



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

AL ENCUENTRO DEL ESTADO DE ALERTA Y DE INOCENCIA  
EN LA PINTURA Y EN LA POESÍA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
LUIS MANUEL VERDEJO NAVARRO

DIRECTOR DE TESIS  
MTRO. JORGE CHUEY SALAZAR

MÉXICO D.F., MAYO DEL 2011





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

Para mi madre, Juanita Navarro, mis hermanas Lourdes, Silvia, Pilar, Angélica. Para mis sobrinos.

A mis sinodales y lectores por sus sugerencias: Juan Antonio Madrid, Arturo Miranda Videgaray, Adriana Raggi y Noé Sánchez Ventura.

Con agradecimiento especial a mi Director de Tesis, Mtro. Jorge Chuey, por sus consejos, su disposición para ayudarme en esta tesis y su gran entusiasmo vital.

Para Hugo Gola, porque fue un gran maestro de poesía y la primera persona que me acercó a las artes plásticas. Para José Barbosa y Javier del Cueto, mis primeros maestros de pintura y escultura, actualmente amigos.

Para Bruno Madrazo, Enrique Ciapara, Tania Favela, Jimena Granados, Esther Cárdenas, María Cabañas, Diego Cíntora, Eric Uren, Ricardo Guillermo, Cristina Guillermo, Aldo Vereo, que me han acompañado en la existencia.

## Índice

Introducción .....	4
Capítulo 1- El estado de inocencia en la obra de arte y en el poema....	7
Capítulo 2- El proceso oscuro: sobre la imposibilidad de decir del poeta y del pintor .....	38
a) El <i>proceso oscuro</i> en el poeta .....	38
b) El <i>proceso oscuro</i> en el pintor .....	45
Capítulo 3- El estado de Alerta en la obra de arte y en el poema .....	57
a) El estado de alerta .....	57
b) Algunos elementos constructivos en la pintura .....	64
c) La <i>aparente</i> torpeza expresiva como dicción .....	69
4- Proyectos pictóricos que realicé a lo largo de la maestría relacionados con el <i>estado de alerta e inocencia</i> y con el <i>proceso oscuro</i> . .....	80
Conclusiones .....	110
Anexo: Mi encuentro y desarrollo en las artes plásticas y la literatura..	118
Bibliografía .....	182

## Introducción

Mi formación académica la realicé al estudiar la Licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana. Al poco tiempo de estar estudiando letras, el poeta argentino Hugo Gola, que fue mi maestro de poesía en la universidad, me comenzó a mandar para que viera distintas exposiciones de pintura y de escultura, lo cual fue mi primer acercamiento real con las artes plásticas. También, al mismo tiempo, el mismo Gola comenzó a editar la revista de poesía *Poesía y poética* (de la cual se editaron 36 números a lo largo de diez años), en la misma Universidad. Esta revista, aunque especializada en textos de poesía y en reflexiones sobre el quehacer poético por parte de los mismos poetas, introducía siempre imágenes de pintura y escultura, sobre todo, aunque también de fotografía, de arquitectura y de cine. También, como en el caso de los poetas, en algunas revistas se incluían entrevistas o reflexiones que los mismos artistas realizaban. Como a mí, desde que comencé la carrera, me interesó escribir poesía, al comenzar a tener también un interés por las artes plásticas, pensé, o sentí, mejor dicho, en un momento dado, que debería comenzar a dibujar y a pintar. Entonces comenzó mi verdadero interés por las artes plásticas.

Por otra parte encontré que muchos poetas habían sido también pintores, tanto en Oriente como en Occidente. Al paso del tiempo pensé, ya que tengo muchos años pintando, haciendo escultura, y escribiendo poesía, que podría estudiar el posgrado en Artes Visuales y realizar una tesis en la cual reflexionara sobre las coincidencias

entre los procesos creativos que se dan entre los pintores, los escultores y los poetas. Para este fin tomé como eje principal de mi proyecto de tesis el ensayo *Estado de alerta y estado de inocencia* del poeta y teórico de la poesía y del arte, Edgar Bayley, porque encontré que era un texto enfocado directamente a lo que considero fundamental en el proceso creativo que se da en ciertos poetas y artistas, sobre todo del siglo pasado y del actual. De este ensayo lo que más me interesó es la dualidad complementaria, fundamental, que se da entre la vida y la obra del artista.

El *estado de inocencia* es, a grandes rasgos, todo lo que el artista vive cotidianamente: lo que ve, siente, piensa, ama, pierde; la memoria de lo vivido; el paisaje y la lengua materna en las cuales ha nacido. Todo lo anterior conformaría, en una obra de arte, el *qué* o el tema de la obra. El *estado de alerta* estaría conformado por los elementos constructivos, compositivos de la obra, junto al uso de los materiales con los cuales se construye ésta.

Lo importante a observar es que estos dos elementos, el *estado de alerta* y el *de inocencia*, en el proceso y momento de creación, no se realizan separadamente, sino que se concretan mediante una especie de acción pendular: en momentos, el peso recae en una de las dos actitudes: por un lado tiende hacia la subjetividad del creador, por el otro hacia los elementos compositivos de la obra.

En dos capítulos reflexiono sobre la relación estrecha y necesaria de esas dos actitudes que se encuentran en algunas obras de arte y en la poesía.

Por otro lado, he llamado, en otro capítulo, el *proceso oscuro*, a la manera en que algunos poetas y pintores unen ese estado de alerta-inocencia en la creación, tanto en un poema como de un cuadro. Este capítulo surgió a partir de una cita de Hugo Gola, en la cual reflexiona sobre por qué algunos poetas líricos *no pueden explicar* o describir con claridad el proceso mediante el cual llegan a crear sus obras. Es muy interesante reflexionar que lo anterior no se da por inconciencia o por falta de conocimiento de lo que el artista está realizando, sino porque el germen de la obra se gesta en el interior del artista, en una zona no tan clara, pero que, mediante la creación de la obra y mediante la inteligencia del artista para manejar el lenguaje, se revela. En otras palabras: el artista piensa con su obra, encuentra algo que desconocía o que no recordaba. William Carlos Williams lo dice de manera muy clara: "No ideas, sino en las cosas"; esto es, que las ideas que se plasman en el poema (o el cuadro) no se pueden separar del mismo, que están fundidas en la forma y que a partir de ésta, el poema (o el cuadro) adquiere su máxima intensidad expresiva.

Esta tesis la he realizado uniendo el estado *de inocencia y de alerta* que se da tanto en la en la pintura como en la poesía, porque, como dije antes, he practicado a través de los años estas dos disciplinas artísticas<sup>1</sup> y en las dos he visto similitudes; también porque, como lo sugerí antes, siempre que he leído reflexiones de poetas y de artistas sobre cuestiones de la disciplina artística que practican, he pensado que éstas rebasaban su propia disciplina y podían ser válidas o intercambiarse entre ellas. Por supuesto existen muchas diferencias específicas entre éstas: baste señalar que

---

<sup>1</sup> En el *Anexo: Mi encuentro y desarrollo en las artes plásticas y la literatura* hablo de mi desarrollo en ellas.

la pintura, como tal, es un arte que está sujeto a las dos dimensiones, que la escultura vive de la tridimensionalidad, que ambas se realizan mediante un trabajo manual en unión con distintas herramientas de trabajo, y que la poesía es el arte hecho a partir de palabras, de lenguaje cargado de emoción. Por otra parte puedo decir que la pintura y escultura, la poesía tanto como la arquitectura, la danza, la música, el cine, etc., tienen algo en común: todas estas son disciplinas artísticas.

Para mí el arte más interesante y profundo, siempre es un componente y acompañante imprescindible de lo que llamamos *condición humana*.

En esta tesis he privilegiado los testimonios de pintores, escultores y poetas, sobre la de los historiadores, teóricos y críticos de arte, por la naturaleza misma de esta tesis, que trata el fenómeno artístico desde la perspectiva del creador. Los poetas y artistas observan el hecho artístico de manera particular, porque se enfrentan directamente a problemas artísticos muy concretos: reflexionan el fenómeno plástico desde la experiencia directa con los materiales que utilizan, al cual le dan una forma en un lenguaje específico.

Por otra parte las reflexiones sobre la práctica continua del artista, no han sido tan difundidas, ni tan valorizadas como debiera ser, si las comparamos con la gran cantidad de libros de historiadores, teóricos y críticos del arte que han reflexionado sobre los movimientos artísticos del siglo pasado, del actual y de siglos anteriores. Por último, en esta tesis se encuentra un capítulo dedicado a los proyectos pictóricos que realicé a lo largo de la maestría, en relación con el *estado de alerta y de inocencia* en la pintura y el poema.



## Capítulo 1- El estado de inocencia en la obra de arte y el poema

*existe en la percepción misma un elemento estético*<sup>2</sup>

Herbert Read

1

El mundo nos impacta. (Impactar como golpe, choque, colisión, sorpresa.) El mundo nos impacta a través de los sentidos, de lo que éstos nos informan. Cuando somos niños todo es nuevo. Entra el mundo por nosotros, nos atraviesa. El tacto nos informa de lo caliente y lo frío. A través de las manos conocemos todo tipo de formas y texturas que encontramos a nuestro paso. A través de los ojos identificamos eso que tocamos con la mano; así, por ejemplo, cuando tomamos en la mano un guijarro pulido por el mar y después un pedazo de laja, podemos descubrir que las dos piedras tienen la misma temperatura, pero que una es lisa y la otra rasposa, que te puede cortar: y los ojos nos informan (confirman) que el guijarro es liso y la laja filosa.<sup>3</sup> Si se trata de tocar a seres vivos, por ejemplo a un pájaro y a una iguana, la

---

<sup>2</sup> Read, Herbert, *Educación por el arte*, Paidós Educador, Barcelona, 1995, p. 39

<sup>3</sup> El escultor inglés Henry Moore, en su libro *Mis ideas inspiración y vida de artista*, nos dice magistralmente, a partir de su trabajo continuo con muchos tipos piedra y de madera, lo siguiente: "En la naturaleza encontramos una diferencia entre *las texturas suaves y ásperas* y a menudo éste es un contraste que utilizo en las superficies de mis esculturas. Las cosas que se palpan continuamente se vuelven más suaves. Existe en la escultura primitiva la evidencia de que era palpada continuamente por la gente; esto la vuelve más humana.

*Tocar con la mano es parte del mirar.* Pero mientras tocar algunas esculturas puede dar placer, tocar en sí mismo no es ciertamente un criterio de juicio. Un guijarro en particular o un huevo de mármol puede darte placer al sentirlo o sostenerlo por su suavidad y simplicidad de forma; por el contrario, si fuera la misma forma pero su superficie fuera espinosa o helada, no te agradaría tocarla. Por supuesto, puedes decir cómo es la forma de algo si lo tomas con las manos; *pero una forma simple, simétrica, perderá su interés porque se la comprende demasiado rápido.* La escultura, como cualquier trabajo artístico, debe poseer cualidades que se continúen descubriendo.

También nos dice, en la página 175: "Un artista vive a través de sus ojos, como un músico vive a través de sus oídos."

mano nos informará que el pájaro está cubierto de plumas, de fibras o pelitos delgados, que recubren a un animal redondo, al que puedes apretar con cuidado, flexible, pero delicado. En cambio la iguana, o la lagartija, nos parecerá algo como una rama de corteza rugosa, aunque más blanda que una rama. Estos dos animales también le informarán al oído los respectivos sonidos que emiten cada uno. Los ojos<sup>4</sup>, aparte de identificar las texturas, las formas de sus cuerpos, y la composición distinta de sus epidermis, nos informarán que uno vuela y otro se arrastra velozmente;<sup>5</sup> a

---

Moore, Henry, Hedgecoe, John, *My ideas, inspiration and life as an artist*, (Traducción: Luis Verdejo) Thames and Hudson, England, 1986. p. 131

<sup>4</sup> Existe una percepción a través del sentido de la vista, más o menos común para todos los seres humanos. Pero en algunos casos, esta percepción se vuelve sumamente particular: este es el caso de Henry Moore, el cual, desde muy joven, no sólo percibía en los objetos y las cosas de la naturaleza, las diferentes características de cada uno de estos, sino que iba más allá: tuvo desde chico una mirada artística de la incidencia de la luz sobre las cosas y los objetos: "Algo que me emocionaba mucho era descubrir y tener consciencia de *la forma como una realidad tridimensional*. Sucedió gradualmente y después, siendo ya un joven estudiante, me volví más y más consciente de la manera en que *la luz revela la forma*. Así, súbitamente, *los objetos más comunes llegaron a tener tanto significado para mí como si no fueran sólo objetos, sino como volumen y forma en el espacio*. Me ha sucedido lo mismo con la naturaleza y la figura humana, las dos fuentes de infinito interés para mí" *Ibidem.*, p. 25

Por otro lado Joaquín Torres-García, pintor uruguayo creador de la Escuela del Sur y teórico del llamado Universalismo Constructivo, nos da la visión del interés de pintar que le producían todas las cosas, comenzando con las más insignificantes, las cuales se vuelven importantes cuando el pintor pone atención en ellas. Torres – García en un libro autobiográfico escribe lo siguiente, hablando de sí mismo pero en tercera persona: "Se puso a hacer una pintura sencilla. Pintaba cualquier cosa. Todo le parecía interesante: un fragmento de objeto, pedazos de tierra, un cielo, el ángulo de una puerta, la fachada de una casa... De ahí pasó a las locomotoras, a los barcos, al puerto, a las calles, a las tiendas y a las fábricas, todo con un gran dinamismo moderno. Provocó estupor." Torres-García, Museo Picasso de Barcelona, Editorial AUSA, Barcelona, 2003, p 23

<sup>5</sup> Esto se puede captar si carece del sentido de la vista: cuando esto sucede el sentido auditivo y el sentido del tacto se agudizan. El gran teórico del dibujo y dibujante Kimon Nicolaidis dice lo siguiente: "EL SENTIDO DEL TACTO: No es suficiente con simplemente *ver*. Es necesario tener un contacto físico fresco y vivido con el objeto que dibujas a través del mayor número de sentidos posibles- sobre todo a través del sentido del tacto. Nuestra comprensión de lo que vemos está basada en gran medida en el tacto... Si cierras los ojos y alguien te pone un objeto que no has visto, podrás indudablemente decir de que objeto se trata sin abrir los ojos. Probablemente podrás dibujarlo al tener la experiencia de haberlo tocado, sin tener que verlo. Si entras a un cuarto oscuro para tomar un libro, no cogerás un vaso por error, aunque los dos objetos estén juntos." Nicolaidis, Kimon, *The natural way to draw*, (Traducción de cita, Luis Verdejo) Houghton Mifflin Company, Boston, USA, 1969. p. 6, 9

partir de ellos podemos determinar la composición de su cuerpo, uno con alas y dos patas, otro con cuatro patas pegadas casi al piso, con cola y un cuerpo largo y delgado, nos dirán que ese cuerpo ha sido, efectivamente creado para arrastrarse y el otro para volar. Aún podríamos llegar a conocer los sabores distintos, si se tratara por ejemplo de otra ave, un pato, y una iguana: los compararíamos con otros sabores que hemos probado, sacaríamos conclusiones.<sup>6</sup> Así, podríamos seguir adelante. Los sentidos nos informan, son nuestras antenas, conocemos gran parte del mundo a través de ellos.

Pienso que tomar conciencia de las características y las diferencias entre los animales, entre el canario, entre el perro (y cuántas razas tan diferentes de perros

---

<sup>6</sup> En la literatura, en la poesía y en el cine y seguramente también en guiones teatrales encontramos muchos ejemplos que tratan el tema (como pretexto para la creación) de los sabores de los alimentos. Un poema, (aparentemente) sencillo en el decir, (pero que en sí mismo encierra una poética, es el poema de William Carlos Williams, (1883-1963):  
"SÓLO PARA DECIRTE// que me comí/ las ciruelas/que estaban en la heladera// y que/ tal vez/ guardabas/ para el desayuno// Perdóname/ estaban deliciosas/ tan dulces/ tan frías." En una entrevista Williams dice lo siguiente de ese poema: "Es curioso cómo una cosa de ese género, que en verdad fue sólo un gesto, al pasar, se dio realmente como dice ahí. Mi esposa había salido y le dejé una nota, tal cual, y ella me respondió de un modo muy hermoso. Creo que su recado era tan bueno como este. Un poco más complejo quizá, aunque la virtud de éste sea tal vez su simplicidad... - *Ahora bien, lo que quería preguntarle es qué es lo que lo hace un poema.* - En primer lugar tiene una regularidad métrica absoluta... -*Bueno eso está en contra de muchas ideas preconcebidas sobre los poemas* (Williams ríe con ganas) *porque es el tipo de cosas que casi cualquiera podría decir.* - Sí, porque nadie cree que la poesía pueda estar en su propia vida [...] **todo en nuestras vidas, si es auténtico y nos toca con suficiente profundidad es susceptible de ser organizado en una forma que puede ser la de un poema.** [...] No podemos oírlo (un poema como este), porque no podemos creer que pueda ocurrir en nuestras propias vidas, sabe, como si fuéramos griegos muertos hace dos mil años... Pero hay que acostumbrarse a que la propia vida, la que a uno le concierne, pueda **proporcionar material para la poesía.** Como el afecto por la esposa, la mujer que vive con uno (no la llamemos esposa, eso es puro accidente), la mujer que está ahí y de la que uno está supuestamente enamorado, y de la que a veces lo está (*risas*). Si uno le escribe algo y se siente apenado, la pobre había reservado esas cosas para la comida y llega uno y acaba con todo, ¡es casi un asalto a la heladera! (*Risas*). Ahí lo tiene. Pienso que ese es material para un poema, es un poema en verdad, aún sin haberlo escrito pero si además se le puede dar una forma métrica convencional, ¡Dios, es soberbio!, eso es todo. Se ha hecho algo grande. Ésa es parte de mi teoría, y es una unidad, es una unidad."  
Williams, Carlos William. *Poemas, textos y entrevistas.* (Traducción: Martha Block), Universidad Autónoma de Puebla, (Colección Meridiano), Puebla, 1987 p. 101 a 103

existen, sorprendentemente) y la iguana, por ejemplo, va mucho más allá de una mera clasificación por especies: eso que aprendemos en la primaria. Cualquier clasificación llega a ser fría cuando se carece del contacto directo con el animal clasificado. El animal, el elefante, con todas sus características, se vuelve lejano, se vuelve una palabra vacía, no cargada con el sentido que le da el estar en contacto directo con él.

En cuanto a las palabras: pienso, por ejemplo que cuando uno dice perro, es demasiado lo que se dice ya que existen tantas razas de perros, tan distintas entre sí, con personalidades y características tan diversas: existen perros nerviosos, alegres, juguetones, tímidos, altaneros, peligrosos, astutos, gordos, elásticos, soberbios, humildes, con patas cortas y cuerpos largos, con patas largas y cuerpos delgados: cada raza de perro parecería que está creada para algo determinado. Cuando uno dice perro, de adulto, dice muchísimo si de niño se convivió con uno: al perro lo trajeron cachorro al hogar, y después rápidamente se le vio crecer, al mismo tiempo que el niño crecía; más adelante al perro se le vio llegar a casa herido, con una oreja desprendida, a punto de caérsele 'por andar de vago'; un día, también, inexplicablemente, el perro se escapó de casa, y el niño lo buscó en su bicicleta, en muchas manzanas alrededor, gritando su nombre, días seguidos, preguntando a la gente que se encontraba si no habían visto a un perro de ciertas características, y las personas, decían que no, o que sí, y que lo habían visto, por allá, por aquella cuadra, ayer, etc.; y cuando el niño ya tenía la terrible sensación de que al perro amado se lo habían robado, o lo habían atropellado, o alguien le había hecho algún daño, después

del sentimiento terrible de pérdida (el cual es y será para el niño un gran aprendizaje, sin que él lo vea así, ni aún lo sepa), de la pérdida más inevitable, la muerte (y la incomprensión ante ella), cuando el niño, digo, ha pasado por un tiempo de angustia y tristeza y por fin aceptación de que no se verá de nuevo al perro querido, el día menos pensado regresa, lleno de polvo, de cardos en el pelaje, y la alegría para el niño regresa, (aunque todo esa experiencia del duelo, seguramente dejó huellas profundas en él). Y si en lugar de perro fuera una perra la que tuviera el niño, serían otras situaciones a las que él se enfrentaría: un gran impacto sería observar el apareamiento: de pronto ver a un perro montado sobre ella, y después, quizá lo más impactante, el ver a los dos perros "pegados": ya no el perro montado sobre la perra sino vueltos cada uno en una dirección contraria, y el macho, casi siempre más fuerte que la hembra, arrastrándola o jalándola. Y después del apareamiento, la perra va adquiriendo mayor volumen hasta que viene el alumbramiento: tantos cachorros, cinco o seis de golpe que nacen ciegos, que alguno de los seis muere, ( al niño le dice su padre que el cachorro murió porque estaba muy débil o enfermo); la perra los amamanta y los carga en el hocico para transportarlos; los cachorros van creciendo lentamente, y lentamente se van volviendo independientes y después se les regala y no se les vuelve a ver. Y la vejez de los perros: si están sanos, ya no son esos cachorros corriendo y haciendo travesuras: se vuelven lentos, echados mucho tiempo al sol. Y si están enfermos, la vejez puede ser terrible: se les ve con las dos patas traseras arrastrando, doliéndose, sufriendo; los ojos con cataratas. Y cuando ya no hay nada que hacer, la decisión de los padres (ya que aquel niño ha cumplido 12 ó

13 años), la decisión de poner el perro amado a "dormir". No es lo mismo, decía, para este niño la palabra perro, que inmediatamente le trae a la cabeza todas las experiencias que tuvo con su mascota que perdió y de qué modo, que para otro niño que nunca tuvo una. Las palabras de este modo, tienen un significado distinto para cada persona, se cargan de esa experiencia: se vuelven polivalentes<sup>7</sup>. Y si el niño aquel que vivió toda su infancia al lado del perro se convierte en pintor, escritor, fotógrafo, cineasta, poeta, músico, bailarín, etc., si tiene que, en su lenguaje artístico,

---

<sup>7</sup> En las *Notas sobre poesía* de Paul Valéry, se encuentran continuamente reflexiones sobre la palabra en el poema, tan distinta a la que se utiliza tanto en los diálogos cotidianos, como en un ensayo filosófico, o en un discurso o informe político. La palabra en el poema es compleja, tiene demasiados elementos que hay que tomar en cuenta cuando se lee (o escribe) un poema. Uno de ellos es la polivalencia de las palabras, lo plurívoco, en lugar de lo unívoco. La polivalencia hace que una obra no se agote, sino que tenga la posibilidad constante de crear sentidos diversos. Esta es una de las razones por las que la poesía, como la pintura, escultura, etc., no se agotan ni en una época ni en un lugar determinado, sino que siguen dando, ofreciendo sentidos, visiones y versiones sobre el mundo, sobre el arte, la humanidad, etc.

Doy algunos ejemplos de las reflexiones de Valéry sobre el carácter polivalente de la poesía, de los cuales algunos pueden trasladarse a la pintura o al arte en general:

*"Poeta*

El encanto del arte reside, para mí, en la cantidad de modos de ver la misma cosa y en concebir una pluralidad de tratamientos posibles." (los cuales no necesariamente se anulan unos a otros)

"Ello es, en verdad, "filosófico", aunque los filósofos naturalmente hacen todo lo contrario, esforzándose por encontrar una expresión única y exclusiva, lo cual conviene al físico en virtud de sus medios de acción. Pero pensamiento y producción se separan allí. El "error, los mitos, están entre los bienes y acrecentamientos legítimos del poeta."

Valéry, Paul, *Notas sobre poesía*, (selección, traducción y prólogo de Hugo Gola), UIA, México, 1995 p.47

"Iluminar el sol, oscurecer la noche, son trabajos del poeta. Las palabras que no nos pertenecen, aclaran el pensamiento o lo oscurecen. Unas veces lo mejoran y otras lo vuelven vulgar. Pero siempre lo cambian. Excepto cuando el pensamiento se reduce a palabras." Ídem. p. 50

"Pocas personas conciben que se puede escribir especialmente una obra cualquiera no para *dar* algo al lector, sino, por el contrario, con miras a *recibir* de él. Ofrecer al lector la oportunidad de un placer —trabajo activo— en el lugar de proponerle un goce pasivo. Un escrito hecho expresamente para recibir un sentido —y no sólo uno, sino tantos cuantos pueda hacerle producir la acción del espíritu." Ídem. pp. 39

utilizar como imagen a un perro, ese perro tendrá una carga emotiva muy especial<sup>8</sup>. Las palabras y el contacto directo con las cosas u objetos que las palabras designan; o también, las palabras o las imágenes de las cosas u objetos, cuando se tiene un contacto directo con ellas, con los animales, insectos, la naturaleza (esa palabra que encierra tanto), no sólo nos hace diferenciarlos en especies, sino que impacta nuestra sensibilidad a partir de ver, sentir, escuchar, tocar, probar: en el mismo acto de realizar alguna o más de las anteriores percepciones, se crean sensaciones, pensamientos<sup>9</sup>, recuerdos, comparaciones y a partir de esto, sacamos conclusiones. En otras ocasiones no sabemos qué pensar o sentir ante ciertas situaciones, entonces tenemos sensaciones contradictorias. El arte en ocasiones utiliza estas sensaciones contradictorias, consciente o inconscientemente, en la creación de sus

<sup>8</sup> Esto no significa que el artista o poeta en su obra debe explicar o describir el contacto que tuvo con un animal, un objeto, una persona, un paisaje, etc., sino que lo que diga (el cómo lo diga) debe dar la sensación de algo condensado, lleno de energía, o fuerza expresiva en el lenguaje artístico que utiliza.  
<sup>9</sup> Ya que he escrito sobre la percepción y los sentidos, transcribiré la clasificación que hace Herbert Read, en su libro *Educación por el arte*, en la cuál relaciona los sentidos que intervienen en las distintas disciplinas artísticas (aunque esta clasificación esté destinada para llevar a cabo la educación estética en las escuelas). Por otro lado, en la última columna de la clasificación Read relaciona estas técnicas de la educación estética con las cuatro funciones principales en que tradicionalmente se dividen nuestros procesos mentales, y las cuales son una expresión de esas funciones:

a) Educación visual	VISTA	= Diseño	= SENSACIÓN
b) Educación plástica	TACTO	= Diseño	= "
c) Educación musical	OÍDO	= Música (Euritmia)	= INTUICIÓN
d) Educación cinética	MÚSCULOS	= Danza	= "
e) Educación verbal	PALABRA	= Poesía o drama	= SENTIMIENTO
f) Educación constructiva	PENSAMIENTO	= Oficio o artesanía.	= PENSAMIENTO

Por otra parte, Read aclara que "en la práctica resulta difícil separar las experiencias visuales de las plásticas: ambas están comprendidas en cualquier aprehensión unificada del mundo espacial exterior, y ambas pueden ser abarcadas por la palabra Diseño. Danza y música también presentan una afinidad funcional y, por cierto, todas estas categorías se superponen en grados diversos (danza con drama, por ejemplo, y diseño con artesanía.)"

Por último, Read nos dice que es importante señalar que casi siempre estos procesos mentales se superponen o se mezclan en el acto de la percepción a través de los sentidos.

Op. Cit., Herbert Read, *Educación por el arte*, p. 34

formas artísticas. La imagen poética o pictórica se nutre de esas contradicciones, de ese nudo emocional e intelectual que lleva a determinado objeto a alcanzar un sentido que cotidianamente sería ajeno a él.

Enumero algunos ejemplos artísticos que toman al *perro* como tema o pretexto, o mejor, como imagen que se vuelve polivalente, a partir de su tratamiento formal.

En poesía tenemos el poema de João Cabral de Melo Neto, poeta brasileño, *El perro sin plumas*. En él aparece, en los primeros versos a un perro atravesando una calle y poco a poco la imagen de ese perro se va desplazando, se va modificando hasta transformarse en la imagen de la carencia y la injusticia a la que es sometido el hombre. *El perro sin plumas* se transforma en el hombre sin plumas; por otra parte un *perro sin plumas*, si lo pensamos bien, ya es una imagen contradictoria, pero sugerente: quizá el poeta señala así la falta, la carencia hasta de aquello que no se tiene:

La ciudad es atravesada por el río  
como una calle es atravesada por un perro;  
una fruta por una espada [...]

el río a veces parecía  
la lengua mansa de un perro  
a veces el vientre triste de un perro

como el río  
aquellos hombres  
son como perros sin plumas  
(un perro sin plumas  
es más que un perro saqueado;  
es más  
que un perro asesinado.



Un perro  
es cuando un árbol sin voz)<sup>10</sup>

La imaginación de Cabral de Melo Neto se funde con su experiencia y percepción y logra amalgamar al perro, al río, al hombre, al árbol, y a la carencia y la indigencia que todos estos comparten, para crear una imagen contradictoria, y a partir de esto, abierta a una multiplicidad de significados. El perro de Melo Neto es un eco, podemos decir, del famélico perro de Giacometti.



Alberto Giacometti  
El perro  
Bronce,  
46 x 98,5 x 15 cm.  
1951

<sup>10</sup> Cabral de Melo Neto, Joao, *El perro sin plumas*, (Traductor: Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar) Poesía y poética # 25, Primavera 1997, UIA, pags. 67 y 65. De Melo Neto nace en 1920 y muere en 1999.

También en el escultor, como en el poeta, se agolpan en una imagen concreta, su imaginación y su experiencia, y también Giacometti, en el silencio de su escultura, nos habla de la condición humana, de lo que comparte el hombre con todo ser viviente. Esa pequeña escultura nos golpea con la imagen de un perro cabizbajo, en los huesos, con esa superficie grumosa que caracteriza a la obra de Giacometti: podríamos pensar en un perro salido del fango, un perro de lodo, hecho con trapos, retazos, deshechos. Al mismo tiempo el perro nos sorprende con esa figura estilizada, alargada. Percibimos en el ritmo armónico de la figura, un gran cansancio, cierta ternura, aunada a una gran elegancia. Ese perro, podría ser un perro afgano, raza que nos sugiere cierta aristocracia, y al verlo así, acabado, podemos pensar, a través de un cierto guiño del escultor, que nos habla de la decadencia de un aristócrata o de la aristocracia misma.

En Oliverio Gironde encontramos a otro perro cansado como el de Giacometti, pero el perro de este poeta no nos sugiere a un aristócrata venido a menos, sino a uno de los suburbios. Gironde en su poema *Pedestre*, retrata la imagen de un perro fracasado con *ojos de prostituta*. Los mismos ojos que no vemos del perro de Giacometti, pero que seguramente son también tristes y cansados como los ojos del perro de Gironde. El poeta, con el sentido del humor que lo caracteriza, un tanto amargo, un tanto ácido, pone, al final de su poema, una nota a pie de página, para explicar un poco como reconocer a un perro fracasado:

Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da vergüenza mirarlo y dejarlo pasar<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Los perros fracasados han perdido a su dueño por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica, de alcoholista, y son capaces de estirarse en un umbral, para que los barran junto con la basura. <sup>11</sup>

Aquí el perro se transforma hacia el final de este poema en algo tan ínfimo como la basura, podríamos entonces barrerlo como un deshecho que nos recuerda a ese perro harapiento de Giacometti o a ese *perro sin plumas* de Joao Cabral de Melo Neto. Como contraste a los perros anteriores, detengámonos un poco en la imagen que nos da Tamayo en dos de sus cuadros: *Animales*, y *Dos perros*.



Rufino Tamayo  
*Animales*  
Óleo sobre tela  
77 x 100cm./1941

---

<sup>11</sup> Girondo, Oliverio, *Obra completa, Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, (prólogo de Enrique Molina) Editorial Losada, Argentina, 1994 p.48



Rufino Tamayo  
Dos perros  
Óleo sobre tela  
76,9 x 102,3 cm.  
1941

En principio es importante detenerse en la fecha de estos cuadros: 1941. En el cuadro *Animales*, Tamayo utiliza colores expresionistas, rojo y amarillo encendidos, negros y algunos tonos tierras. Colorísticamente el cuadro nos impacta por su violencia en cuanto a sus contrastes. Los perros ladran furiosos, uno detrás del otro, mirando desorbitadamente, no sabemos qué. Hay tres huesos tirados al lado de sus patas. La agresividad de estos perros nos habla de la violencia por la que el mundo estaba pasando en esos días: la Segunda Guerra Mundial, el azote de millones de humanos por los estacos totalitarios, la cosificación del hombre por el hombre. El rostro desesperado de estos perros, como encendidos por el fuego, perturba incluso (cosa muy extraña para una pintura), nuestros oídos. Por otra parte con los mismos

elementos pictóricos, en *Dos perros* Tamayo logra crear la imagen de la desconfianza. Seguramente la propia desconfianza del pintor ante los acontecimientos del mundo está trazada en éstos. Los perros, en este cuadro, no están ladrando: silenciosos, observan con cautela. La hembra, con mirada rencorosa está situada sobre un montón de huesos, sus glándulas mamarias, llenas de leche sugieren que hubo una camada; la ausencia de esa camada se hace más terrible ante la presencia de los huesos.<sup>12</sup>

De todas las imágenes que citamos anteriormente se desprenden sensaciones. Es importante aclarar que toda sensación es individual: la podemos compartir a través de una obra; pero cada espectador, a partir de sus experiencias, encontrará un matiz distinto.

## 2

El paso del tiempo, el captarlo a través de los sentidos, es algo que también puede impactar, de manera absoluta, tanto al niño, al adolescente, al hombre maduro como al viejo. Con los ojos vemos las arrugas en el viejo, las estrías en los brazos, las manchas en el rostro por el sol; la mirada, a veces cansada, la manera pausada de

---

<sup>12</sup> Dice Rilke, en las *Cartas sobre Cézanne*, que se podría hacer la biografía del color azul, cómo el azul ha sido trabajado a través de los siglos en la pintura. Creo que también se podría hacer una biografía, sobre el perro en el arte. Tantas imágenes escultóricas y pictóricas de perros, con sus concepciones particulares, se han hecho, desde las líneas de Nazca en el Perú, el perro egipcio (el dios Anubis), los perros prehispánicos de Colima, los dibujos de Rembrandt donde se encuentran perros, las distintas pinturas donde Goya pinta a perros junto a ciertos personajes, o su perro famoso que no sabemos si se ahoga o no, junto con la reinterpretación de Antonio Saura sobre el perro de Goya, los dibujos de Picasso de perros, solos o junto a personajes, al igual que el perro de Jean M. Basquiat, el perro que pinta Keith Haring, etc. Tantas visiones de perros que nos informan de nosotros, de cada cultura, de nuestra psicología, de nuestra sociedad, y con una variedad formal impresionante.

caminar, la dificultad al caminar o al hacer movimientos o flexiones del cuerpo, la lentitud al realizar las actividades, por ejemplo, al tender una cama o al pelar y cortar papas. Los oídos nos informan del cambio de voz de un niño a la de un adolescente y a la de un viejo. El paso del tiempo lo sentimos y lo vemos en uno como en los demás, como en las cosas: en los cuadernos que utilizamos hace diez años, en cómo el color de las hojas ha cambiado, cómo nuestra propia letra ha cambiado en ese lapso de tiempo; y si el cuaderno se trata de un diario, de cómo nuestros pensamientos han cambiado también, y nuestros dibujos. Los objetos se gastan por el uso, el trato, el clima, por su material, la consistencia. Ciertas cosas se vuelven importantes para cada uno a través de los años. Por ejemplo, la mesa en la cual se come, se lee, se escribe cotidianamente. Uno lentamente incide en ella: con el uso, el color de la mesa se va alterando por el vino derramado, por lo caliente del plato que uno deja sobre ella, por el filo de la navaja cuando se corta una hoja, por un plumón o un bolígrafo que traspasó los límites de la hoja mientras se dibujaba, y quedó marcado en la mesa. Uno marca ciertas cosas, incide en ellas. Al sentarse en un banco diariamente ante la mesa, uno se acostumbra a sus respectivas alturas. El tamaño de la mesa, la forma de la paleta, el color de la madera, su consistencia: aunque se la limpie con mucho cuidado después de comer, siempre queda cierta huella. Uno deja su huella en las cosas y las cosas dejan su huella en uno: existe un intercambio. Los objetos tienen una gran importancia para nosotros porque están ligados a nuestra existencia, participan largamente en ella, nos acompañan, son nuestras compañías, tienen una historia ligada a la nuestra, y están profundamente

enraizados en nuestra memoria. Por ejemplo, esta mesa en la que escribo: cómo la encontré, por qué si tenía otra casi de igual tamaño, un poco más baja, muy parecidas en su estructura, la cambié por ésta; cómo, después de comprarla, la pude subir al metro, cómo me dejaron subirla, si no es tan chica, y pesa algunos kilos. Cómo venía contento en el metro con ella. Después de utilizarla unos meses, de pronto, la dejé guardada en el taller de cerámica, quizás por más de un año, arrumbada, llena de polvo, ya que sentí al poco tiempo, que era muy grande para mi estudio tan pequeño. Después, de repente, un día inesperado, la trasladé de nuevo a mi estudio, la limpié, y ahora aquí está bajo mi cuaderno. Mi mesa anterior era más baja que ésta, por lo tanto a ésta le corte con un serrucho un fragmento de cada una de las patas; medí mal, así que quedó inclinada, chueca. Con el tiempo me acostumbré a su forma, a su altura, a sus medidas, y esa asimetría que adquirió, no sólo no me desagradó, sino que me gusta. En esta mesa todas las mañanas leo, escribo, recargo las muñecas, pongo encima cuadernos, hojas, libros, plumas, lápices, un termo, una lámpara, un guaje, pongo platos, vasos, recipientes, computadora, cobijas cuando tiendo la cama, suéteres y otros objetos. Mi mesa es algo fundamental para mí: en ella he comido y bebido con personas que amo mucho, que quiero, y con algunas que a penas conozco; he trabajado sobre ella: dibujado, escrito, recortado papeles, medido objetos. Esta mesa une grandes recuerdos en mí, liga a personas con momentos y tiempos específicos, ha estado presente, como escenario, en discusiones y ternuras. Si escribo o digo mesa, casi siempre me refiero a ésta. También podría referirme a la mesa de la casa de mis padres que tendrá

treinta y cinco años desde que la mandaron a hacer. Mi padre siempre se sentaba a la cabeza, la presidía, y yo a su lado derecho (esto lo empecé a hacer cuando casi todas mis hermanas, cuatro, y mi hermano ya se habían casado para crear otros hogares; yo tendría alrededor de dieciséis años), porque cuando éramos niños, seguramente me tocaba en el lugar de la mesa que estaba desocupado. Cuántas cosas vi y sucedieron alrededor de aquella mesa: cuántas noticias hermosas y tristes, cuánta incomprensión, cuánto afecto<sup>13</sup>. Esa mesa la mandaron a hacer, especialmente, para una familia de ocho miembros, no sé de cuál madera, pero de una muy sólida.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Relaciono la palabra Afecto, con muchas cosas más que "Pasión del ánimo". El afecto: afectar, incidir, doler, amar, perturbar; cambio, reacción; de un suceso se desprenden consecuencias, inevitables, imborrables que afectan, crean bases para otros hechos y sucesos. Las cosas nos afectan, inciden en nosotros, nos hablan del paso del tiempo, de cómo lo llenamos y qué sucede en él. También nosotros incidimos en las cosas, las moldeamos, les damos forma específica, las alteramos, les damos cualidades intrínsecas, las gastamos, les damos un significado humano.

<sup>14</sup> La mesa de la casa familiar es para mí lo que dice Rilke en una carta: "un recipiente en lo que se encuentra lo humano. Transcribo la cita entera por su profundidad de pensamiento. "Todavía para nuestros abuelos una <casa>, una <fuente>, una <torre> familiar para ellos, incluso su propia ropa, su abrigo, eras infinitamente más, infinitamente más familiares; casi cada cosa era un recipiente en el que encontraban lo humano y lo conservaban. Ahora nos invaden, desde América, cosas indiferentes y vacías, pseudocosas, trampas de la vida... Una casa en la mentalidad americana, una manzana, o una vid americanas no tienen *nada* en común con la casa, la fruta, el racimo en que habían penetrado la esperanza y los demorados pensamientos de nuestros antepasados. Las cosas animadas, vividas, *las cosas que saben lo nuestro*, decaen y ya pueden ser sustituidas. *Somos quizá los últimos que han conocido aún tales cosas*. En nosotros se apoya la responsabilidad de conservar no sólo su recuerdo (esto sería poco e inseguro), sino su valor humano y láríco. (<Láríco> en el sentido de los dioses <lares> o del hogar.)

Rilke, Rainer María, *Teoría poética*, Ediciones Júcar, Barcelona, 1987, p.186

En esta cita, Rilke se refiere, creo, sobre todo a que ya en 1925 los objetos artesanales, los objetos hechos con ciertas características individuales, creadas para personas específicas, estaban siendo sustituidas por la industrialización de los objetos, lo cual a Rilke le parecía que perdía un valor humano fundamental: los objetos ya no se estaban creando para *alguien*, sino para *cualquiera*. Sobre esto pienso que aún a los objetos hechos industrialmente, o a las casas hechas con un modelo igual, al habitarlas, siempre se les imprime o se les incide de una manera particular. Las casas son todas exteriormente iguales, pero interiormente los habitantes siempre les imprimen características particulares.



En aquella mesa de mi infancia, en la cual me metía debajo de ella para jugar, ahora yo me siento a la cabeza cuando voy a visitar a mi madre y a mis hermanas a Tijuana. El tiempo lo ha cambiado todo, ha hecho su función. Ya no está mi padre ni mi hermano, han muerto, y mis hermanas todas están casadas, con hijos. Ahora mis hermanas se reúnen en torno a una mesa particular donde viven sus propias experiencias familiares, donde crean sus propios recuerdos. Así cuando digo mesa o pienso o escribo mesa, también cuando pinto o dibujo una, estas dos mesas tienen o abarcan una gran parte de mi imaginación: presiden cualquier mesa; tienen un significado profundo para mí.

Y todo lo anterior, ¿qué tiene que ver directamente con el arte, con los lenguajes artísticos? Tiene que ver todo. El arte se alimenta de la experiencia humana con las cosas y los seres, es la semilla, la energía de donde todo surge. Es una parte fundamental de éste. El arte se nutre de la experiencia, del paso del hombre en el mundo<sup>15</sup>. El arte se alimenta y se nutre de la experiencia personal del artista, de la convivencia armónica, o conflictiva del artista con el mundo que le rodea, de sus anhelos, dudas, necesidades, pensamientos, reflexiones; de sus búsquedas, de sus aciertos y desaciertos y, después, cuando toda esa experiencia humana es transformada, filtrada por la sensibilidad,<sup>16</sup> el artista, mediante la inteligencia le da una *forma artística* a todo ello, en cualquier disciplina que utilice para expresarse.

---

<sup>15</sup> Alimentar y nutrir son verbos fundamentales en el arte.

Una de las citas fundamentales para toda persona que se quiera (o se dedica) a las disciplinas artísticas la da el poeta checo Rainer María Rilke en su novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, en la cual la experiencia vivencial del artista se convierte en una fuente inagotable para la creación artística:

Creo que debería empezar a trabajar algo, ahora que estoy aprendiendo a ver. Tengo veintiocho años y puede decirse que no he llegado a nada. Rectifiquemos: he escrito un estudio sobre *Carpaccio* que es malo, un drama titulado *Matrimonio* que trata de demostrar una tesis falsa por medios equívocos, y algunos versos. Sí, ¡pero los versos significan tan poco cuando se los ha escrito joven! Se debería esperar y saquear durante toda una vida, de ser posible durante una vida muy larga; y después, por fin, recién mas tarde, quizá se sabrían escribir diez líneas que serían buenas.<sup>17</sup> Porque los versos no

---

<sup>16</sup> El escritor Witold Gombrowicz en su *Diario* continuamente está reflexionando sobre la *inutilidad* de la pintura frente a la narrativa, escribiendo sobre las polémicas que tuvo con varios pintores. (Existe un libro sobre las cartas que sostuvo con Jean Dubuffet, al cual admiraba como escritor, pero que, igualmente criticaba por ser un pintor, alguien que *no nos entrega la vida* como tal, como decía acerca de la literatura.) Sus opiniones son muy polémicas, pero voy a transcribir un fragmento que creo que es muy interesante, ya que nos dice cómo el pintor es un medio, (como también decía Paul Klee), o un filtro entre la vida, (la percepción, el oficio, el pensamiento, la experiencia humana), y el arte:

"La pintura... Qué sé yo. Es posible que mi fobia sea exagerada. No puedo negar, a pesar de todo, que en un cuadro, incluso cuando no es una copia fiel de la naturaleza, hay algo que cautiva y atrae. ¿Qué es? Indudablemente, un paisaje pintado nos dice cosas distintas que ese mismo paisaje al natural, su acción sobre nuestro espíritu es diferente. Pero no porque el cuadro sea más bello que la naturaleza, no, el cuadro siempre será una belleza torpe, una belleza estropeada por la inhábil mano del hombre. Pero tal vez en esto se oculte el secreto de la atracción. El cuadro nos transmite una belleza sentida, ya percibida por alguien, es decir, por un pintor. El cuadro no nos dice solamente: "Este paisaje es bello", sino también: "Yo lo he visto, he sucumbido a su encanto y por eso lo he pintado".

Si tenemos en cuenta que la contemplación de un objeto, cualquiera que éste sea (un paisaje, una manzana, una casa, un hombre), nos sume en la desesperación de la soledad –porque te encuentras cara a cara con la Cosa y la Cosa te aplasta –, tal vez en esta angustia nuestra ante la cosa como tal, encontraríamos la explicación de este fenómeno paradójico que hace que un tronco pintado e imperfecto nos sea más próximo que un tronco natural con toda su perfección. Un tronco pintado es un tronco pasado por el hombre".

Gombrowicz, Witold, *Diarios (1953-1969)*, Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 385

<sup>17</sup> El poeta Gottfried Benn (1886-1956), escribe: "Las novelas mediocres no son tan insoportables, pueden ser divertidas, instructivas, incluso cautivadoras, pero la poesía tiene que ser desmedida o nada. Este hecho pertenece a su ser. Y a su ser también pertenece algo más, una experiencia trágica de los poetas respecto de sí mismos: ninguno, ni siquiera los grandes poetas de nuestro tiempo, ha dejado más de seis u ocho poesías consumadas; las restantes pueden ser interesantes bajo el punto

son, como creen algunos, sentimientos (se tienen demasiado pronto), son experiencias.<sup>18</sup> Para escribir un solo verso, es preciso haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; es necesario conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimientos hacen las flores al abrirse por la mañana<sup>19</sup>. Hace falta pensar en caminos de regiones

---

de vista biográfico y de la evolución del propio autor, pero sólo unas pocas son liberadoras, fulgurantes, llenas de fascinación – así pues, por esas seis poesías los treinta o cincuenta años de ascetismo, penalidades y lucha”

Benn, Gotfried, *Breviario*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1992. p. 32

<sup>18</sup>Para completar la cita de Rilke sobre la experiencia en el poema o la obra de arte, encontramos las reflexiones siguientes: una la del pintor Pierre Alechinsky respondiendo en una entrevista, la otra, un apunte literario del poeta Carlos Drummond de Andrade: y la otra de una reflexión del poeta norteamericano Wallace Stevens.

(Es importante señalar que Rilke habla de una experiencia o vivencia interior, al igual que Benn. Por otro lado, se vislumbra en Alechinsky que él habla sobre la experiencia con la pintura como disciplina artística, una experiencia directa con los materiales pictóricos).

-A 50 años del surgimiento de Cobra, ¿qué le dicen ahora los términos de espontaneidad y de experimentación que ustedes enarbolaron?

Alechinsky: "En aquella época la experimentación era un término común entre nosotros. Pero cuando uno envejece se da cuenta que hablábamos mucho de experiencia, cuando éramos jóvenes y precisamente no la teníamos. Ahora sí cuento con ella, y la ejercito. La trayectoria ideal para un pintor es la de terminar, como Matisse, con unas tijeras cortando papeles a la manera de un niño. La primera pintura de Matisse era la de un viejo, pero el último Matisse es ejemplo de la infancia real del arte, aunque no de infantilismo". Extracto de Entrevista de Angélica Abeleyra,

[www.jornada.unam.mx/1999/05/30/cul-alechinsky.html](http://www.jornada.unam.mx/1999/05/30/cul-alechinsky.html), se consultó en febrero 2009

-Drummond de Andrade: "Imposible hacer comprender a los de veinte años que no tenemos la culpa de ser más viejos, de poseer mayor suma de visiones, de recuerdos, de riquezas imponderables: que develamos ciertos secretos porque nos fue dada la oportunidad de vivir desde hace más tiempo; que el tiempo trae consigo cierta sutileza, aun a los menos dotados; y que la supuesta derrota de envejecer nos confiere una relativa superioridad (para nada envidiable).

Drummond de Andrade, Carlos, *Apuntes literarios*, Poesía y poética #25, UIA, México, 1997. p. 31

Wallace Stevens: "Cosechar poesía de la propia experiencia en el curso de la vida, es distinto de simplemente escribir poesía"

Stevens, Wallace, *Los Adagios*, (traducción Moisés Ladrón de Guevara) Ed. Verdehalago, México, 1996, p. 7

<sup>19</sup> Paul Westheim nos dice que para "Paul Klee, (cuya obra se clasifica como abstracta), la base de toda creación es la naturaleza." Es muy importante la siguiente cita, ya que Klee, al igual que Rilke, pone el acento no en el aspecto exterior de la naturaleza, en los bordes de la forma sino en el proceso formador de la naturaleza, y sobre todo, lo que nos interesa puntualizar, que la experiencia directa del artista ante la naturaleza, que el carácter empírico de esta experiencia, es fundamental para la creación:

Westheim relata que Klee le aconsejó a un maestro de artes plásticas: "Ponga a sus alumnos frente a la naturaleza, enséñeles a penetrar en la naturaleza. Que presencien cómo se forma un botón, cómo va creciendo un árbol, cómo sale del capullo la mariposa". Bien entendido dice: cómo se forma un

desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que desde antes se veían llegar; en los días de la niñez cuyo misterio no se ha aclarado aún; en los padres a quienes se los molestaba cuando traían una alegría que no se comprendía (era una alegría hecha para otro); en enfermedades de infancia que comienzan tan singularmente, con tan profundas y serias transformaciones; en días pasados en las habitaciones sosegadas y recogidas, en mañanas en las orillas del mar, en la mar misma, en mareas, en noches de viajes que temblaban muy alto y volaban con todas las estrellas y a veces no es suficiente saber pensar en todo esto. Es necesario tener el recuerdo de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas y de levas, pálidas durmientes paridas que se cierran. Todavía es preciso haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y con los ruidos que vienen a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. Hay que saber olvidarlos cuando son numerosos y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Puesto que los recuerdos mismos no son aún esto. Hasta que no se hacen en nosotros sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se los distingue de lo que somos, recién entonces puede suceder que en una hora muy extraña, del medio de ellos, surja la primera palabra de un verso."<sup>20</sup>

Por supuesto, esta experiencia humana fundamental a la que Rilke alude para que pueda surgir un poema, puede trasladarse perfectamente a la experiencia del pintor<sup>21</sup>, escultor, cineasta, etc.

---

botón, cómo va creciendo un árbol", no cómo se ven el árbol y el botón. Esto nos habla de que las obras de Klee no son meras invenciones de una fantasía juguetona y caprichosa."  
Westheim, Paul, *Mundo y vida de grandes artistas II*, FCE, Biblioteca joven, México, D.F., 1984, p.117

<sup>20</sup> Rilke, Rainer María, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Premiá Editora, (La nave de los locos), México, 1990, págs. 18-19

<sup>21</sup> Podemos evocar una gran cantidad de cuadros, figurativos o no, (aunque los sucesos a los que alude Rilke como fundamentales en la experiencia personal del artista me recuerdan muchos cuadros expresionistas de Max Beckman, Oskar Kokoschka, entre otros, o a Fauvistas, por ejemplo a Matisse). También estos sucesos, que tienen mucho que ver con la contemplación de la naturaleza (contemplación tomada en la acepción que da Hugo Padeletti, como "pensar en imágenes, sin conceptos"), nos remite de nuevo a Klee, ya que éste realiza a lo largo de su vida una gran cantidad de cuadros del motivo "árbol" a partir de su experiencia directa con éste. A tal grado llega esta experiencia y su conocimiento del crecimiento y el funcionamiento de distintos árboles, que realiza una clasificación formal de diversos tipos de hojas de árboles (llamándolas dentadas, tipo de sierra, dentado, sinuosas, en forma de greca, orladas, etc.), y también, a partir del conocimiento de estas hojas, llega incluso a inventar hojas que podrían, a partir de su estructura, ser funcionales en un árbol. Todo lo anterior puede ser consultado en:

Todo lo dicho anteriormente sobre la relación entre el artista y el mundo puede denominarse *el estado de inocencia* de la obra de arte en general, según lo denomina el poeta y crítico argentino Edgar Bayley, en el ensayo *Estado de Alerta y estado de inocencia*, texto fundamental para la reflexión del hecho poético y artístico. *El estado de inocencia* (tan similar a lo que llama Rilke *la experiencia*) es todo lo que el artista vive y habla, "es un acto inicial de arrojo o inocencia [...] Es el impulso inicial de la experiencia, el "soñar despierto", el recurso onírico, el inconsciente, el porque sí, el deseo, los recuerdos de la vida personal y colectiva".<sup>22</sup>

Todos vivimos por un "porque sí", todos nos relacionamos con las personas, las cosas, los objetos, a todos nos afecta el mundo, independientemente de que algunos se conviertan o no en artistas. Ese "porque sí" es lo que nos individualiza, lo que nos da unicidad en un momento y lugar históricos particulares. *El estado de inocencia* lo vivimos todos y en todo momento: no podemos sino ser seres individuales (insertos

---

Klee, Paul, *The nature of nature*, Notebooks, volume 2, Ed. Wittenborn, New York. 1970. págs.65 - 79

<sup>22</sup> Bayle, Edgar, *Estado de alerta y estado de inocencia*, Colección Poesía y poética, UIA, México, D.F., 1996 p.18,26

En cuanto a la vida colectiva, Bayley nos dice, en la página 27, lo siguiente: "en ese polo de la inocencia, a que nos hemos referido, y de donde arrancaría- supongámoslo así- la actividad imaginante, se encontrarían "esos invisibles centros de fuerzas, arquetipos del inconsciente colectivo", que se habrían ido plasmando en la psique como resultado de experiencias pretéritas de la humanidad, a parte, claro está de lo que es propio, exclusivo, de la experiencia histórico-individual del creador. Es decir, que tales centros de energía provendrían de las gentes, de los diferentes pueblos, que, en diversas épocas, aun en las más remotas, habitaron el suelo, el paisaje, la tierra, en que discurren nuestro días y por supuesto, provendrían también del paisaje mismo a través de sus cambios o mutaciones. Esto implica que nos estamos refiriendo a las raíces arquetípicas de la imaginación; esto es- a una historia supra-individual que nos vincularía sutilmente a la geografía y a la historia, "a los primeros fuegos del mundo", a los primeros fuegos del lugar que pisamos, en que vivimos. Todo eso formaría parte de esa inasible presencia, *del sí mismo*, que se constituye en el factor convalidante, en la garantía de la "legitimidad" o la "razón de ser" de un poema o de cualquier obra de arte."

En esta tesis no abordaré esas *raíces arquetípicas de la imaginación*, de las que habla Bayley, (y de las cuales Yeats y Borges escriben) ya que creo para reflexionar adecuadamente sobre ellas, se requeriría realizar otro tipo de tesis.

en una colectividad), con sueños, desilusiones, fracasos, con dolores y alegrías, con empatías, simpatías y antipatías, sufriendo o ejerciendo abusos, con amores, odios, con recuerdos tristes y hermosos: todos fuimos un día niños, algunos ahora lo son. Lo que diferencia a un artista de un no artista es que el artista *hace* algo muy particular con lo que vive: transforma<sup>23</sup> o decanta eso que vive a través de un *estado de alerta*; es decir, el artista encuentra un cauce para su experiencia: a través de un lenguaje le da una forma.

Edgar Bayley nos dice también:

Existe la posibilidad de que el poema, y toda obra de arte se dé como resultado de una dialéctica complementaria, y no simplemente contradictoria, entre dos posiciones o actitudes: en una de ellas la palabra, la forma y el color (en la pintura), el sonido (en la música) constituirían elementos *subordinados al tema*. Es la actitud abierta, de apertura, efusiva, subjetiva, centrífuga. En la otra actitud, posición o tendencia, tales elementos asumirían *cierta autonomía*, no estarían al servicio de un tema: éste se hallaría a su servicio; el tema surgiría de ellos, de la *forma como esos elementos hayan sido asociados o combinados*; sería una actitud de cierre, compositiva, *constructiva*, centrípeta. Pero vendría a ocurrir que en todo poema, en toda obra de arte, coexistirían ambas tendencias o actitudes. Hemos dicho ya que se trataría de dos tendencias complementarias, no contradictorias ni excluyentes. Hay épocas, hay estilos, hay obras, donde una de esas tendencias (a una de ellas podríamos denominarla estado de inocencia y a la otra estado de alerta) parecería predominar o prevalecer, pero esto no implicaría en modo alguno que la tendencia opuesta se halle ausente.

Un mero estado de inocencia, de vivencia subjetiva, sensorial, no podría alcanzar por sí solo el carácter de obra de arte. Lo mismo cabría decir de un mero estado de alerta: un alerta de otro alerta no podría constituirse en obra de arte. Algo tendría que darse, antes o sincrónicamente, para que la construcción, la composición, tuviesen lugar. Resultaría así que de la

---

<sup>23</sup> Recordemos la cuarta cita, en la que Williams nos dice que "todo en nuestras vidas, si es auténtico y nos toca con suficiente profundidad es susceptible de ser organizado en una *forma* que puede ser la de un poema. [...] hay que acostumbrarse a que la propia vida, la que a uno le concierne, pueda proporcionar material para la poesía." Y también a Gombrowicz (cita 11) en cuanto a que un árbol pintado es un árbol (*filtrado, sentido*), pasado por un hombre.

interacción entre estos dos estados o fuerzas surgiría una tercera instancia: la del poema o la obra. Cómo ha de coordinar el poeta o el artista esas dos tendencias, para que surja la obra, es un fenómeno *inasible e imprescriptible*.<sup>24</sup> Pero insisto: ya presente la obra caracteres acentuadamente abiertos, "expresionistas" o "románticos", con un diseño de sugestión, o por el contrario, se muestre contenida, cerrada, constructiva, en ambos casos, es que la forma resultante, el significante, se haya originado en una cierta experiencia, nacida de la interacción entre el estado de inocencia y el estado de alerta. Una experiencia, pues, bipolar, pendular. [...] De esa manera el qué y el cómo, la forma y el fondo, se constituirían en un solo significante del poema, de la obra de arte, en fin."<sup>25</sup>

Para concentrar la cita anterior diremos que el contenido, "los sentimientos y pensamientos del autor", la vida y las experiencias a partir de lo vivido, los recuerdos, los deseos, aún lo no vivido, lo "que hubiera podido ser", o lo "que debería de haber

---

<sup>24</sup> El poeta argentino Hugo Gola (1927) en el prólogo del libro *Encuentros con Bram Van Velde* nos dice, a este respecto, lo siguiente sobre el pintor Van Velde: "No hay receta válida para la pintura, como no la hay para la escritura, ni para la vida. Bram Van Velde lo sabe y entonces lo que nos propone, día tras día, es la fidelidad absoluta consigo mismo, la práctica del riesgo total, el rechazo del mundo, el tanteo en la oscuridad. Tal vez si uno consigue vivir apegado a estas negaciones vislumbre un espacio de libertad en este tiempo de sumisión, un refugio humano resistente ante la amenaza de naufragio universal". Juliet, Charles, *Encuentros con Bram Van Velde* (Traducción Hugo Gola), UIA. México, 1993, p.10

Por otro lado Robert Creeley en una entrevista con Charles Tomlinson refiere lo siguiente:

Creeley: "Bueno, esto es quizá lo que Olson dice de modo paralelo cuando habla de la forma abierta, o composición por campo, **en la que intentas mantener una relación con el poema que estás escribiendo, más que con el poema que ha escrito antes algún otro.**" Poesía y Poética, Robert Creeley conversa con Charles Tomlinson, UIA, Invierno 1991, México, p. 13.

En el fragmento subrayado encontramos, con otras palabras esa "no receta válida" para crear; por eso todo artista debe buscar hasta encontrar su propio tono o voz, marca o huella distintiva, una relación, totalmente personal con los elementos de los que se componen la disciplina artística que practica. Con estos fragmentos encontramos también que el artista, va inaugurando nuevas formas de decir, y de expresarse, ya que en la creación del poema o cuadro, éstos *exigen*, que se resuelvan aspectos formales que requieren, en el acto, distintos tratamientos que aún el pintor o poeta desconocían. Hugo Padeletti (Argentina, 1928) dice que "un pintor zen puede llegar a viejo y no tener todavía "oficio", es decir, habilidad convencional, porque lo inventa cada vez de nuevo". Todo lo anterior hace que para el artista el arte sea una *aventura*, (bella, difícil y en ocasiones terrible, como el vivir mismo, pero al fin de cuentas, *aventura*).

Padeletti, Hugo, *Textos Ocasionales. Zen y pintura pura (A propósito de la muestra de Jorge Abot en la OEA)* Editorial: Bajo la luna nueva, Buenos Aires, 1994, p.22

<sup>25</sup> Op, cit, p.15,16

sido", la especulación, la imaginación de situaciones o fenómenos, lo imposible, etc., serían parte de las temáticas, del *qué*, de lo que tratan las obras de arte: *la actitud abierta, de apertura, efusiva, subjetiva, centrífuga*. Nos dice Bayley que con el puro estado de inocencia no se puede alcanzar el carácter de obra de arte.<sup>26</sup>

Antes de reflexionar en los temas que los artistas reflejan en sus obras, se debe decir algo que sería la condición previa para la creación de obras artísticas: la necesidad

---

<sup>26</sup> Es muy común que en la adolescencia, el joven escriba, dibuje o pinte, a veces tome fotografías o grave con video, partes de su vida: que desee expresar sus sentimientos y pensamientos. (Creo que lo más característico es que escriba y dibuje.) Quizás tenga que ver con el hecho de que un mundo nuevo se le abre, un mundo lleno de dudas, de pulsiones, de sueños, de imaginación; quizás también existe cierta inadaptación o incomodidad ante lo que mundo adulto le ofrece, o siente que le ofrece y a partir de esto el joven juzga, a veces despiadadamente, ese mundo adulto. Por lo tanto, el adolescente escribe o dibuja: quiere expresarse, y lo hace casi siempre efusivamente.

El gran director de cine Abbas Kiarostami escribe esto sobre todo lo anterior: "Nací en Teherán en 1940. Cuando era chico me gustaba la pintura y ya en la escuela primaria tomaba hojas de papel y dibujaba con lápices de colores. En la escuela no era un buen alumno, ni un buen pintor por otra parte. Era taciturno y solitario: no hablaba con nadie, ni siquiera una palabra.... Cuando era chico la pintura llenaba mi soledad. A la hora de la siesta todo el mundo dormía, yo no tenía sueño y entonces para no hacer ruido, iba al balcón y me ponía a dibujar."  
Revista *Poesía y Poética* # 33, Abbas Kiarostami: *Declaraciones*, . UIA. México. Primavera 1999 p. 47-49

Por último, una cita muy importante: El poeta Hugo Padeletti relata en una experiencia que él de adolescente escribía poemas como desahogo, pero que tuvo la fortuna de encontrarse con gente que le mostró una dirección o lo puso en contacto con la verdadera poesía: así, ese impulso juvenil de desahogo, en él, se fue transformando hasta convertirlo en poesía:

Yo ya a los once años escribía algo parecido a la poesía y así de vez en cuando lo seguí haciendo. En la adolescencia fue bastante fuerte y con una forma ya más definida, pero dentro de la retórica del modernismo. Era siempre como un desahogo emocional adolescente. Pero una vez recorriendo librerías me encuentro con una revista, la revista *Cosmorama*, que se hacía a la vez en Buenos Aires y en Rosario con poetas de ambos lados y encontré que no entendía nada. Se produjo un hiato ahí: yo estaba en un mundo y existía otro mundo para la poesía. Entonces, llamé al teléfono que figuraba en la revista, me atendieron, me dijeron que les llevara mis poemas, yo los llevé, los miraron y, rápidamente, se dieron cuenta de qué se trataba. Lo pusieron sobre un piano y comenzaron a educarme, pero nada de taller de poesía. La directora, que era una mujer muy talentosa, Nérida Ester Oliva, con cuatro o cinco conversaciones muy significativas me cambió la vida."  
Diálogo II, Jorge Monteleone y Hugo Padeletti, <http://www.filba.org.ar/blog/?p=544>



irresistible de crear. *Las cartas a un joven poeta* de Rainer María Rilke podría ser un libro fundamental para cualquier joven o no, que sienta que debe crear en alguna disciplina artística, no sólo en poesía. Rilke en la primera carta a Franz Xaver Kappuz le escribe lo siguiente:

Pregunta usted si sus versos son buenos. Me pregunta a mí. Antes ha preguntado a otros. Los manda a revistas. Los compara con otros poemas, y se inquieta cuando ciertas redacciones descartan sus intentos. Ahora (puesto que usted me ha permitido aconsejarlo) yo le ruego que renuncie a todo eso.<sup>27</sup> Usted mira hacia afuera, y eso es, ante todo, lo que no debería de hacer ahora. Nadie le puede aconsejar ni ayudar, nadie. Existe sólo un único medio: entre dentro de sí. Investigue la causa que le impulsa escribir; compruebe si extiende sus raíces por las mayores profundidades de su corazón; confiése a sí mismo si tendría que morir si se le prohibiera escribir. Ante todo, esto: pregúntese en la hora más serena de su noche: ¿debo escribir? Ahonde en usted mismo hacia una respuesta profunda. Y si resultara afirmativa, si pudiera usted afrontar esta seria pregunta con un sólido y sencillo *debo*, entonces construya su vida de acuerdo con esta necesidad; su vida deberá ser, hasta en su hora más indiferente y menuda, un signo y un testimonio de este impulso. Entonces acérquese a la naturaleza. Entonces intente decir como un primer hombre, lo que mira y vivencia, ama y pierde. No escriba poemas de amor; ante todo aparte las formas demasiado corrientes y habituales: son las más difíciles, porque es precisa una gran energía, bien madurada, para dar algo propio donde se presentan, en cantidad, tradiciones buenas y, en parte, brillantes. Por eso, libérese de los temas

---

<sup>27</sup> El poeta alemán Gottfried Benn en una conferencia ante estudiantes de literatura dice algo parecido a lo que dice Rilke: "Así pues, yo estaba aquí, vivía en la Wilhelm –Strasse 10, y en Berlín Lichtenfelde había una revista titulada Romanzeitung. Tenía una sección en la que se comentaban poesías enviadas anónimamente. A esa revista envié poesías y me quedé tembloroso a la espera del juicio durante algunas semanas. Llegó; rezaba así: G.B.: *serena la inspiración, débil la expresión*. Continúe enviando algo cuando sea". Ha pasado mucho tiempo y ahora ven que yo, después de algunas décadas de trabajo he sido puesto entre los poetas de la expresión, mientras que por el contrario mi inspiración es definida a menudo como algo muy opuesta a serena... Mi enseñanza es: llegar tarde, tarde a sí mismos, tarde a la gloria, tarde a los festivales. Por tanto, continúe usted también tranquilamente escribiendo poesías, si cree tener que recorrer el nuevo camino nunca recorrido que llevará a las seis poesías de las cuales hablé... Faltas de éxito externas le son aseguradas, días en los cuales casi no se reconocerá ya, noches en las cuales no logrará ver ya delante de sí. Pero vaya por su camino y acoja, usted y todos aquellos que han tenido la gentileza de escucharme, como despedida y consuelo, una grandioso frase de Hegel, una frase verdaderamente occidental que, pronunciada hace cien años abraza ya todas las complicaciones de nuestro destino en esta mitad del siglo. Hegel dice: "No la vida que tiene miedo de la muerte y se mantiene pura de la devastación, sino aquella que la soporta y en ella sabe conservarse, ésa es la vida del espíritu". Poesía y Poética # 24, Benn Gottfried, *Problemas de la lírica* (Traducción: Sara Gallardo y Eugenio Bulygin), UIA, México, Invierno 1996, págs. 4 -5

corrientes y vaya a los que le ofrece su propia vida cotidiana; describa sus tristezas y deseos, los pensamientos pasajeros y la fe en alguna belleza; describa todo ello con sinceridad íntima, callada y humilde y utilice, para expresarse, las cosas de su entorno, las imágenes de sus ensueños y los objetos de su recuerdo. Si su vida diaria le parece pobre, no se queje de ella; quejese de usted mismo: dígame que no es lo bastante poeta como para suscitar sus riquezas; porque para los creadores no existe pobreza ni lugar pobre, indiferente. Y aunque estuviera en una prisión cuyas paredes no dejaran llegar a sus sentidos ninguno de los ruidos del mundo, ¿no le quedaría aún su infancia, esa riqueza exquisita, regia, ese tesoro de los recuerdos? Vuelva usted a ella su atención. Pruebe a hacer aflorar las sumergidas sensaciones de ese lejano pasado; su personalidad se robustecerá, su soledad se ensanchará y convertirá en una morada de penumbra, ante la cual pase, alejado, el ruido de los demás.<sup>28</sup> Y si de esta vuelta hacia adentro, de esta inmersión en el mundo propio salen versos, no pensará preguntar a nadie si son buenos versos. Tampoco hará intentos de que las revistas se interesen por estos trabajos; pues verá en ellos su querida propiedad natural, un trozo y una voz de su vida. Una obra es buena cuando ha surgido de la necesidad.<sup>29</sup> En esta forma de originarse está su enjuiciamiento; no hay ningún otro. Por eso, muy estimado señor, no he sabido darle otro consejo que este: entrar en sí mismo y explorar las profundidades de las que brota su vida,<sup>30</sup> en su

<sup>28</sup> El gran poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade (1902-2002) escribe en su relato *Quedar en casa* lo siguiente sobre la soledad y el ruido del mundo:

"Estarse cuatro días y cuatro noches en casa viendo pasar el carnaval, o no viendo ni eso sino entregado a otro, y más secreto, gozo que en este miércoles de Ceniza abre sus pétalos de cansancio como si también hubiésemos bailado y chillado en el club. No prender el televisor, olvidarse de la radio; dejar que los locutores hablen solos en el ansia de llenar con palabras una fiesta basada en el movimiento y el ruido. Percibir apenas el grito trémulo, traído y llevado por el viento, de un samba que señala hacia la realidad lúcida sin convidarnos a ella. Beneficiarse con la ausencia de periódicos, prueba de la provisoria inexistencia del mundo como arquitectura de noticias... Penetrar, sin que nadie nos obligue, al vacío del tiempo como a un parque cerrado y, aprovechando la ausencia de guardianes, descubrir en él cuanto los letreros omiten. Aceptar la soledad: escogerla, disfrutarla. Sonreír de los psiquiatras que hablan de la alienación del mundo y recomiendan la terapia de grupo. Estimar la pausa como valor musical, el intervalo, el hiato. El instante en que la aguja hierde el disco sin despertar aún ningún sonido..."

Drummond de Andrade, Carlos. *La bolsa y la vida* (Traducción: María Rosa Oliver), Ediciones de la flor, Buenos Aires. 1973 p.20

<sup>29</sup> Rilke, mismo, en las *Cartas sobre Cézanne*, amplía esta visión particular sobre el proceso creativo: por un lado la necesidad de crear, por otro la veracidad ante el decir y por última la unión entre vida y arte: "Sí, la obra artística siempre es el resultado de un haber estado en peligro, de haber llegado hasta el final en una experiencia, hasta donde ya nadie puede ir más lejos. Cuanto más se avanza en ella, la vivencia resulta la manifestación necesaria, irreprimible, lo más definitiva posible, de tal singularidad... Ahí radica, justamente, la ayuda enorme que constituye la pieza artística para la vida de quien tiene que hacerla... en ser su síntesis, la cuenta del rosario donde su vida eleva una plegaria, la prueba reiterada para sí mismo de su propia unidad y veracidad, pero que sólo le habla a él, y hacia afuera queda anónima, sin nombre dado, como necesidad solamente, como vaga realidad o existencia". Rilke, Rainer María, *Cartas sobre Cézanne*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1992, p.14

<sup>30</sup> Carlos Drummond de Andrade en el poema *Búsqueda de la poesía*, nos dice, con una visión, más que parecida, paralela a la de Rilke lo siguiente: "Convive con tus poemas antes de escribirlos./Ten paciencia sin son oscuros. Calma, si te provocan./ Espera que cada uno se realice y consume/con su

manantial encontrará la respuesta a la pregunta si *debe* crear. Tómela como suene, sin pensarlo más. Quizá resulte que usted está llamado a ser artista. Entonces tome sobre sí su suerte y sopórtela, con su peso y su grandeza<sup>31</sup> sin preguntar nunca por la recompensa que podría llegar de fuera. Pues el creador tiene que ser un mundo para sí, y encontrar todo en sí mismo y en la naturaleza, a la que se ha incorporado.<sup>32</sup>

No conozco, en todas las reflexiones sobre el proceso creativo de cualquier artista que haya leído, alguna reflexión más radical (y aparentemente sencilla) que ésta. Evidentemente hay muchas maneras de mirar el fenómeno artístico: por qué crean los artistas, qué los impulsa a hacerlo, cuáles son sus metas, qué relación tienen o quieren tener con la sociedad, con su tiempo, con el individuo, con el mundo del arte, etc.

---

poder de palabra/ y su poder de silencio.// No fuerces al poema a desprenderse del limbo./ No recojas del suelo el poema que se perdió./ No adules el poema. Acéptalo/ como él aceptara su forma definitiva y concentrada en el espacio".

Navarro, Raúl, (compilador y traductor), *Poesía Moderna del Brasil*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956, p. 132

<sup>31</sup> En este punto "tome sobre sí su peso y sopórtela" se podría escribir muchísimo sobre algunas peripecias que muchos artistas han pasado, directa o indirectamente a partir de su trabajo. Nombraremos sólo a los casos muy conocidos de Gauguin, Van Gogh y Soutine. Otro ejemplo, muy importante, es el del poeta rumano Paul Celan. Celan, judío, perseguido por los nazis, los cuales exterminaron a su familia, siguió, después de estos sucesos escribiendo poesía. Celan escribió en alemán, "la lengua de sus enemigos", y pudo transformar, todos los hechos vividos en una poesía, de corte hermético, o de difícil comprensión, (aunque él siempre insistió que sus poemas no eran herméticos.

(Adorno dijo que después de Auschwitz era imposible seguir escribiendo poesía. Después, cuando tuvo la oportunidad de leer los poemas de Celan, se retractó diciendo que, como escribía Celan, todavía era posible hacerlo.) Celan, como otros, soportó el peso de haber sido llamado a la *poesía*. Lo increíble de todo esto es que Celan, después de los terribles pesos soportados, no sólo no dejó de escribir, sino que sublimó, decanto esos hechos, y dejó, a parte de gran poesía, testimonios humanos imposible de olvidar. Transcribo un fragmento del poema "Grano de Lobo", inédito hasta después de la muerte del poeta. "(Lejos, en Michailowka, en / Ucrania, donde / asesinaron a mi padre y a mi madre: qué / florecía allí? ¿qué / florece? ¿Qué / flore, madre, / te lastimó allí / con su nombre? // A ti, madre, / que decías grano de lobo, y no / lupino. // Ayer / regresó uno de ellos y / te mató ' de nuevo / en mi poema. // Madre. / Madre, de quién era / la mano que apreté, / cuando con tus palabras fui a / Alemania? // En Aussig, siempre dijiste, en / Aussig sobre el Elba, en la / huida, / madre, allí vivían los / asesinos. // Madre he escrito cartas. / Madre, no llegó ninguna respuesta."

Revista Poesía Poética # 28, Celan, Paul, (Traducción, Patricia Gola) UJA, Invierno 1997 p.59-61

<sup>32</sup> Rilke, Rainer María, *Teoría poética*, (traducción: Federico Bermúdez Cafete, Ed. Júcar, Los poetas, Barcelona, 1987, págs. 26,26

Rilke pone los acentos en muchas cuestiones fundamentales para el creador, que se unen (en ciertos momentos) y ahondan el *estado de inocencia* del cual nos habla Bayley. Comencemos pensando, en las preguntas tan graves, tan sencillas: ¿debo escribir, (debo crear)? ¿Moriría si se me prohibiera hacerlo?

Aquí nos enfrentamos al hecho artístico como el sentido último (o primero) de la vida. Cuando el hecho artístico, cuando la creación es más importante aún que la propia existencia. O cuando la existencia se vuelve necesaria en la medida en que es el vehículo por el cual se puede realizar la creación a la que uno siente que ha sido llamado; o aún cuando la vida se vuelve un pretexto para la creación, la vida, algo tan serio como la creación.

Una vez que se ha saltado esa gran valla del responder *sí debo*, comienza el camino de la creación. "*Entonces acérquese a la naturaleza. Entonces intente decir como un primer hombre, lo que mira y vivencia, ama y pierde.*" ¿ Existe algo, también, tan difícil como *el decir cómo un primer hombre*, lo que se ve, se vive, se ama y se pierde? El primer hombre. Hemos aprendido a ver las cosas. En la casa nos enseñaron desde niños los nombres de las cosas, en la escuela nos dijeron que el cielo en un dibujo debía ser azul, que el tronco del árbol siempre es café, que las hojas siempre son verdes, que el árbol siempre debe estar plantado. A alguno una maestra le aplastó un conejo hecho con plastilina, diciéndole que "así no eran los conejos", que "*eso parecía* más un perro que un conejo; aún: "que si tenía algún problema de vista, que si necesitaba lentes... etc." Nos enseñaron que las manos siempre tienen cinco dedos, que los ojos son simétricos, que una casa siempre es

un cuadrado y arriba del cuadrado hay un triángulo, el techo, y dos ventanas al lado de un rectángulo, la puerta. Se nos dieron esquemas que seguir en un dibujo, por un lado y por otro que todo debe parecerse a algo.<sup>33</sup> Se nos dijo también que los versos siempre deben rimar. Algunos tuvieron la suerte de tener otro tipo de maestros, y en casa, quizás, también tuvieron un acercamiento con libros y música, con la danza, la fotografía y el cine de autor. Conocieron de animales, del mar, de los planetas. Pero a la mayoría se les dijo que las cosas son de cierta manera, y sirven para algo específico siempre, que todo tiene una utilidad y un valor, la mayoría de las veces, monetario. Las costumbres, lo cultural, lo aprendido. Se nos enseñó a perder la mirada virgen, a sorprendernos. ¿Ver entonces como el primer hombre?

Vasko Popa, el poeta serbio, seguramente conociendo esta carta de Rilke, le agrega la siguiente reflexión:

Arrastras así las palabras, una por una, a través de los dientes y en ellas confrontas y unes tu infinito interior con el exterior. Las unes afuera, pero según las leyes que ignoran lo imposible y que reinan dentro de ti. Lo haces porque no sabes hacerlo de otra manera, lo haces por tu propia vida que puede subsistir sólo en un mundo singular,<sup>34</sup> que es el único mundo real. *Lo haces ingenuamente como si fueras el*

---

<sup>33</sup> Herbert Read reflexiona sobre la característica "háptica" que todos los seres humanos poseemos y que escapa a las imágenes del mundo objetivo, lo cual, en sí mismo, valida que las imágenes que creamos no se apeguen a ese mundo objetivo: "El ambiente del individuo no es del todo objetivo: su experiencia no es sólo empírica. Dentro del individuo existen "atmosferas interiores" o estados existenciales que pueden exteriorizarse con ayuda de las facultades estéticas. Uno es somático y existe incluso en los ciegos y mudos: es un conjunto de imágenes no derivadas de la percepción externa, sino de tensiones musculares y nerviosas de origen interno. En sí misma, esa sensibilidad "háptica" (del griego tocar), carece quizá de importancia, pero al pasar por alto este elemento tal como aparece en la expresión estética, ha conducido a una comprensión errónea de esas desviaciones del naturalismo fotográfico que se encuentran en el arte primitivo y moderno".

Op. cit, Herbert Read., p. 33

<sup>34</sup> Con respecto a este punto, Drummond de Andrade nos dice: "Escritor: no solamente cierta manera especial de ver las cosas, sino también la imposibilidad de verlas de cualquier otra manera". Drummond de Andrade, Carlos, Poesía y Poética # 25, UIA, México. p.31

*primer hombre que vio el mundo. Lo haces implacablemente como si fueras el último hombre que verá el mundo.*<sup>35</sup>

¿Ver como el primer hombre, ver como el último, con esa desazón y desesperanza, quizás, con esa *implacabilidad*? ¿No será algo casi imposible? Tener la mirada virgen, ver todo, “por la primera vez”, la sorpresa, y ver todo “por la última vez”: ver todo tal cual es, sin ilusiones, sin engaño, también con la sorpresa de, “en qué terminó el ser humano” (¿Qué diría, qué escribiría, que crearía el último hombre sobre la tierra?) Así vemos que el estado de inocencia, como característica elemental, como la fuente de la obra de arte, es el vivir del artista, en toda la extensión de la palabra. Por supuesto, como lo hemos puntualizado, el *estado de inocencia* requiere de la otra parte complementaria, del *estado de alerta* para crear con todo ello una obra artística.

Traeremos a colación, por tercera vez, para redondear la idea de la importancia del *estado de inocencia*, y la conjunción con el *estado de alerta*, un fragmento de la cita # 4, (en la página 3) en donde el poeta William Carlos William nos dice: “nadie cree que la poesía (o el arte, diremos nosotros) pueda estar en su propia vida [...] todo en nuestras vidas, si es auténtico y nos toca con suficiente profundidad, es susceptible de ser organizado en una *forma* que puede ser la de un poema.”

Por último, en cuanto a los temas que se han abordado en las obras de arte a través de los siglos, quizá no sean muchos: el hombre en relación con los dioses, con la naturaleza, con la comunidad (la tribu, la nación, los héroes). El amor y desamor, la

<sup>35</sup> Revista Poesía y Poética # 34 Popa, Vasko, , Verano 1999, UIA, México, p. 30

amistad, la infancia, la juventud, la vejez, la enfermedad, la muerte; la injusticia, la guerra; la alegría, la esperanza y la desesperanza, los sueños, la locura, las costumbres, la sexualidad; la vida en la ciudad, en el campo, en el mar etc., en fin, la condición humana y su relación con el mundo. Aún debemos decir, en cuanto a los temas que el pintor o poeta puede tomar como tema para su obra, (o como pretexto) una meditación sobre el hecho mismo de escribir o de pintar: la disciplina artística que realiza se convierte en el tema mismo de su obra.<sup>36</sup>

Por último, pienso que no hay temas más artísticos o más poéticos que otros: lo importante es observar *cómo* ese tema ha sido formalmente trabajado, en esa unión, de la cual escribe Bayley, del *estado de inocencia* con el *estado de alerta*, (que se tratará en otro inciso de esta tesis), que se requiere para conformar la obra de arte.

---

<sup>36</sup> Un poema de Hugo Gola, da cuenta exactamente de lo dicho sobre esto. Lo transcribo como está publicado, ya que el espacio gráfico en este poema es fundamental para observar los cortes y movimientos que realiza el poeta, que también le aportan un sentido al poema:

**el tema del poema/** es el poema/ en los días/ nublados/ en las mañanas/ grisáceas/ del verano/  
vuelve/ arrastrándose/ aquella/ indecisión/ llega/ otra vez/ aquel asombro/ aquel resplandor/ que arrasa  
y sigue// el tema/ es siempre el poema/ aunque hables/ de los árboles/ o del destino/ incierto (...)// y  
cuando llegan/ las palabras/ nada te dicen/ sólo habla/ el fervor/ que deja atrás/ todas las / cosas/ y los  
nombres

Gola, Hugo, *Retomas*, Alción Editorial, Argentina, 2008, págs.57-58

## Capítulo 2- El proceso oscuro: sobre la imposibilidad de decir del poeta y del pintor<sup>37</sup>

*Hay una sola verdad: la que cada cual descubre. Y sin ese descubrimiento no hay pintura. Pues la pintura es algo inédito que cada cual lleva – si es pintor- y que hay que descubrir*  
Joaquín Torres-García<sup>38</sup>

*Ya hice de todo con las palabras  
Ahora yo quiero hacer de nada*  
Haroldo de Campos<sup>39</sup>

*Hacemos lo que sabemos, antes de saber lo que hacemos*  
Charles Olson<sup>40</sup>

*... la concepción no puede abstraerse del hacer*  
Robert Duncan sobre la obra de Olson.<sup>41</sup>

### A) El proceso oscuro en el poeta

<sup>37</sup> **Nota:** No todos los poetas ni pintores trabajan, realizan, piensan de la misma manera, en cuanto a lo que llamaré "el proceso oscuro", o la manera en que surge, se escribe o se pinta un cuadro. Los autores que voy tomando, *dicen*, con su obra, y en ocasiones con palabras, que es "un misterio", "un proceso, no tan lógico" la manera en que un cuadro o un poema llega a ser". Por lo tanto no estoy tratando de generalizar, sino de particularizar, y de reflexionar el por qué esos autores (y muchos otros que necesariamente dejaré afuera) ven el proceso creativo como un proceso extraño, que tiene que ver (en ocasiones) con el azar, con la llamada "inspiración", (no en el sentido antiguo de soplo divino, sino como una cualidad o característica humana de apertura psicológica), con lo impremeditado, con un encontrar en el hacer, en la praxis continua con el material del lenguaje artístico que practican: palabras y sílabas, color, línea, textura, etc. Termino esta aclaración con una cita de Robert Creeley: "Hace años (Ezra Pound) me escribió en una carta generosa: "Toda tendencia a una afirmación de tipo general, abstracta, es un tobogán resbaladizo". Y entonces pienso inmediatamente en el querido Allen Ginsberg, muerto demasiado pronto el año pasado: "¿Qué advertí? ¡Particularidades!" Eso es finalmente lo mejor que uno puede hacer".

<sup>38</sup> Torres-García, Joaquín, *Universalismo constructivo #1, (Aquello que hago y sé por mi mismo)*, Alianza Forma, Madrid, 1984, p.52

<sup>39</sup> <http://letraslibres.com/pdf/7218.pdf>, Hernández Bustos, Ernesto; Sánchez Mejías, Rolando, *Haroldo de Campos. In memoriam*,

<sup>40</sup> Revista Poesía y poética #8, Invierno 1991. UIA, México, p.14

<sup>41</sup> Idem. Poesía y Poética #8, p.15



Para comenzar a reflexionar lo que llamaré *El proceso oscuro* transcribo la cita donde encontré la frase que me ayudó a realizar este inciso:

Cuando Gottfried Benn dice: "En general no sé lo que escribo, ni siquiera lo que pretendo y cómo surge algo en mí...", está – me parece – exponiendo claramente el **proceso oscuro** por el que transita siempre, o casi siempre el poeta lírico. William Carlos Williams afirma, por su parte, que el poeta piensa con el poema, en el poema. Es decir, que no existe para él un pensamiento anterior que de origen al poema. El poema es quien descubre, al hacerse, esa especie de pensamiento oscuro, cuya escritura permite que sea revelado. Todo poema, entonces, sería la expresión de un complejo de sentimientos, pensamientos, sensaciones, articulados en una unidad significativa.<sup>42</sup>

Si retomamos la cita Gottfried Benn, con la cual se abrió este inciso, que Hugo Gola, a partir de Benn, utiliza para reflexionar sobre el proceso creativo del poeta lírico, " En general no sé lo que escribo, ni siquiera lo que pretendo y cómo surge algo en mí...", si la tomamos, y pensamos que Benn es un escritor, alguien que ha estado, desde muy joven, en contacto con el lenguaje escrito, que ha leído no sólo a grandes poetas tanto como a filósofos y aun a científicos,<sup>43</sup> podríamos creer que él podría escribir, fácilmente, sacar a la luz o desfondar, el mecanismo por el cual una vivencia subjetiva, (el vivir cotidiano, los recuerdos, los pensamientos, las sensaciones, lo que anteriormente llamamos *estado de inocencia* en la obra de arte), se condensa, y a partir de esta condensación, con todas las "armas" de que dispone el poeta (su conocimiento objetivo de las estructuras con que muchos poetas a través del tiempo

---

<sup>42</sup> Gola, Hugo, *Prosas*, Ed. Alción, Córdoba, Argentina, 2008, págs.. 30,31

<sup>43</sup> Gottfried Benn, es un poeta, dramaturgo y ensayista, no sólo literario sino también de textos sobre medicina ( ya que fue médico especialista en enfermedades venéreas), que escribió una gran cantidad de ensayos donde introduce continuamente referencias a poetas, escritores y pintores fundamentales para el arte.

han construido sus poemas y, por otro lado, su conocimiento intuitivo sobre el lenguaje, que sería el ritmo de la lengua hablada, la musicalidad y la capacidad polivalente de la lengua alemana, en este caso, para pivotear distintos significados a partir de un mismo concepto, etc.), si pensamos en todo esto, creeríamos que Benn podría decirnos exactamente sus **intenciones** como poeta y su manera en que llega a escribir sus poemas. Pienso que esta reflexión de Benn podrían haberla formulado muchos pintores también. Esa imposibilidad de decir, de poner en palabras lo que intenta el pintor, lo que busca,<sup>44</sup> el proceso por el que se llega a “encontrar” en la praxis diaria, (nuevas formas de concebir el espacio, un nuevo estilo, nuevas estructuras), casi siempre ha sido tomada como falta de conocimiento, de inteligencia, de conciencia sobre la práctica de pintar cotidianamente. Cuando se le dice a un pintor o a un poeta: explícame lo que quisiste decir en este cuadro o poema, o qué conceptos utilizaste, por ejemplo, se olvida, o peor, se pasa por alto que aquello que se formó en un lugar oscuro no puede ser desfondado fácilmente.

Por una parte, la utilización particular, la manera personal de utilizar el material en el caso del pintor: la forma de aplicar la pintura, las técnicas utilizadas para crear un dibujo particular, se convierte en la obra: ella explica qué hizo el pintor, qué buscó y qué encontró. En el caso del poeta, lo que dijo en su poema, la manera en que cargó de energía al lenguaje (lo que a fin de cuentas es la poesía), a partir de la melopea,

---

<sup>44</sup> No sólo el pintor que trabaja la abstracción, el tachismo, la pintura de acción, el expresionismo abstracto, o aún pintores budistas zen o influenciados por el Budismo Zen, etc., sino pintores también figurativos no-representativos, o planísticos, según Hugo Padeletti.

logopea y fanopea,<sup>45</sup> no puede ser explicado de otra manera más que en la que lo dijo.

Pongamos algunos ejemplos sobre lo anterior en poesía y en pintura:

un ejemplo es el siguiente poema del poeta argentino Oliverio Girondo:

### **Aridandantemente**

Sigo

solo

me sigo

y en otro absorto otro beodo lodo baldío

por neuroyertos rumbos horas opio desfondes

me persigo

junto a tan tantas otras bellas concas corolas erolocas

entre fugaces muertes sin memoria

y a tantos otros otros grasos ceros costrudos que me opan

mientras sigo y me sigo

y me recontrasigo

de un extremo a otro estero

aridandantemente

sin estar ya conmigo ni ser un otro otro<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> "Si nos olvidamos de las clasificaciones que se refieren a la forma exterior de la obra o a su motivo, y si consideramos lo que en realidad sucede en, digamos, la poesía, encontraremos que el idioma se carga de energía o dinamiza de varios modos. En otras palabras hay tres "géneros poéticos": **Melopea**: en la cual las palabras están cargadas además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado.

**Fanopea**: que consiste en la proyección de imágenes sobre la imaginación visual.

**Logopea**: "la danza del intelecto entre las palabras", es decir, emplea palabras no sólo por su significado directo, sino que toma en cuenta en un forma especial la manera en que se acostumbra usarlas, el contexto que *esperamos* encontrar con la palabra, sus concomitancias usuales, sus acepciones conocidas y juega irónicamente con ellas."

Pound, Ezra, *El arte de la poesía*, (Traducción: José Vásquez Amara), Ed. Joaquín Mortiz, serie volador, I, México, 1989, p.40

<sup>46</sup> Girondo, Oliverio, *Obra Completa*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1968 p. 408

En este poema encontramos un tejido sonoro-semántico muy particular. Con la observación gráfica y sonora del poema, al realizar su lectura, sabemos que está construido con la repetición continua sobre todo de la consonante *s* y la vocal *o*, aunque otras vocales y consonantes, como la *i* y la *g* se repiten también, y también con la repetición de las palabras o sílabas que contienen la *t*. Haré un esquema para dar cuenta de algunas de estas repeticiones a lo largo del poema.

**Sigo**

solo

me sigo

y en otro absorto otro beodo lodo baldío

por neuroyertos rumbos horas opio desfondes

me persigo

junto a tan tantas otras bellas concas corolas erolocas

entre fugaces muertes sin memoria

y a tantos otros otros grasos ceros costrudos que me opan

mientras sigo y me sigo

y me recontrasigo

de un extremo a otro estero

aridandantemente

sin estar ya conmigo ni ser un otro otro

Nos podemos preguntar, ¿por qué tanta repetición de letras, de sílabas, aún de palabras? ¿por qué tanta *repetición* sonora? ¿El poema, en este caso, sería entonces solamente un *juego* musical, una repetición constante de sílabas y palabras, mecánicamente? Evidentemente no. El poeta Hugo Gola, en una entrevista realizada dice lo siguiente:

**"Pregunta:** En (el poema) *Recuerdo borroso* ¿cuál es – según su criterio y experiencia-, la relevancia que juegan los efectos musicales en sus versos? ¿Cuán importante es el ritmo en la relación a la respiración del poema?

**Respuesta:** La musicalidad en el poema es una gracia que suele pasar inadvertida. Más su presencia es esencial. Como decía Zukofsky "el poema limita por arriba con la música". Esa música se introduce en el poema por la sonoridad que arrastran las palabras: vocales, sílabas, consonantes, aliteraciones, acentos. La combinación de estos elementos origina una cierta música y esa música agrega significación a la semántica. Carga las palabras, las vuelve densas, grávidas. William Carlos Williams dice:

" En prosa una palabra significa lo que dice. En poesía uno atiende a dos cosas, a su sentido, el sentido común de lo que dice, pero dice más. Ahí está el problema". Este *más* que dice, proviene de los recursos que otorgan al lenguaje una significación mayor. Igualmente Joseph Conrad en alguna parte afirma que "el poder del sonido es mayor que el poder del sentido".<sup>47</sup>

Gola ha puesto el acento en que esa "música agrega significación a la semántica".

Así, sonido y sentido en el poema están íntimamente entrelazados. La forma y el contenido son uno.

Gola, en la misma entrevista, dice :

"...La palabra inicial condiciona las que vendrán luego. Después procedo a una lectura minuciosa que procura descubrir lo que sobra o lo que falta para evitar que por descuido la materia verbal se derrame o se pierda. Aquí en esta participa activamente

---

<sup>47</sup> Entrevista transcrita que me fue proporcionada por el poeta Hugo Gola, antes de su publicación. México, D.F. 2006

la inteligencia. Hay algo así como un intercambio entre intuición y reflexión para establecer algún tipo de equilibrio". (...) "Siempre pensé que los poemas no tienen temas, son recurrencias, incursiones verbales, asociaciones a fin de capturar alguna sensación, algún sonido que invade de pronto, que reclama la atención, que se impone y que uno, humildemente, trata de registrar u obedecer". "Los poemas que escribo...surgen con la primera palabra. Ésta a su vez, condiciona las siguientes, les imprime una tonalidad."<sup>48</sup>

Así, como dice Gola, en el poema de Gironde parece que la primera palabra, *Sigo* ha condicionado todas las demás palabras que luego vendrán, como un sonido que se impone, y al que el poeta obedece y debe registrar. También, esta palabra *Sigo*, y las siguientes, han impreso en el poema una *tonalidad* particular.<sup>49</sup>

Por último, sobre el poema, podemos decir, ya que una palabra condiciona a la siguiente y ésta a las que vendrán, que unas engendran a otras, esto significa que al principio, al surgir la primera palabra, los sonidos de ésta, lo material, se impone sobre lo que éstas significan.

En todo lo dicho anteriormente encontraríamos el *proceso oscuro* mediante el cual Gironde va construyendo su poema, encontrando y descubriendo en su proceso creativo, un sentido emocional, mediante el ritmo musical (meloepa), la construcción de imágenes, (fanoepa), y las polivalencias y el uso no ordinario de las palabras (logopea). Este engendrarse de unas palabras en otras, este diálogo entre lo material

---

<sup>48</sup> Ibidem., entrevista, p. 5

<sup>49</sup> ¿Qué tono encontramos en este poema? Edgar Bayley, divide la visión de Gironde en dos, visión de donde surge la tonalidad de sus poemas, en su libro Estado de alerta y estado de inocencia: " No puede evitarse, al hablar de Gironde, la evocación de su jovialidad, de su humor, su sentido de la aventura y del absurdo, su señorío...su gusto por todo lo viviente, por la pulpa y el color, por la amistad, por la ironía, por el amor. Resulta, sin embargo, también inevitable evocar su visión descarnada de la no vida, del esqueleto y la médula, de la sombra y la desesperanza, de los sofocos del bis a bis, de la pudrición, de lo caótico. Y esto último sin menoscabo de la alegría a pesar de todo..."

Op. cit., Edgar Bayley, p.33

Así, en el poema Aridandantemente encontramos esta segunda visión en el tono, en los elementos materiales del lenguaje poético, anteriormente analizados. Para terminar sobre Gironde, otras palabras de Bayley sobre lo que para él es la poesía: "La poesía es siempre alegría, dicha de palabras, por penosa que fuese su temática o su motivación inicial".

Ibidem., p.61

del lenguaje poético que realiza el poeta, es lo que encuentra el poeta Rainer María Rilke en el lenguaje pictórico de Cézanne, en los colores y en las pinceladas, (y podemos decir que en las formas también, a partir de la famosa cita de Cézanne de que todo en la naturaleza puede, en la pintura, reducirse a formas geométricas esenciales: al cubo, el cilindro y la esfera):

"Es como si cada punto supiera de los otros. Tanto participa: tanto actúan en él adaptación y repulsa, tanto cada punto se cuida a su modo del equilibrio, creándolo: como a fin de cuentas todo el cuadro mantiene la realidad en un equilibrio".  
"Como ya he escrito, todo se ha reducido a un asunto de colores entre ellos: uno se contiene ante el otro, o se acentúa frente a él, o se acuerda de sí mismo..."  
"En este vaivén de mil influencias recíprocas, el interior del cuadro vibra, se eleva, cae sobre sí mismo y en ningún punto está quieto".<sup>50</sup>

Estos tres fragmentos de la carta me hace reflexionar en cuanto a que tanto en la poesía como en la pintura, existe un *diálogo*, entre los elementos puramente materiales, (y también temáticos) que componen el lenguaje poético y pictórico: diálogo entre los sonidos y sílabas, ritmos en la poesía, diálogo entre los colores, los tamaños de las pinceladas o manchas, el ritmo de las líneas, formas, etc. para conformar el hecho plástico, que, según Joaquín Torres- García, es "ese acorde entre lo que el pintor habrá abstraído de la realidad, ya como elemento estético o plástico y los medios de su orquesta: su paleta. Porque cada pintor debe tener la suya propia".<sup>51</sup>

## B) El *proceso oscuro* en el pintor

Aunque las siguientes citas de los pintores que transcribo no nombren al tipo de trabajo que realizan exactamente como *proceso oscuro*, podemos, a partir de lo que

---

<sup>50</sup> Rilke, Rainer María, *Cartas sobre Cézanne*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1992. pps. 58,59

<sup>51</sup> Torres-García, Joaquín, *Universalismo Constructivo #2*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 785

dicen, inferir que se trata exactamente de lo que reflexionamos con anterioridad sobre el trabajo del poeta.

En una entrevista el poeta norteamericano Robert Creeley cita la manera cómo trabajaba Jackson Pollock:

*Creeley*: ...Pienso en un comentario de Pollock sobre su modo de trabajo, "Cuando estoy en mi pintura no sé bien que estoy haciendo. Únicamente después de una especie de periodo de familiarización veo en qué he andado. No temo cambiar algo o destruir imágenes, porque la pintura tiene una vida propia. Intento dejar que ésta aflore. Sólo cuando pierdo contacto el resultado es una confusión. De lo contrario es armonía pura y avanza sola".<sup>52</sup>

*Tomlinson*: ¿Sientes que esa es una manera válida de hablar del proceso poético?

*Creeley*: Bueno, esto es quizá lo que Olson dice de modo paralelo cuando habla de la forma abierta, o composición por campo, en el *Verso Proyectivo*, en la que intentas mantener una relación con el poema que estás escribiendo, más que con el poema que ha escrito algún otro. En el ensayo *El arte de la Poesía*, Valery dice, refiriéndose a la lírica, que forma y contenido son inextricables (*difícil de desenredar*), y que la forma es descubierta a cada instante, puesto que no puede haber ninguna determinación previa a aquélla que aparece en tanto se produce la escritura.<sup>53</sup> Esto es paralelo al sentido de la composición que tiene Olson y, evidentemente, al de Pollock: estás pensando constantemente en tratar de articular esa responsabilidad que demanda lo que haces. Es una situación horriblemente precaria para el que está en ella, porque puedes borrarlo todo en un instante. Tienes que estar absolutamente despierto para reconocer lo que está ocurriendo, para responsabilizarte por todo lo que debes hacer antes que puedas reconocer siquiera su pleno significado. Es como cuando el coche derrapa, usas toda la información técnica que tienes relativa al modo de volver el coche a la ruta, pero no estás pensando "debo volver el coche a la ruta", o lo vuelves a la ruta o te vas al precipicio.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> El crítico Julian Bell dice que *El proceso* a partir del cual Pollock pinta es más importante que la pintura que realiza, ya que "la pintura, a mediados del siglo XX, iba a ser valorada como una prueba de la actividad creadora... el culto a Pollock parecía centrarse en las fotografías de él pintando, más que en las pinturas mismas". No estamos de acuerdo con esa declaración ya que el proceso a partir del cual se pinta, es importante sólo a la luz del cuadro que se ha pintado; de otra manera, ¿qué razón tendría el acto de pintar, si no importara el resultado de éste, que es el cuadro mismo? Por otra parte, lo interesante del proceso de la creación de un cuadro, es observar, en el cuadro mismo, ese proceso: las distintas capas, las idas y vueltas que se deben realizar para que el cuadro *llegue a ser*. Bell, Julian, *¿Qué es la pintura?*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2001, p. 128

<sup>53</sup> Esto lo encontramos en el poema de Gironde que acabamos de analizar

<sup>54</sup> Revista *Poesía y Poética* # 8, UIA, México, invierno 1991, p. 12,13



Para reflexionar sobre la cita anterior, tomemos dos cuadros, uno de Jackson Pollock, y otro del pintor alemán Emil Schumacher.



Jackson Pollock (1912-1956)  
Postes azules 11, 1952,  
1952  
212.09 x 488.95 cm  
Técnica mixta sobre tela



Emil Schumacher  
Dobolo  
Mixta sobre tela  
84 x 125,5 cm  
1984

¿No podrían decir Schumacher (y otros pintores) lo mismo que Pollock dijo, según Creeley: "Cuando estoy en mi pintura no sé bien que estoy haciendo. Únicamente después de una especie de periodo de familiarización veo en qué he andado."? Esto sería lo mismo que dijo Williams (al igual que Benn y muchos poetas podrían decir): *pienso con el poema, en nuestro caso pienso con el cuadro.*

Si observamos atentamente las fotografías de los cuadros anteriores lo primero que viene a nuestra mente es que esos cuadros no pudieron ser predecibles para el artista, y lo más probable es que no hubo un bosquejo o una planeación anterior a su realización. Sentimos ante todo la libertad del trazo, la espontaneidad en la dirección de las formas o líneas y una armonía que, seguramente, fue conformándose al mismo tiempo que el acto de pintar sucedía.

En estos cuadros el pintor debe moverse rápidamente de una percepción a la siguiente. Pienso que en la pintura es muy complejo el proceso a través del cual surge o aflora el cuadro o la imagen con la cual el pintor queda conforme, al menos en el momento de terminar un cuadro<sup>55</sup>, porque el pintor puede, sobre todo en este tipo de pintura que he puesto como ejemplo, acabar con el cuadro, echarlo a perder,

---

<sup>55</sup> Debo decir, personalmente, que en muchas ocasiones me ha sucedido que un cuadro que siento terminado en no importa cuántas sesiones, después de dejarlo reposar, de no tocarlo por algún tiempo, y verlo de nuevo, creo que no llegué a lo que quería, o no me agrada alguna forma, un tono de color, etc., por lo cual, vuelvo a pintar sobre él, a tratar de encontrar lo que estaba buscando en ese cuadro en particular. Una de los mayores problemas, creo, es saber cuándo detenerse en el proceso de pintar y decir, *el cuadro ya es*, no necesita ni una línea, ni una pincelada, nada.

por llamarlo de alguna manera. Por eso el pintor debe estar muy atento a lo que está sucediendo en el cuadro, debe ir de *una percepción a otra*, de un acto a otro, para llegar a atrapar *eso* específicamente que estaba buscando, o que encuentra en el acto del pintar.

Podría pensarse que lo anterior sólo tiene cabida en la pintura abstracta, ya que no hay una figura representada que constriña o delimite la expresión. Sin embargo pienso que esto podría verse también en pintores figurativos. Pongamos el ejemplo de Morandi o de Nicolás de Stael . ¿Qué sucede ahí con ese "proceso oscuro" ?



Nicolas de Staël (1914-1955)  
Marseille sous la neige  
óleo sobre tela  
59 x 81 cms. / 1954



Giorgio Morandi  
Naturaleza muerta  
óleo sobre tela  
33 x 38 cms. / 1956

Estos cuadros, a pesar de la representación, no son predecibles. Los pintores se mueven con intuición entre las figuras, buscando equilibrios y resonancias pictóricas que van más allá de la imitación. En el caso de la marina de Nicolás de Staël es importante el gesto, el trazo, hecho con espátula, y de pronto cómo ese trazo configura un bote, que al mismo tiempo es una figura geométrica “sensible”<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Hugo Padeletti, *en el ensayo Zen y pintura pura (a propósito de la muestra de Jorge Abot en la OEA)* escribe lo siguiente sobre algunas de las características de una pintura zen: “3- Con la imperfección se relaciona *fukinsei*, la asimetría. Hay una diferencia entre la forma geométrica, regular simétrica, y la forma **sensible**. El círculo y el cuadrado geométricos, desde el punto de vista del zen, son figuras muertas. El círculo y el cuadrado sensibles, imperfectos, asimétricos, son figuras vivas. El zen elige la vida. La simetría tiene su razón de ser en la figura tradicional de Buda ya que, como dice Suzuki,

De Staël, en una carta a Jacques Dubourg, escribe lo siguiente. Observemos que es exactamente lo que dijeron los poetas Gottfried Benn, Charles Olson y Robert Creeley, tanto como el pintor Jackson Pollock. (Resalto los fragmentos que refuerzan lo anteriormente dicho.)

**Cuando me precipito sobre una tela de gran formato, cuando llega a ser buena, siento siempre atrocemente una parte demasiado grande de azar, como un vértigo, una posibilidad en la fuerza que conserva, a pesar de todo, su rostro de posibilidad, su lado virtuosista a contrapelo y eso me pone siempre en un lamentable estado de desaliento. No logro continuar e incluso las telas de 3 metros que inicio, y a las que doy algunos toques cada día, reflexionando, acaban siempre en vértigo. Yo no domino, en el verdadero sentido de la palabra, si lo hay, y quisiera rodear ese cabo, quisiera llegar a golpear más a sabiendas (...)**<sup>57</sup>

En esta cita encontramos que ese azar, que ese “encontrar el cuadro en el acto de pintarlo” es algo que a De Staël parece no agradarle del todo: es muy comprensible este hecho, porque el pintor, sobre todo aquel que trabaja a partir de un *proceso oscuro*, quisiera tener, digamos “el mango del sartén en la mano”: saber qué quiere exactamente realizar, y realizarlo tal cual. Sin embargo en eso consiste exactamente el *proceso oscuro*: en el cual el artista encuentra tanto lo que no sabía que sabía, como reencuentra aquello *que estaba sumergido en la memoria personal*, como eso que Yeats nombra: “..una especie de memoria colectiva, de depósito múltiple y

---

implica una idea de solemnidad y de grandeza, pero la asimetría, que permite producir obras más libres, es más adecuada para la infinita variedad de las pequeñas epifanías posibles. La composición típica de la pintura zen en oriente es francamente asimétrica (desequilibrada, para el ojo occidental clásico): es la pintura de “un rincón”, don la o las figuras ocupan un pequeño rincón de la obra y el resto es espacio vacío.” Padeletti, Hugo, *Textos ocasionales*, Bajo la luna nueva, Buenos Aires, 1994, p. 22

<sup>57</sup> *De Stael, Retrospectiva*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990 p.190

variado que está vivo en ellos (en ciertos poetas), como lo está en el pájaro el instinto que le permite construir con perfección su nido.”<sup>58</sup>

Por otra parte el *rostro de posibilidad* al que alude De Staël sería que un cuadro siempre podría ser continuado, variado, alterado, abrir otras posibilidades: no diré *mejorado*, sino, simplemente, ser distinto.<sup>59</sup>

Por último, “Yo no domino...quisiera llegar a golpear más a sabiendas...” De Staël, al trabajar en la frontera entre lo figurativo y abstracto, y al partir del tema *marina* para realizar su cuadro, podría pensarse que ese *partir de un paisaje o marina* sería una gran ayuda para el pintor, que sería una especie de mapa fijo que utiliza para llegar al “lugar” que él quisiera; pero no, quizá el mapa está fijo, pero hay tantos caminos para llegar a ese lugar, tantos rodeos, tanto tiempo y momentos distintos en ese “viaje”, en ese ir hacia la pintura, que De Staël *no puede dominar, no puede golpear más a sabiendas*, tiene que dejarse llevar por el acto, por todo lo azaroso que se da al pintar, para llegar a que el cuadro se realice, llegue a su *realización*, como decía Cézanne.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Idem. p 31

<sup>59</sup> Uno de los problemas a los que se enfrenta el artista, el escritor, etc., es saber exactamente cuándo un cuadro está concluido, o más aún, cuándo parar, detenerse y decir: esto es”. Siempre existe esa posibilidad, líneas abiertas, direcciones diversas que abre el poema o el cuadro.

<sup>60</sup> Rainer María Rilke dice sobre Cézanne que éste se “había complicado su trabajo del modo más obstinado...En los paisajes o naturalezas muertas perseveraba concienzudamente ante el objeto, pues sólo lo trataba dando **complicadísimos rodeos**. Comenzaba por los tonos más oscuros y cubría su profundidad con una capa de color que sobrepasaba un poco los límites, y así sucesivamente, ampliando y avanzando color sobre color, llegaba poco a poco a otro elemento contrastante del cuadro, con el cual, partiendo de otro centro, procedía de igual modo”. En este caso, Rilke nos habla

En la *Naturaleza muerta* de Morandi, la pincelada fluida consolida un juego de masas y volúmenes equilibrados y un fondo dinámico que evidencia el pulso del pintor, creando diferentes texturas que se tejen con los distintos colores. El *salero chueco* (una forma geométrica, sensible como dice Padeletti), en el cuadro de Morandi, dialoga con el *frasco blanco*, conviviendo con los otros objetos cargados de ambigüedad: por un lado esa *especie de pera* sobre el cubo de lado derecho; por otro, esos volúmenes del primer plano que no sabemos si son cajas, contenedores de pan u otros objetos. Morandi da a sus composiciones, a sus naturalezas muertas, una coherencia imaginativa y formal: si conocemos algunos cuadros de Morandi, y vemos de pronto otros, reconoceremos inmediatamente al pintor. Sin embargo hay muchas variaciones o sutilezas en su obra, tanto en su pincelada, como en la "manera de organizar y combinar el color"<sup>61</sup>

Morandi dijo lo siguiente sobre lo real, sobre el mundo objetivo: "Creo que nada puede ser más abstracto, más irreal que lo que vemos realmente."<sup>62</sup> Sabemos que

---

que a Cézanne deseaba concienzudamente llegar a la imagen del cuadro, a partir de ese *proceso oscuro*, de ese rodeo, no sólo como algo inevitable, fatal, sino como método: podríamos aventurarnos a decir que Cézanne pensaba: ya que es inevitable que se llegue al cuadro a partir de un proceso oscuro, entonces asumamos como método de trabajo ese *proceso oscuro*, lleguemos la imagen a partir de una radicalización de la praxis pictórica.<sup>60</sup>

Op. cit., Rainer María Rilke, p.34

<sup>61</sup> Wilkin, Karen, *Morandi*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1998, p.99

<sup>62</sup> Es muy interesante que Max Beckmann, pintor expresionista alemán, llegue a la misma conclusión que Morandi, ya que sus obras son muy distintas. Beckmann escribe: "No es el tema lo que importa, sino la traslación del tema a la abstracción de la tela por medio de la pintura. Por esta razón raramente necesito abstraer las cosas, pues cada objeto es ya lo bastante irreal, tan irreal que sólo puedo hacerlo real gracias a la pintura."

todo lo que podemos ver del mundo objetivo, como seres humanos, nunca existe realmente como lo vemos y lo entendemos. La materia existe, por supuesto, pero no tiene un sentido intrínseco en sí misma, como los significados que nosotros le asignamos. Sólo podemos saber que "una copa es una copa, un árbol es un árbol."<sup>63</sup> En esta cita encontramos algo fundamental: los objetos, la realidad, para Morandi, se compone de formas abstractas, más allá de lo que sean, de su utilidad.

La diferencia entre los pintores abstractos y los pintores figurativos (de los que hemos hablado), es que éstos últimos parten de un pretexto (la marina y la naturaleza muerta) que vuelven el texto de su obra; es decir, giran en torno a un tema, a una composición, pero al mismo tiempo la superan, no se quedan atrapados en ella, y van en busca, a partir de estos objetos, de la pintura. Si los objetos que ven estos pintores se vuelven formas, entonces en este momento se rompe la división entre lo abstracto y lo figurativo. Como diría la ya clásica cita de Cézanne, "no pinto una manzana, pinto pintura".

Si tomamos una imagen de un cuadro del pintor mexicano Rodolfo Zanabria, encontramos lo mismo que Pollock dijo, según Creeley:

"Cuando estoy en mi pintura no sé bien que estoy haciendo. Únicamente después de una especie de período de familiarización veo en qué he andado."

---

Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo*, "Sobre mi pintura", Max Beckmann, México, Ediciones Akal, 1996, P.207

<sup>63</sup> Op. cit. Giorgio Morandi p.122





Rodolfo Zanabria  
Parte del juego  
Acrílico sobre tela sobre madera  
100.5 x 81 cm  
1986

Escuchemos a Jaime Moreno Villarreal lo que nos dice sobre la obra de Rodolfo Zanabria, que inserta a este pintor en la línea de pintores que trabajan a partir de un *proceso oscuro*:

A menudo, la pintura de Zanabria parece consistir no más que en rastros de algo muy fuerte, muy agudo que cruzó por ahí, y cuya permanencia es afortunada. El cuadro, de aspecto dúctil e inacabado, queda en perpetua estado de fuga, si no es que de anunciación. ¿Qué pasó ahí?, ¿qué produjo eso? Un arrojó espontáneo, un desorden profundo, un trastorno de la sombra o un instante de iluminación.<sup>64</sup>

Para concluir este inciso, transcribo una última cita de Nicolás de Staël que concentra todo lo visto en él, tanto lo que los poetas dijeron, como los pintores sobre el *proceso oscuro* a partir del cual llegan o acceden a la obra:

---

<sup>64</sup> Zanabria, Rodolfo, *La vida fugitiva*, (catálogo de exposición), Galería López Quiroga, México 2001, págs.. 2, 3

DEMASIADO cerca o demasiado lejos del tema, no quiero sistemáticamente ni lo uno ni lo otro, y junto a esto la obsesión, que conservo porque sin obsesión yo no haría nada, pero la obsesión del sueño o la obsesión directa, no sé cuál vale más, y en el fondo me da igual, pensándolo bien, con tal de que se equilibren como puedan, preferentemente sin equilibrio. Pierdo a cada instante el contacto con la tela, y lo encuentro de nuevo y lo pierdo...

La casualidad es necesaria porque yo creo en ella. No puedo avanzar más que de casualidad en casualidad. Cuando percibo una lógica demasiado lógica, me pongo nervioso y voy naturalmente hacia el ilogismo. Todo ello por supuesto no es fácil de decir, no es fácil de ver, no hay vocabulario y si queréis, su sistema métrico estará aún por inventarse cuando yo haya acabado de pintar. Hay muy pocos cuadros que yo vea, vea en sus dimensiones exactas, sea de memoria o ante ellos, y mis dimensiones son verdaderamente fruto del azar, porque yo creo en el azar y no en la dimensión exacta.

Creo en el azar exactamente como lo veo, con una obstinación constante; es lo que hace que cuando yo veo, vea como ninguna otra persona. Y en esto tenéis razón: hay cuadros que están dentro de mí, que no pueden salir, donde quiera que esté porque es necesario esperar ese azar o comer una zanahoria para que sobrevenga.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Op. cit. Nicolás De Staël, p.128

### Capítulo 3- Estado de Alerta en la obra de arte y en el poema

*Lo que surge, independiente de mi voluntad,  
me interesa más que mis ideas*<sup>66</sup>.  
Picasso

#### A) El estado de alerta

Para comenzar a reflexionar sobre la importancia del *estado de alerta* en la obra de arte y el poema, debemos retomar lo que vimos anteriormente referente a lo que Edgar Bayley ha denominado *el estado de inocencia*. Este estado es todo lo que el artista vive, habla, "es un acto inicial de arrojo o inocencia ... un porque sí..."<sup>67</sup>.

Las sensaciones y las impresiones, los sentimientos y pensamientos del autor, la vida y las experiencias a partir de lo vivido, los recuerdos, los deseos, aún lo no vivido, lo "que hubiera podido ser", o lo "que debería de haber sido", la especulación, la imaginación de situaciones o fenómenos, lo imposible, la ficción que inventa el artista, etc., serían los temas o contenidos de la obra, según Bayley, que se constituirían a partir de "una actitud abierta, de apertura, efusiva, subjetiva, centrífuga"<sup>68</sup>.

La palabra, en la poesía; la línea, las texturas, la forma y el color, en la pintura; las formas en relación, los planos, el juego de volúmenes, las salientes, los huecos, las texturas, el material utilizado, en la escultura, todos estos elementos estarán *subordinados* al tema.

El estado de inocencia, entonces, sería el *qué* de la obra.

<sup>66</sup> Brassai, *Conversaciones con Picasso*, (Traducción: Tirso Echeandía), FCE. México, 2002, p.79

<sup>67</sup> Op. Cit., Edgar Bayley, p.18

<sup>68</sup> *Ibidem*. p. 15

*El estado de alerta*, por otro lado, sería todo aquello que constituye los elementos constructivos de la obra. En la poesía, la palabra, con sus sonidos, sílabas, vocales y consonantes; en la pintura, la línea, la textura, la forma y el color, *serían autónomos*: sus objetivos serían la arquitectura de la obra, la composición de la misma, por lo tanto, no estarían al servicio del tema. El tema estaría subordinado a ellos, surgiría de ellos, de la forma como ellos hayan sido combinados: "sería una actitud de cierre, compositiva, constructiva, centrípeta"<sup>69</sup> En el *estado de alerta* el poeta pondría una atención muy peculiar a las palabras, a sus sonidos, su musicalidad, su combinación; el pintor pondría una especial atención a los contrastes de color, a las texturas, a la creación de una paleta particular, a las características de los materiales que utiliza, al manejo del espacio, al ritmo de las formas, a la profundidad. El *estado de alerta*, así, sería el *cómo* de la obra.

Desde el comienzo del ensayo, Bayley nos dijo, como ya lo hicimos notar, algo fundamental: que el poema y la obra se da "como resultado de una dialéctica complementaria, y no simplemente contradictoria", entre estas dos posiciones o actitudes, y que el poema, el cuadro o la escultura, surgiría de esa "experiencia bipolar, ondular e interactiva entre esas dos tendencias o actitudes".<sup>70</sup>

Bayley también recalca lo siguiente:

Hay épocas, hay estilos, hay obras, donde una de esas tendencias (a una de ellas podríamos denominarla *estado de inocencia* y a la otra *estado de alerta*) parecería predominar o prevalecer, pero esto no implicaría en modo alguno que la tendencia opuesta se halle ausente [...] Pero insisto: ya presente la obra caracteres acentuadamente abiertos, "expresionistas" o "románticos", con un

---

<sup>69</sup> Ídem, p. 15

<sup>70</sup> Ídem, p. 15

diseño de sugestión, o, por el contrario, se muestre contenida, cerrada, constructiva, lo que importaría en ambos casos, es que la forma resultante, el significativo se haya originado en una cierta experiencia, nacida de la interacción entre el estado de inocencia y el estado de alerta. Una experiencia, pues, bipolar, pendular.

Que uno u otro estado o tendencia predominen sería aquí lo de menos. Lo importante sería que las dos tendencias hayan estado presentes – en una dialéctica complementaria- durante la elaboración de la obra. Se trataría de una *cierta visión*, de una elaboración muy particular desde adentro – elaboración en la que participarían ambas tendencias. Es eso lo que aquí importa, y no tal o cual manierismo, "ondismo" o "*técnica*." De esa manera, el qué y el cómo, la forma y el fondo, se constituirían en un solo significativo del poema, de la obra de arte, en fin"<sup>71</sup>.

Bayley hace hincapié en que la obra de arte no puede surgir de uno de los dos estados individualmente, ya que "un mero estado de inocencia, de vivencia subjetiva, sensorial, no podría alcanzar por sí solo el carácter de obra de arte."<sup>72</sup> Esto quiere decir que aunque el autor tuviera una existencia plena en experiencias vitales, y describiera esa vida o se pintarán acontecimientos de ella, eso, por sí mismo, no podría constituir una obra de arte, ya que le faltaría ese otro elemento fundamental: la forma o el modo como se construye la obra: los elementos de cierre, compositivos, centrípetos, que condensarían esa experiencia.<sup>73</sup>

El poeta Wallace Stevens nos dice algo muy importante: "En poesía, hay que amar las palabras, las ideas, las imágenes y los ritmos con toda la capacidad con que uno ama cualquier cosa".<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Ídem. p. 15,16

<sup>72</sup> Ídem. p. 15

<sup>73</sup> En este punto podríamos decir que el artista necesita conocer lo que se ha hecho en los movimientos artísticos del pasado, para por un lado tomar conciencia de lo que él mismo está haciendo, y por otro lado, para no repetir lo que se hizo en el pasado.

<sup>74</sup> Stevens, Wallace, *Los Adagios*. (Traducción: Moisés Ladrón de Guevara), Ed. Verdehalago. 1996, p. 7

Amar las palabras, las imágenes y los ritmos que se pueden crear con ellas, es algo fundamental en poesía: es fijarse en cada elemento con el cual está construido un poema: una coma, un punto, la relación fonética entre las sílabas de cada palabra, el espacio entre verso y verso, la disposición de los versos en la página, todos estos elementos constructivos del poema, nos dicen algo: cómo debe leerse el poema, qué silencios se deben hacer, por qué se enfatiza una palabra, etc. Así, si la persona que escribe no ama las palabras, o aún, si no tiene conciencia de sus elementos fónicos, polivalentes, de cómo se utiliza cotidianamente el lenguaje hablado, y escribe sus experiencias vitales, aunque sean muy importantes, le faltaría a su texto, para que se convirtiera en obra de arte, el elemento constructivo.

Stevens nos dice de nuevo: "La poesía es el esfuerzo de un hombre insatisfecho por encontrar satisfacción mediante las palabras."<sup>75</sup> Esta cita de Stevens puntualiza que ese hombre insatisfecho, ese poeta, encuentra satisfacción mediante *las palabras*, y no solamente, lo que continuamente se toma como lo fundamental, mediante las *ideas*, o las *anécdotas*.<sup>76</sup> Con las palabras se construiría ese objeto verbal, con ellas también los temas o contenidos adquirirían su importancia: el contenido total del poema habría surgido a partir de la forma en la que el poeta haya manejado las palabras para construir todo ese tejido de pensamientos, sensaciones e ideas.

---

<sup>75</sup> Ídem. p. 7

<sup>76</sup> Aunque, por supuesto, estas pueden poblar un poema, y ser muy importantes; pero, esas ideas, como lo hemos reflexionado en el *proceso oscuro*, son descubiertas o surgen en la creación o composición del poema.

La importancia de las palabras, como sonido, sentido e imagen en el poema, es el poder que ellas adquieren cuando el poema se lee en voz alta.

Bayley cita en el prólogo de su libro *Estado de alerta y estado de inocencia* al poeta irlandés William Butler Yeats, para puntualizar lo anterior:

¿Acaso la poesía y la música no nacieron, según parece, de los *sonidos* que los encantadores producían para ayudar a su propia imaginación e influir en la de otros, cuando se daban a la tarea de encantar, hechizar, o de ligar con algún sortilegio a los que pasaban cerca? Estos mismos vocablos (encantar, hechizar, sortilegio), que constituyen los máximos elogios que se pueden hacer de la poesía o de la música, nos siguen diciendo a gritos cuál ha sido su origen...<sup>77</sup>

Si trasladamos la idea de Bayley y de Stevens a la pintura diremos, entonces, que el pintor sería aquel ser que ama los elementos propios del lenguaje pictórico: la línea, los puntos, los colores, las texturas; los ama, en cuanto a que con ellos construirá ese objeto llamado cuadro o pintura, que encantará, que hechizará al contemplador, mediante su construcción.

Por otra parte, Bayley, puntualiza algo fundamental sobre el *estado de alerta* que hay que tomar en cuenta:

Un mero estado de inocencia, de vivencia subjetiva, sensorial, no podría alcanzar por sí solo el carácter de obra de arte. Lo mismo cabría decir de un mero **estado de alerta: un alerta de otro alerta no podría constituirse en obra de arte.** Algo tendría que darse, antes o sincrónicamente, para que la construcción, la composición, tuviesen lugar.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Op. cit. Edgar Bayley págs. 12, 13

<sup>78</sup> Ibídem. p. 15

Lo que he resaltado en la cita anterior es algo fundamental: así como la pura "vivencia subjetiva", no es suficiente para crear una obra de arte, tampoco el conocimiento de los elementos constructivos, o la pura experimentación con ellos, podría constituirse en obra de arte; aún diríamos que un mero virtuosismo técnico no sería suficiente. Sobre esto último hay algo que es muy importante puntualizar: crear una obra mediante un alerta de otro alerta, sería crear *solamente* mediante la inteligencia: se conocen los elementos constructivos del poema o del cuadro, y se construye con ellos la obra; se ilustran ideas o discursos, sin que éstos estén entrelazados dentro de la obra, sin que ellos hayan surgido de una necesidad profunda del artista. Recordemos, la cita de Williams "no ideas sino en las cosas", de la cual hablamos en el inciso el *estado de inocencia*. Recordemos también a Rilke, en el mismo inciso: las obras deben surgir de una necesidad tan profunda del interior del artista, que no pueda sino *crearlas*. Recordemos también sus preguntas terribles y, por lo tanto, fundamentales: *¿debo escribir? ¿moriría si me fuera vedado escribir?*

En este punto debo enfatizar algo: el artista tiene ritmos creativos: no siempre puede pintar, tampoco escribir.<sup>79</sup> El artista requiere de acceder a un *estado* en el cual, como decía Brancusi, pueda crear, todo fluya. El problema es no respetar ese ritmo creativo. Paul Westheim le llamaba "las horas blancas", a lo que hemos dicho anteriormente; es decir, crear sin una necesidad profunda para hacerlo, *pintar o escribir, cuando se debería, mejor, aguardar*. Por lo tanto, si la obra está creada sólo

---

<sup>79</sup> Rilke dejó de escribir 12 años, César Vallejo 15. El pintor Bram van Velde, en ciertos años pintó uno o dos cuadros solamente, no porque no quisiera pintar, sino porque no accedía al estado que permite realizar un cuadro.



a partir de la inteligencia, sin esa necesidad interior, le faltaría esa parte fundamental que vincula al poeta, al artista, con todos los hombres anteriores a él y venideros: la vivencia humana, la condición humana.

La siguiente cita del poeta Hugo Gola redondea lo anterior:

Lo difícil es aguardar pacientemente la llegada de ese momento que permita trabajar. Brancusi lo sabía muy bien: "Lo difícil no es trabajar. Lo difícil es lograr el estado que permita hacerlo". Y no es porque demande un esfuerzo desmesurado para alcanzarlo, sino porque *nada se puede hacer de manera conciente*, para que ese momento llegue. Empeñar la voluntad para obtenerlo puede producir un efecto contrario al deseado y dificultar más aún su llegada. Quizá el abandono, el vacío, el olvido, la distracción hagan más por su aparición que cualquier intencionalidad dirigida.<sup>80</sup>

Ahora leamos dos frases fundamentales del pintor Bram van Velde, que se conectan exactamente con la cita de Gola:

Quando la vida está ausente hay que saber abstenerse. Los que se obligan a hacer no comprenden que se condenan a mentir.

¡Tantas obras están desprovistas de misterio!<sup>81</sup>

En las tres citas se unen el planteamiento hecho por Bayley: Vivencia subjetiva, debe ir íntimamente ligada a los elementos constructivos, al amor por las palabras, en el poema, y por lo elementos plásticos en la pintura; las obras creadas sólo con ideas, sólo con la inteligencia, estarán, irremediablemente, desprovistas de *misterio*; respetar los ritmos creativos, es lo fundamental para el artista.

---

<sup>80</sup> Op. cit, Hugo Gola, p.56

<sup>81</sup> Juliet, Charles, *Encuentros con Bram van Velde* (Traducción: Hugo Gola), UIA, México, D.F., 1996, p.86

## B) Algunos elementos constructivos en la pintura

Paul Klee, un gran pintor, fue también un gran estudioso de estos elementos pictóricos. Quizá Klee, si no los hubiera analizado con tal asiduidad, no habría tenido una obra tan rica y variada.

Leamos ciertas citas de Klee sobre algunos de estos elementos constructivos que conforman *el estado de alerta* en la obra de arte:

El color siempre ha tenido algo misterioso que no puede ser propiamente entendido. El color es el elemento más irracional en una pintura. Existe algo sugestivo en él; un poder sugestivo. Los viejos maestros utilizaban el color al final de sus construcciones dibujísticas. Nosotros deseamos, principalmente, ser coloristas".

¿Cómo se utiliza el color, cómo se emplean los tonos oscuros y claros? Depende de cada quien.

El pintor, cuando es realmente pintor, forma o, mejor dicho, deja que la forma surja. No hay una intención en él; o al menos, no una intención dirigida. Se contenta en contribuir algo a la creación en sí de la forma: sumando un acento a los acentos, una dirección a las direcciones, para articular, clarificar, ordenar, para subrayar, enfatizar, reducir, para intensificar, activar, suprimir. Él sabe mucho, pero sólo lo sabe posteriormente, cuando el cuadro está terminado.<sup>82</sup>

Analicemos las citas anteriores:

a) El color, el cual (diremos que al igual que los sonidos en las palabras) tiene algo misterioso, es irracional, es sugestivo (no descriptivo). Es muy interesante que Klee

---

<sup>82</sup>Klee, Paul, (traducción del inglés, Luis Verdejo) Revista *Pez náufrago*, Colegio Hebreo Tarbut, México, 2005. p.142

nos diga lo anterior ya que en su libro *La naturaleza de la naturaleza*<sup>83</sup> analiza cómo se comporta el color (o se mueve) en el plano bidimensional a partir de sus "magic squares", o de sus ritmos colorísticos. Klee, aunque tenga toda la conciencia de ese movimiento, nunca dice, según Norbert Lynton<sup>84</sup>, en ningún texto de los muchos que escribió "lo que es y lo que no es un buen uso del color, sino que sólo se acercaba al color tentativamente, indicando las posibilidades para investigar más que para emitir direcciones o juicios tajantes".<sup>85</sup> Recordemos también lo que Klee escribió en su diario en 1914 después de haber dibujado y pintado por casi veinte años, al hacer un viaje a África y pintar unas acuarelas: "Esto es la alegría de esta hora: el color y yo somos uno. Soy un pintor". Parecería contradictorio lo que hemos apuntado: por una parte Klee investiga sobre el color, (según Lynton, había leído muchas teorías del color, pero ninguna le interesaba salvo la del pintor romántico alemán Phillip Otto-Runge (1777-1810); por otra, nos dice, que aunque el pintor realice estas investigaciones no significa que por eso se convierta en un pintor; y por último, la más importante, es que el color es misterioso e irracional, sugestivo. Así pintar se vuelve un acto muy alejado de lo mecánico, un acto de descubrimiento, un acto de creación. (En este punto se unen *el proceso oscuro*, que ya vimos, y *el estado de alerta*.)

b) Que no existen reglas para emplear los tonos oscuros y claros.

---

<sup>83</sup> Op. cit., Paul Klee, Paul, págs.144 – 148, págs.335-373  
<sup>84</sup> Lynton, Norbert, *Klee*, Spring Books, London, 1964, p.29  
<sup>85</sup> *Ibidem*. p. 19

El pintor argentino Fernando Espino, en una entrevista, habla sobre esto: "Colores fríos, colores cálidos, hasta el día de hoy no sé que quieren decir. Pero son muy observador, miro la naturaleza y la veo... Yo no veo manzanas, veo pintura".<sup>86</sup>

Por supuesto Espino conocía el círculo cromático, los colores primarios, complementarios, los fríos y cálidos, ya que estudió pintura y aún era maestro de pintura. Pero su observación, en el fondo, quiere decir que saber esto, no es de ninguna importancia en el acto de pintar (y agregar, de mirar). Entonces Espino al igual que Klee, nos dice, indirectamente, que cualquier norma o teoría sobre los colores, puede romperse, ya que el pintor tiene la libertad de utilizar los colores como quiera, o más que como quiera, como necesite hacerlo, o como el cuadro que está realizando lo exija. Por otra parte, nos dice algo que para Klee es fundamental: la observación constante de la naturaleza, en la cual, no hay que ver solamente las formas o el color, sino *cómo* la naturaleza crea esas formas.<sup>87</sup>

Paul Westheim, el gran historiador de arte, pone el acento en la manera, tan particular, en la que Klee investigaba los elementos pictóricos relacionándolos a la investigación o estudio de la naturaleza.

A Klee, a diferencia que a Leonardo, no le interesa el conocimiento fiel y exacto de la naturaleza. Leonardo realizó centenares de dibujos sobre cuerpos,

---

<sup>86</sup> Gola, Hugo; Saer, Juan José, Padeletti, Hugo, *Las tramas bajo las apariencias: La pintura de Fernando Espino*, Artes de México, México D.F., p. 77

<sup>87</sup> Una cita de Paul Klee sobre esto:

a) La naturaleza, si la amamos, nos guiará hacia la libertad. El pintor, por supuesto, debe estudiarla. Ya lo sabes, pues hazlo. Es mejor que poetizar o pedirles prestado a los primitivos. Sigue los senderos de la creación en la naturaleza, la génesis y las funciones de las formas. Esa es la mejor escuela. A través de la naturaleza quizás podrás lograr crear tus propias imágenes y, un día, crear como ella, ya que tú mismo eres naturaleza.

Op. cit., Norton Lynton, p. 142

cabezas, brazos, piernas. En ellos el artista observa la expresión de la cara; en dibujos anatómicos estudia la estructura del cuerpo, la disposición de los huesos, de los músculos, etc. Klee en su *Libro de apuntes pedagógicos* también se ocupa de la musculatura. Pero lo que le interesa no es tan sólo la estructura y posición de los huesos y músculos, sino sus funciones. Se pregunta: ¿Cuál es la relación entre músculos y huesos? El músculo, explica, crea, mediante su capacidad de contracción, una nueva relación angular entre dos huesos. El ángulo formado por dos huesos debe cambiar si así lo pide el músculo. La función de los huesos es pasiva en comparación con la de los músculos. En el fondo el músculo tampoco es independiente, sino que obedece a una orden que parte del cerebro. Debe obrar, no es que quiera obrar; a lo más, quiere obedecer. La transmisión de la orden puede equipararse a la transmisión de un telegrama: los nervios transmiten "mensajes", como lo hacen los alambres. A Klee, artista del siglo XX, no le interesa lo estático, objeto de la anatomía, sino el acaecer dinámico, los procesos funcionales.<sup>88</sup>

A Klee, como dice Westheim, no le interesa solamente el conocimiento exacto de la naturaleza (dibujar para analizar la estructura anatómica de un cuerpo), sino las funciones que desempeñan los músculos, los huesos, etc., en el cuerpo. Este tipo de investigaciones también las realiza cuando estudia las funciones de cada parte de algunos árboles para trasladarlos o transponerlos a las funciones de la línea, composición o relación de formas en la pintura. Klee, desde 1906 hasta 1939, un año antes de su muerte pintó el motivo *árbol*. En el libro *La Naturaleza de la Naturaleza*, se hace un seguimiento tanto de dibujos como de pinturas, de esta evolución, en la cual, por supuesto, encontramos esta investigación que Klee realizó de los elementos constructivos en la pintura.

Por otro lado Klee nos dice que el pintor debe estudiar la naturaleza no para copiarla sino para observar cómo la naturaleza crea. A un maestro le aconseja lo siguiente:

---

<sup>88</sup> Westheim, Paul, *Mundo y vida de grandes artistas*, FCE, México, 1985 p. 118-119

Cuando te surja el deseo, guía a tus alumnos hacia la naturaleza. Deja que experimenten cómo se forma un botón, cómo crece un árbol, cómo abre sus alas una mariposa, para que lleguen a ser plenos, móviles y voluntariosos como la naturaleza. La contemplación es revelación; contemplar es mirar en el taller de Dios. Ahí, en el seno de la naturaleza, yace el secreto de la creación.<sup>89</sup>

Sobre el elemento gráfico *línea*, Klee reflexiona en el texto *Credo creador*, donde analiza por qué la línea en el dibujo es el elemento básico con el cual se pueden realizar innumerables tipos de creaciones.

Comencemos diciendo que Klee, en este texto, aboga por la distorsión (o la imagen figurativa no imitativa en el arte), ya que nos dice que: "Cuanto más pura es la obra gráfica – esto es, cuantos más elementos formales que subrayen la expresión lineal sean puestos en relieve – menos apropiada es para la representación realista de las cosas visibles."<sup>90</sup>

El siguiente fragmento es el más importante de todo el texto *Credo creador*, ya que nos habla de cómo una infinidad de diferentes tipos de líneas o conjuntos de ellas, o diremos, mezclas de ellas, pueden poblar el plano. Es muy interesante ver que para informarnos sobre lo anterior utiliza como metáfora<sup>91</sup> el realizar un "viaje", siguiendo un plan topográfico.

...hagamos un viaje al país de la visión más profunda, siguiendo un plan topográfico. Siendo el punto el centro muerto, nuestro primer acto dinámico será la línea. Después de algún tiempo, tendremos que detenernos para respirar (la línea interrumpida o la línea articulada en varios lugares). Vuelvo a mirar hasta donde hemos llegado (contra-movimiento). Calcular la distancia hasta ahora recorrida (haces de líneas). Un río puede obstaculizar nuestro avance: usaremos una barca (línea ondulada). Más allá puede haber un puente (serie de curvas). En la otra orilla encontramos alguien que, como nosotros, desea profundizar en su visión. Al principio viajamos juntos alegremente (convergencia), pero van surgiendo diferencias (dos líneas trazadas

---

<sup>89</sup> *ibidem*. p. 42  
<sup>24</sup> *Op. cit.*, Herschel Chipp, p. 202

<sup>91</sup> Recordemos que Paul Klee también fue poeta y músico.

independientemente una de la otra). Cada uno de nosotros muestra alguna agitación (expresión, dinamismo, cualidad emocional de la línea). Cruzamos un campo sin cultivar (un plano atravesado por líneas), después espesos bosques... Después la visión se vuelve a ser más clara. Vendedores de cestas regresan a casa en carro (la rueda). Entre ellos hay un niño con flamantes rizos (movimiento de sacacorchos). Luego se nota un calor bochornoso y oscurece (elemento espacial). Un relámpago en el horizonte (línea en zig-zag), pese a que todavía pueden verse las estrellas (puntos diseminados)... Antes de caer dormidos recordamos una serie de cosas, pues aunque el viaje haya sido corto ha dejado en nosotros muchas impresiones: ¡líneas de todas clases, puntos, salpicaduras, planos lisos, con puntos, con líneas, líneas onduladas, movimiento obstruido y articulado, contra-movimiento, trenzados, oleajes, elementos como enladrillados, como escamosos, motivos sencillos y polifonos, líneas que se difuminan y líneas que se hacen más intensas (dinamismo) la alegre armonía del primer esfuerzo, seguido de inhibiciones, nerviosismo<sup>92</sup>

Pienso que no es necesario reflexionar sobre la cita anterior, sobre su profundidad poética y por otro lado su descripción tan concisa y clara sobre el elemento gráfico *línea*. Podríamos, mejor, traer a colación, al poeta y pintor también, Henri Michaux, gran admirador de la obra de Klee, y por la obra del cual, pasando la treintena de años, se atrevió a comenzar a pintar.

En la obra de Klee, "Una línea sueña, hasta ahora nadie había dejado soñar una línea".<sup>93</sup>

Para finalizar sobre los elementos constructivos en la pintura sobre los que escribe Klee, diremos que él, crea *las bases*, tanto a partir de su obra como de sus textos, para que el pintor de cualquier época pueda experimentar con los elementos constructivos de la pintura y crear una obra propia.

---

<sup>92</sup> Op. cit. Norton Lipton., p. 202

<sup>93</sup> Michaux, Henri, *Emergencias/Resurgencias* (Traducción Jorge Esquinca, UNAM, México. D.F. 1996. p.8

### C) La *aparente* torpeza expresiva como dicción

Retomando a Bayley (y para hablar del término que acuña como *la aparente torpeza expresiva como dicción*), puntualizamos algo que hemos encontrado en su ensayo y que es muy importante: que "el alerta viene a preservar la inocencia"<sup>94</sup>; esto es que a través de la construcción de la obra, se puede preservar (dar cuenta), de la vivencia subjetiva que originó la necesidad de la creación de la obra. Entonces, dice Bayley de nuevo, lo importante es que (los lectores o contempladores):

...hemos de averiguar de qué inocencia se trata para determinar en qué medida es legítimo el alerta (la construcción) que ha provocado. Y aquí viene la primera de las muchas paradojas que se presentan en el camino hacia la expresión: sólo podemos saber, intuir algo o mucho de la calidad y validez de esa inocencia inicial, cuando se ha cumplido en su dicción.<sup>95</sup>

En la dicción del poema, en el cuadro realizado, encontramos el alerta que ha preservado la inocencia. Lo complejo de esto, es que la dicción del alerta, (el *cómo* de la obra), no sólo puede ser evaluado (como ya lo vimos), a través del virtuosismo o de la eficacia técnica del manejo de los elementos constructivos que ha empleado el artista para componer la obra: por lo tanto, Bayley, para valorar esa inocencia-alerta no toma como juicio de valor lo meramente "bien hecho" o lo excesivamente prolijo que se encuentra en ella. En este punto Bayley nos dice algo fundamental para el arte, (no sólo del siglo pasado y del actual):

Cabe aclarar que no nos será posible determinar el grado de acierto, eficacia, solvencia y riqueza de esa dicción, su significación, si puede decirse así, y por ende el estado de alerta-inocencia que conlleva, **por la habilidad o destreza expresivas**, que creemos advertir en ella en función de supuestas pautas

---

<sup>94</sup> Op. cit. Edgar Bayley, p.16

<sup>95</sup> *Ibíd.* p.17



formales o de contenido, antiguas o modernas, convencionales o insólitas. Porque quien incurre –sucede a veces– en una **aparente torpeza expresiva** puede estar en realidad, intentando, queriendo decir, decirnos; esto es darse, **darnos una coherencia, volcarse en un significado válido para el decidor y para los otros**; puede estar en rigor ejerciendo una dicción. Y es que es aparente torpeza expresiva puede ser el correlato de modos de vida hacia adentro y hacia fuera, de formas de conocimiento, de amor y contradicción, de alegría, desdicha, alteración y lucidez, de desesperación y esperanza.<sup>96</sup>

Esa *aparente torpeza expresiva*, esa duda o titubeo que se encuentra en la obra; esa *no* afirmación o demostración de certezas, se vuelve, en muchas obras, la dicción, el *cómo* de la obra, que habla de un *qué* inatrapable, (a veces casi inefable) que se encuentra en el límite del lenguaje artístico. La mayoría de las veces, esa aparente torpeza expresiva, esa dicción que se encuentra en la obra "Intentando, queriendo decir, decirnos", puede parecer, ante el lector o espectador, como un descuido formal, como si frente a lo que se está es frente a una obra en proceso o no concluida; como incapacidad o falta de habilidad del artista, en fin, como torpeza expresiva.

Esta *aparente torpeza expresiva* la encontramos de muchas maneras (y con visiones muy particulares de la misma) en las obras de muchos artistas. Daré cuenta de algunas.

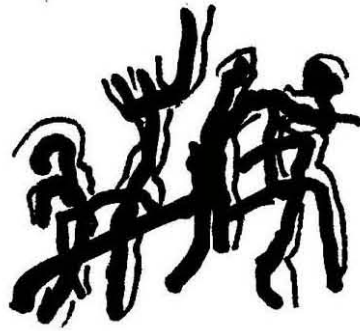
Comienzo con el pintor y poeta belga-francés, Henri Michaux. En su obra (la cual tiene ciertos paralelismos con la de Jackson Pollock, aunque es un poco anterior a la de éste), encontramos, como una de sus características, que la aparente torpeza expresiva se cumple, por la velocidad, por la rapidez con la cual crea sus dibujos. Evidentemente, a partir de la velocidad de ejecución de la obra, Michaux encuentra ritmos de manchas, de puntos, de formas, que denotan el modo veloz con el cual

---

<sup>96</sup> Ídem. p. 17

actuó el pintor. Por un lado, este modo de actuar, de construir la obra, de utilizar *el estado de alerta*, imprime a su obra ese carácter aparentemente torpe de su ejecución. Por otro, si no utilizara Michaux la velocidad, sino la lentitud, no se podría observar en el cuadro esa velocidad, que para él, es una característica fundamental en su obra.

Dos obras de Michaux:



Henri Michaux  
Asir  
Tinta sobre papel  
32.5 x 26 cm.



Henri Michaux  
Ramificaciones interiores  
Tinta sobre papel  
1962

Esta idea de velocidad en la ejecución, (como se observa en las imágenes anteriores), y de que esa velocidad quede plasmada en la obra, es fundamental para Michaux, ya que el cuadro se vuelve, indirectamente, un reflejo de la velocidad (mediante el movimiento que suscitan sus signos), en que estamos sumergidos en las grandes ciudades. Así, una pintura realizada mediante signos abstractos, tiende un puente directo con la realidad actual. En una entrevista Michaux nos dice lo siguiente:

Jean-Dominique Rey: La primera pregunta que se hace quien mira sus pinturas es la rapidez de su ejecución. Lo primero que llama la atención en ellas es una impresión de rapidez.

Henri Michaux: Esa impresión es justa. Durante mucho tiempo sólo utilicé la acuarela que es un medio muy rápido. La tinta permite ir muy deprisa. Y el acrílico aún más de prisa. Me sorprende que hoy en día no se preocupen por la velocidad cuando se trata de un fenómeno esencial de la época. Escultura y pintura son todavía de una lentitud medieval. Ahora bien, toda la época habla de velocidad. En cuanto salgo, me encuentro con el mundo de la velocidad. A diferencia de los que practican la velocidad, como Pollock y Mathieu, yo hago móviles, partes de dibujos que la evocan, piezas sueltas que se largan... pequeños paquetes que son representativos de esta velocidad... Ese movimiento representativo de movimiento conduce a una relativa simplicidad: negro y blanco. En ningún momento debo perder la rapidez. Hay diez maneras de utilizarla pero hasta ahora no se ha aceptado el fenómeno tal cual. En este sentido el gran enemigo es la pintura al óleo que invita a actuar lenta, matizadamente... Siento que mi cuadro está ahí, cuando está presente una cantidad mayor de movimiento. Me detengo antes de la anécdota.<sup>97</sup>

Es importante observar dos ideas claves en este fragmento de entrevista:

Primero que Michaux nos habla que para atrapar esa velocidad de movimiento, se requiere trabajar con mínimos elementos: la tinta china, la acuarela y el acrílico, materiales aguados, líquidos, sin la consistencia pastosa del óleo. Por otra parte que Michaux se detiene antes de llegar a la anécdota, antes de que se diga, el pintor nos está contando que...

Transcribo de nuevo a Michaux, (del libro *Asir*, con textos y dibujos que publico cuando tenía ochenta años), ya que la reflexión que viene a continuación, no sólo nos habla de algo que está mucho más allá de la imitación de los objetos de la realidad, sino de que en su pintura trata de mostrarnos una radiografía, por llamarlo de alguna manera, de su proceso oscuro: como si a partir de lo que vemos, de algo sugerido, se revelara en el cuadro *algo más* que sólo se podría intuir en él:

---

<sup>97</sup> Michaux, Henri, *Obras escogidas 1927/1984*, IVAM, Centro Julio González, Generalitat, Valenciana, España, 1993, p. 211

Los gestos, las actitudes, el movimiento, las acciones, es lo que me arrastra y me incita ahora a reproducirlos. Pero de otra forma que en las lenguas anteriores a la escritura. Los ideogramas y los pictogramas en ellas, quizás por comodidad, son generalmente estáticos en su contenido, o se vuelven estáticos, de modo que pueden ser recopilados por cualquiera, en cualquier momento, sin necesidad de un impulso especial.

Pero en particular, lo que yo quería, no era el movimiento inicial, básico, al como se lo experimenta con los ojos vendados. ¿Quién en pintura, no dio alguna vez una bofetada? ¿un golpe (de puño, de bastón o de lanza)?<sup>98</sup>

Pienso que es muy natural que se encuentre esa *aparente torpeza expresiva* en Michaux, como en otros pintores y poetas (aunque, como dije anteriormente, cada artista llegue a lo anterior mediante intenciones o búsquedas distintas a las de Michaux), por tratar de ser lo más fiel posible a preservar el *estado de inocencia* de donde surgió la obra, y a ese *proceso oscuro* en la cual ella se gestó. No es que el artista o poeta deseen, como dije anteriormente, ser desprolijos, herméticos, indirectos, poco claros o titubeantes, para que el lector u observador, deban hacer un esfuerzo para *comprender* la obra, sino que, al artista mismo, se le impone una dicción, una forma al realizar la obra, inaugurando así, una dicción original, o innovadora o personal.

Observemos, en poesía, un ejemplo de esa *aparente torpeza expresiva*. Este es el último poema que Samuel Beckett escribió:

---

<sup>98</sup> Revista Poesía y poética # 5, Michaux, Henri, Asir, con ilustraciones y textos del poeta y pintor. UIA, México, D.F., primavera 1991. p.43

## COMO DECIR

locura-

locura de

de-

cómo decir-

locura de este-

desde-

locura desde este-

dado-

locura dado lo que de-

visto-

locura visto este-

este-

cómo decir-

esto-

este esto-

esto aquí-

todo este esto aquí-

locura dado todo lo-

visto-

locura visto todo este esto aquí de-

de-

cómo decir-  
ver-  
entrever-  
creer entrever-  
querer creer entrever-  
locura de querer creer entrever qué-  
qué-  
cómo decir-  
y dónde-  
de querer creer entrever qué dónde-  
dónde-  
cómo decir-  
allí-  
allá  
lejos  
lejos allí allá-  
apenas-  
lejos allí allá apenas qué-  
qué-  
cómo decir-  
visto todo esto-  
todo este esto aquí-

locura de ver qué-  
entrever-  
creer entrever-  
querer creer entrever-  
lejos allí allá apenas qué-  
locura de allí querer creer entrever qué-  
qué-  
cómo decir-  
cómo decir-<sup>99</sup>

La incertidumbre, la duda, el no poder llegar a definir, describir, a nombrar algo que se siente, que se intuye (en el interior), ese estado de inocencia íntimo, profundo, se registra mediante un lenguaje dislocado, aparentemente torpe, pero a través del cual, se abren muchas posibilidades de sentido. No existe una lenguaje figurado en él: las palabras que Beckett utiliza, son muy sencillas, pero la forma, el *estado de alerta*, la construcción y la disposición de ella en la página, son totalmente nuevas. Si retomamos a Bayley, cuando reflexiona sobre el *estado de alerta*, encontramos exactamente la razón por la cual la forma y el contenido de este poema, adquieren un carácter anticonvencional:

Esto es, que esa dicción, esa presencia, se vuelven anticonvencionales, y no por deliberación, (*no por amaño de ser hermético, difícil o realizar una dicción anticonvencional, o por otro lado realizar una dicción aparentemente ingenua*)

---

<sup>99</sup> Revista poesía y poética # 19, Beckett, Samuel, *Cómo decir* (traducción: Loreto Cerrato), UIA, México, D.F., Verano 1995, p.3



sino por un estado de alerta fiel a la inocencia originaria. Es que aquello tan hondo, tan rico, tan personal, íntimo, tan extenso y tan cerrado, y al mismo tiempo, tan abierto y comunicante, aquello donde los seres, las cosas y las situaciones se nos hacen presentes, esa visión, esa instancia, no ha de alojarse en una dicción ya hecha, previsible. Esa instancia se proyecta, inaugura, requiere cada vez un nuevo cauce, su forma propia.<sup>100</sup>

Debo decir que esa *aparente torpeza expresiva*, como fidelidad al mundo interior del artista, a esa necesidad profunda para realizar una obra de arte, que tanto defendía Rilke, abre muchas posibilidades de expresión para el artista. Como dijo el poeta Hugo Gola sobre el pintor argentino Fernando Espino:

Espino vivió toda su vida alejado de modas y escuelas aunque las conociera muy bien todas sabía que una obra existe sólo cuando crea su propio lenguaje, lenguaje único que poco tiene que ver con la destreza.<sup>101</sup>

Para finalizar este inciso, y para observar que aún en el arte cinematográfico, algo que no se creería posible, algunos directores trabajan con esa aparente torpeza expresiva, transcribo la cita del gran Carl T. Dreyer:

Sin duda estamos de acuerdo en que el cine, tal como lo conocemos hoy en día, no es perfecto. Pero eso es motivo de alegría, porque *lo imperfecto postula evolución. Lo imperfecto vive; lo perfecto está muerto*, fuera de competición, no nos tenemos que preocupar por ello. En lo imperfecto hay miles de posibilidades en conflicto.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Op. cit. Hugo Gola p.19

<sup>101</sup> *Ibidem.*, p.3

<sup>102</sup> Revista El poeta y su trabajo #2, Dreyer, Carl T. *Imaginación y color*, México, D.F., Invierno 2000, p.35

Capítulo 4- Proyectos pictóricos que realicé a lo largo de la maestría relacionados con el *estado de alerta e inocencia* y con el *proceso oscuro*.

1

Hacia la geometría sensible y las estructuras lineales.

Antes de entrar a la maestría, en distintas épocas, he pintado cuadros donde sobresalían estructuras lineales, o de formas geométricas *sensibles* como las llama Hugo Padeletti. Siempre me ha interesado la geometría sensible o chueca, como yo la llamo, ya que creo que en obras que utilizan este tipo de geometría se demuestra una personalidad o pathos, un ritmo constante<sup>103</sup>. Hace unos diez años, en el Museo de Antropología, encontré una vasija que fue decisiva en mucho de lo que he hecho: era una vasija de las primeras culturas de mesoamérica, (no recuerdo si de Tlatilco), pequeña, muy sencilla, de color gris humo, bruñida. La vasija estaba decorada con unos diseños esgrafiados de triángulos, no uniformes. En esa ocasión, entre todas las obras monumentales que uno encuentra en ese museo, esa vasija, tan sencilla, fue la que me atrapó, la que me hizo acceder a un estado contemplativo. Estuve mirándola mucho tiempo. No recuerdo qué pensaba al contemplarla. Antes de salir de esa sala dibujé en un cuaderno el diseño con el que estaba decorada. Ese diseño me ha inspirado, en diversos periodos, aún inconscientemente, una serie de pinturas y esculturas, a las que he llamado *Homenaje a los primitivos*. Estas son dos imágenes de las primeras pinturas que realicé a partir de ese diseño:

---

<sup>103</sup> Por otro lado, debo decir que, donde se encuentra el hombre, siempre se ha encontrado y se encontrará la geometría.



Homenaje a los primitivos #1  
Óleo y temple sobre tela  
120 x 90 cms.  
1999



Homenaje a los primitivos #2  
Óleo y temple sobre tela  
120 x 90 cms.  
1999

Mi gusto por la geometría, después, encontró eco en algunos textos que leí de Hugo Padeletti y de Torres-García, y de una gran cantidad de obras de Paul Klee.

Por otra parte vi, más adelante, en el mismo Museo de Antropología unas vasijas y cuencos de las culturas de Casas Grandes, Chihuahua. Los diseños pintados en la mayoría de esas vasijas fueron una fuerte influencia también en cierto momento. No tanto la decoración de los diseños en sí mismos, sino la concepción de esos diseños.

En el libro *Escultura y cerámica del México antiguo* de Paul Westheim encontré un texto revelador, en el cual el gran pensador alemán, reflexionaba sobre la decoración en esas vasijas.

En Casas Grandes, Chihuahua... vivió una tribu perteneciente a la familia étnica de los indios pueblos. Sus vasijas, exclusivamente destinadas al uso doméstico, acusan formas muy sencillas: tienen un cuerpo globular, ampliamente abombado, fondo convexo, un cuello vertical, casi siempre bajo, y carecen de soportes. La decoración se compone de líneas o bandas rectilíneas de color rojo, sobre fondo crema o blanco y negro, que forman figuras geométricas: triángulos, rectángulos, rombos, svásticas. En muchos casos el cuello muestra un dibujo de ajedrez. Lo característico no son las figuras geométricas en sí, sino su disposición. *Disposición que persigue el fin de desarrollar dinamismo y simetría –una simetría asimétrica<sup>104</sup>–* que caracterizan asimismo el ornamento de la Meseta Central, la greca escalonada. *A la línea, que se inicia con un magnífico ímpetu, no se le permite nunca desplegarse armoniosamente: una y otra vez la para un contramovimiento de idéntica energía. Sube henchida de un vigoroso impulso ascensional, y cuando este impulso ha alcanzado su máxima intensidad, la línea de pronto se desvía, desciende muy por debajo de su punto de partida, para volver a ascender con la misma vehemencia y volver a sucumbir a una fuerza adversa<sup>105</sup>...* Una decoración de intenso vigor expresivo, que refleja en forma plástica la poderosa tensión anímica del hombre que la creó.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Las cursivas son mías, ya que esas ideas son las que me interesan resaltar.

<sup>105</sup> ¿No parece, en este punto, que Westheim estuviera hablando metafóricamente de algo distinto a la decoración de las vasijas: a la complejidad de la vida misma, en la que existen choques continuos, fuerza, movimientos y contramovimientos, que se dan en todo el acontecer cotidiano; en nuestras vidas de seres humanos?

<sup>106</sup> Westheim, Paul, *Escultura y cerámica del México antiguo*, Ed. ERA, México, D.F., 1980 págs. 59, 60.

Así, a partir de todas estas ideas y circunstancias que he narrado anteriormente, la geometría sensible y las estructuras lineales se fue asentando en mi pintura.

2

Cuando entré a la maestría, mi proyecto inicial tenía que ver con una transcreación pictórica (término acuñado por los poetas concretos del Brasil) de la escultura de Mathías Goeritz, de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y de las películas *Cielo Rojo* y *La Noche*, del cineasta Michelangelo Antonioni. Esa transcreación la llevaría a cabo a partir de crear cuadros que tuvieran como punto de partida las estructuras, sensaciones, texturas, ritmos, etc., que encontrara en esas obras. Creo que lo más complicado, si no hubiera cambiado ese proyecto, habría sido transcrear *Pedro Páramo*, ya que esa interpretación pictórica, ese trasladar un fenómeno de lenguaje verbal en uno pictórico, era algo menos directo que uno escultórico y cinematográfico que, en última instancia, son también lenguajes que se captan visualmente. Lo que me había interesado en las dos películas de Antonioni eran su colorística en *Cielo Rojo*, y lo arquitectónico-escultórico que continuamente se da en *La noche*, donde reiteradamente encontramos planos (fotografías, podríamos decir) de lo geométrico en la arquitectura. En *Pedro Páramo* me habían interesado esos paisajes desolados, raquíticos, esas ruinas, lo terroso, lo semiárido que continuamente encontramos en esa gran obra de Rulfo.

Y en Goeritz, ese trabajo minimalista que se da sobre todo en sus esculturas monumentales: por ejemplo en la *Corona del Pedregal*, *Energía*, *Cubos incrustados*, sus *Constelaciones* y las *Torres de Satélite*.

Las primeras transcreaciones que realicé fueron a partir de la obra de la *Corona del pedregal*, realizada en hierro pintado en 1959 de Goeritz (ubicada en el Centro Cultural Universitario) en las cuales sucedió que entroncaron, de manera natural, con todas esas estructuras lineales y formas geométricas sensibles que desde hacía tiempo estaba trabajando, pero que en esta ocasión pude desarrollar de manera más amplia, ya que la obra de Goeritz (construida a partir de una geometría lineal muy clara, aunque no *chueca*), me dio pie para ello. Esta son dos imágenes de la obra de Goeritz y estas son dos transcreaciones que realicé:





Corona del pedregal #1 y #2  
Acrilico sobre papel  
120 x 95 cms.  
2009



Después de algunos cuadros dejé de tener en cuenta que estaba tomando a Goeritz como pretexto y surgieron este tipo de cuadros, donde las estructuras geométricas sensibles ya no tenían reminiscencias con la *Corona del Pedregal*:



Arquitectura tijuanaense # 1 y # 7  
Acrílico sobre papel  
120 x 95 cms.  
2009





Al conversar con mi Director de Tesis, el Maestro Jorge Chuey, surgió la idea de transformar el primer proyecto en algo más personal: fue cuando pensé que el ensayo de Edgar Bayley, *Estado de alerta y estado de Inocencia*, podría ser uno de mis apoyos teóricos fundamentales para esta tesis, ya que pienso que todo lo que he hecho, se toca de alguna manera con lo que Bayley reflexiona en ese ensayo. Pienso que vida y obra siempre van unidas, se alimentan una de la otra; por un lado va avanzando la existencia, por otro se va experimentando o buscando nuevas maneras de pintar: se experimenta con los materiales, con maneras de hacer, con la rapidez o lentitud en el momento de aplicar la pintura.

Lo importante para mí no es encontrar fórmulas, sino plantearme problemas pictóricos, espaciales, formales.

En poesía, en ciertos poemas, es más sencillo encontrar una relación más directa, o mejor dicho, más evidente, entre el *estado de inocencia*, esa vivencia subjetiva, y el *estado de alerta*, (los elementos constructivos en la obra), ya que el lector, puede, a partir de las palabras, identificar algo que une a estos dos polos, cuando se concretan en un poema. Dije a veces, porque no siempre es así: a veces la experiencia vivencial del poeta, queda plasmada de manera oblicua, hermética y es muy difícil identificar esa relación inocencia-alerta.

En pintura, es más complejo observar cómo se observa esa unión de estados, el subjetivo del poeta y el objetivo, el cuadro. Sin embargo, igualmente se da. (Por

supuesto, como ya lo explicamos, el proceso oscuro es un proceso de mediación entre esos dos estados.)

Por otra parte, creo en la inspiración, o llamémosle, esa disponibilidad o apertura psicológica, como la nombra Hugo Gola, a través de la cual surge algo que el artista debe atrapar mediante el lenguaje artístico que practica. La inspiración para el poeta y para el pintor, se dan de maneras muy diversas. La inspiración en el poeta se da, muchas veces a partir de algo exterior o interior que echa a andar un mecanismo rítmico, una palabra o más, que comienzan a jugar musicalmente y que tienen que continuarse, seguirse, como decía Olson, de una percepción a otra. En el poema siempre se inaugura una forma, (aunque las formas que trabaja un poeta tienen algo en común, ya que han surgido del mismo poeta, y a esté le interesan casi siempre las mismas cosas, al menos en un tiempo determinado, y su imaginación crea imágenes o tonos constantes, que dan cuenta, exactamente, de la personalidad del poeta.) A veces, el poeta no tiene esa disponibilidad interior o no le llega la inspiración, no pasa algo que detone o pivoteé esa necesidad interior de escribir. No basta, evidentemente, con tener tiempo.

La inspiración en el pintor se da en su taller. Aunque el pintor, por supuesto, se alimenta de todo lo visual, de todo lo sensorial de su vida cotidiana, en el taller es donde se realizan los avances, dudas, concreciones formales: el *estado de alerta*. No siempre se puede pintar, aunque uno esté dispuesto para hacerlo. A veces he sentido y siento, que uno comienza a pintar y *nada fluye*. Por lo tanto, es mejor no pintar. Si

traemos a colación lo que dijo De Staël, en el inciso el *proceso oscuro*, acerca de que a él le gustaría que hubiera un proceso menos fortuito o azaroso, en la construcción de un cuadro, podemos comprender perfectamente esa especie de frustración que se da cuando nada fluye. Pero el pintor, por otro lado, cuando está en el taller y no puede pintar, arregla los materiales, ordena los cuadros, los observa, ve qué puede variarse en un cuadro, ve lo que se logró y lo que no se logró, en fin, convive con la pintura, ve cuadros en libros de arte, lee y en cualquier momento, comienza a pintar. Algo que hay que señalar también es que en el pintor, a partir del estado de alerta, a partir de la praxis en la pintura, se llega al estado de inocencia, a encontrar la conexión entre lo hecho, un cuadro con la vida de quien ha realizado ese cuadro.

Cuando ya estaba trabajando en este proyecto, *Al encuentro del estado de alerta y del estado de inocencia en la pintura y la poesía*, surgió una pregunta al haber terminado de pintar un cuadro: ¿qué se puede realizar en pintura, después de tantos estilos y movimientos pictóricos que se han sucedido en la historia del arte? Una respuesta muy natural fue: se puede seguir *perturbando* (incidiendo o alterando) el plano pictórico a partir de un ir creando – destruyendo- creando- formas orgánicas no imitativas, geométricas sensibles, *hasta llegar a encontrar aquello que no se sabía*, (lo que llamé el proceso oscuro) *pero que uno busca*: por un lado encontrar cierta armonía, o expresión vigorosa a través de una concentración formal en un cuadro; por otro, reconocerse en lo realizado<sup>107</sup>; reconocer el propio temperamento, la propia

---

<sup>107</sup> El poeta José Watanabe dice lo siguiente en una entrevista:

visión del mundo en una pintura; en este sentido siento que cada cuadro que uno pinta (abstracto o no) es siempre un autorretrato, o un paisaje interior del pintor.

4

### **Pintura y cotidianidad.**

#### **El arte de los niños.**

*Hay que mirar la vida con los ojos de la infancia.*<sup>108</sup>

Henri Matisse

Comienzo este fragmento a partir de una cita tomada de una entrevista radiofónica con Jorge Luis Borges, en la cual se resalta que el escritor (y también el pintor, se puede decir) debe estar muy atento a todo lo que sucede a su alrededor, a lo que ve y escucha cotidianamente, para nutrirse de todo ello.

---

"Es como una vez que Borges dijo que estando en una cantina escuchó que alguien gritaba en la calle, y cuando ese alguien entró, Borges dijo: "Era un hombre parecido a su voz".

*Qué bonito.*

Yo espero parecerme a mis poemas.

*Tú dices en algún poema: "Los poemas no me reflejan como los espejos, pero quisiera". ¿Esa es tu gran aspiración?*

Sí, deberían reflejarnos como los espejos. Qué más aspiración que una obra se parezca a uno. Watanabe José, *La escritura poética*, realizada por Luis Fernando Jara, (inédita) Lima, 2003 p.55

<sup>108</sup> El poeta y su trabajo # 2, Matisse, Henri, *Hay que mirar la vida con los ojos de la infancia*, UAP, Puebla, p.149

Jorge Luis Borges: Yo he notado que la gente es continuamente capaz de frases poéticas que no aprecia. Por ejemplo, mi madre (yo he usado esa frase literalmente), mi madre comentaba la muerte de una prima nuestra, que era muy joven, con la cocinera cordobesa. Y la cocinera le dijo, sin darse cuenta de que era una frase literaria. "Pero señora, para morir, sólo se precisa estar vivo". Sólo se precisa... y ella no se dio cuenta de que era una frase memorable. Yo la usé después en un cuento. "No se precisa más que estar vivo", no se precisa, como que no se requieren otras condiciones para la muerte, uno suministra esa que es la única. Creo que la gente continuamente dice frases memorables y no se da cuenta. Y quizá la función del artista sea recoger esas frases y retenerlas. En todo caso, Bernard Shaw dice que todas las frases ingeniosas de él, son frases que él ha oído casualmente.

*Oswaldo Ferrari: El escritor sería, en ese caso, un gran coordinador del ingenio de los demás.*

-Sí, y digamos, un amanuense de los otros, un amanuense, bueno, de tantos maestros, que quizá lo importante sería ser el amanuense y no el generador de la frase.

- *Una memoria individual de lo colectivo.*

- Es cierto, vendría a ser eso exactamente."<sup>109</sup>

El escritor, que por supuesto trabaja con palabras, las cuales son su materia de creación a partir del sonido y sentido, que las ama, las moldea, las azota (metafóricamente), que ironiza con ellas, que las hace suaves o ásperas, que les da un sentido opuesto, ambiguo, sugerente, o totalmente directo a partir de su manera particular de utilizarlas, que se fija en ocasiones más en cómo suenan que en lo que significan, debe estar muy atento a cómo todas las personas utilizan el lenguaje, a cómo construyen las frases<sup>110</sup>. Borges hace hincapié en señalar que quien dice la frase para él tan contundente, concreta, real, tan literaria, era una cocinera, ya que

---

<sup>109</sup> Borges, Jorge Luis, Ferrari, Oswaldo, *En Diálogo 1*, Siglo XXI Editores, México, D.F., 2005, p. 74

<sup>110</sup> Dice Ezra Pound, en alguno de sus múltiples ensayos: Poetry is speech. La poesía es habla.

casi siempre las personas que son de campo, (que utilizan arcaísmos, dichos populares, o aún llegan a cambiarle letras a las palabras) o sin una educación escolar muy avanzada, utilizan el lenguaje de modo muy distinto al lenguaje homogéneo, estandarizado, que se da comúnmente en las grandes ciudades. Así, el escritor está muy atento a la utilización del lenguaje popular.

He tomado la cita de Borges porque en algún punto se toca con un proyecto que realicé en pintura en la maestría. El pintor debe estar siempre atento a todo lo que sucede a su alrededor (y por supuesto también a su interior), a lo que Rilke llama la experiencia de vida para que surja un poema. Así el pintor se debe nutrir de muchas partes.

Una parte fundamental de donde se nutre el pintor es de todo lo que observa cotidianamente en cualquier lugar; y una parte complementaria a la anterior es el desprenderse de todo eso visto, olvidándolo, para que su visión se limpie, se *virginice*, por llamarlo de alguna manera. En un mundo en el cual vivimos rodeados de una proliferación de imágenes –publicitarias, surgidas de los medios de comunicación y de Internet- desprenderse de todas esas imágenes para ver, primero sin deformaciones, y después, para crear una imagen personal, una imagen que haya sido filtrada por nuestra sensibilidad y personalidad, es una tarea que reclama mucha energía. Por supuesto estoy hablando de un tipo de tipo de pintura que no cree en la imitación, ni cree que *todo, en pintura, está hecho*.

La siguiente cita Henri Matisse, escrita en 1953, quizá, de mayor vigencia actualmente que cuando fue escrita, nos habla de todo lo anterior, y pone el acento

en la lucidez que debe tener el pintor para ver y crear algo distinto a todas esas imágenes que nos invaden en la actualidad:

"...para el artista, la creación comienza en la visión. Ver es ya en sí una operación creadora que exige un esfuerzo. Todo lo que vemos en la vida cotidiana sufre en mayor o menor grado la deformación que engendran nuestros hábitos adquiridos y el hecho es tal vez más perceptible en una época como la nuestra, en que el cinematógrafo, la publicidad y las revistas nos imponen a diario una ola de imágenes hechas que son, en la escala de la visión, lo que el prejuicio es en la escala de la inteligencia. El esfuerzo necesario para poder desprenderse o liberarse exige un cierto tipo de coraje; y ese coraje le es indispensable al artista que debe ver todas las cosas como si las viera por vez primera<sup>111</sup>. Hay que saber ver la vida como cuando se era niño. Y la pérdida de esta posibilidad impide la expresión de manera original, es decir, personal.

Para dar un ejemplo, pienso que nada le es más difícil a un verdadero pintor que pintar una rosa, porque para pintarla hay que olvidar primero todas las rosas pintadas. A los visitantes que venían a verme a Vence les planteé a menudo esta pregunta: *¿Vio usted los acantos, esos que están sobre el terraplén que bordea la ruta?* Nadie los había visto. Todos habrían reconocido a la hoja de acanto en el capitel corintio, pero en la realidad el recuerdo del capitel impedía ver el acanto. Ese ya es un primer paso hacia la creación; ver cada cosa en su verdad supone un esfuerzo constante".<sup>112</sup>

Voy a poner un ejemplo concreto, de cómo pinté algunos cuadros en los cuales las ideas de Borges y de Matisse se unen.

Al finalizar el primer semestre de la maestría fui a visitar a un amigo, Bruno Madrazo, a Ensenada, B. C. Un día fuimos a visitar a un amigo de él, un matemático, en la Universidad Autónoma de Baja California. En la pared del cubículo del matemático habían unos dibujos a lápiz de su hija, de creo, 4 o 5 años. Casi todos eran de una

---

<sup>111</sup> Recordemos las citas de Rilke y de Vasco Popa en el capítulo *El estado de inocencia en la obra de arte*, sobre el artista como un ser que debe ver todo lo que le rodea como el primer y el último hombre en el mundo.

<sup>112</sup> Revista *El poeta y su trabajo* #2 Editorial UAP, Puebla, México, 1983, p. 149,150

figura geométrica, que se repetía, un rectángulo *chueco*, con unas líneas que surgían de cada uno de los ángulos. Los dibujos me atrajeron estructuralmente muchísimo, los vi, traté de intuir, a qué objeto remitía, (ya que se trataba de los dibujos de una niña que, aunque tengan un carácter abstracto, casi siempre remiten a un objeto.) El matemático me informó: son mesas. *Mesas*, pensé. La niña, su experiencia con el objeto mesa en esos cuatro o cinco años de vida, el sostenerse o aún golpearse con ella, el verla desde abajo, el caminar debajo de ella, y el observarla desde arriba, quizás al comer, o al ser cargado por su madre o padre, todo esa experiencia cotidiana con la mesa, le hizo dibujarla de esa manera particular. Todo esto lo estoy pensando ahora, al escribirlo, pero en aquel entonces, no lo reflexioné, sino que sólo me di cuenta de esa particularidad, de esa aprehensión gráfica de la niña del objeto *mesa*. (Por otra parte, me extraña recordar que en el cubículo no había dibujos hecho por la niña de su mamá, papá, o soles, o casas que la mayoría de los niños dibujan). Le pregunté al matemático si él le decía que dibujara mesas o si la niña simplemente las dibujaba, y me contestó lo último. En fin, los dibujos de las mesas de la niña estaban ahí, con una extraña forma gráfica, (figurativos pero no imitativos, sino planísticos, bidimensionales como diría Hugo Padeletti, sin perspectiva, lejanamente vinculados a lo que se piensa como mesa, cargados de una experiencia directa y particular con el objeto: una forma sencilla, contundente.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Sobra decir que esta reflexión la niña no la hizo, ni aún el papá, ya que no comprendió mi emoción ante los dibujos de su hija. A mi amigo le hice notar lo interesante de esos dibujos, y me aventuré a decirle que seguramente la niña había sentido placer al realizar esos dibujos, y que pintar siempre debería también darle al pintor una gran carga de placer, durante el proceso de pintar un cuadro, o al menos, cuando se ha terminado un cuadro.



Debo decir, como Borges, que esa forma gráfica, esa abstracción- *mesa*-, como concreción plástica, fue muy importante para mí en ese momento porque en ella encontré lo que estaba realizando en pintura, a partir de lo que surgió después de las transcreaciones sobre la obra de Goeritz, ya que, como ya lo sugerí: los cuadros se conformaban de estructuras lineales y un tipo de formas geométricas sensibles dentro de un fondo que integraba a esa forma, no como un plano o superficie al cual se le agregara una forma (realizada sólo a partir de líneas, sin crear volúmenes), en primer plano, sino como una integración total entre forma y fondo.

Así, las *mesas* dibujadas por la niña, eran algo muy parecido a lo que yo estaba trabajando en el plano. Lo interesante de las *mesas* de la niña es que venían desde una percepción del espacio distinta a la mía. Por eso realicé algunos cuadros a partir de esa figura, *mesa*, como un mero punto de partida<sup>114</sup>. No copie esa figura tal cual, no podía copiarla, sino que reinterprete esa forma, a partir de mi manera de trabajar en ese momento, y también, ya que los dibujos de la niña carecían de color, traté de integrar lo que dije anteriormente (la forma dentro del espacio) con fondos colorísticos diversos.

Para finalizar sobre este punto debo decir que los dibujos de la niña confirmaban esa mirada virgen, sin deformación, que requiere el pintor para ver, acercarse y pintar los objetos como más arriba apunta Matisse: *Hay que saber ver la vida como cuando se*

---

<sup>114</sup> Es importante hacer notar que Borges dice que "uso -la frase literaria que dijo la cocinera- después en un cuento". Eso significa que escuchó la frase, le interesó, encontró su importancia, pero que tuvo, necesariamente, *que escribir un cuento* para que esa frase tomara sentido en un contexto literario. Así a mí me sucedió lo mismo: el motivo gráfico *mesa* del niño me sirvió de punto de partida, pero tuve que *luchar* (con el color, los contrastes, el tipo de línea gruesa, delgada, la mancha, etc) para crear una serie de cuadros.

*era niño*. Ejemplos de cuadros con el motivo mesa que surgieron a partir de los dibujos de la niña:



Mesas de la infancia # 2 y # 5  
Acrílico sobre papel  
44 x 56 cms.  
2009-2010



A partir de la experimentación del elemento gráfico *mesa* surgieron otros cuadros, en donde otros objetos, cosas o lugares concretos, como reminiscencias, empezaron a surgir: iglesias, columpios, parques, edificios, no imitativos, sino planísticos. Estos objetos habían surgido de manera parecida a lo que Juan Gris y Joaquín Torres-García<sup>115</sup>, habían dicho en distintos textos: que se podía partir de la abstracción para llegar al objeto. (Esto es lo contrario a lo que los pintores abstractos casi siempre realizan, que es partir del objeto para llegar a la síntesis del mismo, y después, a la abstracción del mismo).

Estos son cuatro cuadros que ejemplifican lo anterior:

---

<sup>115</sup> Torres-García llegó a la síntesis de un arte geométrico-figurativo planístico a partir de las construcciones arquitectónicas americanas, sobre todo de Machu Pichu, (pero que también se encuentran en toda mesoamérica), haciendo notar que la esquematización figurativa y la abstracción geométrica era una característica natural que se dio en nuestro continente, (algo parecido al carácter *expresionista* que encontró Westheim en muchas culturas que poblaron México, o al elemento *surrealista* en la cerámica de los tarascos.



Citadino # 2 y # 3  
Acrílico sobre papel  
70 x 56 cms.  
2009





Columpios  
Acrílico sobre papel  
56 x 70 cms.  
2010



Parque  
Acrílico sobre papel  
56 x 70 cms.  
2010

Mi trabajo pictórico tiene que ver sobre todo con la *experiencia*. He escrito una serie de fragmentos en los cuales explico cómo pinto a partir de esta experiencia directa con los materiales pictóricos.

A) Creo que todo lo que uno ve, escucha, vive, ama, pierde, conversa, piensa, lee, los problemas sociales, los conflictos personales de todo tipo, económicos, de relaciones humanas, en general todo lo que uno hace diariamente, entra en la pintura: la realidad se funde, se hace líquida, por llamarlo de alguna manera y fluye, cuando se pinta, y se convierte en ritmo y queda plasmada en una superficie. No se ve directamente nada de eso, ya que no pinto anécdotas, pero está ahí, más los problemas propiamente pictóricos, por supuesto.

B) Uno de los conflictos cuando uno trabaja a partir de la experiencia directa con la pintura, es que uno no siempre puede pintar, ya que a veces uno no siente la disposición o apertura para hacerlo. Antes me costaba más trabajo comenzar, o, tener esa disposición para pintar. Actualmente me es más sencillo. O quizá hay etapas de tiempos en el que se puede pintar y otras en las cuales es más difícil.

Cuando uno siente, "ahora voy a pintar", se preparan todos los materiales, o lo que crees que vas a utilizar. Después te pones a trabajar. Tienes un espacio plano, blanco o no. A veces comienzo rayando o haciendo manchas en ese espacio plano, o le

pego papeles, lijas, lo que sea, y comienzo así. No sé qué voy a pintar; pero mientras lo hago van surgiendo formas, líneas, manchas que van dialogando, armonizándose, desarmonizándose, luchando. (Paul Klee tiene una frase que me gusta mucho: Del caos por el amor a la construcción.) A veces te encuentras con alguna forma muy "hermosa" y la vas "cuidando", trabajando partes del cuadro, pero no tocándola, que no se manche, ni se perturbe, que todo armonice con ella, más que ella con todo: te entra cierto amor hacia esa forma. Pero, en realidad, lo que está haciendo esa forma es impedirle al cuadro volverse cuadro: hasta que no la mancho o rayo o borro, la mitad o toda, no se da algo. En esto la pintura se parece a la vida: ya que nada se puede resguardar, ni en el mundo ni en la pintura: todo debe estar influenciándose, todo debe estar a la intemperie, viviendo, luchando, ni modo, compartiendo. La pintura, como la vida, es energía que requiere movimiento, utilizarse, gastarse, renovarse, cambiar. A veces me pregunto: ¿por qué tengo semanas trabajando con algunos colores, los ocres, rojos, por ejemplo y no puedo utilizar ningún verde? ¿Estados de ánimo? ¿La estación del año? ¿Qué?

C) Cuando pinto, la mirada entra en cada centímetro o milímetro del cuadro, enfocas todo hasta el más mínimo detalle y matiz, y también observas todo en conjunto. Uno entra, literalmente, en el cuadro: todo se observa.

D) La experiencia directa del pintar hace que muchas veces me sorprenda ante lo hecho. A veces me surgen preguntas o frases ante los cuadros. Por ejemplo: y ese

color, ¿cómo se hizo? ¿Cómo llegué a esto? ¿A dónde va todo esto? “Ahora sí, este cuadro es incolgable”.

E) El primer políptico que pinté en el cuarto semestre de la maestría consisten en una serie de cuadros, ocho, de pequeño formato, con acrílico sobre madera. La elección del pequeño formato fue porque creo que en un cuadro de 20 x 30 cms. se puede concentrar todo lo que uno piensa que es la pintura. Ese formato te exige una concentración particular. Te restringe, en cierta manera o mejor dicho, te exige que cada forma y color esté exactamente en su lugar.

Al crear los tres primeros cuadros sentí que podrían conformar un políptico, así que continué con la misma manera de abordar esos primeros tres cuadros.

No es usual en mi trabajo que pinte planos de color delimitados, sino que casi siempre los planos están intervenidos o manchados por otros colores, gestos o líneas. Los colores en este políptico son contrastantes. Después de haber realizado otros cuadros de pequeño formato donde fui saturando el espacio con fragmentos de objetos, que son residuos de materiales o de herramientas con las cuales pinto: no sólo pinceles sino tenedores, cuchillos, etc., fui liberando el espacio en ellos, (en una especie de minimalismo) o dejando solamente uno o dos de estos fragmentos. El acomodarlos también fue parte de esa concentración que se requiere para que los cuadros individuales se conviertan en un políptico.





F) En el segundo, tercer y cuarto políptico llamado, "Personas # 1 # 2, # 3, realicé una serie de retratos no imitativos y planísticos en los cuales algunas de las partes del rostro quedan suprimidas y otras alteradas a partir de pegar fragmentos de distintos materiales, que los sustituyen. Muchos de los colores están trabajados sin matiz y perfectamente delimitados, donde el contraste es lo fundamental. Son rostros que tienden ser humorísticos o paródicos, al menos esa fue mi intención. Podría cada rostro relacionarlo con alguna persona que conozco, pero no es necesario que quien los vea sepa a quienes me remito. Lo importante a señalar es que al hacerlos fui encontrando las formas de los rostros sobre todos como formas geométricas, en las cuales encajaban perfectamente esos rostros.

Mi meta en estos polípticos, fue lograr objetos que sean percibidos directamente, como uno percibe las cosas tal y como son. Debo decir, por último sobre ellos que ante la sobreproducción de objetos, ante nuestra cultura basada en el exceso en todos los sentidos, traté crear contra todo eso, mínimos estímulos, formas sencillas y concretas, tendientes a que un contemplador se detenga y observe que también en lo sencillo se puede encontrar riqueza expresiva, sugerencias e impresiones a partir de la pintura.



Personas # 1  
Acrílico y objetos sobre MDF  
140 x 30 cms.  
2010

Siguiente página: Personas # 2  
Acrílico y objetos sobre MDF  
120 x 42 cms.  
2010



Personas # 3  
Acrílico y objetos sobre MDF  
120 x 80 cms.  
2010

6

Otro proyecto que realicé fue trabajar en pequeño formato algunos cuadros que tuvieran que ver directamente con el arte povera, en el sentido de utilizar fragmentos o desperdicios de materiales diversos (tarjetas de teléfono, maderitas, cajas de cartón de empaques de todo tipo de productos, papeles diversos grosores, materiales plásticos etc.), que, primero utilicé, para pintar (en lugar de utilizar pinceles y brochas) y que después se integraron al cuadro. Los materiales de desecho, en este caso, llegan a tener tres usos distintos: originalmente sirvieron de empaque para algún producto, después fueron utilizados como instrumentos pictóricos y finalmente se volvieron parte de una obra.

Todos los cuadros siguientes tienen la siguiente ficha técnica:

Matéricos (1, 2, 3, 4, 5)  
Acrílico y objetos sobre MDF  
30 x 40 cms.  
2010







## Conclusiones

1

Me ha sucedido, al ir realizando esta tesis, tanto en la parte teórica como en la práctica, que cuando ya tenía un capítulo cerrado, siempre encontraba otras ideas, otras observaciones, citas, reflexiones, fragmentos de entrevistas, pinturas, esculturas y poemas, que habrían podido reforzar lo dicho en ese capítulo ya concluido. Eso me ocasionó muchos problemas, ya que tuve, en un momento dado, que decir: "ya no toco este capítulo." Sin embargo, siempre encontraba otras cosas que podrían haber iluminado otras zonas de la investigación. Esto se lo adjudico a que, muchos artistas, lo tengan o no en cuenta, trabajan con el *estado de alerta* y *el estado de inocencia*, y dentro de estos dos, mediante un *proceso oscuro* realizan sus obras. Quizá le nombren a todo ello de otra manera, o lo vean desde otros puntos de vista, pero es evidente que sus obras reflejan esa manera particular de acercarse al arte.

Pongo como ejemplo una cita de Beckett que no utilicé dentro de los capítulos en esta tesis, pero que ejemplifica perfectamente *el proceso oscuro*, (a partir del cual escribió su novela *Molloy*), y que su visión sobre la escritura está afinada, claramente, en un *estado de alerta* y *de inocencia*.

-Había que tirar todos los venenos...<sup>116</sup> encontrar un lenguaje apropiado. Cuando escribí la primera frase de *Molloy* no sabía adónde me dirigía. Y cuando terminé la primera parte, ignoraba cómo iba a continuar. Todo ha ido viniendo solo. Sin tachar nada. No había preparado nada. No había elaborado nada.<sup>117</sup>

Por otra parte, los mismos capítulos abrían otras posibilidades o líneas a seguir para realizar otros capítulos.

Podría haberse hecho un capítulo sobre “la conjunción privilegiada”, como la llama el poeta Hugo Gola, entre los pintores que también son poetas o los poetas que también son pintores, se podría decir. Esta conjunción se dio ampliamente en Oriente (sobre todo en China y Japón), pero también en Occidente, sobre todo en el siglo pasado, y por supuesto, en éste se sigue dando. Existen muchos textos taoístas y budistas en los cuales se encuentran enseñanzas, visiones y percepciones de la naturaleza que podrían servirle tanto a un pintor como a un poeta, y necesarias, por supuesto, para cualquier persona. Daré sólo dos ejemplos en Oriente de poetas-pintores: Wang Wei en China, y Bashó en Japón; en Occidente, William Blake, Paul Klee, Henri Michaux, Kurt Schwitters, César Moro, Jorge Eduardo Eielson, Hugo Padeletti; en México, Hugo Hiriart (en dramaturgia y pintura) y Guillermo Arreola, entre otros.

Otro capítulo podría haberse realizado solamente sobre el *dibujo* o el dibujo y la poesía. Hay muchos poetas y escritores que si no han sido pintores, han dibujado, al margen de su obra. Nombro algunos: Paul Valéry, Federico García, Lorca, Oliverio

---

<sup>116</sup> Con esta expresión (según refiere Charles Juliet), se refiere sin duda a la decencia intelectual., al saber, a las certidumbres que uno mismo se impone, al deseo de dominar la vida

<sup>117</sup> Juliet, Charles, *Encuentros con Samuel Beckett*, Ed. Siruela (Biblioteca de Ensayo), Madrid, 2006, p.24,25



Girondo, Henry Miller y seguramente debe haber otros artistas que también lo hagan, dentro y fuera de México.

Otro capítulo podría haber tratado sobre por qué considero que es importante el trabajo manual, artesanal del artista, el *homo faber*, como lo llama Hanna Arendt, en un mundo como el actual: habría podido, en ese capítulo, reflexionar sobre por qué creo que los elementos formales y estructurales en la pintura, aunque hayan sido desestimados (aun desvalorizados o menospreciados) en los últimos tiempos, (por críticos y por algunos artistas), siguen siendo fundamentales para que la obra pictórica, como un todo, adquiera toda su fuerza e interés. Si se rebaja el lado formal de una obra, necesariamente sufrirá daños el contenido de la misma. Ya lo dije y reflexioné en la tesis, a partir del poeta Charles Olson: *La forma no es más que la extensión del contenido*. También traje a colación a Pierre Aleschinsky cuando asume que pintar significa, actualmente, defender el trabajo artístico realizado por las manos en una era en que los medios tecnológicos han estado desplazando el trabajo artesanal del artista. Por otro lado, en muchas tendencias artísticas actuales, se ha abandonado ese lado artístico-formal de la obra para centrarse solamente en el contenido de ésta: la filosofía, la antropología, el periodismo, la historia han tomado las riendas del arte, el arte se ha tornado un vehículo para defender conceptos de distintas disciplinas. Sin embargo, como reflexiona Tápies sobre los sabios alquimistas, pienso que no se pueden expresar muchas cosas por medio solamente de conceptos, por eso son tan importantes las imágenes. Pienso que, aunque no haya escrito ese capítulo, en toda la tesis se asume que creo que la pintura es una

unidad inseparable de forma y contenido, que los pintores que nombro en ella creen en eso también y que sus reflexiones y su obra, sobre todo, lo confirman. Para terminar sobre lo anterior, podría decir que hay dos tipos, en general de artistas: aquel que pone en la obra por delante los conceptos, y aquel que trata de que estos<sup>118</sup> no intervengan, o no tomen las riendas de su obra, o sean parte de un equilibrio entre contenido y forma.

En otro capítulo podría haber reflexionado sobre otras cosas, por ejemplo, algo fundamental que daría para realizar una tesis entera: *El trabajo y la inspiración en la poesía y la pintura*. Diferenciar, por un lado, cómo surge la inspiración (ese término tan desprestigiado, también, actualmente, pero que no por ello deja de estar presente en obras importantes que se crearon en el siglo pasado y que actualmente se están creando), en la poesía y cómo se da en la pintura. Por supuesto encontraría artistas y poetas que reflexionan sobre ella, referiría paralelismos, aún realizaría entrevistas entre algunos poetas y pintores diversos y escribiría una reflexión personal.

---

<sup>118</sup> Es muy interesante observar que Borges, al que muchos consideran que transmite *ideas filosóficas* en sus cuentos, recalque que su interés artístico radica en algo muy lejano a la transmisión de ideas. Borges dice en una entrevista:

"-Comprendo, pero esta idea que usted da de la musa, del espíritu, en una época en que la noción del espíritu presidiendo el movimiento del arte o de la literatura pareciera haberse perdido..."

-No, yo creo que no ¿eh?, yo creo que todo escritor siente que él recibe. Es decir, no puede dar si no ha recibido. Ahora yo he llegado a otra conclusión que no contradice eso que acabo de decir; no, la complementa, más bien: es que **conviene intervenir lo menos posible en su obra. Sobre todo conviene que mis opiniones no intervengan**. Es decir, bueno, escribir es un modo de soñar, y uno tiene que tratar de soñar sinceramente. Uno sabe que todo es falso, pero, sin embargo, es cierto para uno. Es decir, cuando yo escribo estoy soñando, sé que estoy soñando, pero trato de soñar sinceramente."

Y más adelante, en la misma entrevista:

"-Jaimes Freyre ha dejado un poema que **no quiere decir absolutamente nada**, y que no se propone decir absolutamente nada, que es para mí inolvidable."

Borges, Jorge Luis, *En Diálogo 1*, Siglo XXI Editores, México, D.F., 2005, págs.14 y 15

Podría pensarse que esta tesis incluye un exceso de citas realizadas por pintores, escultores y poetas. Sin embargo, ya que éstos son los creadores directos de las obras artísticas, reflexionan sobre lo que consideran importante tanto en su trabajo artístico como en el del arte en general; por otra parte, este tipo de citas son mucho menos difundidas que las reflexiones que llevan a cabo los críticos y teóricos del arte; también las he transcrito porque considero que estas citas, actualmente, como cuando fueron escritas, siguen siendo vigentes y crean una base para creadores futuros<sup>119</sup>; por último, porque comportan, en sí mismas, más allá de esta tesis, un "compendio de sabiduría humana". Dice Tápies algo fundamental sobre lo anterior: "...es importante tener en consideración lo que otros ya han pensado sobre el hombre y la vida, y aún sobre el arte. Entiendo el arte como un compendio de la sabiduría humana".<sup>120</sup> Por supuesto, he tratado, desde antes de estudiar el Posgrado en Artes visuales y de comenzar esta tesis, de hacer mío el pensamiento de algunos artistas que considero fundamentales, de adecuarlo, en la medida de lo posible, tanto a mi reflexión sobre el arte como a mi propia producción artística, porque siempre he

---

<sup>119</sup> En una conversación con Hugo Gola, realizada el 17 de diciembre de 2008, me decía algo muy importante sobre lo anterior, que da una idea de lo que sucede en *general* en la actualidad, tanto en la poesía como en el arte contemporáneo:

"-Mirá, me prestaron un libro de poemas de un muchacho de 23 años, con muchas cualidades, que mete dibujitos, que utiliza Internet, algo *novedoso*... Pero se nota inmediatamente que desconoce la poesía escrita anteriormente: ese muchacho cree que con él comienza la poesía... ¿Para dónde va todo esto?... Prefiero releer muchas cosas, que leer este tipo de cosas.

<sup>120</sup> Tápies, Antoni, *El tatuaje y el cuerpo, (Conversaciones con Manuel Borja-Villel)*, Colección de la Rosa Cúbica, Barcelona, 2005, p.83

sentido una afinidad con este tipo de artistas, un reconocimiento fehaciente de que el camino artístico que he escogido, tiene relación con este tipo de artistas a los cuales admiro. Al realizar esta tesis he continuado profundizando en todo lo anterior, estructurándolo, observándolo y dándole una coherencia unitaria, algo que antes no había hecho. El conocimiento de las reflexiones realizadas por los mismos artistas me estimulan para trabajar en muchos sentidos, aún cuando no esté de acuerdo con algunas de sus reflexiones: son una especie de aguijón, no sólo cuando mencionan sus procesos creativos, sino también los actos llevados a cabo ante distintas situaciones personales y hechos históricos. Un artista también es un hombre, una personalidad particular, y la obra que éste realiza, necesariamente, refleja, aún indirectamente mucho de su manera de ser y de vivir. ¿Acaso la vida de algunos artistas, las peripecias económicas, existenciales que tuvieron que pasar, las circunstancias históricas que les tocó vivir y sus respuestas ante ello no nos informan, no demuestran o confirman una estética basada en una ética?

Todo lo dicho anteriormente, tanto como la manera en que yo llevo a cabo mi proceso creativo, confirma mi hipótesis de que *el estado de alerta y el estado de inocencia* unido al *proceso oscuro* es la manera en que muchos artistas realizan su obra. Es importante señalar que mi trabajo se inscribe en esa línea o tipo de pensamiento artístico.

En cuanto a mi trabajo práctico, debo decir lo siguiente: pinto mucho, cuando pinto. A veces pasa tiempo sin que pinte o, mejor dicho, sin que pueda pintar. Cuando llego al taller y *nada fluye*, significa que no debo pintar. El espíritu, el ánimo, la disposición mental, la energía en un momento dado, no sé exactamente cómo definir toda esa reunión de actitudes, de confluencias, que se necesitan para que todo fluya al pintar. Por supuesto, creo que todo lo anterior se funde en ese acercamiento al arte que muy bien define Edgar Bayley como el *Estado de inocencia y el estado de alerta* en la poesía y la pintura.

Debo decir que también, mientras llevaba a cabo esta tesis, a partir de la reflexión continua realizada sobre el proceso creativo, encontré maneras distintas de aproximarme al hecho plástico: jugué, experimenté con distintas maneras de pintar, de aplicar la pintura, de *perturbar*, como he dicho en esta tesis, el plano bidimensional.

Por otra parte, si no siempre se fluye en el acto de pintar, si uno no está en el *estado o disposición que permite* realizar una obra, como dice Brancusi, es mejor no pintar.

Si pinto mucho, no significa que todo lo que pinte me satisface. Decía Rodolfo Zanabria, que "uno pinta un cuadro para el siguiente". Es una reflexión que me ha acompañado en todos estos años. El cuadro que se pinta ahora, es el germen donde, después, se va a encontrar *algo* que no se esperaba.

Esta tesis y la maestría me ayudaron a tratar de entender, hasta donde esto es posible, los mecanismos a través de los cuales se da mi proceso creativo pictórico, a reflexionar sobre él, en concordancia con artistas y poetas que admiro, y a narrar todo ello, mediante un orden coherente, de la manera más sencilla que pude. En el futuro, seguramente, otras cosas pensaré y realizaré a partir del proceso creativo y continuo que llevo a cabo, tanto en pintura como en poesía.

Creo que el arte sigue siendo para el creador *la verdadera tarea para la vida*, como decía Nietzsche, una tarea que reclama todo de quien se entrega a ella.

Por último el estudiar esta maestría ha sido un momento más de un proceso largo de vida. Seguramente al haber hecho esta larga reflexión sobre el proceso creativo de algunos artistas y el mío también, me ha dado una base de conocimientos que podré compartir, tanto a partir de mi producción, como al impartir clases, como lo he hecho a lo largo de 15 años, en secundaria, un nivel escolar que no se debe menospreciar, en el cual, muchos adolescentes hacen grandes descubrimientos, artísticos o no, pero que les ayudará a darles un sentido a su existencia.

## **Anexo: Mi encuentro y desarrollo en las artes plásticas y la literatura**

*Se podría decir que toda tu poesía es tu biografía afectiva, vital.*

Como la de cualquier poeta, me imagino.<sup>121</sup>

José Watanabe

**Nota:** Mi tutor y Director de Tesis, el maestro, pintor y dibujante, Jorge Chuey, me sugirió, para integrar en esta tesis, que encontrara dentro de mí, como ejercicio de introspección, cuándo fue que tuve la necesidad o el gusto de dibujar, de hacer escultura y de escribir por primera vez (mis primeras experiencias con las artes plásticas y con la literatura), ya que esos primeros acercamientos tienen gran peso en todo lo que uno realiza después en esas disciplinas artísticas. Comencé a realizar sus sugerencias y al estar escribiendo toda esa rememoración se fueron acumulando muchas notas, sobre mi acercamiento, casi inconsciente, diré, a la literatura y a las artes plásticas. Por otra parte, algo que fue muy importante para mí al realizar ese ejercicio introspectivo, es que recordé intenciones, maneras y objetivos de pensar y de realizar sobre todo en la pintura y en la escultura, que casi había olvidado. A estas notas las he puesto en un anexo debido a que acompañan a la tesis, le dan una continuidad lógica a un proceso creativo, el cual termina con este texto reflexivo. No las incluí dentro del cuerpo teórico porque no están dirigidas a responder una hipótesis, sino a dar luz sobre algunas zonas que tienen que ver con mi desarrollo y mi pensamiento en las artes plásticas.

---

<sup>121</sup> Op. Cit., Entrevista a José Watanabe. p.7

He practicado durante años distintas disciplinas artísticas (poesía, pintura, dibujo y escultura) logrando seguramente, distintos resultados en cada una de ellas. Esta práctica no fue planeada ni programada, sino que se fue dando lentamente, a partir de entrar en contacto con ciertas personas, y con ciertas lecturas.

Estudí la Licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana. Ahí me encontré con algunos maestros y compañeros que fueron (y en algunos casos siguen siendo), muy importantes para mi formación y para el acompañamiento en el "camino de dolor y goce" que es la *aventura artística*. De mis compañeros nombraré a seis: Bruno Madrazo, Guadalupe Alemán, Tania Favela y Cristina Guillermo, Jahel Leal y Antonio Díaz, este último, fallecido prematuramente. De maestros nombraré a dos: Juan Alcántara Phols y Hugo Gola.

Hablaré, especialmente de Hugo Gola ya que éste fue también maestro y formó a Juan Alcántara, como a muchos otros.

El poeta argentino Hugo Gola, nacido en 1927 (que vive en México desde 1976), fue un maestro muy particular en la Universidad: a sus alumnos les inculcaba un amor real por la literatura: para él la poesía era una experiencia de vida, no un mero conocimiento intelectual<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> En una entrevista que le hicieron en Saint Nazer, Francia, contestó lo siguiente, que nos da cuenta de la diferencia entre lo anteriormente dicho:  
Ser universitario no constituye un obstáculo para un escritor si lo asume de una forma muy particular. El acercamiento a la literatura desde un punto de vista analítico es peligroso, el escritor debe mantener una relación, podría decirse, erótica, relación que me parece, además, la mejor para los estudiantes,



“La poesía no tiene nada que ver con hacer *versitos*”, dijo en alguna clase. También decía: “Sólo con conocimiento no se hace arte”. Eso significaba que la poesía tenía que ser la constatación de una experiencia vital, que tenía que dar cuenta de la condición humana más profunda del poeta. De nada servía hacer *versitos*, (aún poemas interesantes) si éstos, mediante las palabras, (no cómo significado solamente, sino como ritmo, sonido y sentido), no reflejaban esa hondura humana. Lo interesante de esto, es que estas palabras y actitud hacia la poesía, y diré, ante el arte, se observaba en su propia obra poética. Podríamos decir en su caso: *por sus obras los conoceréis*. (Otros maestros que tuve tenían una relación burocrática con la literatura: daban clases como una manera de proveerse de ingresos económicos, pero no tenían ninguna relación profunda con la literatura). Ese amor por la poesía lo llevó a querer difundir a poetas y poéticas (escritas sobre todo por los mismos poetas, más que por críticos) de Latinoamérica y de otras latitudes, en la revista *Poesía y poética*, en 1989, de la cual surgieron 36 números, y una colección de libros también como extensión de la misma<sup>123</sup>. Dentro de la revista *Poesía y poética*, a parte de

---

donde es preciso conservar la capacidad de descubrimiento, de asombro, de placer. Ahora bien, ciertas posturas universitarias críticas pueden romper esa relación íntima, cálida.  
Gola, Hugo, Variations, (Traducción de la entrevista: Nadia Mondragón y Rogelio Castillo) Arcane 17, Saint Nazaire, Francia, 1991

<sup>123</sup> En esta revista Gola introdujo en México a una serie de poetas norteamericanos, fundamentales mundialmente, que hasta ese momento, los 90's, no habían sido difundidos asiduamente en nuestro país. Su labor editorial comenzó antes, en la Revista El poeta y su trabajo de la UAP, en 1980. Después, Gola, cuando dejó de editar *Poesía y Poética* en la UIA, continuó su trabajo editorial, desde 2000, en la revista independiente *El poeta y su trabajo* que actualmente lleva 35 números, con la misma línea de las dos revistas anteriores al difundir la poesía y la poética más importante de cualquier latitud.

poesía, Gola siempre publicó imágenes de las obras de pintores y escultores, sobre todo, pero también sobre cineastas y fotógrafos. Con esto daba a entender que arte y poesía tenían un origen común. (Este origen común entre poesía y pintura, escultura y dibujo, es el que se ha reflexionado en toda esta tesis).

Fue Gola el que, quizá en el primer año de la licenciatura, continuamente me decía: "Ve a ver aquella exposición de pintura (o escultura)". No sé si a todos mis compañeros les decía lo mismo, pero yo siempre le hacía caso. También, cuando Hugo hablaba de algún pintor, yo trataba de conseguir algún libro con sus obras, o sacarlo de la biblioteca y buscar si el pintor había escrito algo sobre su quehacer pictórico. Así lentamente, me fui interesando por la pintura.

No recuerdo si en 1991 ó 92, exhibieron la obra de Robert Motherwell en el Museo Rufino Tamayo. Esa exposición fue la que me llevó a exclamar: "Si yo fuera pintor, me gustaría pintar algo como esas formas negras rítmicas". Sin embargo, yo no había pintado ni dibujado anteriormente. Tampoco de niño recordaba haberlo hecho, al menos no con la pasión con la cual algunos niños se entregan a ello. Por otro lado, seguía leyendo y viendo exposiciones. Un libro que me impacto mucho fue<sup>124</sup> de Charles Juliet, editado en 1993 por la UIA, que el mismo Gola tradujo. La impresión que me dejó ese libro era la misma que lentamente había ido adquiriendo sobre la poesía: que hacer poesía y pintar tenían que ver, no sólo (o más allá) de un

---

<sup>124</sup> Juliet, Charles, *Encuentros con Bram Van Velde, Colección Poesía y poética, UIA, México, 1993*

conocimiento técnico, sino con una visión y una postura personal ante las cosas, la vida, la realidad. Era lo mismo que Gola había dicho sobre la poesía, pero en pintura: la pintura no tenía nada que ver con hacer *versitos* o *cuadritos* (o aún hacer técnicamente buenos cuadros), sino el asumir esa disciplina artística como un riesgo total, como una aventura artística, como la constatación material, plástica, de una vida.

Este libro está constituido por frases cortas, unido a grandes silencios, a partir de los cuales Bram Van Velde va reflexionando sobre su concepción del arte como un ejercicio espiritual, diremos, casi místico. Transcribo algunos fragmentos al azar:

-Pintar es vivir. Pintando rechazo este mundo que impide la vida y en el cual uno corre constantemente el riesgo de ser aplastado.

- Él (*un pintor del que acabamos de hablar*) busca triunfar en el cuadro. Yo busco la pintura, la vida.

- ¡Esos artistas que saben hacer un cuadro según las reglas, según los dogmas!

-No busco tener un lenguaje comprensible. Pero mi lenguaje es verdadero.<sup>125</sup>

Se podría seguir adelante ya que hay tantas citas interesantes en ese libro, que con cada fragmento uno va encontrando una atmósfera muy particular en la cual Van Velde une vida y pintura. Muchas de las ideas de ese libro entroncan con otros libros que yo anteriormente había leído, sobre todo con las innumerables cartas que Rainer María Rilke escribió y con los libros sobre Rodin y sobre Cézanne, sus maestros.

---

<sup>125</sup> Op. Cit., Charles Juliet, *Encuentros con Bram van Velde*. (Las tres citas pertenecen a la p. 31)

Rilke encontró en estos dos artistas una actitud objetiva ante la realización de los problemas artísticos: ellos habían encontrado la *célula de su arte*, los elementos básicos, escultórico y pictórico, *para expresarlo todo*, algo que él quería encontrar en poesía y que llegó a encontrar. De esta manera, de nuevo, en Van Velde, al igual que en Rilke encontraba, que la poesía y la pintura tenían o podían surgir de un hilo común, se realizaran o no, al mismo tiempo, esas dos disciplinas artísticas.

2

Mi primer contacto con la literatura o la poesía creo que fue este:

Mi madre contó, contenta, una tarde mientras comíamos, enfrente de mi padre, todavía vivo, aunque enfermo y viejo ya, lo contó ante no recuerdo quiénes, hermanas y parientes, (¿por qué se le quedó grabada esa frase que a mí también se me quedó grabada para siempre, después de que ella la revivió?):

-De niño, la maestra Chayito, le dijo (a Luis) que describiera a sus padres. -(La descripción que hice de ella los dos la habíamos olvidado)-. "La que hizo de Ángel, (mi padre) es esta: "Mi papá es un señor viejito."

Creo que esa fue la primera frase literaria que escribí que, a fin de cuentas, es una imagen. Mi padre tenía cuarenta y dos años cuando yo nací, y cuando escribí esa frase tendría cuarenta y siete. En realidad no estaba viejo, pero para mí sí.

Comúnmente los niños, cuando describen a sus padres pueden decir que son sus héroes, que su padre es muy juguetón, muy importante, o dicen su oficio, es policía, o es muy gritón o violento, o que le enseña a jugar fútbol, o cosas así. Pero no una imagen como esa, *mi padre es un señor viejito*, que dice mucho: la constatación de que mi padre no era como los otros padres que veía que recogían a sus hijos en la escuela, jovial, sino serio, con muchas canas, silencioso, cansado, aún tímido; cualidades que después, con el correr del tiempo, de conocerlo y saber sobre su vida, encontré muy importantes y aún profundas, por decirlo de alguna manera: su manera de ser tenía que ver con todas las peripecias que tuvo que pasar de niño, en España, en la Guerra Civil, donde murió su padre, donde recluyeron a su hermano mayor en un campo de concentración y antes, cuando el tenía seis meses de nacido, cuando murió su madre; su personalidad también tenía que ver con la explotación laboral que tuvo que sufrir de niño por parte de unos tíos, como él me lo contó.

Cuando yo tenía dieciocho años, le dije que me contara su vida, porque quería escribir sobre ella, ya que comenzaba a interesarme la literatura, y me contó mucho, y llené hojas, y no sé dónde quedaron esas hojas, y nunca escribí esa biografía. Recuerdo algunos hechos, pero no todo, ni, lo más importante, las frases con que me relataba lo que había vivido. Un hecho muy importante que recuerdo es cuando me contó que tuvo que cruzar clandestinamente por los Pirineos para llegar a Andorra y después a Francia. Días y momentos continuos de incertidumbre.

Regresando a la imagen, *mi papá es un señor viejito*, la encuentro literaria, aún poética: una observación directa, tajante, que habla de una percepción, y utiliza la lengua materna<sup>126</sup>, tanto con la palabra *papá* en lugar de padre y con ese diminutivo *viejito*, una frase que, en fin, condensa mucho, en pocas palabras.

3

Mi primer acercamiento a la escultura tiene que ver más que conmigo, con mi abuela. Dos situaciones, creo, fueron fundamentales en mi infancia, para que después de muchos años, me encontrara tallando una piedra en los Viveros de Coyoacán a los 32 años. Tendría ocho o nueve años cuando mi abuela nos llevó a mi prima Adriana, a mi hermana Pilar y a mí a un pueblo llamado Costa Rica, en Sinaloa. Tengo un recuerdo persistente de ese viaje: no sé exactamente en qué lugar estábamos en nuestro trayecto, quizás en algún sitio de Sonora, cuando nos bajamos del camión. Mi

---

<sup>126</sup> El poeta Hugo Gola en una entrevista reciente habla de la importancia en poesía de utilizar el lenguaje cotidiano y el ritmo de la lengua materna, para crear poesía: un lenguaje que vaya de lo local a lo universal. Gola dice que ese es una de las deficiencias que encuentra en la poesía mexicana: el que la mayoría de los poetas no utilizan la lengua materna. Por supuesto, de niño no sabía nada de poesía, ni de ritmos poéticos, ni de lengua materna pero aún así, si retomo la frase *mi papá es un señor viejito*, encuentro las características antes mencionadas:

"En la actual poesía mexicana veo una deficiencia: el uso de un lenguaje que no es el cotidiano, que no es el lenguaje cargado de la experiencia de todos los días, como el que utilizó William Carlos Williams, quien escribió una poesía hecha con la lengua hablada de Estados Unidos, con el ritmo de esa lengua, que encontró y estableció una relación entre el mundo real y la expresión literaria de ese mundo.

La poesía debe reunir las características del mundo y de la lengua del poeta."

Tomado de <http://impreso.milenio.com/node/8823152>, Octubre de 2010

abuela nos llevó a un mercado pequeño a comprar mangos: había petacones y manila. Ella observaba, con mucha atención los mangos de la superficie, los que estaban acomodados hasta arriba y después los que estaban debajo de ellos, en la segunda hilera. La observación penetrante le hacía levantar, con mucho cuidado, el mango de arriba y tomar, delicadamente, un mango que, para mí, era exactamente igual al que había quitado, pero que seguramente no lo era. Ya que lo tenía en las manos lo acariciaba con suavidad, más que agarrándolo, dejándolo reposar en la mano. Los manilas podían tratarse así, aunque los petacones podían apretarse un poco más, sin que sufrieran ningún daño. Con esa manera tan cuidadosa de observar y de tocar los mangos, fue llenando dos cubetas, una para ella, la otra para nosotros.

Pienso que ese fue mi primer acercamiento a la escultura: el ver a mi abuela con sensibilidad extrema utilizar el tacto. Tocar, por lo tanto, inconscientemente para mí, a partir de ella, ha sido fundamental. Por otro lado, a parte del tacto, la valoración formal de las cosas, (la detención para observar cómo son las cosas, la colorística y las partes que componen una cosa), a partir de los mangos, siento que fue algo muy importante para tener un acercamiento a la escultura.

La segunda situación en mi acercamiento con la escultura, no tiene una fecha exacta, sino una continuidad de hechos a lo largo de los años de mi primera infancia, y aún después:

Los "vientos de Santa Ana" (que siempre creí, hasta hace poco, que llegaban a Tijuana de Sonora, y no de California) en primavera, año con año, llegaban con un aire caliente, y toda la ciudad se envolvía en una tolvanera increíble. Recuerdo que desde muy pequeño esos vientos tan fuertes me impactaban mucho, sobre todo en las noches, ya que el viento hacía azotar portones, golpear ventanas, arrastrar botes por las calles. Era difícil dormir con tanto ruido. No sé cuántos días duraban esos vientos famosos en el norte del país. Pero, lo que más me impactaba era, en las noches, ver por la ventana como el viento había arrancado gran cantidad de *gobernadoras* (esos matorrales, llenos de cardos que pueblan los lugares semidesérticos), de los tres grandes cerros cercanos a mi casa y, entre nubes de polvo, llevarlas de aquí para allá. Al otro día, de mañana, afuera de mi casa, ahí estaban esas bolas de espinas gigantes, esos volúmenes llenos de espacio con espinas. Esas esculturas rodantes de la naturaleza (que en aquel tiempo para mí no eran, por supuesto, esculturas), dejaron de correr un día: los tres grandes cerros cercanos a mi casa, fueron hendidos, cercenados, y después fraccionados, para construir viviendas.

Debo decir que las gobernadoras, a partir de los "vientos de Santa Ana", constituían de pronto un acontecimiento de excepción: formaban parte de una especie de escenografía que me hacía acceder a una contemplación atenta de las mismas. A partir de esta contemplación se producía en mí una detención del fluir cotidiano. En la práctica artística continua, busco esa detención del fluir cotidiano, que se dio muchas veces a partir de los acontecimientos antes narrados, ese estado



contemplativo que, como dice Brancusi, permite hacer las cosas. Y también espero que en lo que hago, el espectador llegue a interrumpir su fluir cotidiano a partir de la contemplación de la obra.

4

De niño no recuerdo si me gustaba dibujar. Seguramente lo hice pero no con esa pasión con que algunos niños dibujan. Pregunté y busqué en mi casa, en Tijuana, por los cuadernos de mi infancia, para ver cómo eran los dibujos que realizaba en la escuela, pero todos esos cuadernos se habían perdido o los habían tirado a la basura.

Pero, ya de adulto, comencé a dibujar y a pintar de manera curiosa. Hace 14 años estuve viviendo un mes en la casa de dos amigas por cuestiones circunstanciales. Una tarde, una de ellas se puso a dibujar y a pintar con acuarela. Me dio mucho gusto ver lo que hacía. Mis dos amigas trabajaban por la mañana y yo por la tarde. A los dos o tres días de verla dibujar, después de que ellas salieron a trabajar, me entraron unas ganas terribles de abrir el cajón donde mi amiga tenía todo su material de pintura y ponerme a jugar con las acuarelas, a ver qué se me ocurría hacer. Saqué las acuarelas y papel y me puse a dibujar unas vasijas y flores que habían en la casa, a base de pinceladas desiguales, gruesas, delgadas, largas... Las vasijas salieron chuecas, mal hechas, se podría decir, pero eso fue en realidad lo que me gustó.

Sabía, desde aquel tiempo, que la deformación de los objetos podía ser tan, o más atrayente, que lo imitativamente correcto.<sup>127</sup> Estuve horas dibujando, (había perdido la noción del tiempo), sólo con negro, sin utilizar ningún color. Cuando llegaron mis amigas, no les dije nada de lo que había comenzado a hacer. De ese ejercicio me había quedado una alegría muy extraña o cierta hiperactividad, o algo así, que ellas no comprendieron en ese momento. Al otro día me levanté temprano y en cuanto se fueron a trabajar comencé de nuevo a dibujar y de nuevo sentí esa alegría. Así estuve algunos días hasta que les mostré lo que había estado haciendo, y les gustó. Cristina Guillermo, mi amiga me dijo: "acábate las acuarelas, utilízalas, no hay problema". Así que me las acabé y después fui a comprar y a mirar los materiales para pintar, que en sí mismos son un mundo. Estuve algunas semanas dibujando y pintando todo lo que se me ocurría o despertaba en mí cierto interés visual, hasta que pensé: 'si quiero hacer esto realmente, tengo que ir a algún taller, con algún pintor, para dibujar con modelo o hacer ejercicios más dirigidos'.

Estos son dos de los dibujos que realicé en aquel tiempo:

---

<sup>127</sup> También intuía, desde aquel tiempo, algo que después leí con gran entusiasmo en textos del poeta y pintor Hugo Padeletti sobre pintura budista zen: que existía en el arte zen *la belleza de la imperfección*. Todavía no conocía las reproducciones de pintores expresionistas, como Emil Nolde, Paula Modershon-Becker, Max Beckman, Chaim Soutine, que me habrían confirmado que la manera intuitiva de acercarme a la pintura era válida, aunque ya conocía a Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Picasso y Matisse, que tenían que ver también con lo anterior.



Cacharros  
Acuarela  
20 x 25 cms.  
1994



Gatos  
Acuarela  
20 x 25 cms.  
1994

Hace poco, leyendo una entrevista que le hacen al gran poeta peruano José Watanabe, encontré lo siguiente, que me hizo reflexionar sobre Tijuana, la ciudad donde nací.

Siento que alguien me pueda acusar de panfletario cuando hablo de Laredo. Allí nací, viví; allí estudié mi primaria. Allí viví mis primeras experiencias, mis primeras emociones. Allí me formé. García Márquez ha dicho alguna vez que todo lo que él ha escrito lo vivió en Aracataca hasta los nueve años. Vivió solo hasta esa edad allí y eso se le quedó tan fuertemente que, según él, ya todo estaba escrito. Yo viví un poco más en Laredo, hasta los doce años. Si hubiese nacido en otro pueblo no sé hasta qué punto me hubiese impactado tanto.<sup>128</sup>

Salvando las diferencias con Watanabe y Márquez, por supuesto, creo que a mí me pasó lo mismo. Nací en la mítica, de maneras distintas, ciudad de Tijuana. No me interesa aquí escribir sobre los hechos históricos y los acontecimientos actuales por los cuales se ha vuelto mítica: los casinos de finales de los años 20's del siglo pasado, que surgieron como consecuencia de la Ley Volstead que prohibía los juegos de azar y las bebidas alcohólicas en Norteamérica; la afluencia de soldados norteamericanos a bares y prostíbulos en los 60's; los músicos de jazz que tocaban en esos lugares; la emigración a lo largo de décadas; los asentamientos irregulares de muchas personas del interior del país y de Centroamérica; la violencia, el narcotráfico, la criminalidad, la llamada hibridación cultural (que no sé hasta qué punto está tan consolidada como se dice), la maquila etc. En mi adolescencia todo eso era parte de un telón de fondo, de una escenografía que en momentos se hacía

---

<sup>128</sup> Op. Cit. Op. Cit., Entrevista a José Watanabe. p.8

presente, donde discurría lo que verdaderamente importaba: la propia vida, los descubrimientos, las emociones, la creación de una personalidad. Salí de Tijuana a las 21 años. Mucho de lo que he escrito o pintado tiene que ver con los recuerdos de mi infancia y adolescencia, con el *yo vital* de aquellos años, ya que creo, como dice también Watanabe, que la poesía surge o se nutre a partir de una *recreación* de la experiencia vital, de la memoria<sup>129</sup>, del estado de inocencia, como ya hemos reflexionado al respecto. No es que haya querido reflejar toda esa acumulación de recuerdos de manera consciente en lo que he hecho, sino que han surgido con el paso del tiempo, de manera imprevista, se me han impuesto. El paisaje semiárido de Tijuana (y las variaciones del mismo que se encuentran en Tecate, el Valle de Guadalupe, Ensenada, la Rumorosa, Mexicali) con muy pocos árboles desparramados en una extensión amplia de campo, casi siempre color amarillo ocre. Los cambios de estación tan marcados. La luz intensa, los cielos, las nubes veloces en diciembre. Los cerros cercanos a mi casa; los cerros en general, llenos de matorrales, de gobernadoras y aún de biznagas, algo que después desapareció. El mar al que siempre me llevaron desde pequeño, en el cual, cuando tenía 5 años, estuve a punto de ahogarme y al que después fui con amigos, no sólo a nadar, sino sobre todo a mirarlo, a pasar las horas ante él. Mi abuela, su casa, el olor de su casa; los viajes en camión, con ella, a Costa Rica, un pueblo con un ingenio azucarero, en

---

<sup>129</sup> Es muy importante que Watanabe escriba *recreación* de la experiencia vital, y no otra palabra. La recreación de esas experiencias vitales y de la memoria se da porque la memoria se altera con el paso del tiempo: no se recuerda exactamente lo que sucedió, y cómo sucedió un suceso o acontecimiento. Se reacomodan las cosas. Por otra parte, la imaginación se encarga de hacer de la suma de *fragmentos* vividos (imágenes, frases y situaciones), una totalidad que se puede llegar a concretar en imágenes pictóricas y poéticas.

Sinaloa, donde aprendí a nadar, a partir de que un muchacho me tiró a un canal, y me dijo, "mueve los brazos así y asá". Mis padres y mis cinco hermanos: la convivencia cotidiana, los conflictos, el afecto. Las bronquitis continuas que tuve de niño: el cuidado de mi madre, sus rezos y las quejas de mi hermano porque 'no lo dejaba dormir por mi tos". Mis primos y tíos. La escuela. Los niños de mi cuadra, en la cual había mucha violencia y también diversión, con los que andaba en bicicleta, en verano, hasta las 10 u 11 de la noche. (En los años de mi infancia, Tijuana era una ciudad segura: había narcotráfico, por supuesto, pero la criminalidad y la violencia no habían surgido aún con toda la fuerza actual). Cuando empecé a jugar basquetbol con pasión, la camaradería entre los miembros del equipo, los entrenamientos, el sueño de aprender y de jugar mejor. Cuando jugaba, nada exterior a la cancha existía, aún los aplausos y chillidos fuera de la cancha, no los escuchaba. Entre los miembros del equipo existía una especie de comunicación sin palabras, con miradas, gestos: uno sabía exactamente lo que tu compañero iba a hacer, instintivamente, intuitivamente. Todo se resolvía en fracciones de segundos, (pienso que, al igual que la pintura que hago, actualmente, así se resuelve). Nuestro entrenador nos llevaba en camión a jugar a colonias muy pobres, en los cerros, lugares muy áridos, llenos polvo, sin pavimento, donde continuamente faltaba el agua potable. Yo venía de una familia de clase media, donde nunca faltó nada, aunque tampoco se derrochó nada. Era muy interesante jugar en esos lugares. Uno no lo pensaba, ni el entrenador nos lo decía, pero era una manera de convivir con esos niños que también amaban el deporte, al igual que nosotros, y que vivían con mucha precariedad. Los sábados pasábamos

muchas horas en esas colonias.

También el descubrimiento de las niñas y adolescentes, por supuesto, fue algo muy importante en aquella época. Recuerdo que algunos sábados, o los días de vacaciones, en verano, me sentaba en el porche de la casa a pasar el tiempo, a esperar a algún amigo, y bajaban a la tienda, siempre, dos hermanas adolescentes, morenas, hermosas, con shorts muy ajustados por el calor, a las que nunca me atreví a hablarles. Era muy tímido. Y después la primera novia que tuve y los primeros besos y toda esa emoción continua que surge a partir de todo ello.

A parte de jugar basquetbol y de andar en bicicleta, también anduve muchos años en patineta: nos metíamos en casas abandonadas, con alberca; construíamos rampas de madera, me rompí dos veces la muñeca en una pista. Eran maneras muy atractivas de llenar el tiempo libre. Se podría decir que de niño y adolescente fui un pequeño vago.

Y también tantas personas con las que me relacioné, pero también con las que no conviví, pero que vi y escuché en los camiones, en la calle, en los establecimientos: dichos y frases, expresiones diversas, tonos distintos con los que se expresaban: eran maneras particulares, en el fondo, de entender el mundo. Sin pensarlo tampoco advertí rápidamente que había una especie de lengua que hablaban los tijuanaenses medios, los que habían nacido ahí. Pero también existían otros tonos de español que se escuchaban de manera cotidiana: reconocía fácilmente a los sinaloenses, sonorenses, jaliscienses y oaxaqueños, sobre todo. Pero también escuchaba a gente de Durango, de Guerrero, de Zacatecas, del D.F.; y a norteamericanos, que con

algunos de ellos conviví. Por ejemplo, trabajé ilegalmente sacando langosta en Point Loma, California: llegaba a casa oliendo a pescado podrido, y me sentía bien, contento porque ganaba algo de dinero y llevaba a casa langostas, que perdieron, con el paso del tiempo, su gran exotismo, y se volvieron una comida cotidiana. Recuerdo claramente a una gaviota que se paraba algunas veces en nuestra lancha: tenía una sola pata y mi patrón la dejaba comer todo el pescado podrido que quisiera. Vi muchos cangrejos y moluscos que nunca supe su nombre. Vi también focas, inteligentes, que rompían las trampas y sacaban las langostas para comérselas. Mi patrón tenía una escopeta de calibre bajo y les disparaba: decía que las balas no les hacían daño: pero el estruendo era fuerte, y la primera vez que lo vi dispararles me impactó mucho. Algunos días, a un kilómetro de la costa, no se veía nada: la neblina densa engullía todo a su alrededor. Al bañarme en casa, el baño no dejaba de moverse, meciéndome.

Algo fundamental también fue la relación que tuve con la arquitectura de Tijuana, mucha de la cual no fue planeada, sino construida a partir de la intuición de sus habitantes, a partir del espacio disponible (por ejemplo en las laderas de Tijuana hay muchas casas que han utilizado llantas de autos para crear muros de contención), del material disponible, reciclado, algunas veces, para construir sus viviendas, lo cual es estéticamente muy atrayente, dejando de lado los problemas reales de habitar en esos lugares, sobre todo en época de lluvias.



Recuerdo una inundación que hubo en Tijuana: el lodo de los cerros había bajado de las colinas, y había trastornado la vida cotidiana: creo que una semana, al menos, no tuve clases, porque mi escuela se inundó.

Y las primeras lecturas que realicé, en Tijuana, sobre todo de Juan Carlos Onetti: cuando leí *El pozo*<sup>130</sup>, pensé dos cosas; primero, ¿cómo alguien puede pensar así? (Todavía no podía decir: ¿cómo alguien puede concretar en lenguaje un pensamiento de ese tipo?). Y segundo: quizá nunca llegue a escribir, pero con leer cosas como las que escribe Onetti, vale la pena estudiar letras. Ahí comenzó mi verdadero amor por la literatura.

Todo lo anterior, sintéticamente, fue parte de mi experiencia vital, que me fue formando.

Ahora debo hacer una pregunta: ¿Cómo entran, o han entrado, todo esa acumulación de experiencias, que tuve en Tijuana, en lo que hago?

En poesía, cuando se traen a la memoria, cuando se escribe sobre todo lo anteriormente dicho, puede rastrearse esa recreación de lo vivido, porque se nombra, explícitamente, lugares, situaciones, sentimientos, experiencias que se tuvieron en aquella etapa. Pero en otras ocasiones, un poema puede no nombrar nada de todo aquello, y sin embargo también tener una relación muy estrecha con aquellas experiencias. Por otro lado, cuando se pinta dentro de la abstracción, es más difícil observar que un cuadro surgió a partir de una vivencia del espacio que uno recorrió,

---

<sup>130</sup> Onetti, Juan Carlos, *El pozo*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1998.

donde uno se desplazo; del color, de las texturas que uno observó cotidianamente. Sin embargo están ahí.

Jorge Eduardo Eielson dice a este respecto algo muy revelador: ante unas pinturas matéricas que realizó, lo primero que dijo la crítica de ellas es que eran cuadros que se *emparentaban* con la estética de Tápies; ante lo cual él respondió: que quizá tenían algún parecido con Tápies, pero que esos cuadros habían surgido a partir de su experiencia al haber estado algún tiempo en las costas del mar del Perú. Así, su relación y experiencia de un espacio, lo llevó a crear un tipo de obra que, exteriormente tenían que ver con Tápies, pero intrínsecamente, no. Así, una obra surge o debería surgir, de algo mucho más profundo que lo que denominamos comúnmente estilo<sup>131</sup>.

Para ejemplificar, en poesía, sobre lo que he escrito a partir mi experiencia de la infancia, transcribo este poema que escribí hace un año.

---

<sup>131</sup> Watanabe, en la misma entrevista, retoma la importancia de Laredo, el pueblo donde nació, en su poesía, y trae a colación su idea de lo que es el estilo a partir de Godard. Me sumo a la idea de estilo en el mismo sentido en que Watanabe la suscribe, ya que creo que el estilo no debe ser algo exterior, (solamente una manera de pintar) que se utiliza para pintar, sino un vehículo para *decir cosas* que surge de manera natural en la práctica de una disciplina artística.  
"El cineasta francés Jean-Luc Godard dijo, alguna vez, que el estilo es donde se posa el alma. De alguna manera, voy a parafrasearlo para decir que el lugar donde poso mi alma y de donde viene mi estilo es Laredo, que era un pueblo de gente callada, migrantes andinos. Cuando hablo de Laredo digo tanto que hasta me vuelvo panfletario. Luego, voy a parecer un laredino profesional, cosa que no quiero; pero, es el pueblo entrañable, como para todas las personas donde pasan su infancia.  
Op. Cit. José Watanabe, P.42.

Cuarta elegía: Abuela (Guadalupe Medina Venegas 1913-1984)

*Thoreau dice que tiene el plano de los campos inscritos en el alma*<sup>132</sup>

G. Bachelard

lo único que importaba  
que nos llenaba los ojos  
que existía  
    eran sandías:  
        grandes  
jugosas  
    rosas - rojas  
y por fuera  
    verde - amarillas

todos estábamos en el mar  
    salvo mis padres:  
mi abuela, mis hermanos  
mis primos:  
    hay una foto  
    que lo confirma

---

<sup>132</sup> Bachelard, Gastón, *La poética del Espacio*, (Traducción: Ernestina de Champourcin) FCE, México, 1957, p.15

¿qué pasó de  
todo aquello  
que fuimos?

mar, mar  
ancho, niñez,  
gritos, bromas  
el tiempo  
el espacio está modificado

si hiciera un ejercicio  
de búsqueda  
podría encontrar el lugar de la imagen

no, ese lugar está en otra parte

la humedad, el calor  
los columpios  
los lentes de la abuela:  
en la marea todo se acaba

mis lentes quedarán igual que los suyos:

en un cajón inexistente

de un armario igual

inexistente

¿de quién fueron esos lentes;

le servirán a alguien?

la unicidad:

a nadie le sirve nada

que fue único para alguien

a nadie nada

salvo las sandías:

sandías en el mar

-a nuestro alrededor infancia

columpios, humedad

la abuela nos daba de comer a todos por igual

todos éramos ramas de su raíz

pájaros de su árbol

no hay lugar ni tiempo

inmóvil:

las mariposas

sólo salen en verano

un momento

para luego desaparecer no se sabe dónde

no sé dónde quedó todo

ni el mar ancho

rugiendo frente a nosotros

abuela todo salta

asalta de pronto

y salto hacia la infancia

a los columpios, la arena

las palmeras

en algún lugar intransferible estará

todo el paisaje

desértico

se vuelve una montaña

que aplasta

me sonroja

me sorprende

Estas son dos imágenes, para ejemplificar, en pintura, mi experiencia de la infancia. La primera tiene que ver con el paisaje; la segunda, más explícita, con las vacas que observaba continuamente en la carretera de Tijuana hacia Ensenada.



Espacio desértico  
Óleo sobre tabla  
37 x 65 cs.  
2003



Vaquita hermosa en la Misión B.C.  
Acrílico sobre Mdf  
80 x 122  
2009

Por último, debo decir, sobre Tijuana, que en 2006 conocí al pintor tijuanaense Enrique Ciapara, pintor muy importante, y original, aunque su obra se haya visto, hasta ahora, más en Baja California, Estado Unidos y España, que en el resto del país. La amistad y el diálogo artístico constante con él, ha sido muy importante en los últimos tiempos. En 2008, junto a él y al grabador y pintor Omar Nava, participé en una exposición colectiva, en Guadalajara, llamada *Malamano*: tres pintores de Tijuana.



El primer taller al que entré fue al del pintor José Barbosa en la Casa de la Cultura *Jesús Reyes Heróles*. Barbosa, con mucho entusiasmo, me introdujo a dibujar objetos, bodegones en su mayoría. Era muy interesante enfrentarme a esas composiciones que él, cuidadosamente, ordenaba. Yo me enfrentaba a esos objetos pensando que quería pintarlos a la manera de Cézanne y Van Gogh, sobre todo. Por supuesto, lo anterior era una tarea mucho más complicada de lo que creía; entonces dejé esa idea y comencé a tratar de entender la relación entre un objeto y otro y a jugar, literalmente, con ritmos colorísticos, ordenados, diré, sin mucha consciencia o intuitivamente. También, realicé algunos retratos con gouache. Barbosa me introdujo al dibujo con modelo y al uso de técnicas distintas: me enseñó a preparar temple con yema de huevo y encausto. Por otra parte, con él conversaba mucho sobre pintura, y me sugirió algunos autores que hoy siguen siendo para mí fundamentales: todos los libros de Paul Westheim, tanto sobre el pensamiento y el arte moderno, como sobre el arte prehispánico. Al taller de José Barbosa asistí más de un año, y él me invitó a participar en mi primera exposición colectiva, junto a Aurora Gallardo y a él mismo. Estos son un retrato y un bodegón que realicé en el tiempo que trabajé en el taller de José Barbosa:



Niño  
Gouache sobre papel sobre tela  
45 X 32 cms.  
1995



Bodegón  
Temple sobre papel  
32.5 x 45 cms.  
1995

Después de esa exposición, creo que me apresuré demasiado al querer dejar a un lado la pintura figurativa que practiqué con José Barbosa, por la abstracción. Ahora que han pasado los años, veo con mucho interés ese periodo, aún siento un poco de nostalgia por ese tiempo, ya que creo que podría haberle sacado más provecho a ese acercamiento a los objetos. Pero el problema consistía en que desde que comencé a pintar, yo quería ser un pintor abstracto. Esporádicamente he regresado a pintar objetos, pero ya con otra manera distinta de pintar a la que realicé en el taller de Barbosa.

Estos son algunos cuadros de acercamientos más recientes al bodegón:



Botellas  
Acrílico sobre papel  
50 x 67 cms.  
2007



Bodegón  
Acrílico sobre papel  
50 x 67. cms.  
2007



Bodegón  
Acrílico sobre papel  
60 x 84 cms.  
2007

7

En 1998 asistí como oyente al taller de dibujo con modelo del Maestro Jorge Chuey, en la ENAP. Chuey, (generosamente al dejarme trabajar en su taller), me abrió las puertas a una experimentación muy particular del dibujo: el dibujo era una disciplina tan amplia que con un lápiz bastaba para crear un mundo. Él era muy paciente con sus alumnos, se pasaba un buen rato con cada uno, les decía, les explicaba, les instruía. Yo siempre, a partir del ejercicio que él nos decía que debíamos realizar, comenzaba a jugar o a alterar ese ejercicio. Sus ejercicios eran muy particulares: por ejemplo, debíamos comenzar a dibujar el contorno de o de la modelo desnuda sin ver el papel, (contorno ciego), pero tomando el lápiz, primero, solamente con el dedo pulgar y el índice; después, el siguiente dibujo, tomando el lápiz con el pulgar y el dedo medio, así, hasta llegar al pulgar y el meñique. Los primeros cuatro dibujos eran con la mano derecha, los siguientes con la mano izquierda. A mí siempre me interesaban los dibujos con los dedos en los cuales *había muy poco control*: estaban más vivos, menos premeditados. Con este ejercicio, creo, le daba su lugar de importancia y de sensibilidad a cada dedo de la mano. Algo que nunca pensé que existiera. El dibujo, entonces, estaba hasta en los más mínimos detalles: cómo tomaba uno un lápiz o pincel, cuánta tinta absorbía el pincel, con qué rapidez o lentitud uno depositaba la tinta, con qué fuerza se tomaba el pincel...<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> En alguna parte del libro *Universalismo Constructivo*, Joaquín Torres-García decía que solamente con ver la paleta de un pintor uno podría ver qué tipo de pintor era y que pintura hacía.

Por otra parte, no sólo era experimentación dibujística lo que se hacía en su taller: toda esa ejercitación iba acompañada de una filosofía del dibujo, surgida del taoísmo, del budismo zen, (que después Chuey fue uniendo, me ha dicho y explicado, a la teoría cuántica), etc. Yo había leído anteriormente a muchos poetas (algunos poetas y pintores) chinos, sobre todo de la dinastía T'ang, por ejemplo Wang Wei, Li Po y Tu fu, así que estaba familiarizado con un tipo de pensamiento y de acercamiento de la cultura china, a la naturaleza. Chuey nos leía y nos hablaba de lo que era el vacío y la plenitud, la pincelada, el trabajo espiritual que debía realizar un pintor... Siempre sentí, en su taller, que era mucho más lo que nos daba a sus alumnos, de lo que, al menos yo, podía asimilar.

Estos son dos dibujos realizados en el taller del Mtro. Jorge Chuey , en 1999:





Dibujos  
Vértica sobre papel  
120 x 40 cms.  
1998

8

Desde que decidí entrar a mi primer taller de pintura sentí que debía comenzar a leer textos que me ayudaran a comprender el fenómeno pictórico y escultórico. Todo lo que me parecía más concreto e interesante de todo lo que leía lo fui transcribiendo en cuadernos que se fueron acumulando.<sup>134</sup> Ahora pienso que lo hice para

---

<sup>134</sup> Estos son algunos nombres de los cuales recopilé algunos de sus pensamientos: Henry Moore, Rodin, Paul Klee, Hugo Padeletti, Robert Motherwell, Mark Rothko, Brancusi, Fritz Wotruba, Jorge Dubón, Rufino Tamayo, Eduardo Chillida, Picasso, Henri Michaux, Albert Rafols-Casamada, Antoni Tàpies, Pierre Alechinsky, Henri Matisse, Manuel Hernández Mompó, Joaquín Torres-García, Brice Marden, Emil Schumacher, Adolfo Negro, Javier del Cuzco, entre otros. Algunos críticos, o poetas que escriben sobre arte: Paul Westheim, Herbert Read, R. M. Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Elie Fauré, Paul Valéry, Heinrich Worringer, Jorge Luis Borges, Hugo Gola, etc.

comprender el arte de la pintura y escultura de aquellos artistas que admiro, confrontando siempre lo que los artistas mismos decían con lo que hacían, para asimilar esas experiencias artísticas. Algunas citas eran muy complejas, por eso las transcribía, para llegar un día a comprenderlas; otras, al comprenderlas, me estimulaban la imaginación, no para copiar o crear obras parecidas a las que realizaba ese pintor o escultor, sino como reflexiones sueltas que podrían llegar a concretarse de maneras diversas al artista que las había dicho. (Por ejemplo, cuando Moore dice: "*Prefiero la escultura asimétrica a la perfectamente simétrica porque, en un trabajo simétrico, al ser un lado idéntico al otro, sólo tiene la mitad de los distintos puntos de vista que un trabajo asimétrico*"<sup>135</sup>. Este tipo de citas, aún sin conocer la obra de Moore, o conociéndola, pueden llegar a ser parte de un credo escultórico.)

Cada artista tiene una visión y percepción, que va adquiriendo con el paso de los años, y del contacto con el material que utiliza: esto le ayuda mucho a alguien que quiere incursionar en un material específico, a conocer algo de su esencia.

En ocasiones encontraba que un escultor decía algo que se contraponía a otro escultor: por ejemplo Fritz Wotruba decía que en una piedra, no se deben hacer agujeros ya que al hacerlos se destruye una dos de sus cualidades esenciales de ésta: su peso y su masa. En cambio Moore, después de trabajar alrededor de 15 años tallando piedra, comienza a hacer agujeros en ellas, para dejar que el aire las

---

<sup>135</sup> Op. Cit. Henry Moore, *Mis ideas, inspiración y vida de artista*, p. 63



penetre: lo interesante de estas dos posiciones es que las dos son válidas: una obra y una visión no tiene por qué anular a la otra.

En esta tesis quería introducir estas citas al final de ella en un CD. Ya pasé la mayoría de las citas en computadora. Sin embargo, uno de los errores que cometí al transcribir ese material es que nunca escribí los datos bibliográficos de los libros (de entrevistas, ensayos, diarios, etc), que leía , ya que no pensé que fueran a acumularse por lo menos 10 cuadernos con estas reflexiones, y que su recopilación pudiera llegar a ser importante para otras personas. Muchos de esos libros son míos, pero otros me los prestaron, los leí en bibliotecas, etc. Por lo tanto recopilar esa información sería un trabajo arduo que me llevaría mucho tiempo. Quizá lo haga para otro proyecto.

9

Debo mencionar en esta tesis a un pintor fundamental que conocí en 1997, Rodolfo Zanabria, ya que para mí fue muy importante haberlo conocido. Zanabria me ayudó mucho, aunque me dijo muy poco, pero eso poco fueron cosas esenciales sobre la pintura. Dos semanas antes de su muerte, acaecida en 2004, escribí algunas *ideas*

*sueltas*<sup>136</sup> sobre su personalidad y su acercamiento a la pintura. Su muerte, para los círculos culturales oficiales, pasó desapercibida. Transcribiré un fragmento de ese texto como agradecimiento y homenaje hacia él:

Para contrarrestar algunos malentendidos sobre el pintor abstracto (que no pinta cosas, objetos, retratos, escenas de la "realidad" por su falta de oficio o de talento), diré que vi muchos dibujos de Zanabria con modelos de la realidad: personas, flores, interiores, retratos, que hizo muchos años (no sé si los expuso o no, o si se conoce esa parte de su obra), que son excelentes. Zanabria tiene a Rembrandt como a uno de sus maestros. Es muy comprensible. Por otra parte me sucedió algo muy interesante en su taller. Una tarde acompañé a un amigo a visitar a Zanabria, y este amigo le llevó unos bodegones para que los viera con influencias de Cézanne, Van Gogh y Soutine, hechos a partir de manchas de distintos grosores<sup>137</sup>. Los vio detenidamente. Le gustaron, pero al final dijo: "Muy bien, ya llegaste a esto. Ahora pinta sobre estas frutas, máchalas, haz rayas sobre ellas. Los fragmentos que queden de ellas enriquecerán tu cuadro. Van a ser frutas y no frutas. Trata". Quizás quería decirle: construye, destruye y vuelve a construir de nuevo el cuadro; llega hasta donde no sabías que podías llegar, hasta donde te lleve la intuición. Este tipo de cosas que decía Zanabria, sólo las puede decir un maestro, alguien que es uno con lo que hace, que ha llegado lejos a partir de una experiencia constante, a partir de una especie de terquedad, de amor profundo por el arte que practica.

Otra de las cosas que me dijo Zanabria, que fue muy importante, es que en un cuadro siempre debe haber una gran cantidad de ritmos formales y colorísticos distintos.

A parte de Zanabria, en estos años de *aventura artística*, como los llama Bram Van Velde, otros pintores, grabadores, y escultores me han acompañado, algunos como grandes amigos, otros como personas con las cuales he compartido ideas, ideales, etc. Nombraré algunos: Javier del Cueto, Ricardo Guillermo Arena, Bruno Madrazo,

---

<sup>136</sup> Este texto *Rodolfo Zanabria a sus 77 años / ideas sueltas*, se publicó en la revista de arte y poesía *El Pez Naúfrago*, Edición del Colegio Tarbut, México, 2005, p.137

<sup>137</sup> En realidad fue a mí a quien le dijo Zanabria todo eso.

Tania Favela, Enrique Ciapara, Erick Uren, Jimena Granados, María Cabañas, Omar Nava, Diego Cíntora, Guillermo Arreola.

10

Otro pintor y poeta muy importante ha sido Hugo Padeletti, con sus textos sobre pintura, con su obra, (aunque la haya visto sólo a partir de catálogos o fotos) y con algunos consejos que me dio a través de correos por Internet.

Por ejemplo, el libro *La trama bajo las apariencias: La pintura de Fernando Espino* fue fundamental para mí. En este libro Juan José Saer, Hugo Gola y Padeletti escriben sobre Espino, amigo de los tres, y del último, maestro (sin que Espino supiera que tenía un alumno *secreto*, ya que Padeletti siguió con "corazón y mente" todas las etapas de Espino para aprender de él). Al final del libro, también, está publicado un fragmento de una entrevista con el mismo Espino.

Leí muchas veces esos textos. En el texto que escribe Padeletti me interesaba mucho todos los rasgos que este encontraba en la pintura de Espino. Los nombraré, ya que muchos de ellos, en épocas distintas a lo largo del tiempo, los *he querido*

*hacer míos, asimilar, con corazón y mente como en alguna entrevista Padeletti dice.*<sup>138</sup>

1- La preferencia por el pequeño formato.

2- Cierta americanismo: el *clima* de cerámica precolombina (el gusto por cierto tipo de gamas de color: el gusto por el ocre amarillo, rojo indio, verde tierra, sienta tostada, etc.)

3- Fundamental este rasgo, que siempre ha sido para mí una meta para lograr: el carácter abierto de su pintura:

"Abierto a todas las influencias, no sólo de las artes primitivas, como la prehispánica, australiana y otras sino también a la vanguardia contemporánea, desde el arte geométrico sensible hasta el informalista. Esto lo hace muy representativo de la pintura moderna en general, muy rico y muy diverso dentro de una unidad esencial. Porque lo que hay que decir inmediatamente es que Espino nunca imit'o nada, sino que absorbió y digirió tan completamente las influencias, que las convertía inmediatamente en *Espinos*. A esto llamo yo una originalidad abierta".<sup>139</sup>

4- Economía expresiva: la utilización de pocos recursos. (Este rasgo, aunque no lo dice Padeletti, tiene que ver con la visión de Torres- García, de la síntesis, de decir lo más posible con poco. También Klee dice lo mismo, y muchos otros artistas y arquitectos: *Menos es más*.

5- "El quinto y más importante rasgo: Todo lo que Espino ponía en el cuadro obedecía a un *ojo infalible*: el tamaño y la forma de la mancha, el gesto tras el trazo, los intervalos entre mancha o figura y los lados del cuadro, o entre mancha y mancha, figura y figura; los contrastes de valor, la intensidad de los tintes, la textura".<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Algo importante a señalar es que creo que uno mismo tiene ciertas inclinaciones naturales hacia un tipo de pintura, como también hacia un tipo de vida. Si las ideas de Padeletti sobre Espino, si las obras de ambos y de Torres-García, por ejemplo, me interesan, es porque encuentro en ellas una confirmación de maneras de entender el hecho pictórico, el cual demuestra una manera de entender la vida. En otras palabras, no es gratuito que uno sienta más afinidad hacia un pintor que hacia otro. Con esto quiero decir que algunas de las características que menciona Padeletti sobre su obra o la de Espino, ya me eran connaturales, y al encontrarlas en otro, sólo me fueron confirmando que había pintores que habían encontrado cosas (maneras de pintar, de pensar el hecho plástico, etc.), mucho antes que yo, y que esas visiones me podrían servir como apoyo para seguir un camino artístico.

<sup>139</sup> Op. cit, Hugo Padeletti, p.56

<sup>140</sup> Op. cit Hugo Padeletti, p.93

Al estar transcribiendo esta cita, he pensado que Padeletti podría también estar citando las características de la obra pictórica de Klee, en la cual existe ese *ojo infalible*, donde se observa que lo

Padeletti, en la entrevista, también habla de algo fundamental de lo que busca en poesía, (el cual puede valer exactamente para la pintura, la escultura...) que uniría el cuarto y quinto rasgo que le atribuye a la pintura de Espino. En el título de la entrevista, ya se nos dice lo fundamental de ésta: *Hugo Padeletti: El difícil arte de quitar palabras hasta hallar la poesía.*

*Padeletti:* Lo que me deja más satisfecho en mi trabajo es el logro de una forma ceñida y enteramente satisfactoria, donde no sobre ni falta nada, y lúcidamente portadora de sentido. Mi método predilecto es el de la poda, por aquello que decía (el poeta Vicente) Huidobro del adjetivo: que el que no da vida mata".<sup>141</sup>

Podar tendría que volverse un método y una consigna, en arte y poesía: esto es lo que hace que un poema o un cuadro se carguen de emoción, ya que con muy poco se dice mucho. Podar hasta encontrar la poesía y la pintura.

(Otro poeta, no recuerdo quién, dice: si tienes dos adjetivos o no sabes cuál de los dos poner, deja afuera los dos.)

Estos son algunos cuadros que han tenido que ver con esas características que Padeletti encontró en Espino, y que he tratado de hacer mías:

---

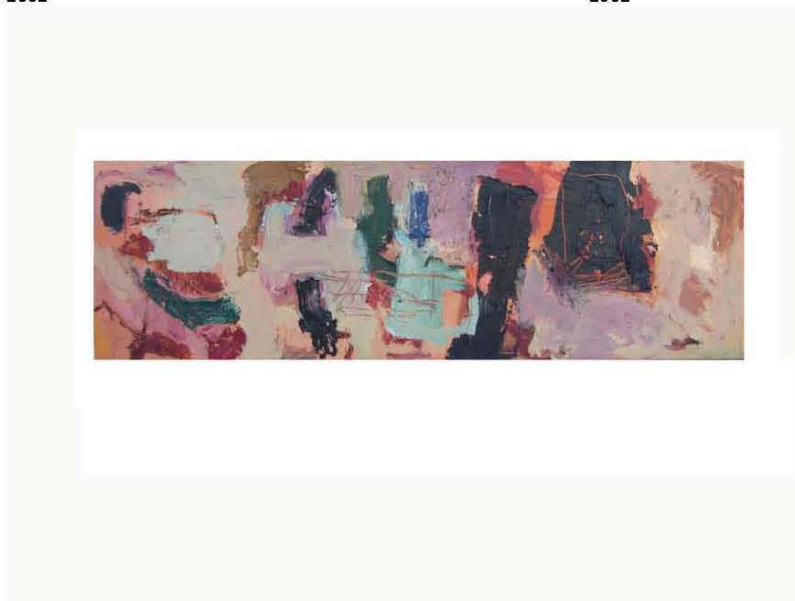
que pone en un cuadro es exactamente lo que debe poner: ni más ni menos. Por otra parte diré que, al igual que en pintura también en escultura y poesía, el rasgo anterior es fundamental: que sólo se diga *exactamente* lo que se deba decir, o sea, ir hacia lo esencial: esto es muy difícil, un ideal al que se debe tender, y que incluso demuestra una actitud ética ante el arte y la vida misma: ningún derroche, ningún adorno: hacia la búsqueda de la austeridad.

<sup>141</sup> Ibidem. p. 177



En la carretera hacia Rosarito, B. C  
Acrílico sobre madera  
64 x 42 cms.  
2002

Abajo: Desértico  
Óleo sobre tela  
122 X 43 cms.  
2002



## El dibujo.

a)

El dibujo lo es todo...El dibujo es suficiente si lo haces bien. Muchos grandes artistas no hacen otra cosa que dibujar. Empecé a dibujar cuando tenía 5 ó 6 años, lo cual no sucedió con la escultura. En estos tiempos no hago otra cosa que dibujar. No estoy tan contento porque no siempre son buenos dibujos, siempre es una lucha.<sup>142</sup>

He dejado de dibujar al desnudo sólo esporádicamente. Siempre este tipo de dibujo me ha acompañado. He visto al dibujo al desnudo siempre como un incentivo y también como un pretexto para, a partir de las formas del cuerpo humano, realizar un dibujo que demuestre una viva tensión entre sus partes, un espacio creado hecho a partir de líneas, de trazos, por un lado, llenos de energía y por otro, sugiriendo a penas el cuerpo del modelo, sintetizándolo, abstrayéndolo. Nunca me ha interesado el dibujo imitativo (el dibujo correcto, como diría Paul Westheim, hecho para ilustrar un libro de anatomía), sino el dibujo expresionista. Prefiero un dibujo donde las proporciones del cuerpo se hayan alterado por la energía y el empuje del dibujante, pero que en la totalidad del dibujo se haya logrado una coherencia gráfica, a un dibujo proporcionado pero sin vitalidad. Como dice Henry Moore: "Entre la belleza de la expresión y la fuerza de la expresión hay una diferencia de función. La primera apunta a agradar a los sentidos; la segunda tiene una vitalidad espiritual que para mí es más conmovedora: va más allá de los sentidos."<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Op. cit. Henry Moore, (Traducción: Luis Verdejo) p.96

<sup>143</sup> Íbidem., p. 102

El libro de Kimon Nicolaides, *La manera natural de dibujar*<sup>144</sup> y también algunas ilustraciones de dibujantes distintos me han ayudado para, literalmente, jugar con la forma humana: modificarla, sintetizarla, geometrizarla, perturbar (exagerar) la proporción de algunas de sus partes hasta llegar a utilizarla solamente como pretexto para encontrar ritmos lineales, direccionales o curvos donde la forma humana quede *absorbida* totalmente o sólo se encuentren reminiscencias de ella.

En el curso de estos años de maestría, no dejé de dibujar. Me sorprende que siempre, a partir de la forma humana, se puedan variar y encontrar maneras tan distintas de aproximarse al dibujo. Creo que algo fundamental en el dibujo, y en pintura y escultura, es que, si uno está dispuesto, puede lograr entrar en la *corriente del acto*, estableciendo una relación directa con lo que está sucediendo en un momento dado. (Esto no en todas las situaciones se logra). Sin embargo siempre he trabajado de esa manera: sin ideas o conceptos previamente establecidos. Prefiero pensar que se dibuja, en ciertos momentos, no siempre, con algunas consignas: por ejemplo: ver en el cuerpo del modelo en lugar de formas curvas, rectángulos; o primero, a partir de un dibujo a base de garabatos realizados con bolígrafo, crear volumen, para después, encima de ese dibujo, realizar un contorno ciego con grafito o con pastel; o realizar un dibujo con calidades distintas de líneas.

Por otro lado, debo decir que algo fundamental, no sólo para el dibujo con modelo, sino en general, puede existir una variedad de infinitas de *juego* con cualquier instrumento con el que se dibuje: me refiero a que la muñeca, la mano y los dedos

---

<sup>144</sup> Nicolaides, Kimon, *The natural way to draw*, Houghton Mifflin Company, Boston, USA, 1969.



pueden moverse y tomar un lápiz, por ejemplo, de distintas maneras, llegando a realizar, en el acto de dibujar, una danza (como el Mtro. Jorge Chuey en una conversación sobre el dibujo me dijo), ritmos, fuerza, sutilizas, muy diversas. Si tomamos a la tinta china como ejemplo del material para dibujar, diré que aún la carga de líquido en el pincel, la manera de tomar el pincel y la manera de depositarlo en el papel es determinante: en otras palabras, absolutamente todo es importante para llegar a obtener un resultado, en este caso, un dibujo, una imagen.

b)

Esta cita del mismo Moore, ha sido para mí una meta hacia la cual tender, y me ha acompañado muchos años en todo lo que he realizado y realizo.

Una escultura (un dibujo, una pintura, un poema) puede tener una energía contenida, una viva tensión entre sus partes, una vida intensa, independientemente del objeto que pueda representar. Cuando un trabajo tiene esta poderosa vitalidad, no lo conectamos con la palabra bello.<sup>145</sup>

Por supuesto, no siempre se logra este ideal, pero esa es una razón más por la cual uno, una y otra vez, va hacia el encuentro del arte, se enfrenta a sus materiales, a sí mismo, y va en camino, a tratar de encontrar dos cosas fundamentales que dice Juan José Saer en un texto sobre el pintor Fernando Espino: "...cualquiera que sea la tendencia por la que se aventure (el artista), la única justificación del arte está en sus

---

<sup>145</sup> Op. cit. Henry Moore. p. 102

logros radiosos, y en la reconciliación con el mundo que su frecuentación nos produce".<sup>146</sup>

Por un lado, los actos y la vida del artista se justifican, cualquiera tendencia por la que se aventure, por sus *logros radiosos* y segundo, tan fundamental como lo primero: al frecuentar obras de arte, los espectadores (y también los creadores) nos reconciliamos con el mundo. En este sentido, el arte tiene una función social fundamental.

El artista logra crear su obra a partir de una decantación o una filtración, como diría el poeta Hugo Gola, de la vida, los pensamientos, la visión artística y la elaboración formal del objeto artístico. Así, el objeto artístico, a partir de su forma (como se reflexionó en los capítulos Estado de Aleta, Estado de Inocencia y El pensamiento oscuro), da cuenta de esa decantación, concentra en él todos los elementos anteriormente citados, es un filtro de todo ello.

c)

Otro tipo de dibujos que he realizado por mucho tiempo se podrían llamar "dibujos taquigráficos", como los llama Westheim<sup>147</sup>, cuando se refiere al tipo de dibujo que realiza Oskar Kokoschka. Este es un tipo de dibujo de contorno limitados a captar lo característico, o lo específico de un movimiento corporal. Estos dibujos se realizan en

---

<sup>146</sup> Op. cit. Hugo Gola, *La trama bajo las apariencias*, p. 43

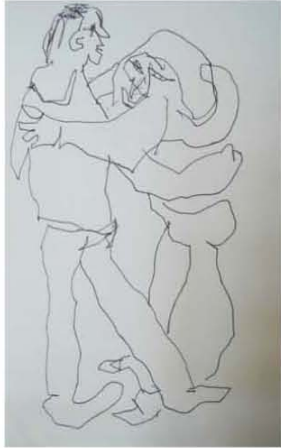
<sup>147</sup> Westheim, Paul, *El pensamiento artístico moderno*, SEP setentas/Diana, México, 1976, p.171

muy poco tiempo. Los he hecho sobre todo en el transporte público: en el Metro o el Metrobús; o en espacios públicos. Estos dibujos, en general, los he realizado sin pensar en exponerlos o mostrarlos, sino por el gusto de realizarlos, por atrapar un momento fugaz, una sensación, un actitud o gesto de alguna persona que me ha llamado la atención.

(‘El pintor es el experto del ver’, no recuerdo ahora quien dijo, y en el ver (a personas, cosas, animales etc.) se encuentra una gran riqueza para el pintor.)

He realizado también retratos, donde se tiene más tiempo de encontrar, mediante el dibujo, algo que te ha interesado de la personalidad del retratado, de algún rasgo facial interesante, o psicológico, utilizando la línea como incisión, a partir de una presión de la mano y los dedos en el bolígrafo sobre el papel.

Estos son dos ejemplos de cada uno de estos tipos de dibujos.



Dibujos sobre papel 2009,  
16 x 12 cms.



d)

Antes de continuar hablando del dibujo, diré que escribo con la mano derecha, pero que tengo casi diez años dibujando y pintado con la mano izquierda o con las dos manos. Las primeras veces que lo hice, pero de manera circunstancial, fue con el Maestro Jorge Chuey, como lo dije, en un taller de la ENAP. También he leído sobre cómo el hemisferio derecho del cerebro (el de la imaginación), está conectado con la mano izquierda y el izquierdo (el del lenguaje, las matemáticas, lo discursivo, etc.) está conectado con la mano derecha. Por otro lado, tengo conciencia de que Paul Klee, Joaquín Torres-García, y Hugo Padeletti, (entre otros, seguramente) utilizaban ambas manos para pintar sobre todo cuando sentían que necesitaban de la *frescura* que da la utilización de la *mano no amaestrada*, la izquierda, en el dibujo. Así, ahora se ha vuelto muy natural para mí dibujar y pintar con la mano izquierda. Por último, siento que el dibujo realizado con la mano izquierda a veces logra cierta línea nerviosa, por llamarlo de alguna manera, que me interesa mucho gráficamente.

e)

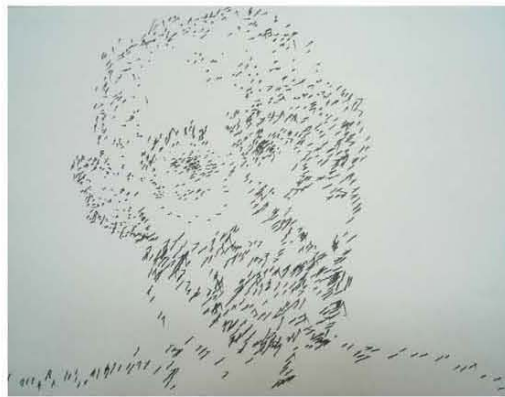
Un tiempo realicé muchos autorretratos tanto en pintura como en dibujo. Los dibujos los realicé a partir de maneras distintas:

A partir de puntos o *comas*.

A partir de líneas expresivas o vigorosas.

Dibujos sintéticos. Doy estos ejemplos de lo anterior. Todos están hechos con bolígrafo:

Medidas: 18 x 22 cms, cada uno. 2004-5





f)

Por último un tipo de dibujo que no tiene nada que ver con la representación de personas ni de objetos reconocibles.

Dibujos en los que se busca encontrar un ritmo formal.

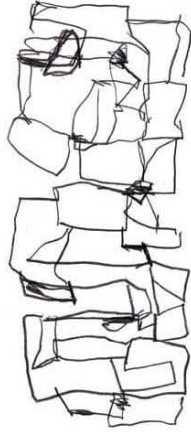
Dibujos de estructuras lineales.

Dibujos que podrían ser bocetos para esculturas en alambre.

Dibujos de marañas lineales.

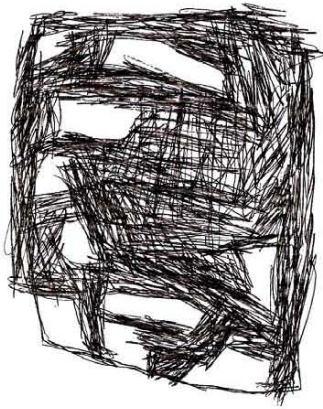
Juego entre formas y vacíos en el plano.

Patrones de formas geométricas "sensibles", que surgieron a partir de observar los patrones de los helechos y otras plantas y que después se convirtieron en dibujos abstractos.



Dibujos: 15 x 10 cms., bolígrafo sobre papel, 20005

ezra pound





Mi acercamiento y desarrollo de este tipo de dibujos han tenido muchas fuentes:

El dibujo, infantil, juguetón, estructural, sintético, de Paul Klee.

El dibujo sintético y abstracto de Joaquín Torres-García.

El libre juego en el plano a partir de rectas, curvas, líneas de distintos tamaños, etc., de Hugo Padeletti, el cual, asimiló el dibujo de Klee, y tuvo de maestro al pintor Juan Grela, que lo introdujo en un tipo de dibujo no imitativo o formalmente libre que él ha ido variando y trabajando a lo largo del tiempo.

Como inspiración e incentivo, el dibujo del pintor y dibujante mexicano Aníbal Delgado.

El dibujo de los niños en cualquier lugar que dibujen o pinten. El acercamiento tan natural, fresco, alegre o trágico que los niños tienen hacia el dibujo, es sorprendente como también la manera en que distribuyen las formas en el espacio.

Y por último el dibujo y la pintura de las personas con síndrome de Down que últimamente he visto en algunos libros y en muy pocas exposiciones, desgraciadamente.

## La Escultura

a)

En 1999 participé en un proyecto de talla directa de escultura en piedra, *Infancias botánicas*, con el escultor japonés Masafumi Hosumi, en los Viveros de Coyoacán. El proyecto duró tres meses. Lentamente, con ayuda de Masafumi, un japonés con gran sentido del humor, fui aprendiendo a tallar. Mi escultura consistió en una abstracción de dos semillas unidas. (foto).

Moore escribió en el libro *Mis ideas, imaginación e inspiración como artista*<sup>148</sup>, que para él haber practicado rugby muchos años le ayudó a convertirse en escultor, ya que las manos se habían ejercitado físicamente, y habían adquirido habilidad. Salvando las diferencias, yo practiqué desde los 8 a los 23 años básquet bol, así que mis manos siempre estuvieron fuertes y acostumbradas a tener mucha precisión. Creo que eso me ayudó a sentir que la talla directa era un medio muy afín a mi personalidad.

Al terminar ese proyecto, hice tres tallas en madera en los mismos Viveros de Coyoacán. Fue interesante realizar esas esculturas porque Masafumi ya no estaba

---

<sup>148</sup> Op. Cit, Henry Moore, p.15

supervisándome, así que me enfrenté a ciegas al conocimiento directo con la talla en madera, tan distinta a la piedra, y con los diversos instrumentos para trabajarla.



Pájaro  
Madera Celtis/ hierro  
65 x 22 x 21 cms.  
2002

Después de esa experiencia con el tallado en piedra y en madera, ya que no tenía un taller donde seguir trabajando con estos materiales, pensé que *mientras* encontraba un lugar adecuado, comenzaría a hacer cerámica. (Sin embargo, la cerámica, al conocerla, se ha vuelto para mí una disciplina artística fundamental, no como medio para pasar a otros materiales, sino en sí misma) Eso comenzó en el año 1999. Pasé

alrededor de un año en el Taller de cerámica experimental, del maestro Alberto Díaz de Cossío.

Después el escultor Javier del Cueto me invitó a trabajar en el taller de cerámica de Tizapán. (Las escultoras Jimena Granados y María Cabañas después se incorporaron al mismo). Javier del Cueto, con gran generosidad, me enseñó diversas técnicas para trabajar con arcilla: la construcción a partir de churros, de placas, de bulto para ahuecar. No sólo me enseñó las técnicas, sino que, cuando no encontraba como solucionar un problema técnico, me daba tres o cuatro opciones distintas para solucionar la construcción de una escultura. A partir de esto, yo imaginaba distintas esculturas posibles para realizar en el futuro.

También aprendí con él a torneear y a considerar las vasijas, cuencos, floreros, etc., como esculturas, más allá de que puedan ser utilitarias o no.

He sido testigo de cómo su conocimiento técnico-formal ha ido acrecentándose a lo largo del tiempo y de cómo de la experimentación con el material con el que sobre todo trabaja: el barro, lo ha llevado a inventar técnicas o modos de trabajar el barro que hasta ahora no se han utilizado. He tenido la suerte de escribir en múltiples ocasiones sobre su quehacer escultórico: aquí sólo dejo asentado que tanto su obra, su visión artística sobre la escultura y el barro, y su generosidad como maestro y persona, han sido fundamentales en mi desarrollo.

De 2004 a 2006 me invitó a realizar cinco murales cerámicos destinados a unos edificios de departamentos en Santa Fe. Le dije, al principio, que él podía hacerlos solo, que yo le ayudaba a hacer cada una de las placas de 500 x 120 cms, para que él los realizara. Pero insistió. Contaré, sintéticamente, cómo realizamos el primer mural.

Después de hacer con los pies la mezcla de unos 300 kilogramos de arcilla, en alrededor de cinco días realizamos la placa de barro de alrededor de 6 cms de grosor, utilizando una laminadora para ello. Ya que tuvimos hecha la placa, un sábado por la mañana llegamos al taller, la destapamos del plástico que la cubría, la vimos, tan grande, tan plana, húmeda. Javier la midió, y a la mitad, exactamente, puso un lápiz e hizo una incisión con él, dejándolo en ese lugar. Me dijo:

-Tú comienzas a trabajar en esa mitad... Yo en ésta... Después, nos cambiamos, y trabajamos al revés... Haz lo que quieras...

Trabajamos con todo tipo instrumentos que fuimos encontrando en el taller: maderas, palitos, y cosas con texturas. Después, cuando cada uno había terminado su parte, me dijo:

-Ahora, tú trabajas de este lado: quita todo lo que quieras de lo que hice... yo haré lo mismo.

Y así fue. Habíamos invertido muchas horas de trabajo para hacer la placa, y de pronto, después de dos horas aproximadamente de dibujar e incidir sobre la placa, ya teníamos casi listo el mural. (Por supuesto después faltaría el sancocho, y el pintado

con tierra sigilatta). Realizamos un mural abstracto, con reminiscencias, quizá, de montañas, valles, etc. Si hubiéramos tenido listo otra placa, seguro la habríamos trabajado. Fue un placer realizar esa serie de murales como, en general, creo que es la creación. Al otro día afinamos un poco algunas cosas del mural, ya que, al tapanlo, tenía todavía la humedad necesaria para poder seguir trabajándolo.

\*

Estas son algunas Ideas sobre escultura en cerámica que escribí para una exposición que realicé junto a la escultura Jimena Granados en 2007 en la Galería Casa de Luna, en Coyoacán. Las transcribo porque pienso que concreté, con mucha claridad, muchas cuestiones sobre la escultura en las que creo.

-A veces dibujo (esquemáticamente, sin una visión tridimensional) para que surjan ideas que pueda llegar a utilizar en una escultura. De veinte dibujos, uno o dos pueden llegar a ser viables. Pero el dibujo nunca será la escultura (aunque me interese mucho). La escultura tienes que construirla, con su material, con el peso y el espacio que desplaza.

-Las primeras esculturas que hice en arcilla hace 7 años tenían que ver con una abstracción (a veces irreconocible) de animales, sobre todo pájaros. ¿Qué tan consciente o inconsciente fue que surgieran esas relaciones? No lo sé. No fui planeándolo, fue sucediendo en el contacto diario con el material. Estas abstracciones han ido evolucionando, cambiando, pero, si lo pienso bien, tienen un punto de contacto con las primeras.

-Es extraño pensar que utilizando el barro, un material en polvo que mezclas con agua y que amasas, vas creando, formando, tallando, lijando, puliendo, y en algunas ocasiones pintando, y que algo, un objeto que no existía antes de comenzar a hacerlo, después de salir del horno, existe. Creo que también es una gran responsabilidad.

-La escultura: esos *objetos silenciosos* con luces y sombras de distintas intensidades y superficies a partir de sus planos, volúmenes y huecos.

-La forma precisa y clara en la escultura: puede ser lisa o estar llena de texturas como los árboles, y seguir siendo una forma precisa y clara.

-La precisión en la escultura, no la rigidez. Que se vea que detrás de la forma está un ser humano que la creó, algo con calor, no una máquina, algo frío, impersonal.

-En el taller es donde uno encuentra la escultura, (o quizás donde la escultura lo encuentra a uno, donde ella quiere llegar a ser a través de uno). También los libros de arte, las lecturas, la ciudad, el paisaje con árboles, rocas, cerros, todo contribuye a que una forma se concrete.

-Hacer arte significa dialogar, silenciosamente, con obras de otros artistas (vivos o muertos), con otras personas, con el paisaje, con uno mismo. Es siempre una retroalimentación, no sólo en el campo del arte sino, sobre todo, humana.

-Hay que trabajar incansablemente, sin preocuparse de nada. (*Esto es difícil, lo sé muy bien: tendría que ser una especie de oración*). Ya es una gran bendición el poder trabajar, el sumergirse en sí mismo con la ayuda del material utilizado.

Estas son dos esculturas realizadas en cerámica de alta temperatura:



Grillo  
Cerámica de alta temperatura/ sierra sigillata  
70 x 32 x 33 cms.  
2005





Pareja  
Cerámica de alta temperatura/ sierra sigillatta  
Pieza más alta: 105 x 28 x 32 cms.  
2004

b)

En 2007 comencé (y también al comienzo de 2010) a realizar una serie de esculturas en alambre, (algunas recubiertas con papel y resistol). Estas esculturas me introdujeron a una visión plástica en la cual el espacio es el protagonista. Como comúnmente pasa, no sé si llamarlo azarosamente, sucedió que en el taller de cerámica, Javier del Cueto, Ricardo Guillermo, Jimena Granados y yo, utilizamos mucho alambre y malla para realizar unas estructuras que servirían para colocar las piezas cerámicas de un mural destinado a Playa del Carmen. De pronto tomé los residuos de todo ese material y me puse a construir esculturas u objetos o aún ordenamientos, diría, con alambre. Encontré que el material se me impuso, y yo lo trabajé de manera natural, yendo del material a la forma (aún a la idea, como dice Herbert Read en algún lugar del libro *Imagen e Idea*.<sup>149</sup>)

Debo decir que muchas de las esculturas blancas (ahora que he leído lo escrito sobre mi primer contacto con la escultura), tienen que ver con aquellas las gobernadoras, esos matorrales llenos de espinas que veía de niño.

---

<sup>149</sup> Read, Herbert, *Imagen e Idea*, Breviarios, FCE, México, 1955

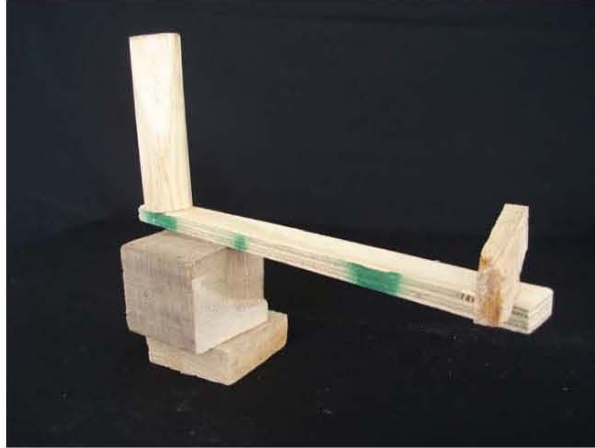


Ordenamiento  
Alambre/ malla  
25 x 19 x 5 cms.  
2007



Esperaremos a que lleguen los pájaros multicolores  
Alambre/ papel/ pegamento.  
Pieza más grande: 102 x 26 x 25 cms.  
2010

Esas esculturas en alambre me llevaron a realizar otras ensamblando pedacería de madera. El arte povera para mí ha sido muy importante: el trabajar con materiales pobres, desechos, el reciclaje, tanto en pintura como en escultura, demuestra una actitud ética, moral y artística, ante un mundo industrializado y mecanizado. Estas son algunas fotos de esculturas que realicé con pedacería de madera.



Escultura  
Madera  
32 x 17 x 10 cms.  
2008

13

### El collage

El collage siempre lo he visto como pintura y dibujo. Lo he abordado desde distintos puntos de vista, que han ido varando a lo largo del tiempo.

El rasgar o recortar formas (orgánicas, geométricas “sensibles” o geométricas), de pinturas sobre papel, que no me satisficieron y reutilizarlas, ordenándolas en un plano donde puedo dibujar o pintar. Un fragmento pintado y recortado, de un cuadro, te

puede dar una gran riqueza tanto formal como colorística, cuando se saca de un contexto y se pone a jugar con otros fragmentos, en un plano distinto, en un *vacío*.

El recortar también fragmentos de empaques de productos industriales, (junto o no a formas recortadas de cuadros) y ordenarlos de manera que adquieran un ritmo en un espacio es otra forma de utilizar el collage.

El collage siempre remite a la vida cotidiana, ya que esos cartones de empaques siempre tienen que ver con productos que uno utiliza, encuentra, recoge. Pueden resultar interesantes por el color, las letras, o por la manera final que adquieren al recortarse.

También he realizado un tipo de collage a partir de pegar una serie de papeles sobre un papel y después, recortar formas sobre otro papel y pegarlo sobre el collage que ya estaba realizado: así, quedan sólo fragmentos colorísticos dentro de un vacío.

He utilizado también la escritura de frases (escuchadas al azar) versos que *de pronto* me llegan a la cabeza, mientras realizaba un collage. Estas frases no sólo las tomo como contenidos semánticos, sino como sonido y sobre todo, como dibujo. Dos collage.



Nubes  
Collage/ acrílico sobre papel  
55 x 42 cms.  
2007

Sí  
Collage/ acrílico sobre papel  
52 x 42 cms.  
2006



## Bibliografía

- Adorno W. Theodor. *Notas de Literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.  
*La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Bayley, Edgar. *Realidad interna y función de la poesía*. Argentina: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1960.  
*Estado de alerta y estado de inocencia (Algunas reflexiones sobre la poesía y el arte)*, Colección Poesía y poética, UIA/Artes de México, México, 1996.
- Bell, Julian, *¿Qué es la pintura?*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2001
- Benn, Gottfried. "Problemas de la lírica". *El poeta y su trabajo IV*. Puebla: UAP, 1985.  
"Breviario". *Poesía y poética 15*. Primavera. México: UIA, 1994.  
*Breviario*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.  
*Problemas de la lírica* (Traducción: Sara Gallardo y Eugenio Bulygin), UIA. México, Invierno 1996
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*, "Discusión", Barcelona: Emecé, 1989.  
*En Diálogo 1*, Siglo XXI Editores, México, D.F., 2005
- Cabral de Melo Neto, Joao, *El perro sin plumas*, (Traductor: Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar) Poesía y poética # 25, Primavera 1997, UIA,
- Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo*, "Sobre mi pintura", Max Beckmann, México, Ediciones Akal, 1996,
- De Stael, Retrospectiva*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990
- Domin, Hilde. *¿Para qué la lírica hoy?*. Barcelona Editorial Alfa, 1986.

- Drummond de Andrade, Carlos. *La bolsa y la vida* (Traducción: Maria Rosa Oliver), Ediciones de la flor, Buenos Aires. 1973
- Girondo, Oliverio, *Obra completa, Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, (prólogo de Enrique Molina) Editorial Losada, Argentina, 1994
- Gola, Hugo, *Retomas*, Alción Editorial, Argentina, 2008,  
*Prosas*, Ed. Alción, Córdoba, Argentina, 2008  
*Variations*, (Traducción de la entrevista: Nadia Mondragón y Rogelio Castillo) Arcane 17, Saint Nazaire, Francia, 1991
- Gombrowicz, Witold, *Diarios (1953-1969)*, Seix Barral, Barcelona, 2005
- Juliet, Charles, *Encuentros con Bram Van Velde* (Traducción Hugo Gola), UIA, México, 1993  
*Encuentros con Samuel Beckett*, Ed. Siruela (Biblioteca de Ensayo), Madrid, 2006
- Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. México: Premiá, 1989.
- Klee, Paul, *The nature of nature*, Notebooks, volume 2, Ed. Wittenborn, New York. 1970  
 -*Diarios*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1987
- Levertov, Denise. *El poeta en el mundo*. Caracas: Avila Editores, 1979.  
 "Sobre la función del verso". *Poesía y poética 7*. Otoño. México, 1994.
- Lynton, Norbert, *Klee*, Spring Books, London, 1964
- Moore, Henry, Hedgecoe, John, *My ideas, inspiration and life as an artist*, ( Thames and Hudson, England, 1986
- Michaux, Henri, *Emergencias/Resurgencias* (Traducción Jorge Esquinca, UNAM, México. D.F. 1996  
*Obras escogidas 1927/1984*, IVAM, Centro Julio González, Generalitat, Valenciana, España, 1993
- Navarro, Raúl, (compilador y traductor), *Poesía Moderna del Brasil*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956,
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1985.



- Nicolaides, Kimon, *The natural way to draw*, Houghton Mifflin Company, Boston, USA, 1969.
- Olson, Charles. *Collected Prose*. Los Angeles: University of California Press, 1997.  
 "El verso Proyectivo" *El poeta y su trabajo II*. Puebla: UAP, 1983.  
 "El Universo Humano" *El poeta y su trabajo 9*. México: Oak Editorial, 2002.
- Padeletti, Hugo, *Textos Ocasionales. Zen y pintura pura (A propósito de la muestra de Jorge Abot en la OEA)* Editorial: Bajo la luna nueva, Buenos Aires, 1994,
- Pavese, Cesare. *El oficio de poeta*. Colección Poesía y Poética. México: UIA, 1994.
- Ponge, Francis. "El murmullo". *Poesía y poética 3*. México: UIA, 1990.  
*Métodos...*
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México: Joaquín Motriz, 1989.  
*El abc de la lectura*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1977.  
*Memorias de Gaudier Brzeska*. Barcelona: Antonio Boch, 1970.  
*Ensayos literarios*. Caracas: Monte Avila Editores, 1989.  
*Machine art and other writings*. London, Duke, University Press, 1996.
- Read, Herbert, *Educación por el arte*, Paidós Educador, Barcelona, 1995  
*Imagen e Idea, Breviarios, FCE, México, 1955*
- Reverdy, Pierre. *Escritos para una poética*. Carácas: Monte Avila Editores, 1977.  
 "La función poética". *Poesía y poética 2*. México: UIA, 1990.
- Rilke, Rainer María. *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidos, 1992.  
*Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Premiá Editora, (La nave de los locos), México, 1990,  
*Teoría poética*, (traducción: Federico Bermúdez Cañete, Ed. Júcar, Los poetas, Barcelona, 1987
- Stevens, Wallace. *El elemento irracional de la poesía*. México: UAP, 1987.
- Tarkovsky, Andrey. *Esculpiendo el tiempo*. México: UNAM, Centro Universitario de estudios Cinematográficos, 1993.
- Torres-García, Museo Picasso de Barcelona, Editorial AUSA, Barcelona, 2003  
*Universalismo Constructivo 1 y 2*, Alianza Editorial, Madrid, 1984
- Tsvietaieva, Marina. *El poeta en el tiempo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990.

Ungaretti, Giuseppe. *Vida de un hombre*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

Valery, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.

*Notas sobre poesía*: Colección Poesía y Poética. México: UIA, 1994.

Westheim, Paul, *Mundo y vida de grandes artistas II*, FCE, Biblioteca joven, México, D.F., 1984

*Escultura y cerámica del México antiguo*, Ed. ERA, México, D.F., 1980

*El pensamiento artístico moderno, SEP setentas/Diana, México, 1976*

Williams, Carlos William. *Poemas, textos y entrevistas*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

*Selected Essays*. United States of America: New Directions, 1988

Wilkin, Karen, *Morandi*, Ediciones Polígrafa , Barcelona, 1998

Zanabria, Rodolfo, *La vida fugitiva*, (catálogo de exposición), Galería López Quiroga, México 2001

#### Revistas:

Revista *Poesía y poética*, #2, UAP, México

Revista *Poesía y poética*, #5, 8, 19, 25, 33, 34, UIA, México,

Revista *El Poeta y su trabajo* # 2, México. D.F

*Pez naufrago*, Colegio Hebreo Tárbut, México, 2005.