



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
PINTURA

ARTE FANTÁSTICO DE MÉXICO: TRES CASOS POSMODERNOS
Y UNA PROPUESTA PERSONAL

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
MARÍA CRISTINA LÓPEZ CASAS

DIRECTOR DE TESIS
DRA. OLGA SÁENZ GONZÁLEZ (IIE)

SINODALES
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (ENAP)
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (ENAP)
MSTRO. DARÍO MELÉNDEZ MANZANO (ENAP)
MSTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY (ENAP)

MÉXICO, D.F. AGOSTO DE 2013



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.

Agradecimientos

Gracias a mi tutora, la Dra. Olga Sáenz, por su dirección en el contexto histórico de esta tesis, y por enseñarme el rigor académico de la mano del amor al arte.

Gracias a mi maestro de pintura al óleo, Marco Aulio Prado, por enseñarme las técnicas y por las pláticas sobre el oficio de pintar. Gracias a mis maestros de investigación plástica, Arturo Miranda y Julio Chávez, en especial por las valiosas lecturas recomendadas. Gracias a la maestra Laura Corona y a la Dra. Blanca Gutiérrez, por sus contribuciones a la claridad de mi tesis.

Gracias a la Dra. Ida Rodríguez Prampolini y al maestro Omar Nieto Arroyo, en cuyos valiosos trabajos me basé para proponer una continuación de la pintura de lo fantástico de México.

Gracias a mi familia chilena por su amoroso e incondicional apoyo, en especial a mi mami Nina y a mi hermano Álvaro.

Gracias a la UNAM, mi madrina, y a México, mi padrino.

Gracias, Quique Ruiz, por todas tus específicas y razonadas aportaciones, y por todas nuestras interesantes y divertidas pláticas a consecuencia de esta investigación.

Gracias a todos mis amigos, por escucharme y apoyarme.

*Este trabajo está dedicado con todo mi amor
a mis hijos, Mateo y Joaquín.*

Había un espacio vacío. Y una línea errante. Venía del infinito. Primero trazó el borde de un hombro plano que se hacía brazo que acababa en una mano bidactilar. La línea proseguía: dibujaba un sobaco que seguía en una raya, recta y horizontal: quizá la figura estaba tendida. La línea giraba: se conformaba una pierna con pie de paleta. En la ingle se creaba una estrella irregular. De ahí la línea subía y dibujaba el corazón, que era sólo un lazo cuyo remate horizontal se hacía cuello, hombro, brazo y una mano en forma de gota. La línea terminó la otra pierna, pero volvió sobre sus pasos: sobretrazaba el brazo. La línea continuó hasta constituir el borde capital, que se transfiguraba en ojo y luego en cabello maraña de dibujo infantil: un extremo venía de la mollera, el otro se hacía un ojo, una ceja y la nariz, que concluía en el filtrum y la boca, que se transmutaba en un garabato de fuego que se volvía habla y sol: un sol-lenguaje, un sol-aliento, un sol-vida.

El hombre lineal, lleno de vida, se puso de pie con una mirada grandiosa.

Quique Ruiz

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción	3
Capítulo 1 - Contexto	9
1.1 Un modelo literario para entender el <i>continuum</i> de la fantasía.	10
Lo fantástico como sistema.	11
El paradigma fundacional del fantástico clásico.	14
El fantástico moderno (lo maravilloso revisitado).	15
El posmoderno borgiano.	19
1.2 Antecedentes del arte fantástico de México.	23
Diferencias entre el surrealismo y el arte fantástico.	23
La fantasía mexicana en la primera mitad del siglo XX.	26
La fantasía mexicana “internacionalizada” de los años sesenta.	30
Capítulo 2 - Tres pintores mexicanos de lo fantástico (1970 – 2013)	34
2.1 Análisis de la obra de Francisco Toledo.	35
2.2 Análisis de la obra de Alejandro Colunga.	47
2.3 Análisis de la obra de Daniel Lezama.	57
Conclusiones de este capítulo	74
Capítulo 3 - El cuerpo fantástico: obra personal	76
3.1 La temática desde el género femenino	76
3.2 El método de la alucinación y la construcción consciente	87
3.3 Mitos y creencias que no están en mi pintura	96
3.4 La distracción semiótica	106
Conclusiones de este capítulo	117
Conclusiones	119
Índice de ilustraciones	125
Bibliografía	128
Anexos	
1. Conversación con Toledo. (López Casas)	
2. Entrevista a Daniel Lezama.(López Casas)	
3. Escuela vienesa del arte fantástico. (traducción del ensayo de Otto Rapp, por Cristina López Casas)	
4. Método veneciano para pintar la carne. (López Casas)	

Introducción

Esta investigación surge de la necesidad de afirmar el lugar de lo fantástico en el contexto global de la producción artística bajo la suposición de que es un modo de construir imágenes con la virtud de ofrecer un terreno apropiado para explorar y expresar visualmente reflexiones y críticas sobre creencias y asuntos sociales.

Sin negar la existencia del fenómeno globalizador presente en el arte contemporáneo mexicano, me enfocaré en la pintura figurativa y local. Los motivos de este repliegue tienen que ver con las consecuencias estéticas del fenómeno posmoderno, como las explica Anthony Julius: “El mundo artístico de hoy circula una pluralidad de estética, una multiplicidad de prácticas artísticas. No existen principios acordados con los que se puedan crear y juzgar obras de arte; no existe una estética aglutinante en la que puedan refugiarse las obras y su público. Esto es una consecuencia, en parte, de la propia estética transgresora. Es, en cierto sentido, tanto una estética como una antiestética”¹.

Como productora de imágenes, creo que existen buenas razones para matizar esta percepción generalizada de lo que es el arte contemporáneo y delinear el reducto estético que se avoca a desarrollar intuitivamente imágenes de lo posible, de lo imaginable, con lo cercano o lo íntimo. Esta tesis quiere mostrar que lo fantástico es un eje transversal a los territorios expandidos y desenfocados del arte. Lo fantástico lleva la promesa de “ver” la esencia de las cosas, lo trascendental, las segundas y terceras apariencias, la historia, el futuro, los símbolos, los mitos, los milagros, lo local profundo y lo individual interior. El arte fantástico de México en particular, como se verá más adelante, no deja nunca de creer en ciertos valores, no sucumbe a la ironía y en vez de adherirse a la versión nihilista del posmodernismo, continúa relacionándose cercano a la realidad profunda del propio lugar.

Sabemos que los términos asociados al estudio de lo fantástico se expanden desde lo maravilloso, lo onírico, lo ominoso, lo imaginario, lo imposible, hasta lo

¹ Anthony Julius, *Transgresiones, El arte como provocación*, 2002, Destino, Madrid, pp.11-12.

feérico, lo extraño, lo mágico y lo numinoso². Si consideramos el vasto campo de las creencias y suponemos que lo fantástico se origina en las cosmovisiones y paradigmas humanos entonces estaremos de acuerdo que no puede ser un concepto anclado en una época determinada, a diferencia de otros movimientos y períodos artísticos que son fruto de una época concreta y pueden darse por concluidos tras un tiempo prudencial. Podemos llegar a decir que no es una corriente, ni una escuela única; y tal vez podríamos aceptar que existen manifestaciones de arte fantástico en la antigüedad clásica, en el romanticismo, el simbolismo, el surrealismo, el realismo mágico, etc³. Habiendo acordado eso, estamos más cerca de entender que una definición únicamente histórica o incluso temática puede llegar a ser impráctica, y es por esto que esta tesis quiere proponer una definición de lo fantástico que se desprenda de la manera en que se construye la obra, de la relación entre sus componentes, o de un proceso creativo particular. Por medio del esclarecimiento de lo fantástico en las artes visuales, lo que se pretende es confirmarlo como sistema productivo, reforzando la idea de lo fantástico como un método para ordenar los elementos en una imagen.

La idea de que en lo fantástico existe un trasfondo conceptual más complejo que el mero efecto fantasioso la encontramos en el estudio que hizo Ida Rodríguez Prampolini sobre lo que ella llamó el arte fantástico de México⁴ y que diferenció del surrealismo apuntando a el mensaje y el humor negro, características que luego se abrían perdido cuando los artistas mexicanos sucumben a los encantos del surrealismo. Uno de los objetivos de esta tesis es actualizar el conocimiento que se tiene de la pintura fantástica de México desde los años setenta del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI. Interesa confirmar si efectivamente se acabó el arte fantástico propio de México, como lo declaró Rodríguez Prampolini

² Lauro Zavala, "El sistema de lo fantástico: Una teoría paradigmática", Seminario Permanente en Comunicación, Lenguajes y Cultura, http://laurozavala.info/_mgxroot/page_conferencias_teora_fantstico.html, 21/05/2011.

³ Walter Schurian, *Arte fantástico*, Taschen, Alemania, 2003, p.7.

⁴ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, IIE, 1969, p.93.

en 1969⁵, o si de lo contrario ocurrió algo más probable: que el legado de J.G. Posada evolucionó hacia una versión contemporánea de fantasía mexicana.

Para demostrar lo anterior elegí algunas obras de tres artistas contemporáneos: Francisco Toledo, Alejandro Colunga y Daniel Lezama. Como primer recurso para confirmar mis sospechas de que su producción involucraba lo fantástico recurrí a entrevistas. En el Anexo 1 se encuentra la transcripción de mi breve conversación con Toledo, pero que creo que es suficiente para ejemplificar por lo menos un punto de la construcción de lo fantástico en su caso: el humor negro. En el Anexo 2 está la transcripción de mi conversación con Lezama de un poco más de una hora, corregida por él mismo. En esta entrevista me enfoco en comprobar que la manera en que se construye lo fantástico en su obra se relaciona con los conceptos de historia, lugar e identidad. A Colunga me fue imposible contactarlo, sin embargo encontré suficientes entrevistas publicadas que me sirvieron para documentar mi hipótesis sobre su obra.

El objetivo general de esta tesis es entender la manera de lo fantástico contemporáneo para a su vez poder explicarlo, enseñarlo, teorizar sobre sus posibilidades y finalmente producir obra significativa. Con este fin y para que las obras elegidas sirvan de demostración de la tesis, será preciso proponer una definición actualizada de lo fantástico en la plástica. Esto presenta un problema porque, como dice Daniel Lezama, en la actualidad en general la pintura fantástica se asocia con Boris Vallejo⁶ y es muy difícil reintroducir el término en su verdadero alcance. En el ámbito literario también existe un cliché sobre esta denominación, circunscribiendo lo fantástico solamente a cuentos de dragones y doncellas, a lo que Alberto Chimal comenta que es lamentable y propone nombrar al género como “literatura de imaginación”⁷. Efectivamente fantasía se puede entender como lo que es o viene “de la imaginación” en donde “imaginar algo es formarse un tipo particular de representación mental tal como *percibir*, *recordar* y *creer* donde imaginar a S no requiere (que el sujeto considere) que S sea o haya sido [o se

⁵ Ida Rodríguez Prampolini, obra citada, p.103.

⁶ Entrevista de la autora a Daniel Lezama. Ver Anexo 2 de esta tesis, p. 4.

⁷ <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/alberto-chimal/>, 25/03/2012.

piense que es] el caso, mientras los estados opuestos sí lo hacen. A veces, también se distingue de otros estados mentales tales como *concebir* y *suponer*, sobre la base de que imaginar a S requiere de un cierto tipo de representación de S que sea cuasi-sensorial o positiva, mientras que los opuestos no”⁸. Dilucidar cómo se construye S, cómo los artistas visuales presentan S, es un objetivo de esta tesis, sin embargo, si partimos de las características de lo fantástico como se dio en México en la primera mitad del siglo XX, no se trata sólo de imaginación sino de una estructura que presenta un tipo de reflexión crítica.

Para ahondar sobre la manera de construirse lo fantástico, constataré que en el estudio de la narrativa literaria el concepto de lo fantástico está mucho mejor examinado. Es por esto que para poder entender lo fantástico en la actualidad recurro a la tesis de literatura latinoamericana de Omar Nieto Arroyo, quien hizo un exhaustivo estudio de la narrativa literaria de lo fantástico presentándolo como un sistema⁹ que se ha ido modificando desde el siglo XIX en Europa, que es donde se funda el fantástico clásico, pasando por el fantástico moderno que rescata los conocimientos del inconsciente y los sueños, para terminar con lo posmoderno borgiano en Latinoamérica.

Estas dos perspectivas teóricas que acabo de resumir brevemente, primero la más amplia que es la literaria y luego la relativa a la historia del arte local, se encuentran en el Capítulo 1 de esta tesis.

En el Capítulo 2 haré el análisis de algunas obras de los artistas elegidos con los criterios establecidos en el primer capítulo. Los ordené de mayor a menor, donde Toledo se verá más cerca de lo que lo antecedió y Lezama más cerca de lo que aún no se estudia suficientemente. Aquí no me referiré ni a las técnicas ni materiales usados para lograr imágenes fantásticas; desde una perspectiva más intelectual, se busca entender cómo un artista hace lo que hace sintácticamente junto con, o si es posible antes de, interpretar su obra. Trataré de averiguar si en la plástica podemos aplicar lo que ya se sabe de lo fantástico en la narrativa

⁸ <http://plato.stanford.edu/entries/imagination/>, 24/03/2012.

⁹ Omar Nieto Arroyo, Tesis de Maestría en Letras “Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico”, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2008.

literaria, para lo cual será necesario rescatar lo esencial del modo de lo fantástico borgiano y encontrar paralelos plásticos en los artistas que yo sospecho que pueden presentar esas características. Lo que es interesante es que las características de lo fantástico borgiano y las del arte fantástico de México hasta los sesenta, definido por Rodríguez Prampolini, se complementan muy bien para definir lo fantástico plástico posmoderno en México. Esto me permitirá usar un criterio de doble origen para determinar con mayor justeza qué obras cumplen con los requisitos y con qué recursos plásticos lo logran.

Quiero aclarar con respecto a las obras elegidas, que no es mi intención desvincular lo fantástico del México contemporáneo de lo que ha ocurrido en la pintura posmoderna, como es el Neomexicanismo, por ejemplo, cuya característica posmodernista fue la estética confiscada o apropiación de la cultura visual o del arte del pasado o de las vanguardias. Este rescate de lo local de manera apropiacionista produce el simulacro de una identidad, de una historia y de un lugar, y no una innovación en la representación de estos conceptos. El Neomexicanismo exploró y usó los clichés mexicanos de identidad cultural como el machismo, el mestizaje y el indigenismo (popularizados en los cuarenta y cincuenta) para criticar un discurso de mexicanidad y nacionalismo que ya no tenía sentido en los ochenta. El Neomexicanismo, navegaba en dos aguas: la exaltación al estilo “camp” y la abierta parodia del nacionalismo glorificado¹⁰, abriendo así un diálogo sin restricciones con los símbolos mexicanos, precolombinos y católicos, oficialistas y populares, que enriquecen el acervo imaginario de los artistas mexicanos. Esta libertad para recurrir a los mitos e íconos sagrados de México abrió la posibilidad de nuevas reconstrucciones, presentes en las obras de los artistas de arte fantástico analizados en esta tesis.

A pesar de que el enfoque de este estudio es local, en un par de ocasiones en esta tesis me referiré a la Escuela de Viena del Realismo Fantástico, porque veo posibles coincidencias con México, donde lo fantástico se puede entender como una manera, en apariencia evasiva, de afrontar condiciones extremas de violencia

¹⁰ Teresa Eckmann, *Javier de la Garza and Alejandro Arroyo, Reevaluating signs of Identity*, University of New Mexico, 2005. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387257>, 22/08/2012.

presentes en el entorno. En el Anexo 3 presento una descripción de este movimiento vienés y un poco de su historia. Otro aspecto interesante de este grupo es su compromiso con las técnicas clásicas, que para mí son pieza importante para entender la resignificación de lo clásico en el arte posmoderno, como es el caso de Lezama. Es en este contexto que incluyo el Anexo 4, donde expongo la técnica de veladuras que aprendí en el taller del maestro Marco Aulio Prado, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y que utilizo en algunas de mis obras para pintar la imagen del cuerpo. El rescate de las técnicas clásicas es común en quienes se inclinan por la estética de lo fantástico. Estas técnicas pueden o no asociarse con los valores de una época, es decir, las técnicas son conocimientos universales del oficio de los pintores independientes de las temáticas a las que sirvan; se basan en convenciones visuales que se pueden aprovechar para presentar nuevas imágenes producto de nuevas temáticas.

Para finalizar la tesis, el lugar que ocupa mi obra en este estudio se verá en el Capítulo 3. Reflexionaré sobre cómo el estudio teórico y la experiencia de análisis de obras de otros artistas de lo fantástico se relacionan con mi propia producción. Se trata de hacer consciente los recursos que estoy usando de manera que mi discurso sobre mi pintura tenga fundamentos para insertarse en la historia de la producción plástica de lo fantástico latinoamericano. El entender más profundamente el sistema de lo fantástico en el que me he ubicado me permitirá abrir líneas de investigación plástica más íntimamente relacionadas con mi propia cultura a las cuales podré aportar de manera informada.

Por otro lado, con mi obra ejemplificaré el hecho de que lo fantástico es potencialmente diverso e integrador ya que no está casado con una temática. Se verá que las problemáticas que surgen del concepto y paradigma del género femenino también se pueden someter a este modo constructivo originando nuevas formas de lo fantástico. Trataré de verbalizar el proceso de construir analogías visuales para ejemplificar el hecho de que abstrayéndonos de los temas, lo fantástico es una estructura para presentar conceptos en la pintura.

CAPÍTULO 1 Contexto

Daremos por hecho que no es fructífero tratar de ubicar a la fantasía (tanto plástica como literaria) en un contexto lineal de la historia del pensamiento y forzar una relación con alguna corriente artística para darle un marco teórico conceptual. Propongo que la fantasía es mejor entendida cuando se examina en cuanto a imagen construida como expresión de la imaginación del ser humano. Vista así, podemos examinar el conjunto de herramientas o materiales, de recursos o metodologías que nos han llevado a producirla. Por este camino podemos encontrar asociaciones con actividades ajenas al aspecto formal de la pintura como son el automatismo, el método paranoico, el recurso de los sueños, la alucinación, lo azaroso y los accidentes dirigidos. Todas estas son maneras de asociación, más o menos condicionadas, que nos remiten a la mente y su constante fluir de relaciones más que a posturas ideológicas.

Se ha propuesto¹¹ que la fantasía empezó cuando se dibujaron las primeras diosas y seres imaginarios. En esa época los marcos conceptuales eran puramente religiosos, judeo-cristianos, instrumentales y didácticos. Pero a partir de la secularización del arte, de su democratización y subjetivización, las fantasías sólo obedecerían a ideologías personales. En este nuevo territorio, sin embargo, se han hecho asociaciones con el campo de la psicología, y es así como la fantasía a veces se sobreentiende como el mundo de la sexualidad reprimida.

Otro problema común cuando se trata de definir o enmarcar a la fantasía, es que se confunden el referente y el medio. El arte ha sido tradicionalmente considerado ficción e independientemente de que este límite se ha tratado de cruzar desde que surgieron los *happenings*, la pintura sigue siendo un bastión de pura ilusión. Sin embargo, para que se puedan hacer distinciones plásticas más o menos generales que aborden particulares modos de producción (por ejemplo, al hiperrealismo) es necesario hablar del referente independientemente de la indiscutible naturaleza ilusoria del medio. Para los que nos interesa el tema y la producción de fantasía,

¹¹ Walter Schurian, obra citada, p. 13-14.

se podría decir que existe una toma de posición, y ésta es que “no todo es fantasía en el arte”. De ahí se sucede que para algunos la fantasía quiera y deba ser imaginada y construida aunque en el proceso a veces vemos esos dos términos fusionarse.

Paralelamente, si consideramos a la fantasía como un género y nos acercamos a la literatura para encontrar estos marcos conceptuales, vemos que su estudio ha generado conclusiones interesantes, tal vez más avanzadas y aplicables a la pintura, como lo es el consenso de que lo que define al género no es la temática.

En este capítulo veremos dos perspectivas teóricas para el asunto de lo fantástico: en primer lugar expondré una propuesta de sistema o continuum de lo fantástico desde el estudio de la narrativa literaria. Luego pasaremos al ámbito particular local y la ubicación de lo fantástico en la historia del arte mexicano. Esta conjunción de miradas me servirá como criterio de observación en el análisis de casos específicos.

1.1 Un modelo literario para entender el *continuum*¹² de la fantasía.

Como contexto para un análisis de la “figuración de raigambre fantástica”¹³ voy a referirme al sistema de lo fantástico como lo describe Omar Nieto Arroyo en su tesis “Del fantástico clásico al posmoderno”¹⁴.

La tesis de Nieto Arroyo es “un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico” en la literatura latinoamericana a partir de un recorrido estético que propone un esquema de lo fantástico independiente de las épocas y las temáticas. La propuesta de Nieto Arroyo se puede aplicar a cualquier producción artística de lo fantástico y permite entender el contexto histórico del surgimiento de la fantasía, los paradigmas a los que ha estado sujeta y cómo van evolucionando. Si lo fantástico se trata de un *continuum* como también lo asegura el Profesor Rabkin

¹² Erik Rabkin, *The fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1976, p.234.

¹³ Teresa del Conde, Ensayo en “La pintura de Alejandro Colunga” en *Colunga*, Gydsa, GM Editores, Monterrey, 2007, 38.

¹⁴ Omar Nieto Arroyo, Tesis de Maestría en Letras “Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico”, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2008.

de la Universidad de Michigan¹⁵, entonces se puede suponer que la pintura de lo fantástico de México como la describió Rodríguez Prampolini¹⁶ para la primera mitad del siglo XX podría haber evolucionado de la misma manera que lo hizo la literatura fantástica posmoderna.

Con este punto de vista realizaré una superposición estética desde lo literario a lo plástico figurativo, específicamente en lo que se refiere a las ideas sobre realidad y otredad, como veremos más adelante. Estos conceptos están en la base del sistema de lo fantástico y nos muestran lo que según las épocas se entiende por lo otro, o lo desconocido; que es también lo extraño, lo extranjero y por extensión todo lo que consideramos distinto a nosotros mismos incluso pudiendo no serlo, como lo es la naturaleza, la sociedad, la cultura. Como lo señala Roger Bartra, conocer nuestras representaciones de lo otro nos sirve, no para saber del otro, sino para conocernos nosotros mismos¹⁷.

Por último, esta intersección disciplinaria se propone como una continuación de una tradición de diálogo entre literatura y pintura. Es también una resistencia a un análisis de la pintura desde el espectador o el historiador, más enfocada en la creación que en la interpretación.

Lo que sigue es un resumen de los principales aspectos de la tesis de Nieto Arroyo que propongo como criterio para luego analizar las obras pictóricas de tres pintores contemporáneos mexicanos. Este será el hilo conector con el desarrollo de mi propia obra o si se quiere, el universo que englobará la obras de los pintores que analizaré y la mía propia.

Lo fantástico como sistema

Para Nieto Arroyo y otros estudiosos de la narrativa literaria como Remo Ceserani, el sistema de lo fantástico no depende directamente de una tipología o clasificación temática, sino de una estrategia textual, en pocas palabras: no se trata del tema sino de cómo se trata un tema. O visto de otro modo, para identificar

¹⁵ <https://www.coursera.org/courses>. Curso en línea "Fantasy and Science Fiction, The Human Mind, Our Modern World", 26/09/2012

¹⁶ Ida Rodríguez Prampolini, obra citada, p.81.

¹⁷ Roger Bartra, *El mito del salvaje*, Fondo de Cultura Económica, 2011, México, p.18.

si una obra es de tema fantástico o no, no debemos fijarnos en el tema, sino en la manera en que está construida.

Nieto Arroyo nos lleva por el recorrido de los distintos tratamientos de lo fantástico y determina que la mayor parte de las teorías de lo fantástico, incluida la de Todorov¹⁸, confluyen en el hecho de que existen dos elementos que al principio se oponen: la cotidianidad (mundo familiar) y un elemento extraño, que viene a romper la normalidad o el orden establecido.

Aclara que es errada la idea de que es “el tema” lo que define lo fantástico ya que los motivos que pueden ser fantásticos varían con las culturas. Tampoco es correcto reducir lo fantástico a una “vacilación del lector” que propone primero Todorov y en la actualidad David Roas¹⁹, quienes sostienen que para que surja lo fantástico el espectador debe “sentir algo”. Por miedo o indeterminación, duda o vacilación, el lector es el que según Roas, debe determinar lo fantástico. Pienso como Nieto Arroyo que esto es un error y la razón es que el asunto del efecto, como se verá más adelante, no sirve para explicar la literatura fantástica desde Kafka en adelante y esta idea debe ser abandonada ya que el sistema de lo fantástico es más grande que el cumplimiento de esa regla pragmática que sólo sirve para determinar un tipo de lo fantástico que es, el clásico. Considero que en lo que concierne a una investigación de lo fantástico en la pintura, el abandono de la idea del “efecto” de la obra sobre el espectador es fundamental para que nos concentremos sólo en el estudio de la producción. Esto obviamente nos separa de las teorías que quieren explicar la pintura desde una funcionalidad.

El sistema de lo fantástico se registra entonces, cuando entran en juego dos elementos de alteridad, lo Mismo y lo otro, categorías que pueden ser sustituidas por las relaciones dialécticas entre lo irreal-real, vigilia-sueño, bien-mal, lo vivo-la muerte, etc.

Lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para “perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”, dice Todorov²⁰. El

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ed. Buenos Aires, 1970, p.15

¹⁹ David Roas, *Tras los límites del real. Una definición de lo fantástico*, Editorial Páginas de espuma, Madrid, 2011, p.30.

²⁰ Todorov, obra citada, p.15.

sistema de lo fantástico es impensable sin la idea de alteridad. A este respecto, la propuesta del mito del salvaje de Roger Bartra encaja perfectamente como ejemplo de este principio operando a nivel cultural: las imágenes que se crearon para representar a los seres desconocidos por los europeos, los otros hombres de otros continentes en el siglo XV por ejemplo, fueron construidas a partir de proyecciones imaginativas y fantasiosas, mezclas de mitos y leyendas de monstruos y seres imaginarios propias de los europeos²¹.

Lo otro es todo aquello que Platón dejó afuera de la República ideal: todas las energías transgresoras, el erotismo, la violencia, la locura, la risa, las pesadillas, los sueños, la blasfemia, las lamentaciones, la incertidumbre, la energía femenina, el exceso. Igualmente todas las figuras clásicas como el diablo y los ángeles quedan fuera de lo real.

Lo fantástico es la irrupción de lo insólito en el orden de lo banal. Se diferencia de lo maravilloso en que en éste no existe una confrontación u oposición de dos ámbitos. Como ocurre en los cuentos de hadas lo maravilloso se une al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. En el sistema que propone Nieto Arroyo, existe una distinción de estos dos momentos de la historia de la literatura, donde lo maravilloso presente en leyendas y mitos no constituye una construcción literaria de confrontación de dos órdenes de realidad, como ocurre a partir de la obra de Walpole, *El castillo de Otranto*. Lo maravilloso, según Nieto Arroyo y otros escritores españoles como David Roas, correspondería a un pre-fantástico; es el ámbito en que lo fantástico no ofrece una confrontación por ser algo natural y verosímil.

Lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana y es sentido como una agresión y amenaza. En la narrativa de lo fantástico el lector queda frente a lo sobrenatural pero no para evasión sino para perder la seguridad frente al mundo real. Subyace una idea de violencia, de ahí el terror que, en un primer momento de la fantasía, va a caracterizar el choque de lo sobrenatural con lo familiar.

El relato fantástico utiliza las convenciones que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica

²¹ Roger Bartra, *El mito del Salvaje*, Fondo de Cultura Económica, 2011, México. p.154.

sino para organizar la confrontación de los elementos. Y las nociones de la realidad son determinadas en los paradigmas convencionales, tales como los de la experiencia cotidiana, de las ciencias, de la filosofía o de las bellas artes. Estamos hablando entonces de una convivencia conflictiva de lo posible o convencional con lo imposible, de la cotidianeidad con la otredad.

A partir de esta base fundacional el sistema de lo fantástico encuentra al menos tres modos en que el límite entre dos ámbitos se transgrede, dando origen a tres paradigmas de lo fantástico, a saber: el clásico, el moderno y el posmoderno.

El paradigma fundacional del fantástico clásico

El paradigma de lo fantástico clásico está dado por una transgresión sintáctica, es decir, primero se contraponen dos órdenes y finalmente uno de ellos transgrede al otro de forma lineal. Lo sobrenatural sobre lo real. Es así que el elemento sobrenatural, extraño, o lo otro en un mundo familiar es casi siempre una figura antropomorfizada. Ejemplos: vampiro, monstruo, sílfide, bruja, la muerte, hombre-lobo, el doble, el diablo, ángeles, etc. Se puede decir que la instancia esencial de lo fantástico es la aparición: lo que no puede suceder y que no obstante se produce en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado, donde la realidad es una sola y la verdad es absoluta, o única. Debido a esta transgresión fundamental es que el horror y el miedo constituyen la ruta de acceso a lo otro.

Algunas novelas y escritores de este paradigma son: Walpole (El castillo de Otranto), Bram Stoker (Drácula), Mary Shelley (Frankenstein), y E.A. Poe.

A mi parecer en la plástica se dan ejemplos de este fenómeno de la aparición, de las imágenes que sobre una base naturalista presentan la presencia amenazante de lo otro, por ejemplo: Francisco Goya, Gustave Moureau, Odilon Redon (Ilustración 1), Arnold Böcklin, Max Klinger, William Blake. Me parece que en relación a las imágenes que conforman lo fantástico clásico éstas se construyen en el plano sintáctico como en toda obra figurativa académica: está presente la mimesis, el realismo o naturalismo, la perspectiva, el claroscuro y el cromatismo, así como el uso del color local de manera académica. La construcción de fantasía,

o de transgresión de la realidad ocurre porque en el cuadro uno o varios sujetos pertenecen a un mundo mitológico, donde lo otro está antropomorfizado. Ejemplos: nahual, ángel, centauro, serpiente emplumada, dragón, diablo, sirenas, etc. El caso de El Bosco se sitúa en un lugar más complejo si consideramos las interpretaciones más recientes de su pintura que dicen que es el reflejo del sistema de creencias ortodoxas con fines didácticos donde sus imágenes están inscritas totalmente en un paradigma fantástico sin presencia del orden cotidiano. Los pintores mencionados más arriba sin duda también tienen obra puramente fantástica, ilustraciones de mundos de leyendas populares o bíblicas, pero todos ellos tienen también obras en donde existe una clara distinción de planos.

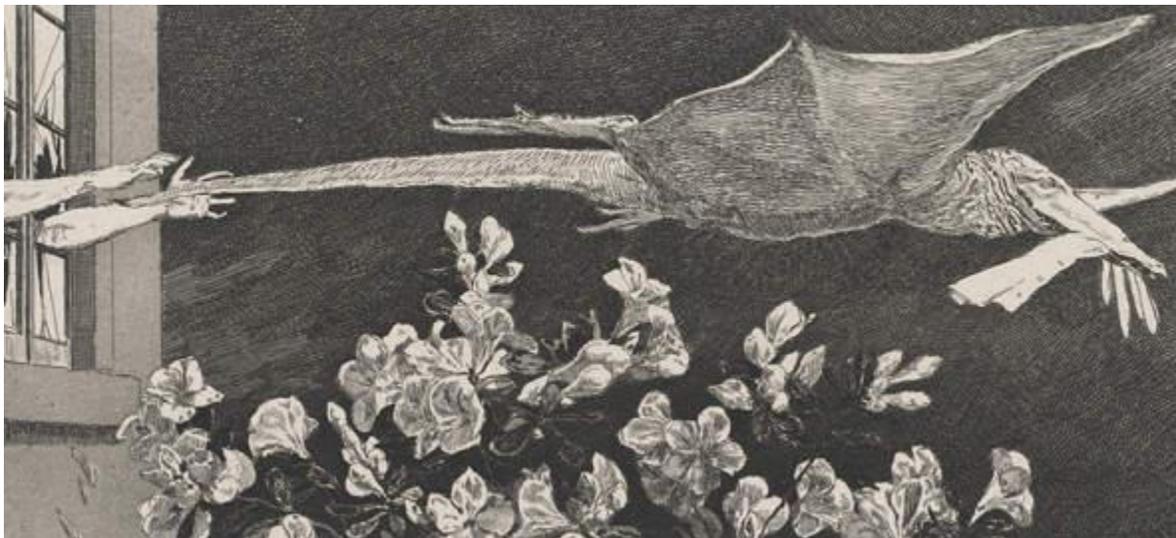


Ilustración 1

El fantástico moderno (lo maravilloso revisitado)

El segundo tipo de transgresión es el semántico: cuando se ha tomado conciencia de la fórmula que crea lo fantástico clásico y se entiende como una unidad de significación. La transgresión esta vez, se produce al invertir el orden semántico: lo sobrenatural se naturaliza. En esta manera de lo fantástico se usa la estrategia del sistema que precede a lo fantástico clásico, es decir lo maravilloso, justamente para no hacer tan evidente sus reglas de construcción. El elemento extraño yace y emerge desde dentro del sistema aparentemente estable de la realidad: yace dentro del hombre. El texto se presenta como metáfora de esta condición, el texto

oculta naturalizando. Naturalizar aquí quiere decir que lo que es extraño está presentado como si no lo fuese, que es como sucede en los sueños, cuando por ejemplo volamos y sin embargo eso no nos sorprende, en el sueño.

Escritores de este tipo son Guy de Maupassant y Franz Kafka en Europa, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez en Latinoamérica.

En la propia definición de Freud se encuentra la esencia del modelo de lo

fantástico moderno. Freud dijo que “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que es propio de las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”²².

Él apunta a una suerte de material abyecto que ha estado oculto y se manifiesta al emerger: el elemento insólito, transgresor, la otredad es interior, personal, está oculta, subyace y en un momento dado emerge.

Por esto lo fantástico moderno también presenta una ruptura en cuanto a la tradición que había instalado o impuesto el paradigma clásico ya que esta vez la otredad se ubica en un terreno diferente: pasa de ser externa a ser interna. El psicoanálisis es lo que abre el nuevo territorio, cuando explicó lo extraño como temores internos que eran cristalizados en otredades externas. La tendencia entonces es la de tratar de establecer una dialéctica con lo otro que reside dentro de uno mismo. Lo fantástico moderno va a

buscar alcanzar una trascendencia mediante esa epifanía, y un ejemplo de esto es la pintura metafísica ideada por Giorgio de Chirico (Ilustración 2).

En la modernidad, la verdad es de entrada relativa, los sistemas de valores ya no son absolutos, hay varias posibles verdades de manera alternativa o simultánea y hay varias posibilidades de interpretación. Este rasgo del paradigma moderno, es usado en la pintura para crear nuevas estéticas, como en el cubismo con sus representaciones de las facetas del cuerpo correspondiendo a una interpretación



Ilustración 2

²² Sigmund Freud, *The uncanny*, <http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>, 26/04/2012.

de la cuarta dimensión como la explicó Apollinaire, y como en el futurismo cuando se trata de representar el movimiento captándolo como en las secuencias de una película.

La ambigüedad es la manera con la que aparece lo fantástico moderno y ésta nace porque el elemento sobrenatural está naturalizado, es decir, como vemos en *La metamorfosis* de Kafka y *Casa tomada* de Cortázar, donde se ponen en evidencia la falta de lo que sería una reacción normal en la vida consciente, la ausencia de protesta o resistencia. Los hechos parecen reflejos, conscientes o no, de una experiencia onírica. Es Flora Bottom quien alude a este puente que emparenta lo maravilloso, el psicoanálisis y lo onírico²³. Para construir lo fantástico moderno se recurre a lo maravilloso, dice la autora, pero esto no es igual que en su manifestación como cosmovisión previa al surgimiento del fantástico clásico en la literatura. Se construye así porque se añora el estado mágico y se rescata con las reglas de lo onírico: el viejo axioma de ausencia de asombro en lo maravilloso de los cuentos de hadas se vuelve a instalar en el fantástico moderno con el nacimiento del surrealismo. Lo maravilloso pasa a ser una literatura, una creación, una estética. El surrealismo, el sueño, lo maravilloso como ejercicio estético; la subjetividad, el inconsciente y los registros individuales de experiencias extraordinarias, así como los posteriores registros de lo real maravilloso o el realismo mágico son expresiones del fantástico moderno.

Recordemos que cuando esta veta de creación imaginativa se contrapone a lo mimético, a lo real, se produce lo fantástico clásico. Pero cuando lo abyecto está disfrazado como natural se trata de lo fantástico moderno, sin embargo, para que esto último suceda se necesita de un ingrediente *sine qua non*: la conciencia.

Para los surrealistas la relación con el sueño es de esta manera: se usan “las leyes de la imaginación onírica” es decir, la no problematización del elemento sobrenatural en el texto. Pero lo fantástico moderno no se trata sólo de una etapa histórica sino de un paradigma, que como todo paradigma actúa a pesar de la historia. Este es el argumento que nos permite decir que lo fantástico incluye al surrealismo.

²³ Flora Bottom, *Los juegos fantásticos*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1983, pp.26-27.

Los surrealistas, junto con el dadaísmo, el fauvismo y el expresionismo, se oponen a la dictadura de la razón, al positivismo que con su preferencia por el realismo había sido una evolución a su vez de las obras puramente imaginativas y religiosas. Pero las similitudes con el romanticismo presentes en el surrealismo, el automatismo psíquico, la escritura automática para acceder a lo onírico, no era nuevo: Aquim Von Arnim (1781-1831) ya había experimentado extensamente con la escritura automática²⁴.

Los surrealistas buscaron estas leyes que hacen que el sueño tenga ese aire de naturalidad. El mundo onírico es carente de trascendencia, ya no hay búsqueda de

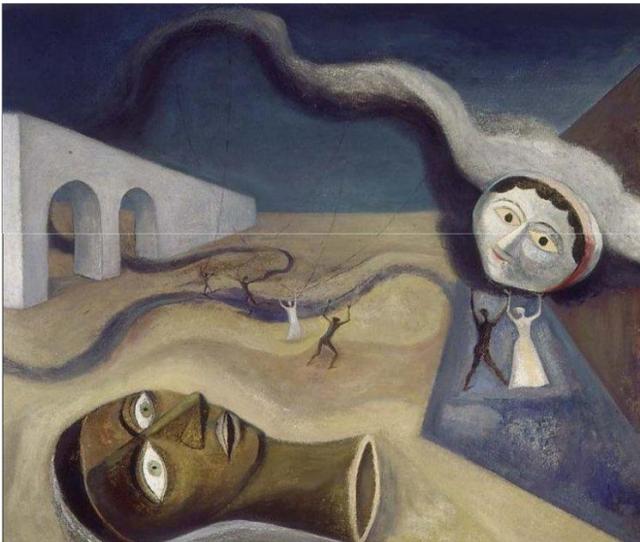


Ilustración 3

lo indecible. Para Nieto Arroyo lo surrealista es una desacralización o banalización de lo maravilloso y de los estados del sueño. En el fantástico moderno entonces, la sorpresa no es sorpresa. Su raíz se encuentra en denunciar alegóricamente a una sociedad “ciega a lo insólito”.

A mi parecer existen ejemplos de este tipo de fantasía en la pintura de Salvador Dalí, René Magritte y André Masson, por nombrar algunos.

En México me inclino a incluir entre otros a Carlos Orozco Romero (Ilustración 3), Agustín Lazo, Juan O’Gorman, Guillermo Meza, Juan Soriano, Antonio Ruiz, María Izquierdo, Frida Kahlo. Al final del período moderno y aunque más alineados al surrealismo agregaríamos a José García Ocejo, Pedro Friedeberg, y Xavier Esqueda.

A mí entender, en relación a la plástica fantástica moderna, y en el entendido de que una definición de fantasía moderna ya no puede ser solamente una definición basada en lo temático, ésta se centra en la relación o composición que existe entre los elementos. Es una manera de construirse sintácticamente que sugiere una realidad alterada, o donde ha ocurrido una transgresión a la realidad que

²⁴ Eugene Jolas, *Critical writing, 1924-1951*, Northwestern University Press, Illinois, 2009, p.211.

puede verse porque existe una relación irreal entre los sujetos, es decir, una relación que es una incongruencia por diferencia de escala, por ubicación, por una ambigüedad entre lo vivo y lo inerte, entre lo animal y lo botánico, etc. Ejemplos: ciudades flotantes, caballos voladores, seres estatuas, mujer montaña, etc.

El tratamiento del color es independiente de los cánones clásicos y la mimesis no es prioritaria. Ejemplos: chapulín con pene, venado con cara de Frida,



Ilustración 4

flor con ojos, silla con piernas de mujer, todo tipo de seres y cosas híbridas, orgánicas o cibernéticas y que no necesariamente sean reconocibles como por ejemplo lo es una sirena. Existen también alteraciones a la perspectiva clásica, y descontextualizaciones de los objetos, collage de partes de cosas y todo tipo de deformaciones al cuerpo o las cosas. Este último recurso es el que explota José Luis Cuevas (Ilustración 4).

El posmoderno borgiano

El tercer paradigma de la narrativa literaria según Nieto Arroyo, lo fantástico posmoderno, surge de la híper-conciencia de las reglas de los modelos anteriores. La transgresión se asume como un pleno juego de lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de verdad y también de lo fantástico. El sentido del paradigma de lo fantástico posmoderno se puede ver como una lucha en contra de la realidad referencial y un predominio de la fantasía autorreferencial.

Pero lo posmoderno no es una etapa tardía de la modernidad, ni lo que le sigue. Lo posmoderno como etapa filosófica y por ende estética, no trata de una ruptura

o superación con respecto a lo moderno, sino que se trata de un estadio de “relativización” de los presupuestos de verdad clásicos y modernos.

La verdad universal que propone lo clásico, y las verdades individuales modernas entran en conflicto en la posmodernidad. Se trata de la pluralidad de reglas y comportamientos, múltiples contextos donde no hay posibilidad de encontrar denominadores comunes universalmente válidos.

Lo clásico es lo que funda, es origen de tradición. La modernidad en cambio, es la tradición de ruptura, época de superación de la novedad que se transforma, en un movimiento incesante, es la toma de conciencia de un nuevo presente. La modernidad se crea sobre las bases de una tradición que se rompe. Lo posmoderno en cambio, enfatiza Nieto Arroyo, genera un fenómeno que relativiza la tradición y la ruptura por igual.

La posmodernidad surge a partir del momento en que se empieza a tener conciencia de que ya no es válido el proyecto moderno. Como propuso Habermas también podemos entenderlo como un proyecto fallido pero del cual podemos aprender y continuar, de manera de no echar por la borda los esfuerzos de la Ilustración por desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo. La alternativa no es la negación de la cultura, decía Habermas en los ochenta²⁵.

El caso es que no entenderíamos de manera adecuada la posmodernidad si no percibiéramos que está hecha de desencanto e incertidumbre y la pérdida de confianza en los proyectos de transformación de la sociedad. Y es que si la idea de lo “nuevo” como concepto regidor del progreso (con un claro ejemplo de su registro más vulgar, la moda) es llevada a un grado de eficacia que se vuelve lo cotidiano, el postulado mismo entra en crisis.

Es evidente para cualquier latinoamericano que algunas ideas de lo posmoderno surgidas en Europa y EUA son cuestionables en nuestro territorio. Ideas como que el progreso se vuelve rutina, y es la disolución del progreso mismo²⁶ o pensar que la concepción teológica del mundo se ha perdido por una secularización de la

²⁵ Hal Foster, J. Habermas, J. Baudrillard..., *La posmodernidad*, Kairós, 1985, Barcelona, p.19.

²⁶ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1997, p.4.

modernidad, del abandono de la visión sacra de la existencia y de la afirmación de esferas de valor profano, tal vez sólo aplican a un pequeño grupo expuesto a países desarrollados. Para ellos algunas grandes verdades han quedado relativizadas, y la percepción general es que todo se trata de “simulacros y reflejos” como lo ha advertido Vargas Llosa para Latinoamérica²⁷.

Pero el posmodernismo lo podemos entender mucho mejor a partir de Borges, propone Nieto Arroyo: se trata del concepto de distanciarse del objeto lo que da como resultado el principio de incertidumbre, y a esta distancia es a la que Arroyo Nieto le llama híper-conciencia, o híper-ironía²⁸. A través de Borges llegamos a que la identidad personal es un simulacro, el recuerdo de una imposible unión con la luz, lo cual da a los afanes que cada quien emprende para dar sentido a su existencia un tinte algo absurdo o patético.

En cierto sentido, no es de extrañarse que percibamos este paradigma como profundamente nihilista. Por otro lado, esta mirada es también fuente de inagotables imágenes, el resultado estético de una filosofía desprovista de un centro de verdad, o de una que hace uso de verdades nunca duraderas: éste es el espíritu de lo posmoderno en general. Es la idea de simulacro la que construye la forma misma del paradigma de lo fantástico posmoderno y un ejemplo de esto es cuando Borges “hace como si estuviera tratando el género fantástico” con lo que construye una poética de la falsificación o del simulacro.

Lo fantástico posmoderno es un meta-fantástico, donde se juega abiertamente con las reglas que integran su sistema, hasta el grado de simular el fenómeno fantástico para demostrar su artificialidad. Con Borges, la teología, la filosofía, la lingüística y todo aquello que se ha especializado, pierde su esencia y adquiere la de la ficción, pasa a ser contenido de una fantasía²⁹.

Es así que el posmodernismo también nos lleva a un estatuto lúdico: el juego rompe la solemnidad y la verdad central dando paso a una tolerancia absoluta. Más que una situación política mundial se puede considerar como una posibilidad estética y filosófica de la deconstrucción, entendida como la crítica a la tradición.

²⁷ Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, México, 2012, p.33.

²⁸ Nieto Arroyo, obra citada, p.189.

²⁹ Nieto Arroyo, obra citada, p.200.

Es un rechazo a la filosofía occidental, una obsesión por los fragmentos y un compromiso con las minorías en política, sexo y lenguaje.

Conuerdo con Vattimo cuando pide observar las ventajas de esta etapa, reconocerla como campo de posibilidad y no sólo como el infierno de la negación de lo humano³⁰. Pero las generalizaciones deben cuestionarse. Si la posmodernidad es una experiencia estética y retórica que rinde frutos creativos y lúdicos inéditos en la historia del arte, esto sólo lo podremos confirmar caso por caso, obra por obra. De lo contrario sólo estaremos nutriendo dogmas³¹.

Para Nieto Arroyo, en Latinoamérica el posmodernismo se debe ver a la manera de Borges: como una empresa destructora, desmitificadora, desenmascaradora³². Se deduce que la posmodernidad es un movimiento de puesta en piezas de la jerarquía de conocimientos y de los valores, de todo lo que contribuye a una formación de sentido, de todo lo que ha sido constituido en paradigma o en modelo. Definido así el posmodernismo es interesante contrastarlo con lo que en México se llamó arte fantástico a comienzos del siglo XX, porque todo indica que ya estaba presente aquí en esa época esta visión cuestionadora de los valores. Se puede presentir lo obvio: es evidente que la definición de posmodernismo como mera deconstrucción es insuficiente. Para despejar esta sospecha a continuación veremos de qué se trataba el arte fantástico en México según la historiadora Ida Rodríguez Prampolini.

³⁰ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1997, p.24.

³¹ Avelina Lesper, blog y suplemento Laberinto de Milenio. <http://www.avelinalesper.com/2012/10/avelina-lesper-y-la-falsedad-del.html>, 20/11/2012.

³² Nieto Arroyo, obra citada, p.208.

1.2 Antecedentes del arte fantástico de México.

La razón de porqué no existe suficiente literatura sobre el arte fantástico en México puede estar relacionada al hecho de que se trata de una reflexión que atañe más a productores que a historiadores o críticos. Su estudio pareciera no poder separarse de ámbitos más relacionados con las recreaciones del pasado precolombino, lo fantástico precolombino al modo de Jesús Helguera, quien atendía necesidades gráficas del comercio, que se continúan ahora en las necesidades de la industria del entretenimiento, como comics y video-juegos de temas medievales, o de vampiros y zombies, doncellas y dragones.

Todo eso podría entrar en el mundo de las producciones fantásticas en general, sin embargo el que nos atañe en esta tesis es el que contiene las producciones artísticas según el sistema de lo fantástico de Nieto Arroyo. Así entendido el panorama, lo maravilloso presente en la cultura popular es un asunto pre-fantástico porque no contiene una confrontación de dos “realidades”: son leyendas y creencias que se aceptan naturalmente. Recordemos que lo fantástico comienza cuando se presenta la dualidad de lo cotidiano confrontado con lo otro que es irreal o desconocido, sea externo o interno: es una transgresión a lo que es considerado normal, paradigmático, hegemónico, clásico, conocido, etc.

Diferencias entre el surrealismo y el arte fantástico.

El mejor acercamiento local a este tema se encuentra en el libro *El surrealismo y el arte fantástico de México*³³, de la doctora Ida Rodríguez Prampolini. Para ella la tarea comienza por hacer una diferencia entre el arte fantástico de México y el Surrealismo. Como ejemplo de las confusiones entre uno y otro son ejemplificadores los casos de Leonora Carrington y Remedios Varo a quienes a menudo se las asocia con lo fantástico mexicano, cuando en realidad en sus obras sería difícil argumentar esa hipótesis: la primera recreando su rico mundo interior alimentado por su infancia en Inglaterra y la segunda, española, muy representativa del surrealismo francés.

³³ Ida Rodríguez Prampolini, obra citada, p. 9.

También Teresa Del Conde menciona que con respecto a “la figuración de raigambre fantástica” este término de uso común presenta dificultades de precisión al referirlo a las artes visuales y ella también opta por establecer las concordancias y contrastes que ofrece con el surrealismo. “Por cierto”, dice Teresa del Conde, “uno de los artistas a quienes Breton más admiraba es nada menos que José Guadalupe Posada (1852-1913), a quien pudo conocer gracias a los trabajos de Jean Charlot”³⁴.

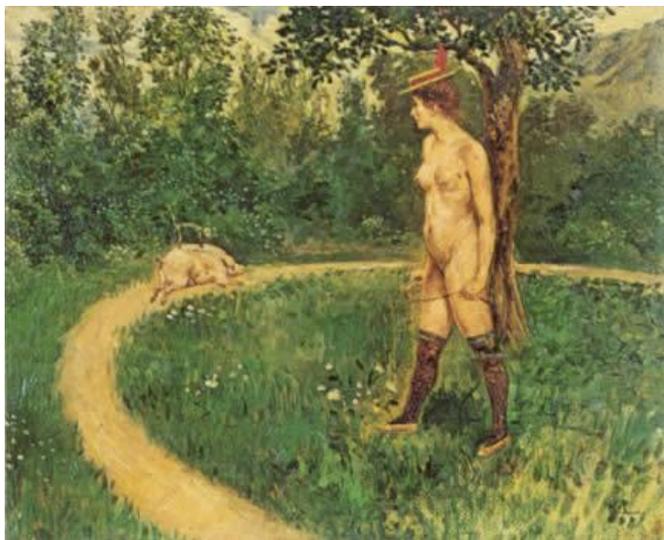


Ilustración 5

Apegándose a lo que André Breton delineó en sus dos manifiestos y por oposición a los conceptos allí presentes, Rodríguez Prampolini definió el arte de género fantástico que existió en México en el período entre los muralistas y los rupturistas de los setentas. Los otros usos demasiado laxos del término de la palabra surrealismo que los mismos integrantes de esta corriente incluso llegaron a utilizar, quedan fuera del alcance de su estudio. Y es que en el afán

de consolidar una corriente histórica, o tal vez de crear precisamente esa confusión que tanto promovían, el movimiento surrealista usó el término desproporcionadamente hasta el grado de que se llegó a considerar surrealista el arte muy anterior a la creación del movimiento. Así es como el arte primitivo, El Bosco, los Brueghel, De Chirico, Klee, Chagal y también varios escritores y poetas del romanticismo son “acarreados” al grupo por el mismo Breton. Mencionable es el caso de la pintura metafísica y el rompimiento con el surrealismo, que de manera explícita lleva a cabo Giorgio de Chirico aludiendo a la fuente que alimenta la poética metafísica: no se trata del mundo onírico sino de la memoria cultural de occidente.

³⁴ Teresa del Conde, Ensayo “La pintura de Alejandro Colunga” en *Colunga*, Gydsa, GM Editores, Monterrey, 2007, p.38.

Para las diferencias entre el Romanticismo y el Surrealismo, Prampolini cita a Juan Larrea quien de manera bastante mordaz deja a los surrealistas como hijos pretensiosos de los grandes poetas malditos como Rimbaud y Lautréaumont. La gran diferencia está en que los surrealistas elaboraron una teoría de vida y luego se avocaron a vivirla, es decir, es un movimiento pensado, calculado, lo cual no tiene nada de espontáneo ni irracional, y que sin embargo avoca a abandonar lo racional: esa es la paradoja del surrealismo³⁵.

A continuación dos ejemplos de su marco teórico:

El surrealista perfecto debería de vivir en el motín perpetuo, en la revuelta y en la sedición para aniquilar la realidad objetiva y natural y apoderarse de esa otra realidad, la subjetiva, fuente del ser, que brota del inconsciente por medio de imágenes más verdaderas, auténticas, luminosas y poéticas.”

“El surrealismo es la búsqueda consciente del estado mental de la inconsciencia y para lograr ésta, cualquier método es aceptado: la hipnosis, las drogas, el sueño, el ensueño, la enfermedad, la locura, etc. La pesquisa sistemática dentro de la persona misma era absolutamente necesaria para hacer un todo indivisible y cumplido del ser humano³⁶.

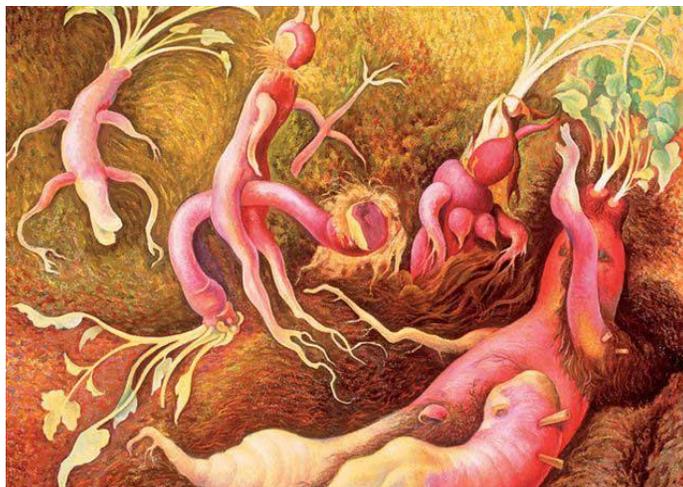


Ilustración 6

El surrealismo será definido por el propio Breton como “el automatismo puro, por cuyo medio se intenta expresar, tanto verbalmente como por escrito o de cualquier

otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. El dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de

³⁵ Ida Rodríguez Prampolini, obra citada, p. 10.

³⁶ *Ibidem*, p. 17.

ciertas formas de asociación que no habían sido consideradas previamente. En la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento”³⁷.

Rodríguez Prampolini propone que los surrealistas en un sentido existencial quieren el descubrimiento de lo oculto, la iluminación de las tinieblas, el control del azar para alcanzar el paraíso en la Tierra. Con este objetivo siguen un canon, una regla de vida que es el desorden y el caos. Este desorden y caos se ve claramente en el movimiento de DADA, que no tiene finalidad ni método. Pero en cambio, lo



Ilustración 7

que realiza el surrealista tiene mayores puntos de contacto con la intención clasicista de crear una ley infalible: busca un ideal. Existe un trasfondo con carga social en la base de su revuelta. El surrealismo es la paradoja de la sin razón, es un clasicismo razonador, concluye Rodríguez Prampolini³⁸.

Hasta aquí la exposición de los fundamentos del surrealismo según Prampolini y los manifiestos de Breton; esto como antecedente para marcar la diferencia con lo que surgirá en México, paralela y posteriormente a la presencia del surrealismo francés en México.

La fantasía mexicana en la primera mitad del siglo XX.

En este período el arte en México era una manifestación de los mundos fantásticos pero sin el recurso del absurdo, y sin abrazar completamente el concepto del *l'art pour l'art* (el arte por el arte)³⁹. En consecuencia tienen pocas

³⁷ André Breton, *Manifiesto del surrealismo*, Gallimard, Paris, 1966, p.11-64.

³⁸ Rodríguez Prampolini, obra citada, p.24.

³⁹ Término que se remonta al principio del siglo XIX usado por el filósofo Victor Cousin, que expresa la creencia sostenida por muchos escritores y artistas, especialmente aquellos asociados con el Esteticismo, que pensaban que el arte no necesita justificación, ni servir a un fin político, didáctico o de cualquier otro tipo. Definición de la Enciclopedia Británica.

cosas en común con sus colegas europeos. Los artistas mexicanos de principios de siglo que según Prampolini podrían pertenecer a la categoría surrealista son: Julio Ruelas (Ilustración 6); José Guadalupe Posada (Ilustración 7), Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Jesús Reyes Ferreira y Julio Castellanos quien poseía una conciencia verdaderamente surreal y autónoma, sin influencias extranjeras. Muchos de los nombrados recibieron también influencias de la pintura metafísica.

Al respecto de las obras de estos artistas Rodríguez Prampolini dice lo siguiente: “El distintivo más sobresaliente que caracteriza a la producción fantástica de México es el mensaje, o sea, la toma de posición del artista que se sitúa en el mundo irreal para presentar un tema, una idea. La metáfora es en ellos una intención retórica convincente, simbólica”. Rodríguez Prampolini menciona que tratar de definir los caminos fantásticos transitados por los artistas mexicanos, no es fácil, ya que los distintos temperamentos individuales impiden un denominador común; tanto más que no existía un movimiento organizado ni un programa establecido. Esto coincide con lo que ahora es consenso: lo fantástico no

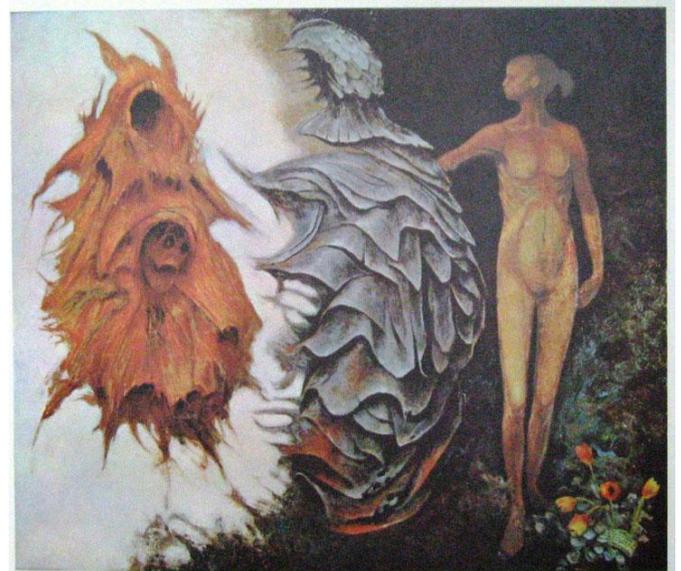


Ilustración 8

es agrupable por temas. A pesar de lo anterior, se cree que predomina en casi todos ellos, un reto callado y oculto que parecen tácitamente aceptar y es: la repulsa al arte por el arte⁴⁰. El automatismo gratuito e individual, la sorpresa por la sorpresa, en fin, el arte por el arte, dice Prampolini, tiene poca cabida en el México de esos años.

Para ejemplificar estas características fundamentalmente distintas es útil su interpretación de la obra “Las dos Fridas”: “El gran lago engañoso que separa la pintura de Frida del surrealismo es la ausencia de incoherencia en su obra, la falta

⁴⁰ Ida Rodríguez Prampolini, obra citada, pp. 45-51.

de engaño, de truco, de extravagancia, de excentricidad. El desdoblamiento de la

personalidad se verifica con claridad, sin malicia ni sofisticaciones”. Por otro lado, un cuadro de indudable ambiente surrealista es “Lo que el agua me ha dado”⁴¹.

Con la exposición internacional del surrealismo en México en 1940 y con la influencia de los pintores extranjeros como Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon quienes se radicaron aquí, se abrió una brecha en la tradición de autonomía ideológica y nacional que había sustentado por tanto tiempo la pintura mural mexicana⁴². Según Prampolini, esas condiciones se sumaron al desencanto político y social de las tesis de la Revolución que habían quedado pintadas en los muros públicos: la realidad era que los problemas importantes del país no habían sido solucionados. Las condiciones se dieron entonces, para que se sustituyera,

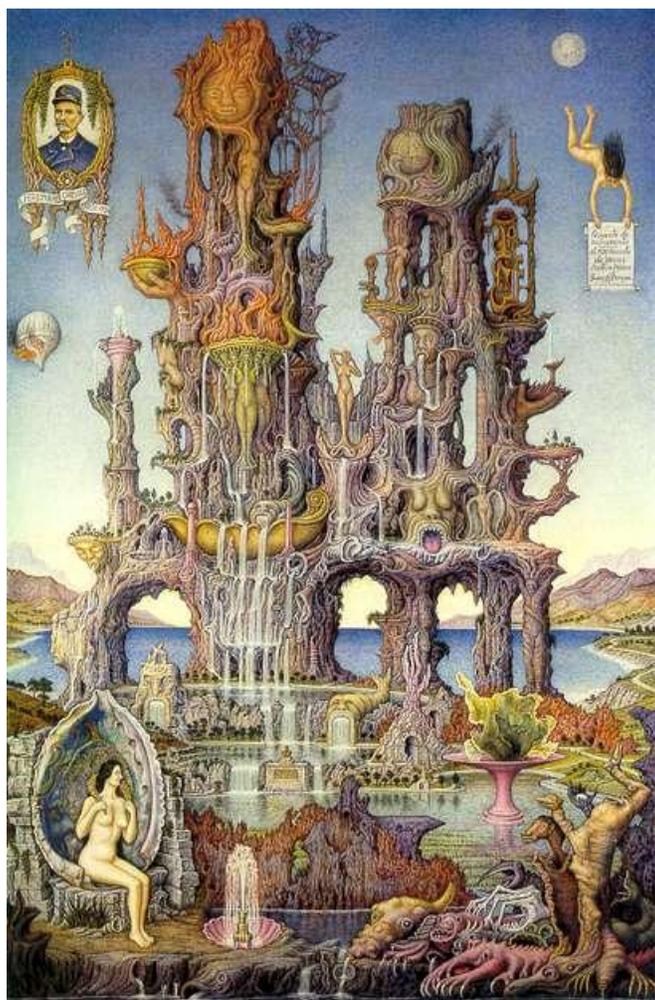


Ilustración 9

paulatinamente, la intención de plasmar el mensaje colectivo por la del mensaje personal e individualista. Ya no se quiso ilustrar el pueblo mexicano, pero sí explorar qué es ser mexicano sin ideas revolucionarias (Ilustración 6), nos aclara Rodríguez Prampolini⁴³.

Posiblemente las hondas diferencias culturales no permitieron que el surrealismo bretoniano se asimilara en México: los artistas franceses saturados de razón añoraban la magia y pretendían resucitar el mito, mientras que acá la realidad y las conductas estaban lejos de ser domeñadas por la razón. Por otro lado, elabora

⁴¹ Ibídem, p.61.

⁴² Ibídem, p.69.

⁴³ Ibídem, p.81.

Rodríguez Prampolini, la Revolución había condicionado profundamente a los artistas con características poco comunes en otras partes del mundo: el apego a las formas naturales, al realismo, a las imágenes comprensibles, que son símbolo de algo valioso, un mensaje, una razón y justificación de ser. Es por estas dos razones, que se propone que “el arte por el arte”, es decir, el que no tiene mensaje, quedó en segundo plano por muchos años en México, pero cuando el programa de la Revolución deja de tener sentido, el artista mexicano se vuelca hacia dentro para encontrar una guía y queda libre para captar los temas metafísicos o poéticos: se descubre la visión mágica de la vida. El símbolo surge automáticamente, y el que surge es un arte de vitalidad, no un arte idealista.

De los pintores que en esa época de los 40s se valieron en mayor grado de la fantasía Prampolini destaca los siguientes: Carlos Orozco Romero, Emilio Rosenblueth, Agustín Lazo, Juan O’Gorman (Ilustración 9), Alfonso Michel, María Izquierdo, Manuel Montiel Blancas, Guillermo Meza (Ilustración 8), Raúl Anguiano y Juan Soriano. De este grupo de artistas, Prampolini menciona las siguientes características que voy a usar como criterio para la búsqueda de ejemplos actuales de la fantasía mexicana:

- Alusión a metáforas donde lo fantástico tiene un sentido, un porqué. No hay disparidad, la incoherencia es un símbolo, una certidumbre, no una mentira (Orozco Romero).
- Mundo imaginativo donde la realidad o irrealidad mexicana triunfan y se imponen sobre cualquier otro tipo de influencias (Agustín Lazo).
- Fantasía-realista, juego ilógico e irónico que obedece a una alegoría, a un símbolo, a una metáfora (O’Gorman).
- Realismo-mágico (Alfonso Michel)
- No hay azar, ni improvisación, ni truco, ni casualidades (María Izquierdo).
- Simbología fantástica (Montiel Blancas).
- No hay invención intelectual, sino un penetrar profundo en la realidad de México, de la cultura primitiva, mágica, auténticamente ilógica (Guillermo Meza).

- Seres imaginarios, erotismo fantástico (Juan Soriano).⁴⁴

Concluye Prampolini, con otra diferencia notable entre los artistas surrealistas y

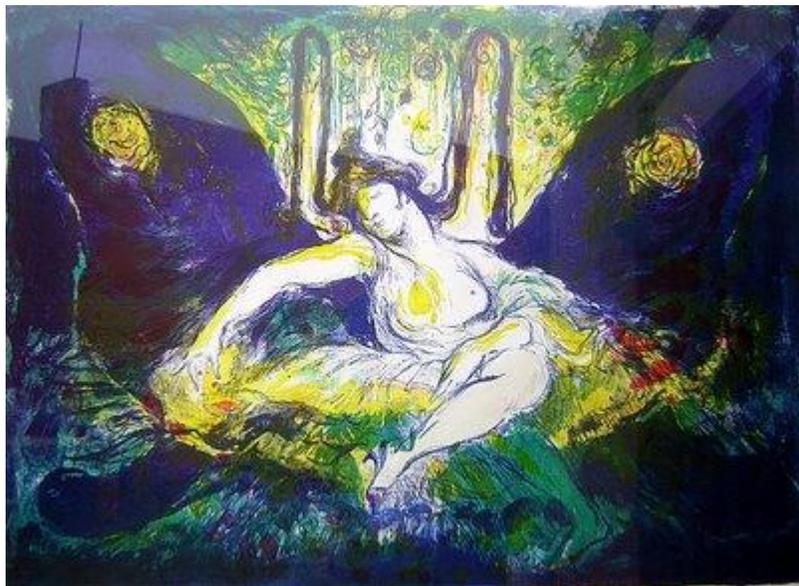


Ilustración 10

los fantásticos mexicanos de esos años: el humor negro. “Los surrealistas pintan sus pesadillas para canalizar el instinto de muerte mientras que los artistas mexicanos actúan en medio de la muerte porque la realidad es sangrienta, conviven con ella y está integrada en sus ritos”⁴⁵. Como bien sabemos, estas condiciones de violencia aún permanecen a través de los años,

por lo que tal vez no es tan disparatado suponer una relación entre estas amenazas y la producción de fantasía en la actualidad, semejante a como algunos suponen ocurrió en Europa y el Realismo Fantástico de Viena (Ver Anexo 3, pg.2).

La fantasía mexicana “internacionalizada” de los años sesenta.

Tres décadas después de publicado el *Primer Manifiesto Surrealista*, subraya Rodríguez Prampolini, surgen en México varios exponentes que pueden catalogarse como surrealistas, muchos de ellos influenciados por Octavio Paz, el gran promotor del programa de Breton.

Los pintores que presenta Rodríguez Prampolini para esta época los define por su juventud y su mentalidad internacionalista que combate lo que ella llama la estrechez patriótica de los años anteriores. Estos pintores se valieron de la fantasía pero a juicio de Prampolini, cada uno a su manera dejó de lado lo que caracterizaba el arte fantástico de México y se entregó a los atractivos del surrealismo:

⁴⁴ *Ibíd*em, p. 82-90.

⁴⁵ *Ibíd*em, pp. 81-91.

José García Ocejo, quien por medio de metamorfosis plásticas recrea un mundo romántico pero carente de solemnidades religiosas y morales. Con ironía e ingenio retrata mitologías griegas, ninfas y faunos voluptuosos muy lejos del humor macabro. Está separado de un surrealismo puro ya que su postura es absurda no por ser surreal sino por ser de naturaleza cándida. Por esas mismas razones,

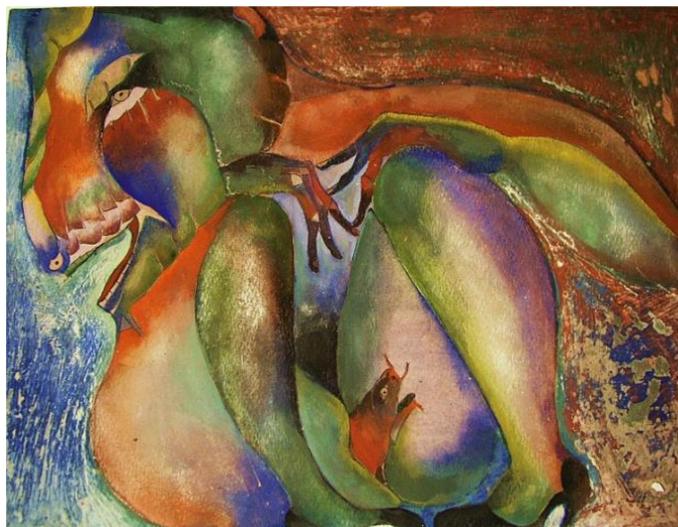


Ilustración 11

pienso que Ocejo cumple a cabalidad con las características de un fantástico moderno, rescatando aspectos de lo maravilloso y lo onírico aunque con alusiones a lo clásico, lo que me permite decir que con ese pastiche ya tiene un pie en lo fantástico posmoderno.

Pedro Friedeberg quien proyectaba descabelladas y absurdas construcciones donde la fantasía se equilibraba con una casi enfermiza paciencia, a mi juicio rescata lo cursi antecediéndose al Op Art, y podríamos decir que vislumbra el pastiche y el fetichismo característico del posmodernismo actual dejando de lado así la gravedad de los pintores fantásticos anteriores. Fue validado por el mismo Breton en una carta de 1963, pero más que por un asunto de afinidad con el surrealismo el caso es que casi no se puede localizar una relación con México en su iconografía.

Xavier Esqueda, muy influenciado en sus comienzos por Friedeberg, erróneamente clasificado como surrealista, actualmente su obra se enmarca mejor como pintura metafísica o como él mismo la denomina: el “cósmico vibrante”⁴⁶.

Alberto Gironella, en cuyos comienzos se ve la influencia del Dadaísmo para luego desembocar directamente en las propuestas conceptuales del posmodernismo por medio de collages, ensamblado de desperdicios y superposición de elementos

⁴⁶ Texto introductorio de la exposición de Xavier Esqueda en el Museo de la SHCP, 2005.

escultóricos, no da pie a la sonrisa surrealista sino más bien a una fantasía expresionista.

Según Rodríguez Prampolini, Francisco Toledo se puede relacionar con el



Ilustración 12

surrealismo semi-abstracto de André Masson por sus formas libres que flotan en fondos refinados, por su obsesión erótica y un cierto automatismo voluptuoso⁴⁷ (Ilustración 11), sin embargo, omite mencionar características típicas del arte fantástico en su obra, como son las criaturas híbridas, mitad humanas mitad animal. Por otro lado este artista visual se ha dedicado, en su vida y con su obra a la protección de la cultura zapoteca, el medio ambiente y la comunidad de Oaxaca lo que le ha valido premios internacionales. Considerar a Toledo como un artista que sólo se interesa en el arte por el arte, es decir sin sentido ni mensaje, sería una afirmación incorrecta actualmente y esta tesis tiene como objetivo cuestionar esa clasificación y sostener que Toledo es hoy un pintor representativo del arte

⁴⁷ Ida Rodríguez Prampolini, obra citada, pp. 103-109.

fantástico de México, sumamente valioso como objeto de estudio dentro del contexto de la producción de fantasía posmoderna.

Por otro lado, el único artista que Prampolini considera que ha recogido lo que con autenticidad corresponde a la fantasía de México en el arte contemporáneo, para fines de los sesenta, es José Luis Cuevas (Ilustración 12). En la creación de un bestiario humano recoge lo mexicano y lo universaliza, dice Prampolini, con el elemento demoníaco, el sentimiento de angustia, la evocación del terror, el interés por las mentes desquiciadas, patológicas, por la infrahumanidad, que hereda del humor negro de toda la tradición mexicana⁴⁸. Yo por el contrario pienso que Cuevas está más alejado de lo fantástico de México que Toledo, principalmente porque no veo en las imágenes esa conexión con su lugar y mucho más una expresividad individualista. Lo que no lo hace menos fantástico, pero por razones distintas a las que esgrime Prampolini, basadas en asuntos sintácticos más que semánticos.

Prampolini concluye su recorrido por el arte fantástico de México diciendo que la problemática individualista de los pintores contemporáneos a fines de los sesenta ya no tiene raíces en México; y culpando al encantamiento surrealista, afirma que las huellas de la fantasía mexicana ya no existen y que sólo hay una profunda indiferencia hacia el país y una única tendencia a integrarse a una cultura universal⁴⁹. En el siguiente capítulo se abordarán argumentos basados en análisis de obras contemporáneas que podrían demostrar la continuación de la producción de lo fantástico en México a comienzos del siglo XXI. Propondré que algunas de las obras de Francisco Toledo, Alejandro Colunga y Daniel Lezama, contribuyen significativamente a la empresa del cuestionamiento de la jerarquía de conocimientos y valores mexicano con las estructuras formales propias de la construcción de lo fantástico.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 103.

CAPÍTULO 2 Tres pintores mexicanos de lo fantástico (1970 – 2013)

En el análisis de las obras pictóricas que propongo para este período voy a tratar de mostrar de qué manera se están manifestando las características del sistema de lo fantástico entendido según la tesis de Nieto Arroyo, primero que nada, para ver si las obras presentadas podrían ser ejemplos de una continuación de lo fantástico de México, y segundo, para establecer nexos con mi pintura de manera de responder a la pregunta personal sobre el lugar de mi propia obra.

Queremos observar la manera en que se construyen la “hibridación, la realidad cruzada y contaminada, el simulacro, la metaficción, la intertextualidad, la ironía, deconstrucción, multiplicidad de cosmovisiones, pastiche y relativismo”, todas categorías estéticas claramente posmodernas, según Nieto Arroyo, presentes en la narrativa fantástica posmoderna, como elementos “para construir fantacidad”⁵⁰ y que sospechamos podrían encontrarse también en la pintura.

Veremos de qué manera se manifiesta la metáfora epistemológica característica de Borges en un sentido más amplio que el etimológico, es decir, no limitando su sentido a la crítica de las ciencias puras sino también a la crítica y reflexión sobre la cultura.

Para acotar este análisis de obra, y por motivos de búsqueda personal expresados en la introducción de esta tesis, cuando fue posible, elegí obras que tienen el cuerpo de la mujer como protagonista.

⁵⁰Nieto Arroyo, Tesis de Maestría en Letras “Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico”, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2008, p.221.

2.1 Análisis de la obra de Francisco Toledo (1940-)

Es mi intención revisar la obra del artista oaxaqueño cuestionando a Rodríguez Prampolini quien describe a Toledo como un “ejemplo extremo de las modalidades que ha producido el surrealismo en México”⁵¹. Me parece que esto nos distancia del estudio de su obra en cuanto a la producción de arte fantástico. No me enfocaré en negar la clasificación surrealista, sino en mostrar que sí existen razones para considerarlo un artista del fantástico posmoderno mexicano, con lo cual quiero decir que su obra en ocasiones no es un juego puramente formal o “arte por el arte” sino que contiene mensajes de relevancia social e histórica por medio del simulacro y la ironía.

Por otro lado y cotejando su obra con el sistema de lo fantástico posmoderno de Nieto Arroyo, veremos cómo funciona este sistema en la plástica. No ahondaré en aspectos históricos, ni semióticos, sino que intentaré un análisis que me sirva a mí como pintora. Trataré de hacer observaciones sobre los posibles procesos creativos en Toledo, no para probar su verdad, sino para relacionarlos con mi propia producción, lo cual quedará explicitado en el último capítulo de esta tesis. Mi intención entonces es estudiar la obra de Toledo, para rescatar “observaciones” o abstracciones que puedan servir a esta tesis. En línea con ese objetivo es necesario hacer dos aclaraciones: una sobre el concepto de artista internacional y otra sobre el artista mitificado.

Considerando que los artistas pueden contener y sintetizar las ideologías y paradigmas pasados y presentes, así como asimilar las características locales y extranjeras del mundo del arte, es posible mirar la obra de Toledo desde el punto de vista de una fantasía local sin que eso signifique necesariamente una negación de las características de obra que obedezcan a influencias externas a México⁵².

Por otro lado, para desmitificar las interpretaciones de la obra de Toledo que Monsivais llama los “métodos de aproximación turística”, va un ejemplo: “¡Ah! Ya está, se trata del mundo indígena con su magia, su antropomorfismo, su hechizo, su misterio, su irracionalidad que es la racionalidad desconocida de seres con otro

⁵¹ Ida Rodríguez Prampolini, obra citada, p.109.

⁵² Dore Ashton en Latin American Masters,

http://www.latinamericanmasters.com/english/artist_toledo_essay.html, 14/10/2012.

sentido del tiempo”⁵³. Con esa manera de ver a Toledo se quiere explicar el enigma de las imágenes por medio de una clasificación del artista como persona indígena con una mística no occidental. Blanca Gutiérrez explica las consecuencias de esta mirada, y así describe estos desvíos: “la obra de Toledo ha sido objeto de interpretaciones que la identifican a la expresión de una visión mítica del mundo. Ha sido clasificada dentro del surrealismo, del realismo maravilloso y del realismo mágico; como pintura erótica, o como expresión de formas de vida campesina, sin faltar su lectura desde la perspectiva psicoanalítica”. Reducirla a eso significa descargarla de su contenido crítico, dice Gutiérrez, y esto es “porque se le despoja de su dimensión histórica” lo que a su vez se logra de dos maneras: confinando su obra a un terreno opuesto a la racionalidad científica que clasificó al pensamiento mítico como parte de una infancia de la humanidad; y desterrándola al ámbito de lo irracional o lo perverso. También se menciona que “las características de una obra se relacionan más con los aspectos temporales que con los geográficos, esto es, con los rasgos que marcan el espíritu de una época”⁵⁴.

La noción de mito aplicada a Toledo no me ayuda al estudio de su proceso creativo, pero más que nada no es correcto, porque el mito es la expresión de una manera específica de concebir el mundo y apunta al establecimiento de normas sociales, algo que no ocurre en Toledo. En las concepciones míticas la naturaleza y el hombre se encuentran integrados en una unidad de los procesos de la vida. Si pensamos en la serie de grabados “Informe para la Academia” de Toledo donde el hombre animal está aplastado por la civilización queda claro que no se trata de actualizar lo mítico, sino de la mirada del *outsider*⁵⁵.

El análisis que haré de algunas obras de Toledo desde el sistema de lo fantástico posmoderno reafirmará su desmitificación. Aunque simplemente podríamos

⁵³ Carlos Monsivais, Ensayo en catálogo *Francisco Toledo: Whitechapel Art Gallery*, Londres, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 77.

⁵⁴ Blanca Gutiérrez Galindo, Tesis de maestría en Artes Visuales “Francisco Toledo, historia y naturaleza”, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 1996, p.25.

⁵⁵ Adolfo Mantilla Osornio, Tesis Maestría en Historia del Arte “Arte, Cultura, Imaginación y Semiósisis: una aproximación desde la semiótica de la cultura y del arte a la serie “Informe para una Academia” de Francisco Toledo”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2010, p.8.

razonar que su obra no es una mera apropiación del mundo natural por el hecho de que él también produce iconografía que representa a la civilización industrial, de manera que su obra no se puede reducir sólo a relatos fabulosos. Creo que en su obra se revelan concepciones y formas paradigmáticas de la relación hombre/naturaleza que ocurren en esta cultura moderna, en estos tiempos, no en otros paralelos, imaginarios o exclusivos de Oaxaca.

Concuerdo con la visión de la Dra. Gutiérrez de que la obra de Toledo se trata de la representación de un diálogo entre la naturaleza externa y la interna⁵⁶ en un tiempo y cultura en que pareciera que estamos en conflicto. Hasta pareciera que queremos acabar con la vida en el planeta, como si no nos diéramos cuenta que solamente acabaremos con nosotros mismos. Yo pienso que Toledo trata el tema de la civilización desde la posmodernidad hiper-consciente, y esto puede explicar sin contradicciones mucho de su obra.

Considerando las propias declaraciones del artista es muy interesante constatar que no encontramos ninguna palabra sobre sus creencias y mucho sobre el proceso de creación. Así lo dice Toledo: “Mi pintura, como la de muchos pintores, se basa en una literatura oral que me transmitieron mis parientes, pero también hay otros elementos que predominan y que no tienen que ver más que con la técnica y la propia pintura”⁵⁷. Es decir, no está hablando de cosas irracionales ni de intensiones de choque surrealista y por esto solamente, pienso que es inadecuado decir que Toledo sea relacionable con el movimiento de André Breton. Toledo habla de dos claras influencias: su familia de origen zapoteco y la pintura, pero añade: “no siempre trato de ilustrar una leyenda o un mito: a veces simplemente juego con el color o las texturas. En mi obra la presencia de los mitos se da sólo por momentos”⁵⁸. ¿A qué pintor imaginamos cuando se trata de jugar? Paul Klee es precisamente el primer pintor con el que Toledo quiere que lo relacionen⁵⁹ lo cual es bastante revelador si consideramos lo que dice Pamela Kort, curadora de la exposición *Paul Klee: 1933*, realizada en Frankfurt el año

⁵⁶ Blanca Gutiérrez Galindo, obra citada, p.58.

⁵⁷ Silvia Cherem, *Trazos y revelaciones: entrevistas a diez artistas mexicanos*, 2004, Fondo de Cultura Económica, p.255.

⁵⁸ Ídem.

⁵⁹ Ver Anexo 1: Conversación con Francisco Toledo.

2003: "Los dibujos de 1933 de Klee enfrentan al espectador con la inigualable oportunidad de observar el aspecto central de su estética, en cuanto a combinación de parodia e ingenio. Y es aquí donde radica su verdadero significado, especialmente para aquellas personas que no llegan a percibir las dimensiones políticas del arte de Klee"⁶⁰.

Sobre la constante presencia de animales en su obra, Toledo dice así: "Tuvimos una vida muy errante en donde los animales no siempre fueron parte de nuestra historia... En realidad todo, animales, plantas y humanos, puede convertirse en motivo pictórico. Por eso no me gusta decir que sólo porque vi animales en mi infancia me gusta pintarlos; en realidad, es que estéticamente son bellos. Me encantan los insectos, los bípedos y todos los animales que he pintado...". Aquí Toledo nos lleva de la mano de la simpleza del proceso artístico de usar lo que nos interesa del mundo y jugar con esas formas para crear nuevas⁶¹.

"Nosotros no crecimos dentro de este sistema ceremonial que lo lleva a uno a conocer a su nagual, pero sé que entre los zapotecos cuando está la mujer a punto de parir, el padre pinta en la tierra los animales que vienen a su mente: conejos, serpientes, insectos. Será su nagual el animal que su padre haya pintado justo en el momento de su nacimiento. Yo a veces me he apropiado de esto, pero en realidad no lo viví"⁶². Confirmamos con estas palabras el uso de la apropiación que como recurso, a veces, alimenta la obra de Toledo. Es un acto deliberado de alguien que ve las cosas desde una distancia. No se trata de un proceso automático, ni místico, ni misterioso, es un recurso que como veremos en los siguientes ejemplos no muestra un espíritu meramente etnológico, de folklorista que pretende rescatar las manifestaciones en extinción de la cultura popular.

⁶⁰ <http://www.culturekiosque.com/art/exhibiti/paulklee.html>, 02/06/2012.

⁶¹ En este punto es interesante ver que una característica de la posmodernidad como es la apropiación se empieza a confundir con características estéticas tan antiguas como la sátira presente desde los griegos y retomada por Nietzsche en su defensa de lo dionisiaco, dejando en evidencia la necesidad de usar este concepto cautelosamente y sin desvincularlo de la historia del arte.

⁶² Silvia Cherem, obra citada, p.357.

Aunque la fantasía de Toledo no procede exclusivamente de la pura imaginación sino que se ayuda de lo que tiene a la mano, lo prestado no es mera yuxtaposición sin sentido, sino que en muchas ocasiones podemos ver un mensaje, un comentario humorístico por encima de la apropiación del cuento o leyenda. En algunos casos, lo apropiado es del ámbito fantástico y es por esto que se puede decir que por lo menos en obras que ilustran cuentos y leyendas vemos fantasía clásica en la obra de Toledo. Sin embargo, el tratamiento de la imagen no es clásica, sino moderna y esta confluencia nos dice de una reconstrucción más allá de lo puramente moderno. Como se verá, es la parodia lo que ubicará estas obras en la posmodernidad.

Las siguientes imágenes corresponden a la serie de grabados “Toledo-Sahagún” que ilustra los augurios y abusiones mencionados en *Historia de las cosas de la Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún⁶³.

En la ilustración 13 y según el texto del catálogo, la imagen alude a la creencia de que las embarazadas no deben ver ahorcados porque es de mal agüero. En este



Ilustración 13

grabado vemos una mujer embarazada que agachada da a luz a un pájaro ahorcado. A su alrededor hay unas cabezas de diablos que miran el engendro junto con un pez ubicado justo abajo del pájaro y con la boca abierta. Desde arriba y frente a la mujer cuelgan pies humanos de alguien que podría estar ahorcado. Esta es una construcción fantástica moderna, porque se presentan dos figuras reales, mujer y pájaro, en una relación irreal o imposible como lo es una mujer

⁶³ Francisco Toledo, *Catálogo Obra grafica para Arvil*, 1974-2001, México, CONACULTA, 2001, p.4.

dando a luz a un pájaro. La presencia de los diablos nos retrocede a una imagen clásica.

Buscando los mensajes que subraya Prampolini en el arte fantástico de México de la 1ª mitad del siglo XX, se podría decir que el mensaje apunta aquí al círculo de la vida y la muerte que está por encima del sistema de creencias. Esto es así porque el pez se comerá al ser nacido muerto por causa del mal agüero. Es decir, más allá, o por encima de las creencias en cosas fantásticas está el círculo de la vida y la muerte. La verdad última, que en este caso es la muerte, triunfa por sobre las creencias populares. Esta imagen surreal de dramáticas luces gráficas es también una obra con un mensaje porque la muerte del ahorcado y el pájaro están relacionadas en causalidad, y podríamos decir que existe esta otra idea fatídica: la muerte trae más muerte. Estamos frente a un humor negro, una mirada que expone lo macabro de decir que el bebé morirá con el cordón umbilical al cuello por algo tan ilógico como el hecho de que la madre ve a un ahorcado. Y si lo relacionamos con la propuesta de Gutiérrez, no es exagerado suponer que es una crítica a estas maneras de pensar, o cuando menos, es muy difícil ver esta imagen únicamente como la ilustración o recreación del devenir de la vida y la naturaleza en un tiempo supratemporal (como correspondería a una obra mítica), ni tampoco como resultado de una asimilación estilística de las altas culturas del México indígena. Con la alusión a la muerte y el humor negro esta obra cumple con las particularidades de arte fantástico, “de México”. La manera aquí, de producción fantástica posmoderna, reside en tomar una leyenda para hacer un *simulacro de ilustración* que en realidad es una crítica a ese sistema de creencias. Toledo está usando el código de lo maravilloso conscientemente para hacer un comentario filosófico sobre nuestra condición humana, esa que necesita de creencias irracionales, algo que no es exclusivo de culturas indígenas.

La ilustración 14 del mismo catálogo, se refiere a una leyenda sobre una flor llamada omixóchitl, que se dice produce almorranas. Esta es una imagen sobre atribuciones mágicas, como la que se le adjudica a la flor cuetlaxóchitl de la cual se dice que causa una enfermedad en el “miembro mujeril”⁶⁴. Nuevamente esta

⁶⁴ Francisco Toledo, *Catálogo Obra gráfica para Arvil, 1974-2001*, México, CONACULTA, 2001, p.9.

imagen es una simulación de un tipo de imagen: la ilustrativa. La imagen muestra una muchacha sentada sobre un campo de flores, las cuales están representadas como falos. En esta fantasía de elementos híbridos la muchacha agarra con una mano una flor y con la otra se lleva una flor a la boca.

Si relacionamos esta flor con otras flores que producen enfermedades venéreas, como lo menciona el prólogo a la serie de grabados a la que este pertenece, podemos interpretar esta imagen como alusiva a lo que gracias a la ciencia ya sabemos sobre algunas enfermedades en los genitales: que el contagio se produce por transmisión sexual. En este grabado Toledo confronta estos paradigmas: el de las creencias ancestrales y el de la ciencia, por medio de la presencia de elementos fantásticos como son las flores-falos donde el tropo es entre fantasía y creencia.

La confrontación es humorística, es decir, es tan divertida la idea de contagiarse de almorranas o enfermedades venéreas por sentarse en unas flores, como lo son unas plantas con forma de falo. Pero el asunto se vuelve algo muy serio si ahondamos en las consecuencias de no educar

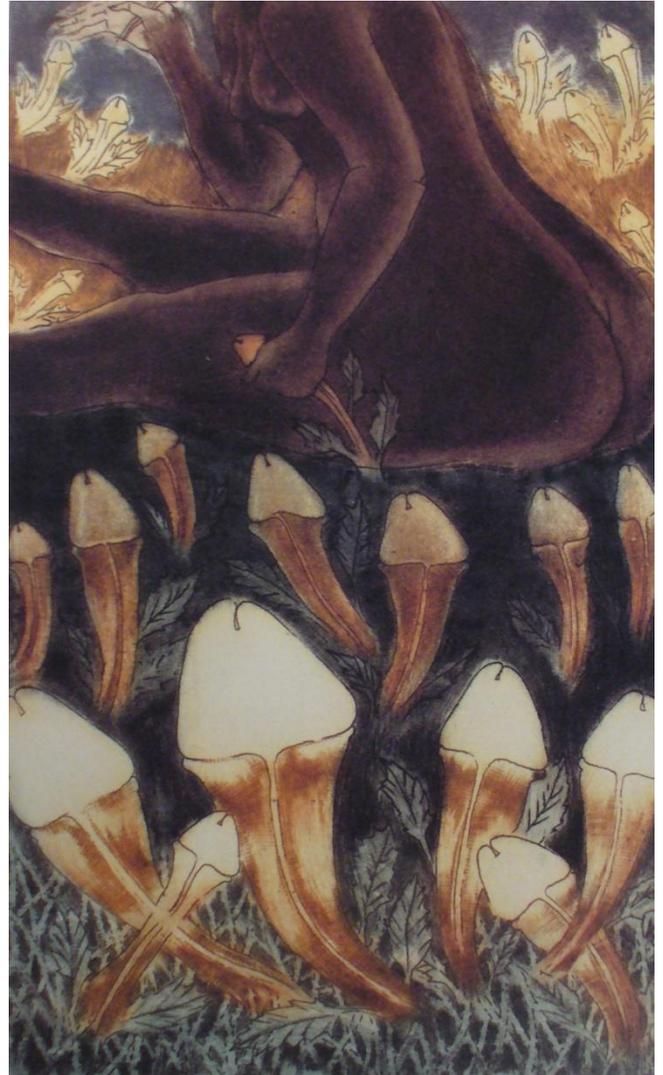


Ilustración 14

sexualmente a las mujeres, de contarles cuentos en vez de empoderarlas con respecto a su cuerpo. La imagen se trata entonces de una apropiación de una creencia que no sólo se ilustra sino que se comenta sarcásticamente. Tenemos hibridez, sensualidad erótica, humor y mensaje, las cuales son incuestionables características del arte fantástico de México que están ordenadas como un

simulacro de lo clásico (cuento populares) y lo moderno (realismo mágico y erotismo) desde una distancia cuestionadora (posmoderno borgiano).

Una imagen fantástica moderna se construye por medio de elementos de la realidad que se encuentran en una situación irreal, como ocurre en el sueño. Es un espacio que no está sujeto a la lógica de la gravedad. Esto lo vemos en la ilustración 15, una imagen que en la mitad superior tiene tres aves que podrían ser pavas, descabezadas y desplumándose, por arriba de una muchacha que se quita la blusa y es desvestida de su falda, que también podría ser un papel enrollado como un escrito o códice, por una mano de un personaje que podemos ser nosotros mismos como espectadores, o el artista. Una imagen duplicada más pequeña de la mujer desvistiéndose podría señalar que son varias muchachas, al igual que las varias pavas desplumándose en la parte superior. O podríamos sospechar de una repetición en el tiempo o un suceso en un mundo paralelo.

Esta imagen de una mujer desvistiéndose y los pavos o faisanes desplumándose son mencionadas en el texto de los enigmas del Chilam Balam de Chumayel en la sección V, *Palabras del Suyua Tan* en donde se explican los significados de lo que se dice en sentido figurado:

“—Hijo, tráeme una muchacha muy bonita, con la cara muy blanca. La deseo mucho. Aquí, delante de mí, tiraré su falda y su vestido.

—Así sea, Padre. Lo que pide es una pava para comer. Tirar su falda y su vestido es pelarla de sus plumas, cuando se pida para comer. Lenguaje figurado”⁶⁵.

⁶⁵ Libros del profeta Chilam Balam de la región de Chumayel, <http://www.scribd.com/doc/28186336/Los-libros-de-Chilam-Balam-de-Chumayel-Anonimo>, 28/03/2012. En el catálogo *Obra gráfica para Arvil* aparecen otros textos del Chilam Balam ilustrados de manera humorística por Francisco Toledo. Esto fue lo que me hizo suponer que esta imagen también podía ser una ilustración de algún pasaje de ese texto.

Esta imagen representa entonces las dos partes de una metáfora. En la parte inferior se representa al lenguaje figurando, es decir, construyendo una imagen; y en la parte superior se representa al lenguaje significando, es decir, lo que vemos ahí es lo que verdaderamente significan las palabras.

El lenguaje figurado de un texto alusivo a una cosmovisión indígena es humorístico desde el original. Es una alusión a algo sexual que Toledo convierte en imagen plástica creando una combinación extraña e inexplicable, también un poco humorística: tres aves desplumándose arriba de una mujer desvistiéndose. Composición que podría remitir a algo sexual pero sin embargo representa e ilustra una metáfora en el escrito maya, una clave de un sistema metafórico. El enigma del grabado se resuelve cuando conocemos el texto y vemos que es una analogía literaria. Es lo ilógico que tiene sentido, tiene una explicación al modo como los signos en la pintura metafísica, pero esta vez remiten a lo que es la esencia de una metáfora, a los mecanismos del juego de palabras, es una referencia al

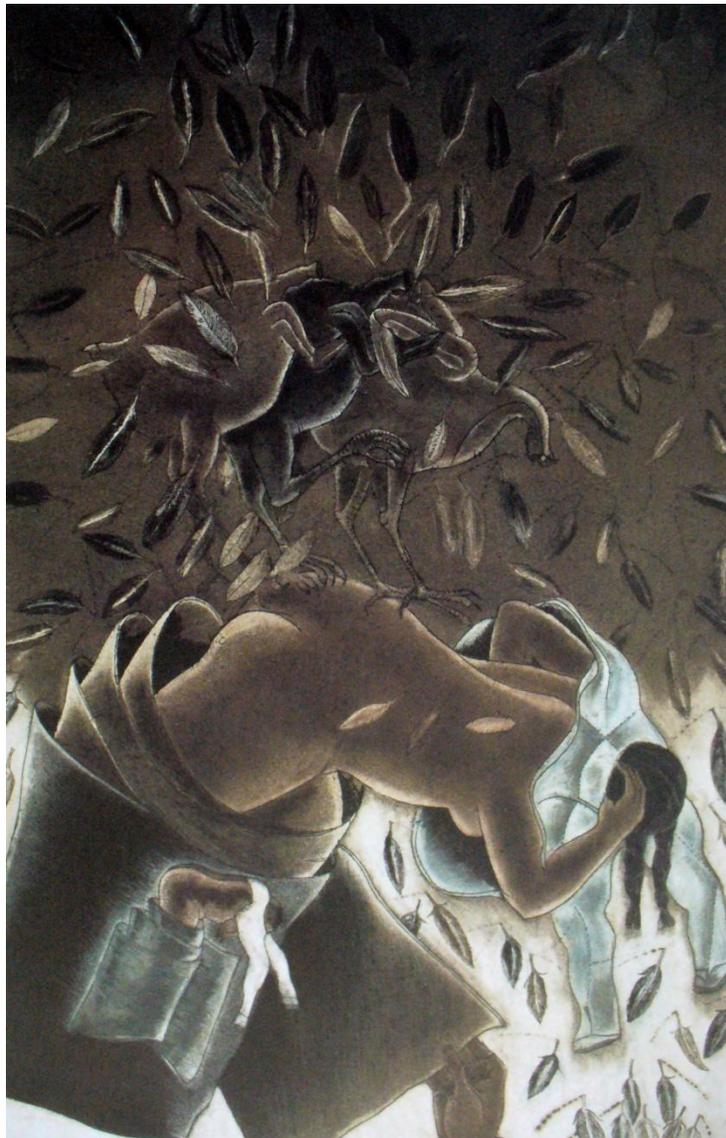


Ilustración 15

lenguaje mismo. Es meta-fantasia plástica al modo Borges y no se trata de una invención surrealista, es un penetrar en la lírica mexicana y revisarla plásticamente. A mi parecer, esta imagen sólo se puede entender plenamente desde el sistema fantástico posmoderno.



Ilustración 16

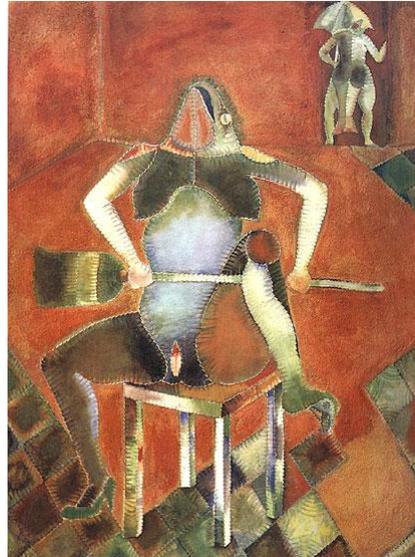


Ilustración 17



Ilustración 18

Las ilustraciones 16, 17, y 18, son imágenes en donde las mujeres están fusionadas con animales. Vemos que comparado con *Mujer desvistiéndose*, estas imágenes no exhiben los duplicados de lenguaje figurado y su significado a la manera en que está claramente ilustrado en *Mujer desvistiéndose*, sin embargo como las claves del código ya están dadas podemos suponer que: o estas imágenes provienen de dichos o leyendas o quieren simular ser ilustraciones de dichos o leyendas. No estoy sugiriendo que estas imágenes son una evolución de *Mujer desvistiéndose* porque para eso tendría que corroborarlo con las fechas de las obras y el mismo artista, sólo estoy mostrando tipos de representación de la

mujer, o de lo femenino, donde no es posible distinguir animales antropomorfizados de humanas zoomorfizadas, y que es con esta ambigüedad que se puede jugar y explorar imágenes sugerentes. Este es el mundo tolediano que se ofrece como una fuente de claves o caminos para construir una imagen con mensaje.



Ilustración 19

Ahora demos una mirada al asunto formal: ¿cuáles son los aspectos puramente plásticos de los cuales podemos aprender de la obra de Toledo? Así lo expresa Emerich: “Toledo emprende una figuración en la cual la anécdota y la pretensión de extrapolar significados míticos y rituales locales, son meros vehículos para tratar acerca de las inflexiones del lenguaje plástico...”⁶⁶.

La ilustración 19 es un ejemplo de lo recién descrito: es una figuración abstracta, de tipo fantástico moderno, que apoya la alusión a significados míticos y rituales

⁶⁶ Luis Carlos Emerich, Ensayo en Catálogo *Francisco Toledo: obra gráfica para Arvil 1974-2001*, CONACULTA INBA, 2001, p.14.

antiguos desde un simulacro de pintura rupestre. Es un simulacro, porque lo que sale de la mano de Toledo tiene un pie en las vanguardias, desde el uso de colores de tierras común al “primitivismo”, hasta las decisiones en relación al fondo, tratándolo gráficamente y optando por no situar las figuras en una perspectiva clásica europea. Lo rupestre simulado que logra una verosimilitud borgiana no es otra cosa que un mundo fantástico, pero es también un cuestionamiento sobre autoría que sin duda logra confundir al espectador hasta el punto de que yo alguna vez pensé que lo que hacía Toledo era arte zapoteca.

Los seres híbridos son demasiado preponderantes como para pretender desvincular a Toledo del arte fantástico como lo hizo Rodríguez Prampolini. Es curioso por decir lo menos, que ella no mencionara esto. Podemos suponer que si su objetivo era mostrar el punto de la internacionalización del arte mexicano en la segunda mitad del siglo XX se haya enfocado más en los aspectos que lo vinculan con las vanguardias que con los que tocan a la producción de fantasía en México. Me parece que Rodríguez Prampolini intuía bien que a Toledo había que situarlo en un mundo globalizado, sin embargo ella no podía ver a finales de los sesenta que Toledo estaba jugando con la plástica mucho más en sincronía con lo fantástico borgiano que con el surrealismo.

2.2 Análisis de la obra de Alejandro Colunga (1948-)

Alejandro Colunga nació en Guadalajara, Jalisco. Estudió arquitectura y música; es pintor y escultor autodidacta. Su obra es mayoritariamente figurativa, lúdica y humorística con referencias a la religión y a la magia del circo.

En un catálogo editado por Arte Actual Monterrey⁶⁷ (1986) con una selección de la obra de Colunga de 1966 a 1986, Edward J. Sullivan de la Universidad de Nueva York, y Jean Clarence Lambert, ambos estudiosos de la cultura latinoamericana, sugieren que la presencia de



Ilustración 20

identidad mexicana en la obra de Colunga se debe entre otras razones a la “religiosidad que vemos en las varias madonas y vírgenes de su obra las cuales hacen referencia a las estatuas de madera pintada de las iglesias de Guadalajara pero que también debemos conectar a la gran tradición de interpretaciones de María en vestidos fastuosos a lo largo de los tiempos coloniales de América Latina”. En la ilustración 20 vemos como Colunga toma ese legado y lo descompone en pedazos para luego armar nuevas relaciones cómicas como imágenes de la religiosidad. Muchas de las obras de Colunga, corrobora Sullivan, “asumen proporciones cómicas, casi caricaturescas. Otras son satíricas, jugando con tipos de vida mexicana desde maestros de escuela hasta charros tomando tequila. En ocasiones, los elementos satíricos y estilísticos... traen a la memoria el gran logro de las impresiones satíricas de José Guadalupe Posada”.

⁶⁷Edward J. Sullivan, Jean Clarence Lambert, Ensayos en el Catálogo *Alejandro Colunga*, Museo de Monterrey, México, 1986, p.3.

La presencia de los niños, o de temas infantiles es muy común en la obra de Colunga y van desde representaciones tiernas a las más grotescas. La magia en sus formas más comunes, como la presencia del conejo está presente en sus obras, lo que hizo que Alfonso de Neuville se refiriera a Colunga como “una especie de Lewis Carrol mexicano”⁶⁸. Efectivamente, el circo fue una experiencia concreta como lo cuenta el mismo Colunga en entrevistas, donde realizó trabajos como el de asear a los elefantes y alimentar animales, inclusive actuar de payaso por un tiempo.

Sobre las influencias en la obra de Colunga, Sullivan dice que “gran parte de la fantasía y del poder salvaje en sus pinturas y esculturas puede relacionarse a fuentes en el arte indígena mexicano. Muchas de las figuras de Colunga parecen usar máscaras que nos recuerdan las máscaras aztecas de jade azul y verde brillantes...las bocas definidas por simples hileras de dientes afilados también presentes en las representaciones en cerámica de la forma humana por la antigua civilización de Jalisco”⁶⁹. Por supuesto esta no es la única cultura visual que podemos atisbar en Colunga: algunas de sus obras son relacionables a las tradiciones del folklor más cercano en el tiempo como son los retablos, el arte de santeros y los exvotos.

Un poco más difícil de identificar en su obra, son los pintores que Colunga dice admirar: Rufino Tamayo, José Orozco y Juan Soriano; José Luis Cuevas y Toledo.⁷⁰ En cuanto a los no mexicanos dice sentir un gran respeto por Francis Bacon. Al respecto Sullivan corrobora que “en algunas de las pinturas de Colunga es fácil distinguir una afinidad con el pintor inglés Bacon. Los colores fuertes y las líneas sensuales, en ocasiones tormentosas del arte de Colunga, no están muy lejos en sensibilidad de Bacon. No obstante, Colunga rara vez retrata el sentimiento de desesperación, depresión y desamparo... sino que siempre parece haber una nota de optimismo, una especie de risa en la cara del peligro, miedo y

⁶⁸ Edward J. Sullivan, Jean Clarence Lambert, obra citada, p.4

⁶⁹ *Ibidem*, p.5.

⁷⁰ *Ibidem*.

muerte, un cierto reto a las dificultades de la vida... que lo alinea con una sensibilidad únicamente mexicana”⁷¹.

Sus viajes a la India también fueron determinantes, como él mismo cuenta: “Cambié completamente con mi estancia en la India. Un día en la India es como vivir mil años. Vi cosas ahí que nunca habría visto en cualquier otra parte... un día vi en Calcuta morir a un hombre y nacer a un bebé. Esas yuxtaposiciones de vida y muerte son extraordinarias”⁷².

Con respecto a las afinidades con estilos internacionales, Sullivan sugiere que el trabajo de Colunga puede relacionarse de un modo vago con los movimientos a favor de lo que se llamó “primitivismo”, como el Art Brut o marginal, el movimiento Cobra⁷³ y el expresionismo y neo expresionismo de Estados Unidos⁷⁴. No parecería justo decir que Colunga comparte la violencia deliberada con ese grupo, ya que él mismo define su arte como un “deseo de comunicar... un acto de amor”⁷⁵.

Para la segunda mitad del siglo XX los artistas europeos siguen dando la espalda, no sin grandes esfuerzos, a lo que Dubuffet describió como la “asfixiante cultura”⁷⁶, esta vez recurriendo, no a los sueños, ni a la memoria como otros grupos de vanguardia habían hecho, sino que a la creación fuera de la cultura oficial, en específico

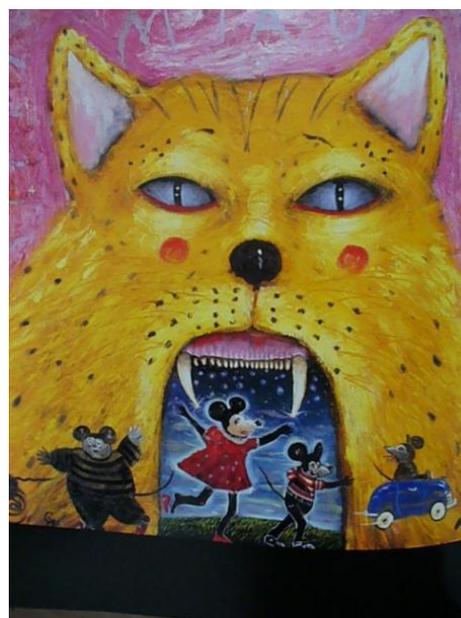


Ilustración 21

a la creación de los marginados por enfermedades mentales, o marginados por ser autodidactas, ancianos, solitarios o inadaptados. Pero en México la situación ha sido muy distinta, según dice Jean Clarence Lambert en un texto para la

⁷¹ Ibídem, p.6.

⁷² Entrevista en Los Angeles Times, http://articles.latimes.com/1992-01-05/entertainment/ca-2331_1_mexican-artist-alejandro-colunga/2, 11/05/2012.

⁷³ <http://www.cobra-museum.nl/en/cobra.html>, 10/5/2012. Entre las características del grupo Cobra está la reacción en contra de la rigidez de la abstracción geométrica en boga en la década de los 40. También una preferencia por la espontaneidad y el rechazo de teorías preestablecidas, junto con un primitivismo y violencia deliberados.

⁷⁴ Edward J. Sullivan, Jean Clarence Lambert, obra citada, p.10.

⁷⁵ Entrevista “El endemoniado” en La gaceta de la Universidad de Guadalajara, 2008.

⁷⁶ Jean Dubuffet, *La asfixiante cultura*, El lunar, España, 2011, p.6.

Exposición “Colunga 1980” en el Museo de Arte Moderno de México⁷⁷, ya que la creatividad popular en México “lejos de ser débil, irradia una fuerza y una riqueza incomparables, testimonio de una vitalidad que los artistas fácilmente pueden sentir como un reto y también como una tentación”. Y menciona otra diferencia que le parece aún más decisiva, aunque tal vez ésta sea más cuestionable en la actualidad: “en México, el mundo de las formas es visto de una manera más global que en Europa, donde el pensamiento antropológico es minoritario. Los museos europeos son segregacionistas y basándose en un juicio de valor que pretende ser cualitativo, distinguen entre las obras supuestamente artísticas y las demás.” Tal vez Lambert pensaba que el Art Brut, el Nuevo Realismo y todas las actividades actorales de Joseph Beuys, Robert Fillou, Ben, etc. que trataron de acabar con esa segregación, aún no lo habían logrado en los ochenta.

En este nuevo siglo donde ya no se favorecen historicismos⁷⁸ y el arte se ha vuelto, para bien o para mal, pluralista aquí y allá, no tiene mucho sentido mirar a la obra de Colunga desde una oposición entre “producción cultural” vs. “producción natural”, ésta última como la que según Lambert definiría a Colunga. Y es que las definiciones de cultura y naturalidad cambian constantemente y hasta podrían ser una y la misma.

Tampoco estoy de acuerdo en considerar que la obra de Colunga se inserte en un espacio “anterior al de las conceptualizaciones”, como dice Lambert. Y es que esta idea de que la conceptualización es posterior a la espontaneidad, y que no puede ser paralela o coexistente, me parece que viene de unos falsos supuestos sobre la producción que trataré de explicar en el último capítulo de esta tesis.

⁷⁷ J.C. Lambert, obra citada, p.29.

⁷⁸ Rosalind Krauss, Ensayo “La Escultura en el campo expandido”, en Foster Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p.59.

Luis Rius también apunta al tema de lo inefable, me parece que de manera más afortunada en un catálogo más reciente, cuando dice que la obra de Colunga está “marcada por lo insólito y lo primigenio”⁷⁹. Lo que vincula a los artistas de lo fantástico y lo surreal, dice Rius, es la capacidad de impactar desde el inefable, desde lo indeterminado. Esta supuesta fuente primigenia es a la que se recurre, según Rius, cuando se quiere evitar la herencia cultural que se percibe como agotada, o en tiempos de crisis históricas, “para recuperar desde lo más original, la alegría, la magia, el ámbito propio y el asombro ante el milagro de la existencia”.

Tal vez sea el mismo refugio interior al que se refiere Muschik, cuando describe la escuela vienesa de arte fantástico, que nos empodera para volver renovados a lidiar con la realidad del mundo exterior. Es un mapa a



Ilustración 22

una “visión poética del mundo que no está estructurada según categorías estéticas sino que en organismos libres, abiertos en todos sentidos”⁸⁰.

Teresa del Conde encuentra estas variantes de lo fantástico en Colunga: “lo fantástico extraño, lo inesperado, la síntesis de ambos, lo inverosímil, lo

⁷⁹ Luis Ruis, Ensayo “El dibujo de Alejandro Colunga” en *Colunga*, Gydsa, GM editores, Monterrey, 2007, p.172.

⁸⁰ Otto Rapp, Ensayo “The Vienna School of Fantastic Realism”, a partir de Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, 1974. Ver mi traducción en Anexo 3 de esta tesis.

inverosímilmente raro, lo ominoso o siniestro, lo siniestro-grotesco o lo siniestro mancornado con la comicidad”⁸¹. Veamos cómo es que Colunga logra esto.

En la ilustración 22, *Chimbombón en triciclo*, vemos a un personaje vestido de conejo, no al modo de botarga sino con un traje que deja ver sus manos y su cara de hombre, con barba. Tiene un babero y dibujitos de pollitos amarillos, orlas en las mangas y en los tobillos. El personaje usa zapatillas rojas como de payaso y va montado en un triciclo cuyas rueditas a duras penas soportan su peso. El paisaje es un camino en la noche estrellada, la luna está creciente. La imagen nos remite a un personaje de circo, cómico al principio pero perturbador en una segunda mirada. Y es que el personaje no está en un circo, como es claro en otras obras de Colunga. El único testigo de la hazaña, alegre y un poco enigmático, es un perrito al costado izquierdo del cuadro: pareciera que nos mira para advertirnos de que aquí hay truco.

El contraste entre el personaje y su traje, en colores lilas claros y como de encaje, se acentúa aún más cuando nos enfocamos en las manos que están en tonos grises, bastante tétricas porque además de tener 6 dedos iguales, tiene unas garras rayadas en cada dedo, como si se tratara de alguna bestia, o algún ser híbrido. La cara es igualmente gris y tiene una barba de varios días, siniestra por contraste; una llamada al horror del fantástico clásico. La composición general también nos remite a algo ridículo e irrisorio y con esto se conforma la sensación final de una paradoja.

Existe un grabado muy similar y con el mismo nombre realizado por Colunga, en el cual el traje del conejo es de color púrpura, como usan los pontífices de la Iglesia Católica (ilustración 23). En esta aguafuerte del mismo nombre que la pintura, la cara del personaje tiene la boca abierta y las manos son siniestras mientras se afirman del manubrio. Hay mucho mayor contraste con los pollitos amarillos en su traje y fueron estos colores y el antecedente de que Colunga mencionara a Francis Bacon lo que me hizo pensar en el cuadro, el *Estudio de Inocencio X* (ilustración 24).

⁸¹ Teresa del Conde, Ensayo “La pintura de Alejandro Colunga” en *Colunga*, Gydsa, GM Editores, Monterrey, 2007, p.46.

La conexión entre estas dos imágenes se refuerza cuando se lee este relato del autor sobre su experiencia con la Iglesia Católica: “Yo nací en una familia religiosa, apostólica, católica y romana. Yo no soy religioso, pero ir a la iglesia de niño era un rito fantástico: el cura era el mago, vestía raro y de su túnica adornada, cuando levantaba las manos, salía el humaderón de incienso, yo pensaba que iba a hacer aparecer conejos, pero aparecía una ruedita blanca y entonces mi nana me decía: ‘ahí dentro del panecito blanco hay alguien’. Pues me



Ilustración 23



Ilustración 24

destapaba la imaginación... A la virgen María, montada sobre el burrito, la convertía en mi fantasía en una mujer parada de puntitas en un caballo blanco haciendo malabarismo y a San José con el látigo de domador manejando el caballo. Los arcángeles los convertía en aviadores con alas que iban con Dios. A los santos los ponía de trapecistas y los acólitos me parecían que eran enanos alrededor del mago. Cuando terminaba la función yo empezaba a aplaudir y mi nana me daba un sopapo y ahí despertaba de mi ensueño”⁸².

Me parece a mí que en *Chimbombón en triciclo* existe una referencia al cuadro de Francis Bacon, quién es el pintor extranjero a quién más admira Colunga. Y tal vez no sea propiamente una referencia sino una reconstrucción; digo esto porque sospecho que no es fortuito sino que es posible que se traten del mismo tema,

⁸² http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/538/G538_O2%206.pdf, 24/05/2012.

presentado de distintos ángulos. El caso es que en ambos retratos existe un personaje con un traje adecuado para un acto o rito; ambos están dando un grito o tienen una expresión de horror quizás por la tarea que tienen entre manos que es la de sostener las creencias y lograr el truco para los crédulos; ambos personajes se sostienen en un artefacto metálico que es asiento y parte de la tramoya; tienen unas manos que nos muestran algo de su verdadera naturaleza; y por último los colores principales son semejantes: lilas y amarillos.

Teresa del Conde alude a esta suerte de paramnesia que ocurre en Colunga entre el circo y rituales católicos, y sugiere que esta “asociación entre ambas instancias está dada a través del adueñarse él mismo de la percepción de su propia obra. Es allí donde toma consciencia de que ambos “espectáculos” se encuentran imbricados”⁸³.

En conclusión, propongo que Colunga hace una crítica y presenta un mensaje a los tapatíos sobre la falsedad de sus ritos, como corroboramos en esta entrevista: “La sociedad tapatía está podrida, ya no tiene remedio. Desgraciadamente viene de los padres. Puede ser válido pensar que tienes que ser exitoso en la vida, ganar dinero, casarte con una rica, tener una buena chamba o pisotear a quien se te ponga enfrente, para mí son valores muy jodidos. Los papás dicen a sus hijos: ‘vas a misa y luego te presto el coche para que vayas de reventón’. Son valores muy miserables, viene de los padres a los hijos y jamás se menciona la cultura... Guadalajara es una sociedad muy soberbia que cree que lo sabe todo... rechazan lo que no entienden, lo que les hace pensar o sentir algo. Cuando la gente entra a una iglesia, avienta la limosna y no se asusta del arte que hay ahí, pero cuando lo ven transmutado en obra plástica, los crucificados somos nosotros, los artistas. La diferencia es que ellos ponen las obras en un circo, o sea la iglesia, y nosotros en una galería y un museo”⁸⁴.

Verónica Volkow alude a la relación de Colunga con su sociedad: “Ante la ciega libertad de la deformidad y la arrogancia, cuando son impotentes las normas y los

⁸³ Teresa del Conde, obra citada, 49.

⁸⁴ http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/538/G538_O2%206.pdf, 24/05/2012.

análisis, son siempre eficaces la ironía y la risa. Omnipresente en la obra de Colunga, el humor expresa en secreto al moralista”⁸⁵.

Al igual que ocurre en ocasiones con análisis de la obra de Toledo, existe la omisión en el caso de Sullivan y Lambert de la característica esencial en el arte fantástico de México: la fantasía no es fin en sí mismo, lo irracional tiene una lógica, es una manera de presentar una visión crítica de la cultura o sociedad en la que se encuentra el pintor. Mirado desde el sistema de lo fantástico, la construcción de sus obras exuda posmodernidad por su manera de cargar ironía y presentar el tema como juego.

Otro ejemplo es la Ilustración 25, *Sálvanos*, un cuadro de fuerte carga emotiva, con mucha textura asociable a las técnicas exploradas por Tamayo, a quien Colunga admira. Nos muestra a una virgen de Guadalupe en medio de una situación de fin de mundo, de infierno en la tierra



Ilustración 25

donde todo está rodeado de fuego, y donde podemos ver el carbón casi saliendo del cuadro. El título de la obra nos sugiere un ruego a la única imagen católica mexicana que rescata una divinidad precolombina, la madre de todos: Tonantzin. Sin embargo ella misma está ardiendo, ella misma está siendo absorbida por las

⁸⁵ Verónica Volkow, Ensayo “La invención varia de Alejandro Colunga” en *Colunga*, Gydsa, GM Editores, Monterrey, 2007.

llamas. En este cuadro de desolación Colunga confronta violentamente las creencias tradicionales de la cultura mexicana. Nuevamente, esta imagen va más allá de una fantasía divertida y juguetona y nos adentra en las peores pesadillas que podríamos imaginar: ni la divinidad nos puede salvar del infierno, su luz no es más que un decorado de madera pintada.

Podríamos asociar este cuadro al arte bruto como lo definió Dubuffet, que no sólo desecha todo academicismo sino que también propone una visión sencilla y directa en donde las personas, cosas, aviones, carros y casas, están dibujados como los haría un niño, que es también la manera de los exvotos. Colunga presenta el opuesto a la acción de gracias de un exvoto con los mismos elementos divinos y diabólicos, para con ellos y de manera macabra confrontarnos a la ilusión que es la creencia en una entidad salvadora. Se trata de un simulacro de fantasía popular de México, usada conscientemente sobre sí misma.

Con mucha textura Colunga logra la expresividad con que representar la creencia religiosa en un giro macabro: una deconstrucción posmoderna hermanada con el humor negro de la fantasía mexicana clásica.

De la misma manera que la obra de Toledo ha sido objeto de interpretaciones que la asocian a la expresión de una visión mítica del mundo y reducirla a eso significa descargarla de su contenido crítico⁸⁶, la obra de Colunga se la clasifica como la obra de un mago, despojándola así de su dimensión histórica, desterrándola al ámbito de la irracionalidad, o lo perverso.

Pero la obra de Colunga no puede ser interpretada únicamente como un juego de fantasía y magia, eso sería quedarse en el puro efecto, en la primera capa de significación. Es también poseedora de una dimensión específicamente crítica de su entorno social, una visión reflexiva que expone los problemas del devenir de la cultura moderna ya no en la relación civilización/naturaleza, como en el caso de Toledo, sino en relación a la religiosidad. Colunga se implica en el diálogo con la espiritualidad, desde una reconstrucción de las imágenes religiosas, reflexionando sobre las posibilidades del arte para visualizar otras formas de relación posibles.

⁸⁶ Blanca Gutiérrez Galindo, obra citada, p.12.

2.3 Análisis de la obra de Daniel Lezama (1968-)

En los sitios web⁸⁷ de este aún poco conocido pintor mexicano se nos advierte que “la primera impresión que causan sus grandes óleos -algunos de ellos verdaderas ‘máquinas de salón’ donde la figura humana está siempre cercana del tamaño natural- es la de una referencia formal inequívoca a las grandes tradiciones pictóricas. La segunda impresión devuelve de golpe al espectador a su tiempo y lugar: lo que vemos sucede hoy, es una ficción dramática narrada en un escenario cotidiano, inmediato”. Yo difiero en cuanto al tiempo, pero sobre el lugar no hay dudas: es México. “La tercera impresión es más compleja”, continua la presentación, “asistimos a un montaje audaz de significados que permite aventurarse en múltiples niveles de lectura y referencia social y artística”.

La pintura de Daniel Lezama constituye un elemento de excepción en las artes visuales de México, donde “la tradición pictórica modernista tardía exige aún del artista evitar las referencias al entorno nacional, en tanto que las nuevas tendencias desarrollan una estética globalizante”⁸⁸. Marginalidad, emblemas simbólicos de identidad personal y comunitaria, carnalidad y fatalismo se encuentran en los personajes de Lezama transgrediendo la sensibilidad contemporánea.

Francesco Pellizzi, refiriéndose a *La Muerte de Empédocles* (2005) (ilustración 26) dice que esta pintura, “cuya historia parecería inscribirse, por así decir, en un contexto virtual, o meta-mitológico: ciertamente se trata de un realismo muy particular, intrínsecamente problemático, sito en los límites mismos de lo ‘probable”⁸⁹. Pellizzi trata de ubicarnos en “el lugar” creado por Lezama y aunque no llega a llamarlo fantástico habla de “visiones de un presente *enraizado* precariamente en un pasado ya vencido, en una especie de anarquismo de la memoria que recrea narraciones paralelas sobre un substrato ético multivalente, ambiguo e indefinible”.

⁸⁷ <http://daniellezama.net/> y <http://www.lamadreprodiga.com/imagen.php>, 4/11/2012.

⁸⁸ <http://daniellezama.net/> 01/11/2012

⁸⁹ <http://www.lamadreprodiga.com/t2..php>, Texto del catálogo, 01/11/2011.



Ilustración 26

No concuerdo con la idea de un anarquismo de la memoria porque me remite a un asunto incontrolado y en cambio creo que se trata de un juego muy consciente de abordar la historia por parte de Lezama. A continuación su éfrasis de este cuadro:

“El tema es complejo, está en forma de cajitas chinas. Fue realizada para “La Gloria” [un restaurant de la Ciudad de México], y usé el checkered rojo y blanco que es distintivo del lugar, pero transferido a una pulquería. Lo extraño es que después me enteré que “La Gloria” fue una pulquería en los años cuarenta, y cerró por el asesinato de un parroquiano. El cuadro refiere tanto al *Cónsul de Bajo el Volcán* de Malcolm Lowry (representado en este caso por el extraordinario personaje del pintor irlandés Phil Kelly, casi un *Cónsul de Lowry* en la vida real...) como a la muerte suicida del filósofo Empédocles en el Etna,

mitologizada por Hölderlin como un acto de unión amorosa final con la tierra, en la que dejó al borde del volcán una sandalia (o "Chancla", en español, ¡también sinónimo de gran borrachera!). El cuadro podría pues ser llamado La Chancla de Empédocles, nombre digno de una pulquería mexicana. Los personajes centrales son dos, una muchacha que es el equivalente mexicana de Baco, Mayahuel, la diosa del pulque, sentada a la usanza de Velásquez (pero de piel blanca como el pulque), y el muerto al que todos velan, Phil Kelly/cónsul, cargando una vela encendida y sin una sandalia. El coro de personajes anuncia, declama o complementa la escena. Arriba vemos el cuadro de un volcán que lleva el nombre del cuadro en sí"⁹⁰.

En cuanto a su técnica, Pellizzi explica que Lezama se "atreve a intentar reconquistar el territorio perdido del arte clásico" y se pueden ver las influencias en su pintura que se remontan a España, a Goya y Velásquez, y de ahí a Italia, a Caravaggio y Bassano, con referencias renacentistas, manieristas y barrocas. Añade que el recurso a la dimensión alegórica no es ajeno a la tradición de los muralistas mexicanos y en otro momento incluso sugiere que en un aspecto mínimo Lezama es también hijo del surrealismo. Habla de una realidad histórica y literaria que se presenta como fabulación visual de un barroco tropical, pero nos advierte que todo esto es una "simulación" de factura clásica y que su pintura está afectada por la distancia modernista de aceptar el cuadro como objeto. Por último lo distingue como "anti-ilusionista" y con eso me imagino que se refiere a que la obra de Lezama está en el lado opuesto de los híper-realismos fotográficos.

A pesar de lo dicho, Pellizzi con toda razón se pregunta lo que todos nos preguntamos: "¿qué cosa pinta Daniel Lezama?" Pellizzi cree ver una pista en los fantásticos recorridos de nubes en los cielos de algunas de sus obras, que le recuerdan a Goya y a la manera en que éste retoma los cielos de Giambattista Tiepolo, sustituyendo un recurso de decoración por un apego a "una mirada paradójicamente pero rigurosamente desmitologizante, aún en la glorificación de una especie de neo-mitología mundana". Pellizzi sostiene que lo que se evoca en Tiepolo es "una nueva forma desacralizante de la consciencia representacional de

⁹⁰ Daniel Lezama en <http://www.lamadreprodiga.com/t2..php>, Texto del catálogo, 01/11/2011.

occidente –es decir, donde la pintura misma es demitologizada, rebajada desde sus glorificaciones renacentistas y post-renacentistas, en lo que se puede ver como una de las primeras configuraciones fundamentales de la estética moderna.” Es de esta manera, concluye Pellizzi, que Lezama “al mismo tiempo alucina y disuelve sus herencias ibérico-goyescas y modernistas. Así es que sus alegorías realistas (o ‘naco-alegorías’) se sitúan en un registro radicalmente (y polémicamente) anti-utópico”.

Para Pellizzi “existe una ambivalencia y ambigüedad entre identidad y deseo, entre mito e historia que opera a través de una radical secularización del primero y re-mitologización de la segunda”. Concuero con el juego de estos dos acontecimientos en la pintura de Lezama, pero me parece que en vez de ser una ambigüedad es una certeza, es decir, creo que en la pintura de Lezama no existe una dualidad entre mito e historia, sino que la fantasía en Lezama se origina precisamente en ese punto de fusión entre historia y mito, que es algo particular y específico que yo creo que surge de la experiencia de ver México con una cierta distancia.



Ilustración 27

Mi experiencia de extranjera conquistada por este lugar me permite entender esta visión que apunta hacia lo trascendente, como el mismo Pellizzi nos hace ver y que él también ve en los cuadros de Lezama pero que reduce a formas de “des-(h)echos”, a los restos de la muerte de los dioses (ver ilustración 27, por ejemplo). Tal vez me equivocó al entender a Pellizzi, pero me parece que en este punto pierde el camino a lo psicológico de la pintura de Lezama. Más adelante dice algo que lo delata cuando reconoce que “frente a muchas de (sus) mito-crónicas sólo podemos ser testigos ‘externos’”.

Y es que la pintura de Lezama nos confronta con México de una manera hasta psicomágica, como en la novela de Jodorovsky *Donde mejor canta un pájaro* (2002)⁹¹. Ese tipo de narrativa propone otra manera de ver la historia y permite reordenar las emociones más profundas sobre nuestro pasado. Esta pintura, con esta técnica académica nos lanza al gran tema de México, a una revisión del “México profundo” del que hablaba Guillermo Bonfil pero desde una mirada no institucional⁹².

Me parece que la pintura de Lezama nos quiere persuadir de imaginar la identidad de manera que incluyamos la historia, y esto porque el pintor cree que existe un misterioso destino en este lugar⁹³. En su caso la relación con el lugar es un terreno fértil para la subjetividad⁹⁴. Es su obra más que ninguna otra la que me hace suponer que hay una continuidad en el arte en México que se da precisamente en el arte fantástico, comenzando por Posada, y que en el siglo XXI sigue abrevando en las fuentes de lo propio a pesar de las grandes fuerzas extranjerizantes como lo fueron el surrealismo y ahora su actual versión anti-arte: el arte VIP (video, instalación, performance).

⁹¹ Alejandro Jodorovsky, *Donde mejor canta un pájaro*, Grijalbo, España, 1992.

⁹² Catherine Heau, Resistencia y/o Revolución, ensayo en línea, <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num2/Heau.pdf>. También http://es.wikisource.org/wiki/P%C3%A1gina:Historia_Verdadera_del_Mexico_profundo.djvu/251, fragmento de la obra de Bonfil, 2/12/2012.

⁹³ Entrevista a Daniel Lezama. Ver Anexo 2, p.31.

⁹⁴ http://www.daniellezama.net/esp/texto_01.html, 20/6/2013.

La pregunta por la identidad mexicana se ha vuelto un asunto íntimo, privado, un cuestionamiento, si acaso una reflexión, que nadie se atreve a explorar públicamente. En las obras de Lezama esta reflexión se hace sin ningún pudor.

“El acto de pintar es un acto amoroso, el acto de pintar los cuerpos también. Es un acto que tiene, en algunos de mis cuadros, un carácter sensual, un carácter sexual, un carácter afectivo...”, dice Lezama. Y para él el sentido de lugar es también algo decisivo... “para mí la pintura es una búsqueda de lugares”, dice, y

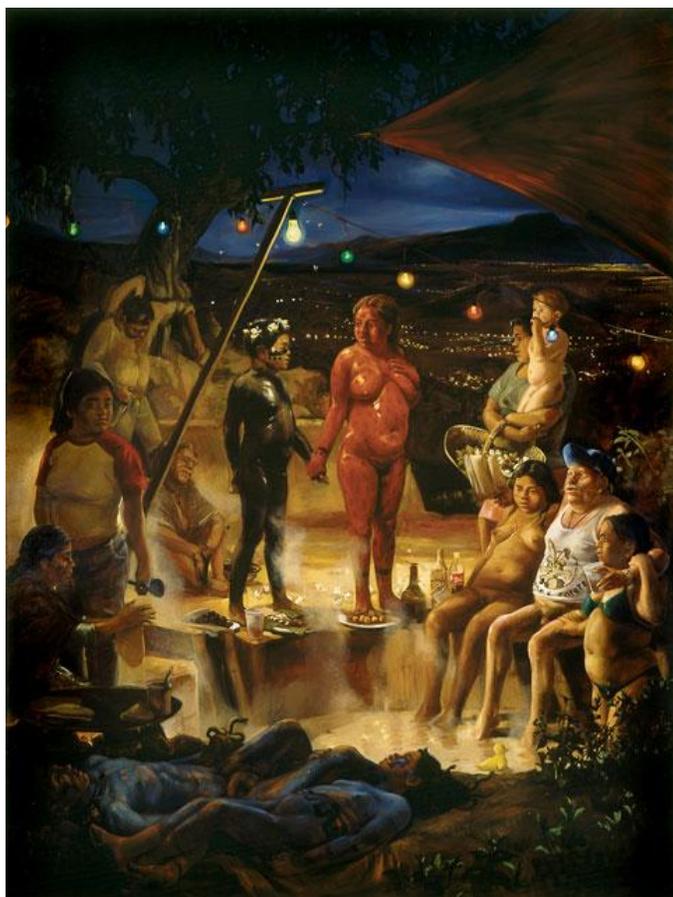


Ilustración 28

“en ese sentido es un eco de algo que tiene que ver con mi biografía, pero que también tiene que ver con cosas que yo veo todos los días, pero que no son obvias... yo sé que hay un mundo misterioso que a lo mejor no podemos ver del todo, pero hay evidencias. Una de esas evidencias para mí, es cómo se construyó esta absurda nación y porqué ejerce ese magnetismo insondable”⁹⁵.

La pintura de Lezama no aspira a hablar el lenguaje internacional del arte, no quiere insertarse en la globalización, esa empresa “imaginaria”⁹⁶. Para mí, es en los cuerpos que pinta Lezama donde se encuentra la aceptación del mexicano, sin idealismo ni romanticismo. Pero la investigación sobre

la identidad en las pinturas de Lezama

también se ubica en la geografía: el valle de México. Cuerpo y lugar son “lo real” que se ve transgredido por la imaginación, por ese “otro lugar” que es la fuente

⁹⁵ Entrevista a Daniel Lezama en Anexo 2, p.31.

⁹⁶ Guillermo Bonfil, *México profundo, una civilización negada*, Grijalbo, México, 1990, p.10. El concepto de “México imaginario” de Bonfil es el opuesto al mundo de Lezama; para Bonfil el México imaginario es el que quiere emular las culturas foráneas.

desconocida de los acontecimientos o hechos fantásticos presentados por Lezama.

En otros acercamientos Pellizzi alude a este fantástico de Lezama cuando se refiere a los “anti-ritos más o menos oscuros...en los cuales la perversión toma la apariencia de una normalidad pero que siempre permanece en los límites – indefinibles- entre lo acontecido y lo que podría, o hubiera podido, acontecer”. En el caso de las pinturas más complejas y ambiciosas de Lezama, son las conjunciones de contenidos contrastantes las que le dan, según Pellizzi, su carácter simbólico, y sin embargo admite que es imposible encontrar un sentido unívoco o un mensaje sencillo, y por lo tanto es “pretensioso hacer discursos ideológicos y políticos sobre ellas ya que se trata de experiencias poético-representacionales”. El término analogías visuales me parece más afortunado para describir los recursos trópicos en sus cuadros y evadir el asunto del consenso sobre lo que significan los símbolos.

En relación a *Los baños de Netzahualcóyotl* (2003) (Ilustración 28), Pellizzi dice que es un buen ejemplo de cómo Lezama “rompe todas las convenciones de la representación histórica, ideológica y metodológica, para presentarnos una ‘realidad’ al mismo tiempo incontrovertible e imposible”. Pellizzi concluye, tomando la éfrasis de Lezama, que su realismo imposible, es decir, su fantasía, reside en su poesía. Esto es lo que Lezama escribió sobre ese cuadro:

“El rostro doble: todos los dioses y todos los tiempos poseen dos rostros, masculino/femenino, amante o cruel, pasado o presente, y sólo pueden volver a encontrarse en el amor o en el arte... el arte que no es nada sino el tartamudeo del verbo haciéndose carne. Hace quinientos años que el rey Netzahualcóyotl, el Coyote Hambriento, emprendió la construcción de un altar a la poesía y a la indulgencia, al orden y a la naturaleza, en los montes que dominan al Valle; el patrono de este sitio era el signo del agua, brotando a través de jardines colgantes y de zoológicos, a través de kilómetros de canales de agua de montaña, corriendo azul a través de la tierra quemada y de los pastizales de altura.

Y su sueño de poeta era derrotar el sueño oscuro de México, de invertir para siempre el rostro sangriento de Tezcatlipoca, a la vez espejo humeante de obsidiana y jaguar nocturno, hombre y mujer, madre e hijo el uno para el otro (... llamado también Pan/Dionisio, el dios del sacrificio humano o del sueño de la



Ilustración 29

ebriedad, de la viña y la garganta cercenada...), de voltear el drama ardiente del ritual y la muerte y encontrar en él el abandono lascivo de la reconciliación... de girar el rostro de Tanatos lejos de la sangre viva, y hundir la cara de Eros en su entrepierna.

Por supuesto fracasó, y murió anciano y jodido y cansado, con la lanza de su tiempo clavada en el costado, y sólo entonces descubrió que el sueño del arte era viejo y frágil, y que la muerte era joven y que volvería a erguirse como la hambrienta ciudad-isla que brillaba en el lago de México. Y sin embargo el agua seguiría fluyendo, bañando vergas y panochas, vivos y muertos por igual, hasta

que la ciudad ardiera en una llamarada altísima, y así sería hasta el día de hoy”⁹⁷.

Concuerdo con Pellizzi en destacar la fuerza poética de la pintura de Lezama. Como en la Antigüedad, lo lírico y lo histórico van de la mano. Esto lo vemos nuevamente unos años después del texto de Pellizzi, en el 2011, cuando Lezama realiza una serie inspirada en los viajes de extranjeros a México expuesta en la galería Hilario Galguera (ilustración 29). La muestra, dice el texto del curador, está “enfocada hacia anécdotas de viajeros célebres del siglo XIX que hallaron, en sus travesías a México y al continente americano, un motor creativo y un motor simbólico con el territorio que transformó su imaginario en forma irreversible. Lezama evoca narrativas verídicas y las entrelaza con ficciones e interpretaciones personales”, representaciones fantásticas a partir de la historia.

“La historia siempre enriquece las posibilidades de tu vuelo creativo”, me dice Lezama... “todo lo que es referencial, mientras más lo es, más fantástico es. Aquí (en México) mientras tienes la capacidad de observar algo existente, más capacidad tienes de imaginar cosas inexistentes. Hay un eco entre lo real y la capacidad de memoria visual, de representación, de capacidad técnica, la capacidad de tener una visión literaria o de observar o conocer narrativas diferentes: todas son herramientas que a mí me sirven para crear cosas imaginarias, o fantásticas, llamémoslo así”⁹⁸.

Podemos ver que en el caso de Lezama lo fantástico clásico es retomado, revisado, reinterpretado, como corresponde según el sistema propuesto por Nieto Arroyo, en una fusión de realidad y fantasía que es comparable a las narrativas borgianas. Y es que como dice Lezama: “la realidad y los hechos reales no se contradicen con lo fantástico, son intrincados. Nosotros tenemos que dar un salto de fe, o un salto de pensamiento para pasar de lo anecdótico a la creación. O sea, ese salto de fe es lo que genera el arte fantástico... mientras más basado esté en lo real, más puede pasar lo que llaman la suspensión del descreimiento, *the suspension of disbelief*, que es el meterte en la obra y sentir que estás ahí. La

⁹⁷ <http://www.lamadreprodiga.com/t2..php>, Texto del catálogo, 01/11/2011. Daniel Lezama en comunicación personal con Francesco Pellizzi, 2006.

⁹⁸ Entrevista a Daniel Lezama en Anexo 2, p.7.

gran pintura, el cine, la gran novela hacen eso, te meten ahí y al punto de que incluso en alguna ocasión yo creo que no puedes ni salir, ahí te quedas”⁹⁹.

Tenemos entonces que en la obra de Lezama la fantasía se construye con realidad, no a la manera de lo clásico fantástico en donde una realidad convencional se ve transgredida por otra surreal. Aquí se trata de un basamento naturalista, donde los elementos de la imagen nos remiten a lo conocido: con cuerpos mexicanos, comunes y corrientes nada estilizados pero donde las circunstancias y el tiempo son las improbables. Ejemplos de eso son los cuadros *La muerte de Empédocles* y *Los baños de Netzahualcóyotl*.

Pero existen otras formas de lo fantástico en que Lezama transgrede el naturalismo, como es el caso de éstas imágenes de Catherwood y Stephens¹⁰⁰ respectivamente, en la selva maya:

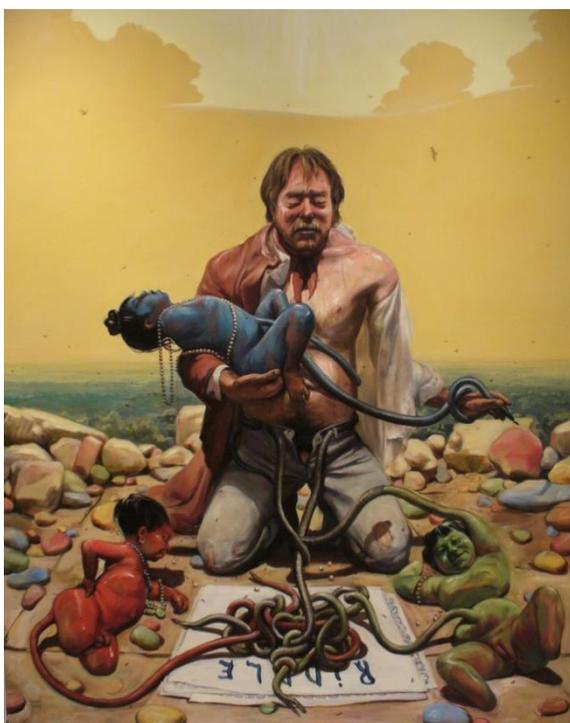


Ilustración 30

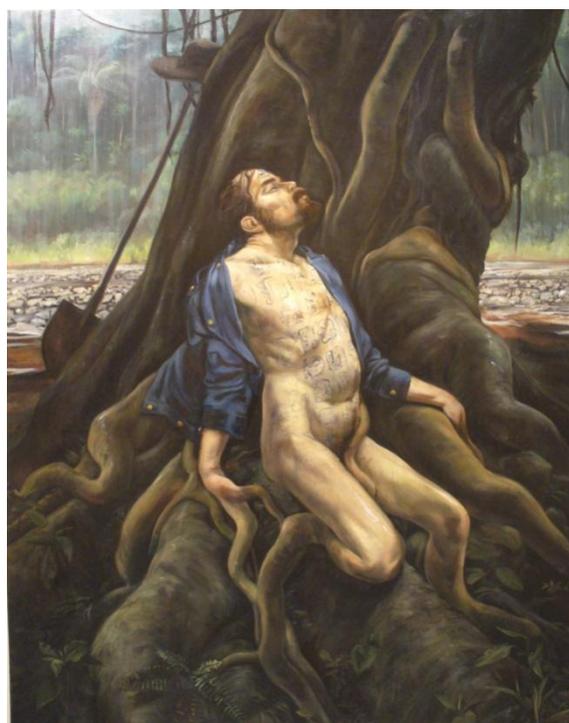


Ilustración 31

Con respecto a éstas imágenes (ilustración 30 y 31) Lezama comenta: “...cuando Catherwood y Stephens van a las tierras ignotas de Yucatán ellos descubren,

⁹⁹ *Ibíd*em, p.9.

¹⁰⁰ Frederick Catherwood fue un explorador, dibujante, arquitecto y fotógrafo inglés. Visitó muchas ruinas y realizó dibujos en Grecia, Turquía, Líbano, Egipto, Colombia y Palestina. Se hizo famoso por sus exploraciones de las ruinas de la civilización maya, en compañía del estadounidense John Lloyd Stephens, explorador, escritor y diplomático. Texto exposición Galería Hilario Galguera.

literalmente, la realidad de una forma de pensar y sentir y dibujar: la de los mayas. El talento de Catherwood consiste en haber descubierto el enlace que hay entre las formas orgánicas de esos dibujos y lo orgánico del entorno. Los otros dibujantes previos, que fueron y trataron de dibujar y no lo lograron, lo hicieron como si fueran antigüedades romanas o griegas. Es que el dibujo maya, la representación maya es orgánica, están basadas en formas de semillas, de ramas, de las guías de las plantas: son los pictogramas... La alucinación y el sufrimiento de Catherwood estando ahí en la selva, picoteado de moscos, a cuarenta grados, a veinte días del médico más cercano, o sea... Imagínate las alucinaciones de estar ahí, viendo y aprendiendo de nuevo, a ver la línea serpentina: la línea de las serpientes, la línea de las guías de las plantas, las semillas, los guijarros, las piedras, la forma de los cuerpos de las gentes que encuentras y ves en esos entornos, las deformaciones rituales que hacían los mayas con los cuerpos, incluso la amputación y la mutilación. De ahí se basa el alucine en esos cuadros, o sea, que tiene que ver con que la forma de lo que estaban haciendo hacía eco en la realidad, y la realidad hacía eco en esas formas”¹⁰¹.

Al respecto viene al caso esta cita de John Lloyd Stephens quien acompañaba a Catherwood en su expedición a los monumentos mayas: “Del efecto moral de los monumentos en sí mismos, del modo en que se encuentran en las profundidades del bosque tropical, silenciosos y solemnes, (...) sus usos y sus propósitos y su historia entera tan completamente desconocidos, con jeroglíficos que lo explican todo pero que no podemos comprender en absoluto, no pretendo dar ninguna idea. Muchas veces la imaginación se afligía al contemplarlos”¹⁰².

Haciendo uso del sistema moderno de lo fantástico, como en un sueño, lo surreal se naturaliza y la metamorfosis de los cuerpos se puede entender como metáfora más que como un efectismo. Así, en los dos cuadros anteriores Lezama nos entrega una ilustración del choque de culturas, el efecto de lo desconocido en la

¹⁰¹ Entrevista a Daniel Lezama en Anexo 2, p.11.

¹⁰² John Lloyd Stephens, *Incidentes de viaje en América Central, Chiapas y Yucatán 1*, Edición Juan Luis Bonor Villarejo (2003) ed. Dastin, la primera edición es de 1841. Texto de la exposición en la Galería Hilario Galguera, <http://www.galeriahilariogalguera.com/nueva/index.php?id=107>, 20/6/2013.

mirada civilizada. Con respecto a estas imágenes Lezama dice que está “exagerando: hay una figura que está partida en dos... de hecho, el dios Pakal viene cargando al dios Ki que es el dios de la noche, que es como un niño con un brazo de serpiente, que es el que aparece en mi cuadro como una especie de encarnación de un mito. Lo que pasa es que, de alguna forma, es hasta casi demostrativo... en los códices el dios Ki tiene una pierna que es una serpiente pero también puede ser un falo. Y hay otra representación en que aparece con seis dedos, y no aparece con cabeza. En mi cuadro Catherwood se representa a sí mismo como Pakal. No tiene importancia eso en términos absolutos, o sea, tú puedes leer la imagen sin necesariamente entrar en esos detalles, o puedes enriquecerla con esos detalles y entrar en otros territorios, ¿no? Pero él, (Catherwood) llega a eso sin saber nada, igual que tú (espectadora). O sea, él llega a eso, y ve eso, y alucina. Estoy repitiendo un poco una cosa que pasó, pero es un mecanismo que creo que está dentro de mi trabajo, de descubrir cosas y luego mostrarlas”¹⁰³.

Siguiendo con la línea de discursos críticos de la cultura, de los cuestionamientos sobre distintos aspectos de la identidad nacional que hicieron Toledo y Colunga, me parece que Lezama apunta aquí al carácter insólito de la cultura, de que precisamente por la confluencia de dos visiones del mundo, se generó un carácter nuevo y fantástico que está implícito en el arte de México. El rechazo que podemos sentir a esta “nueva apariencia” tal vez sea un indicio de la poca conciencia que el espectador tiene de esta condición fantástica, y es tentador para mí suponer que es debido a la corriente globalizante de intención uniformadora, que cuesta relacionarse con las subjetividades locales.

Frente a la pintura de Lezama estamos ante una innovación que no comulga con la noción de que “todo está hecho”. Parece que incluso Lezama se ríe de esa premisa. Nieto Arroyo nos explica que lo que distingue a una parodia de una imitación es justamente la relación dialéctica que “la parodia establece con el modelo, mediante la cual el modelo es recubierto sólo parcialmente para lograr, de

¹⁰³ Entrevista a Daniel Lezama en Anexo 2, p.11.

ese modo, a partir de la relación mutua, un nuevo sentido”¹⁰⁴. En el caso de Lezama, este “nuevo sentido” me parece que no es únicamente paródico en el sentido de burla sino que es una plataforma para mostrar otra realidad, que también es tema común en su obra: la del proceso creativo de la pintura que vemos por ejemplo en “El árbol del color” (Anexo 2, pg.6).

La parodia tiene dos maneras, etimológicamente hablando, una es haciendo burla de lo que imita y la otra es simplemente imitación. Entre ambos usos, existe un espectro amplio de sutilezas implícitas que se generan de las interpretaciones del espectador o lector. Como ejemplo de este tipo de ambigüedades con respecto al sentido de una creación posmoderna, pensemos en la obra de Borges, y de cómo en su caso existen varias lecturas posibles y no una intención puramente satírica, las analogías y metáforas en sus relatos, para los que las pueden ver, apuntan a un lugar más inquisitivo que paródico. Estoy de acuerdo que estos conceptos a veces son indiferenciables a espectadores, pero cuando creamos imágenes y queremos controlar estos aspectos, nos enfrentamos a la verdad sobre nuestro conocimiento plástico. La pintura entonces, como la entiendo con Lezama, es fruto de una maestría sobre las imágenes, y el dominio de la técnica se subordina a ese objetivo. En cuanto a la discusión sobre la técnica impecable de Lezama, desde Europa, Vattimo dice que la obra posmoderna “se caracteriza por la capacidad que tenga de poner en discusión su propia condición...en un avanzado grado de autoconciencia que se resuelve en ironía como estrategia”¹⁰⁵. Sin embargo, como vemos con Borges, la ironía tiene límites y no acaba con el soporte de la narrativa, sino que la renueva con un giro adicional de complejidad. Me parece que estamos tan bombardeados de una mentalidad extranjera de incredulidad en la pintura, o quizás tan pudorosos de mostrar siquiera un poco de nuestras creencias, o por último tan ignorantes de ellas, que cuando leemos a creadores como Borges, o vemos cuadros de Lezama pensamos que se están riendo, de la historia, de lo clásico, de la filosofía o de la teología. Pero existe más en sus obras, que tiene que ver con dar un nuevo sentido, mirar las cosas desde un punto aún más

¹⁰⁴ Nieto Arroyo, obra citada, p.206.

¹⁰⁵ Gianni Vattimo, obra citada, p.51.

distante, en la creencia de que eso nos permitirá entender mejor las cosas, esas que tenemos más cercanas. Es lo opuesto del enfoque realista y encimado.

La fantasía de Lezama abre una reflexión sobre la identidad, pero los elementos en su pintura no están ahí como ejemplos de esa identidad o como respuestas a esa pregunta sino más bien como lugares desde donde podemos empezar a imaginar. En las palabras de Lezama: “la identidad es un constructo imaginario. O sea, no existe la identidad, somos seres humanos caídos en la superficie del mundo ¡y ya! Si nosotros nos construimos una identidad como mexicanos o como chinos o como africanos o lo que sea, la estamos construyendo a partir de una filtración imaginaria de hechos reales, de entornos. La cultura la integra el paisaje, el pasado, el clima, pero todo eso se integra de forma imaginaria”¹⁰⁶.

Y cuando Lezama dice “de forma imaginaria” lo que quiere decir a mi entender, es lo que luego explica así: “Tú no puedes decir que objetivamente la identidad de México es el águila sobre un nopal, no. Hay México y hay águilas, y hay nopales: su conjunción simbólica es otra cosa. Y ¿cómo interpretas en pintura figurativa la conjunción simbólica de un emblema plano? Pues entonces lo desdoblas. Yo empiezo a desdoblarlo: el águila es un caballero águila, la serpiente es un falo, de pronto los colores se dividen en personajes. De pronto la isla es un cajón, o el lago es un charco, o es el foso de un castillo, o es un fluido corporal”¹⁰⁷. Se trata de analogías visuales.



Ilustración 32

¹⁰⁶ Entrevista a Daniel Lezama en Anexo 2, p.16.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p.17.

Algunas obras de Lezama tratan el tema de la identidad desde esa perspectiva borgiana que delata el carácter fantasmagórico y alucinatorio del mundo y por ende de la cultura. Este carácter relativizado de lo que es la identidad se puede ver en los juegos de Lezama con la bandera mexicana (ilustración 32). El mecanismo consiste en pensar el cuerpo dentro de la pintura como una tela donde se pinta. Lezama dice que hay “una metáfora en pintarlo adentro del cuadro... donde es el personaje que está pintado pero al mismo tiempo representa ese color... Si tú ves que simbólicamente la bandera mexicana está marcada por tres colores, esos colores tú los puedes activar como personajes. En realidad lo que estoy haciendo es activando los colores, no tanto los personajes. No es que disfrace mis personajes de cierto color: a veces para mí el hecho de pintarlos como si tuvieran pintura corporal es un mecanismo para encarnar un símbolo o para encarnar una cosa abstracta o para generar un elemento visual que sería el color”¹⁰⁸.

En la entrevista de Merry Mac Masters para *La Jornada* ella sugiere que contrario al llamado Neomexicanismo, Lezama “subvierte los símbolos hasta el punto de que apenas se reconocen. Es decir, no se usan nunca como se plantean en su versión oficial o consciente (“como calcomanías”, comenta Lezama), sino por medio de un mecanismo de construcción inconsciente”. Como a menudo ocurre, la entrevistadora no escucha a Lezama cuando deja claro su intención, nada inconsciente, de “plantear ciertos temas en un código alegórico, metafórico, de varios niveles de lectura, donde se puede ver una escena e interpretarla de varias maneras...Trato de ser consciente de esos niveles de lectura en términos de mí mismo. Quiero que lo que se hace sea preciso y necesario”¹⁰⁹.

Como espero haber demostrado, el suyo no es un proceso inconsciente, ya que sabemos que Lezama ha querido encarnar los colores y convertirlos en personajes y para ello ha elaborado una manera: los cuerpos pintados dentro del cuadro. Una meta-fantasía, muy afín al fantástico posmoderno borgiano.

¹⁰⁸ Entrevista a Daniel Lezama en Anexo 2, p.2.

¹⁰⁹ <http://www.jornada.unam.mx/2008/03/28/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>, 05/11/2011

El asunto de si es consciente o no una producción de fantasía es fascinante y es un tema complejo con el que trato de no ser dogmática. Este uno de los aspectos que abordo en el análisis de mi obra personal en el capítulo 3 y por esto quiero rescatar algunos comentarios que hace Lezama al respecto, que coinciden con la

híper-consciencia de que habla Nieto Arroyo para caracterizar lo fantástico posmoderno.

Lo interesante es que Lezama también habla del lugar de donde surgen las imágenes como un desconocido. En sus palabras: “Uno de los temas de mi trabajo es que mi parte racional es la que enmarca, la que establece una serie de parámetros de trabajo para fijar unas energías que vienen de no sé dónde. Y esa es la parte irracional. Es decir, los componentes esencialmente son irracionales pero mi forma de armarlos en la pintura, de usar el esquema pictórico y de ser consciente de los usos de la pintura, es racional”.

Y así continúa: “Pero de donde viene ese material y lo que sale, es algo no racional. Yo diría que dentro de mí no solamente hay algo

fantástico que está por representarse, hay algo que no es de este mundo, o que es de este mundo pero que sale de una forma que yo no conozco y que tengo que poner aquí, y darle forma yo. Son energías y son materiales que salen y que yo tengo que moldear. El moldeo es racional, la otra parte no. Eso es crucial en mi trabajo de pintor, o sea mi trabajo de pintor es el de abrirme para dejar salir esas energías internas, que son probablemente energías colectivas, energías arquetípicas.

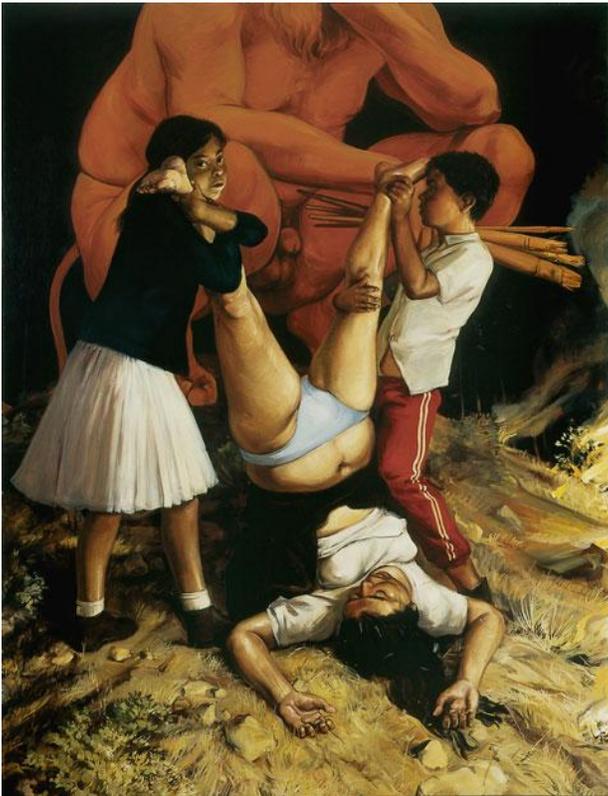


Ilustración 33

Tengo que volverme una puerta, un umbral por donde pasan cosas, pero claro, yo como puerta puedo regular cómo salen y a dónde salen... a través de las herramientas que posee la pintura”¹¹⁰.

Este aspecto del pintor como canalizador de “algo” trascendente lo conocemos desde Platón, y en ejemplos más recientes se lo encuentra en la pintura metafísica y las influencias de Nietzsche en las vanguardias¹¹¹. La segunda apariencia de las cosas que pintaba De Chirico encuentra la tercera apariencia de Vargas Llosa¹¹² en la pintura de Lezama. El artista que sigue el sistema de lo fantástico tiene una visión del arte que es una búsqueda espiritual de revelaciones. Es también, creo yo, un resultado y una certeza que surge de la experiencia de pintar, que tiene que ver con la creencia de que la pintura nos enseña cosas.

“Una de las tareas del pintor”, dice Lezama, “no es tanto impresionar a la gente y estar en las bienales, sino en conocerse a sí mismo. O sea, lo que tú estás haciendo te enseña cosas de ti mismo que a veces tú no querías ni saber”¹¹³.

La fantasía “no es un pretexto para jugar”, dice Lezama, “porque sería como tonto decirlo así, sino un pretexto para entender. Jugando sí, o sea, haciendo locuras, haciendo lo que no se había hecho antes, lo cual en sí es una locura. Cualquier pretensión de originalidad es delirante. Hacer algo que no se ha hecho antes, aunque se haga sin intención de ser el primero: estás siendo loco... (pero también) te aterriza...te conecta... pero estar conectado con ciertas cosas es una locura. Estar conectado con ciertas cosas es peligroso, es sucio, es demente, es extraño, es no entendible, es incorrecto, no entra en un discurso rescatable socialmente, etc. Hay muchos territorios”¹¹⁴.

A mi entender este camino que honestamente nos muestra Lezama, el camino de la pintura de lo fantástico, es el de una pintura que se involucra en la búsqueda de

¹¹⁰ Entrevista a Daniel Lezama en Anexo 2, p.15.

¹¹¹ Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1990, p.28.

¹¹² El juego dialéctico de lo fantástico pone sobre la mesa los conceptos de realidad e irrealidad, creando así una “tercera realidad”. Un interesante cuestionamiento a esta teoría literaria de Vargas Llosa en cuanto al problema de la realidad se encuentra en el ensayo de otro escritor peruano Julio Carmona: <http://www.redaccionpopular.com/articulo/el-mentiroso-y-el-escribidor-v, 2/12/2012>.

¹¹³ Entrevista a Daniel Lezama en Anexo 2, p.19.

¹¹⁴ *Ibíd*em, p.17.

sentido a través de analogías visuales. Con respecto a la evolución de este proceso Lezama comenta: “Abordo la posibilidad de que pase que pudiera tener una visión del arte como la que tenían los escultores prehispánicos para quienes era una acción mística generar una obra. La acción formal y la acción de contenido eran una sola. Esa perfección que tiene que ver con el arraigo y el involucrarse con ciertas cosas es algo a lo que aspiro, a lo mejor me he ido acercando un poco a eso. No es forzar una significación o tocar los temas del arte contemporáneo que, a mí, es lo que menos me interesa. Es encontrarme a mí mismo dentro de mi propia obra”¹¹⁵.

Conclusiones de este capítulo

Me identifico con la afirmación de Lezama en relación a encontrarse a sí mismo en la propia pintura y con el desinterés en los temas del arte contemporáneo. Concuero en que se trata de la búsqueda de imágenes que funcionen para uno mismo, primero que nada y por sobre todo lo demás. Las imágenes construidas así no encajan fácilmente en corrientes plásticas. Precisamente esto es lo que me hizo sospechar que lo fantástico no puede tener nada que ver con temas o tratamientos convencionales en las imágenes. Y por eso es que recurrí a un enfoque general sobre la producción de lo fantástico en la literatura posmoderna donde se confirma lo anterior y donde se añade que más que un asunto temático, lo fantástico se puede entender como una estrategia de confrontación de realidades, de lo cotidiano con lo extraordinario.

Lo que obviamente ocurre cuando nos atenemos a las temáticas es que nos quedamos con las diferencias individuales, como se da en los casos de los pintores mexicanos presentados en esta tesis. Específicamente, cuando nos enfocamos en la imagen de la mujer no podemos relacionarlas entre sí y mucho menos pude relacionarlas con mi propia obra: cada uno de los artistas aquí expuestos representa a la mujer dentro del marco más grande que son sus propias temáticas, las cuales van desde la casi total indiferencia, como en la obra

¹¹⁵ Entrevista de Sonia Sierra en El Universal, <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/65467.html>, 24/6/2013.

de Colunga, hasta un papel muy protagónico como en el caso de Lezama. Los tres pintores sostienen sendos diálogos con la naturaleza, la religión y la identidad mexicanas respectivamente en donde la mujer juega distintos roles, pero nunca como objeto de una propuesta o un cuestionamiento central. Incluso cuando Lezama relaciona la virgen de Guadalupe con el “origen del mundo” de Courbet para convertirlo en una bandera¹¹⁶, la mujer está sirviendo de analogía, y ahí podemos ver claramente como el realismo de Lezama es sin duda alegórico. Cuando Toledo toma a la mujer para zoomorfizarla y jugar con ella “en sentido figurado” aleja aún más la posibilidad de una identificación con una mujer real (Ilustración 11). Y no es que esto se deba a que estamos ante signos fantásticos, sino al hecho de que la identidad de la mujer no está siendo explorada plásticamente, su identidad no es objeto, valga la ironía. Y desde luego que tampoco lo es la identidad del hombre: en las temáticas de estos pintores el género no está problematizado ya que “el hombre” somos todos, hombres y mujeres. Y tiene todo sentido ya que para abordar asuntos de la relación con la naturaleza, con nuestra espiritualidad o con nuestra identidad en cuanto a historia o lugar, hombres y mujeres estamos en el mismo barco. O tal vez no. Esto es lo que abriré a discusión en el último capítulo en el que expongo mi propia perspectiva sobre lo fantástico.



Ilustración 34

¹¹⁶ Entrevista a Daniel Lezama en Anexo 2, p.27.

Capítulo 3 El cuerpo fantástico: obra personal.

El presente capítulo se enfocará en el análisis de mi obra desde 4 contextos:

- la temática del género femenino o perspectiva femenina. Se verá cómo en mi obra las imágenes del cuerpo fantástico no son invenciones sin sentido sino que son el efecto de algunos cuestionamientos que tienen que ver con el lugar de la mujer en la sociedad.
- mi método para que aparezca lo fantástico. Francis Bacon y Roberto Matta son mis referencias para explicar los aspectos de lo alucinatorio en mi obra. Abordo lo que tiene apariencia surrealista contrastado con la construcción consciente de temáticas sobre la mujer no sólo desde el punto de vista social sino también psicológico.
- A raíz de los aspectos anteriores, me pareció importante abordar el tema de las creencias y hacer algunas declaraciones de principios. Me interesa revisar las hipótesis sobre los procesos creativos y confrontar algunos lugares comunes con mi propia experiencia al momento de convertir ideas en imágenes.
- Para terminar me detengo en la distracción semiótica. Me enfoco en mostrar mi mirada sobre mi obra y contrastarla con la de un espectador genérico. Será evidente que la mirada externa no es instrumental en la producción de mi fantasía.

3.1 La temática desde el género femenino

Hacer de la identidad de la mujer una problemática plástica es, originalmente, una premisa feminista. Esta línea de investigación artística comenzó en los setenta en Norteamérica con la idea de explorar expresiones desde lo femenino en directo desafío a las Bellas Artes. Las feministas de esa época en general habían concluido que, a pesar de un aparentemente neutral e inclusivo lenguaje teórico de la filosofía del arte o la estética, virtualmente todas las áreas de la disciplina portan la marca del género en sus estructuras conceptuales básicas. Así fue que ese movimiento desechó lo que tuviera relación con la tradición estética de las Bellas Artes para construir sus obras. La pintura, la historia del arte y la estética se asociaron con la hegemonía masculina en el arte y desde una radical postura

androfóbica, el propio cuerpo de las artistas se convirtió en el soporte principal de su obra. Nuevas formas de expresión en la literatura, la filosofía y el arte en general se expandieron para incluir nuevas categorías (video, instalación, performance) que se llevaran bien con esta ruptura de las artistas con los medios tradicionales basada en una historia de injusticias hacia el género femenino¹¹⁷.

Me interesa detenerme un poco en el recorrido de este movimiento porque en este buscar en las imágenes que es mi pintura, hay algunas coincidencias, ciertamente no en las decisiones plásticas, pero sí en las temáticas. Mi experiencia de vivir y trabajar 10 años en Estados Unidos es muy distinta a hacerlo en Latinoamérica. Un temperamento sensible a las injusticias queda impresionado por los avances en materia de derechos de la mujer que existe en otros lados y naturalmente esta preocupación aflora en el momento de hacer una obra personal. Mi historia familiar por otro lado, mis relaciones como hija, esposa y madre, también desde un punto de vista crítico en cuanto a lugar en la sociedad y psicología, entran en el juego de fuerzas que termina en la imagen del cuerpo fantástico.

Aunque no es inmediatamente visible, la mujer desde el punto de vista político y social está presente en mi proceso y es en este sentido que me distancio de los pintores seleccionados. Esto se hará evidente al momento de mostrar la génesis de las imágenes que creo. Veremos cómo es la evolución de mi preocupación social sobre la mujer cuando entra en el proceso de construcción de imágenes para convertirse en problemas plásticos, en formas metafóricas o simbólicas. Espero que con mis ejemplos se vea que el sistema de lo fantástico es un sistema incluyente, que puede acoger cualquier tema, y de varias maneras, confrontando realidades de manera clásica, o de manera moderna como en un sueño sin sentido, o relativizando las dos anteriores, en simulacros y fusiones de lo clásico o lo moderno.

No olvidemos que el protagonista en esta tesis es el sistema creativo, y no los temas. Es así que haré un recorrido por estos cuestionamientos sobre el lugar de la mujer, desde su cuerpo, para que al final mi obra hable a través de los

¹¹⁷ Korsmeyer, Carolyn, "Feminist Aesthetics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/feminism-aesthetics/>>, 12/12/12.

espectadores y diga, como ya lo he comprobado, cosas muy distintas a las que yo digo de ella. Ya conozco la lección. Y así quedará demostrado que este aspecto temático, dramáticamente distanciado de los pintores analizados, no es el que define mi obra.

Lo interesante y liberador para artistas como yo es que a pesar de todas estas exploraciones por parte de mujeres feministas que por fin tuvieron total acceso al status de artista en igualdad de condiciones con los hombres, no se ha logrado probar que exista una estética femenina. Las diferencias más importantes entre artistas siguen siendo principalmente, de educación, raza, cultura, posición social, etc. Lo que sí ha ocurrido, en el proceso de cuestionamiento de las Bellas Artes desde el feminismo y todas las “olas” posteriores hasta el neo feminismo o feminismo posmoderno, es que se han creado líneas de investigación tan influyentes como cuestionables en cuanto a asuntos como: la hipótesis sobre la “mirada masculina”; lo que es propiamente la visión y la belleza; el valor esencial de que el arte debe ser estético; la idea de que deba ser creado por un solo creador, que deba ser interpretado como un objeto de valor autónomo, etc. Se ha criticado el hecho de que estas problemáticas se tratan sólo de problemáticas de mujeres blancas occidentales y educadas del primer mundo, sin embargo el resultado es que con ese impulso cuestionador, actualmente el arte se ha diversificado en razas, nacionalidades y categorías de expresión, con nuevas temáticas y técnicas nunca antes exploradas, por un lado relacionadas con la sexualidad y el cuerpo en maneras que han sido percibidas como agresivas y controversiales¹¹⁸.

¹¹⁸ Ídem.

No existe tópico más discutido en el arte y la filosofía feministas que el cuerpo. Este interés representa entre otras metáforas, una continua exploración y crítica al dualismo mente-cuerpo, al rol de la morfología sexual en el desarrollo del género y el ser, a la venerable asociación de la mujer con la materia y los sentidos. En esta línea de investigación se cuestionan los valores estéticos basados únicamente en la visión y el oído, y se abre el campo a las sinestesias, se usan alimentos para crear arte y con esto se cuestionan los valores de permanencia de la obra, se abre el campo a lo efímero donde las obras se desvanecen y destruyen al paso del



Ilustración 35 Las inocentes

tiempo. Su objetivo es también cuestionar la jerarquía de los sentidos donde los más “mentales”, visión y oído, están por arriba de los demás, olfato, tacto y gusto. Muchas obras de mujeres plantean esta ruptura con los valores tradicionales del arte especialmente “la belleza” y plantean así serios desafíos a las definiciones del arte¹¹⁹.

Puede no gustarnos el arte que surge de este cuestionamiento, o incluso podemos negar que es arte, pero ya no hay vuelta atrás: creo que hay que enfocarse en lo que viene después de estos quiebres. Me interesa ahondar en éstas temáticas con mayor seriedad, pero también de manera más lúdica y paródica en estilo, menos abiertamente política, tomando en consideración lo que ya sabemos: que los conceptos de género, sexualidad y cuerpo están cargados culturalmente. Lo fantástico permite abordarlos desde la pintura en un estilo individual sin abandonar los fundamentos que nos animan, ahora más teoréticos y filosóficos y no tan

¹¹⁹ Ídem.

políticos, como los que en un pasado reciente enarbolaron también las artistas en México¹²⁰.

El *performance*, donde las mujeres son pioneras, me parece a mí que presenta muchas veces una visión de rechazo al cuerpo femenino entendido como objeto de placer. Recordando a Nietzsche, se podría decir que esta visión sí es una verdadera “transvaloración de valores”¹²¹. Y este ataque a la idea de la mujer como objeto deseable me recuerda las ideas de los futuristas y su repudio a las mujeres que supuestamente retrasaban con sus encantos el avance de la modernidad¹²². Esos viejos esfuerzos por destruir la imagen de la “mujer fatal” palidecen al lado de un performance donde la mujer-obra se destruye sin artificio



Ilustración 36 Sin título

metafórico. ¿Cuánto tiempo más hay que seguir viendo ese espectáculo? Por eso, que no quede duda: concuerdo con Roger Bartra en que “es preciso emprender la tarea de restaurar las ruinas que nos rodean, de reunir los fragmentos del mundo posmoderno, de recomponer el plano roto del horizonte temporal que

circumscribe nuestra actualidad”¹²³. La idea de que las prácticas artísticas tradicionales perpetúan una subordinación es un camino autodestructivo y sin salida para las mujeres, no tengo dudas. No hay necesidad de “liberarse” de la

¹²⁰ Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Conaculta, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, p.418.

¹²¹ Friederic Nietzsche, *Ecce Homo*, <http://espanol.free-ebooks.net/ebook/Ecce-Homo/pdf/view>, 20/06/2013.

¹²² Olga Sáenz, *El futurismo italiano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2010, p.114.

¹²³ Roger Bartra, obra citada, p. 326.

pintura como si en sí misma fuese un medio inseparable de esa condición subordinada.

Ahora sí, y a continuación, el camino desde las ideas a la imagen:

Los cuestionamientos que me parecen insoslayables para el desarrollo de la mujer en Latinoamérica parten, desde luego, por el cuerpo y a lo que es su apariencia externa le contrapongo su interior, tanto en la forma de condicionamientos culturales como en particularidades psicológicas y morfológicas.

Las normas tradicionales de la apariencia personal femenina, por ejemplo, se pueden entender como metáforas de las normas tradicionales del pensamiento. Algunas de las ideas tradicionales que acotan la libertad de las mujeres como el amor incondicional a la pareja, el “amor de madre”, el machismo en las mujeres, etc., que subliminalmente (o no tan así) están presentes en la cultura y la educación latinas, son objeto de referencia en mis pinturas.

En la ilustración 35, *Las inocentes*, por ejemplo, existe una ambivalencia en la figura de la mujer, que bien puede estar protegiendo a dos seres inocentes y pequeños como también puede estar doblada por la responsabilidad de cuidarlos, con una mirada de enojo o disgusto, ironía o aburrimiento, debido quizás a que debe posponer su desarrollo intelectual. La vida que sigue fuera de la casa, como el árbol en la ventana se verá sólo desde lejos, sin la posibilidad de participar e interactuar con adultos la mayor parte del día, en una división entre lo público y lo privado¹²⁴, las pequeñas tareas domésticas vs., por ejemplo, los grandes negocios, los estudios, la política.

Otros ejemplos de presentación del aspecto alienante que puede ser criar hijos, o lo extraño que es relacionarnos con seres de distinta sensibilidad o distinto nivel de madurez emocional, por ejemplo, está en la ilustración 36, donde los hijos son unos seres extraños, extraterrestres o dibujos animados que conforman la prole adjunta. Las alas para volar están desconectadas de la estructura ósea de la mujer quien está sentada al nivel de esos seres sin brazos (arropados como bebés). La realidad de los sentimientos de ambivalencia maternal se opone a la de la figura de la madre sagrada, amorosa y abnegada de la cual la iglesia católica

¹²⁴ Michelle Perrot, *Mujeres en la ciudad*, Editorial Andrés Bello, 1997, Santiago de Chile, p. 37.

tiene el monopolio y que se nos impone culturalmente¹²⁵ en las formas de la madre como un ángel.

Las atmósferas sobrenaturales son propias del mundo mágico, ambiguo y complejo de la maternidad o la concepción, y son formas de “lo sublime” recurrentes en la estética feminista. En la ilustración 37, mi versión de lo sublime en el asunto de la concepción se antropomorfiza en el ser-flor que se acerca a la



Ilustración 37 Sin título

mujer. Su naturaleza es irreal, bordeando lo terrorífico: figura ambivalente que anuncia algo amenazante, menstruación, embarazo o menopausia, comunicando ciegamente el mensaje de la Naturaleza. La mujer parece enferma, con secreciones desde su cabeza, cabello y ojos, pasiva y enojada. Como en un mundo sacado de un cuento de Ray Bradbury, esta imagen cumple con las características del fantástico clásico según el sistema de lo fantástico literario, por el ser antropomorfo e irreal que hace su siniestra aparición. También podría

¹²⁵ La base de estas imposiciones son también razones biológicas, necesarias a nuestra especie para sobrevivir. Sabemos bien que es importante que los hijos crezcan en amor, porque esto favorece la salud mental de los seres humanos y la sociedad. Por eso es necesario y bueno relegar a lo oscuro los sentimientos de ambivalencia maternal. Pero no sin consecuencias.

representar el lado oscuro de la mujer, lo oscuro interior que es característico del fantástico moderno.

Volcar el interior hacia afuera es un recurso de la estética feminista, pero yo no lo uso para desde ahí atacar a las bellas artes como si éstas fueran inseparables de valores jerárquicos de belleza basados en estructuras patriarcales que sólo ven a la mujer en su forma exterior. Me parece importante recuperar la representación de la mujer como objeto de deseo siguiendo la pintura académica pero también quiero presentar su lado más complejo, interior. Pensarnos como objetos de deseo es un arma de doble filo, porque hay que reconocer que nos da fuerza, pero también puede debilitarnos. Mi intención en la imagen es reintegrar estas percepciones del cuerpo de la mujer.



Ilustración 38 Los tres poderes



Ilustración 39 Sin título

En la ilustración 38 el cuadro se trata de una mujer y su sexo bajo el cuidado o dominio de entes representantes de las convenciones, los juicios y las expectativas para este ser. En esta imagen un ser/niña es un todo orgánico sin orden entre sus órganos, vulva, manos, cara, cabeza, pelo. Es de naturaleza botánica, como un capullo o una nuez con referencias al mundo de lo maravilloso, pre-fantástico. Tres figuras frías y

escultóricas como estatuas de piedra custodian el desarrollo de este bello y natural ser. Son los poderes de la educación, la iglesia y la familia en actitudes suspicaces del ser femenino. Las mujeres supervisadas desde el pudor y el miedo, tratadas como niñas en la cuestión de la sexualidad y el derecho de la mujer sobre su propio cuerpo, todo en un contexto negro y plano como metáfora de la situación.

Otro ejemplo de una visión de la percepción del interior volcado al exterior es la ilustración 39. Lo que ocurre en el cuerpo de la mujer, sus cambios hormonales producidos por su aparato reproductor que determinan su ciclo, desde el deseo en días de ovulación hasta la destrucción y muerte que es la caída del endometrio, están sugeridas en esta pintura. Un jardín de posibilidades es nuestro cuerpo, que cuando es consciente se puede volver un paisaje opresivo, si pensamos que la conservación de la humanidad involucra modificar nuestro cuerpo como ningún hombre jamás tendrá que hacerlo. A veces nos sentimos como seres espectrales en este continuo devenir de la especie humana que mirado exclusivamente desde la biología, pareciera tener como única meta reproducirse en nuestro cuerpo.

Así es como surgió el cuerpo fantástico: yo no lo busqué deliberadamente. Ocurrió en el proceso de encontrar imágenes que se puedan asociar con el choque entre la realidad del cuerpo, mi memoria del cuerpo visto desde afuera, y las ideas y

comentarios que tenemos sobre este, ya sea impuestas por la cultura o por nuestra propia historia.

Una de estas ideas es la noción de que nada más estamos hechas para traer hijos al mundo y que eso solamente nos dará la felicidad. Esta idea refuerza una jerarquía entre por un lado las mujeres que siguen el llamado de la naturaleza y por otro, las que no pueden o no



Ilustración 40 La envidia

quieren hacerlo. El cuadro en la ilustración 40, *La envidia*, surgió de una visión de este predicamento. La mujer verde tiene muchos hijos o huevos en distintos estados de desarrollo, la mujer azul no tiene ninguno y mira a la primera con envidia. A pesar de que su cuerpo está hecho para volar y viajar, la mujer azul desea la experiencia de la maternidad.

Lo deforme no está aquí para provocar, como en el surrealismo clásico, sino como metáfora de ideas deformes, ideas desproporcionadas.

En el centro de la discusión sobre si existe o no una estética femenina están las intensiones de crear un estilo sexuado que no le pida prestado nada a la tradición patriarcal. Luce Irigaray a pesar de lo críptico de sus teorías ha servido de inspiración para muchas feministas que no quieren usar el lenguaje estándar asexuado y de sintaxis familiar de los discursos masculinos/neutrales. El resultado es muy confuso cuando se trata de filosofía y literatura, pero el fundamento de base, de hacer una deliberada invocación a la subjetividad femenina¹²⁶ me parece

rescatable como “tela de donde cortar” en el diseño del cuerpo de la mujer en la pintura.

Así lo dice Walter Schurian cuando se refiere a los contenidos del arte fantástico: “está íntimamente ligado a la representación humana, implícita y explícita; es decir, que sitúa preferentemente al hombre



Ilustración 41

en el centro del lenguaje formal y plástico...no centra imágenes y composiciones en objetos o cosas, sino en el sujeto hombre, el individuo, la psique”¹²⁷. Excepto

¹²⁶ Carolyn Korsmeyer, obra citada.

¹²⁷ Walter Schurian, obra citada, p. 13-14.

por el detalle de que ese sujeto en mis pinturas es la mujer, esta es una posible descripción de muchas de mis composiciones.

Siguiendo con las temáticas políticamente incorrectas, el matrimonio o las consecuencias de una vida que no cuestiona el camino de servir a la reproducción humana significan para la mujer, la mayoría de las veces, seguir a un hombre en busca del bienestar familiar. La maternidad para algunas mujeres está incuestionablemente ligada al progenitor de sus hijos sea esto bueno para la salud emocional de ella o no. La ilustración 41 sugiere esta relación de subordinación al hombre, aquí representado como una especie de gallo muy macho con “tres piernas” que se voltea a esperar a la mujer y su progenie. Su gesto es de cuidado o de impaciencia, es difícil de determinar. La mujer encorvada en sumisión o cuidado por el más pequeño, en un camino oscuro y sinuoso que no parece muy feliz.

El viaje es una metáfora común en lo fantástico, desde sus asociaciones con poderes chamánicos en la cultura de pueblos originarios hasta los mundos paralelos de Borges como metáforas epistemológicas que relativizan el saber humano. La ilustración 42, *El viaje*, es otra versión de este viaje que es el matrimonio y la familia, la subordinación del cuerpo de la mujer a otro ser engañoso con cara de mujer que la acarrea en su ridículo vehículo para conquistar distancias, abusivo y nada sustentable como son los vehículos a energía fósil. La mujer por su parte es un fuego de seres que se multiplican en su cuerpo y pasivamente se deja acarrear en este viaje moderno apoyada en la columna de otro. Es una heroína en potencia, (podría negarse y terminar de una vez con el sin sentido de la reproducción indiscriminada), es cualquiera y es todas. Es pariente de un pequeño personaje activista que estoy desarrollando para intervención en muros abandonados (ver Ilustraciones 54 y 55). Esta autorreferencia es un aspecto asociable al posmodernismo borgiano.

Cada vez que escucho lo que otros ven en esta pintura, ninguna está relacionada al tema de la mujer como yo lo veo. Hay una interpretación que me gusta mucho y es la del espectador que ve el ser de la izquierda como una mujer soñadora y

viajera, que se moviliza velozmente y está custodiada por la mujer roja que es una heroína, y que podría ser su otro yo. Ambas son una y la misma.



Ilustración 42 El viaje

3.2 El método de la alucinación y la construcción consciente

Como vimos, lo fantástico en mi pintura resultó de la necesidad de construir imágenes que fueran metáforas de la relación entre el cuerpo de la mujer y ciertas ideas sobre ella. A pesar de que esas ideas están cargadas políticamente el resultado es que esas imágenes no tienen lo que se necesita para enarbolar un mensaje unívoco. Independientemente de que esto sea bueno o malo, me parece evidente que esto se debe a que pinto con intensiones ambiguas e incluso contradictorias: por un lado quiero sorprenderme a mi misma con una imagen no convencional, viva y espontánea, y por otro lado quiero concretar un mensaje específico, calculado. Tanto deseo las dos cosas que he desarrollado mi proceso creativo en dos etapas: primero un momento de alucinación y luego uno de construcción dirigida. Muchos pintores reconocerán aquí su propio proceso; a los otros los invito a probarlo:

Comienzo por manchar la tela con formas circulares, ondulantes, que recorren la tela fluidamente. Son líneas sinuosas y orgánicas algo biológicas, botánicas o antropomorfas. Mi intención en este punto es puramente gestual, expresionista y abstracta. Mi cuerpo recorre el papel o tela como en un reconocimiento del terreno, que puede ser desde violento hasta amoroso, todo depende del estado de ánimo, de lo que esté presente en mi mente en ese momento. La imagen hará un recorrido o evolucionará de manera similar a la emergencia de las primeras formas de vida en la Tierra desde los caldos de proteínas, hasta el desarrollo del *homo sapiens* con su mente y sus emociones, pensamientos y creencias.

Pero este “jugar a Dios” no está exento de razón y me atengo a Bacon cuando dice que el sentido crítico tiene que ir junto con la entrega a lo que sale¹²⁸.

Las ilustraciones 43 y 44, son dos momentos de un ejercicio al óleo sobre papel, los elementos en la imagen de la derecha surgieron de la trama abstracta que vemos a la izquierda. Ese recorrido orgánico o como de fluidos chillones de la izquierda que no es referente de nada, sirvió de guía a las formas de la derecha que quedaron encima, y que quedaron integradas así, en una composición gestual, es decir, ya no en una trama geométrica académica, sino en una trama emotiva.

Mis visiones se informan con la memoria del cuerpo femenino, lo cual ocurre en un acontecer circular, de manchar/visualizar/pintar, también reducible a un ir y venir entre automatismo y consciencia, en un ejercicio de ir aceptando y dirigiendo las manchas para ir produciendo la imagen que voy reconociendo, o proyectando. Por supuesto esto no es nada nuevo y es similar a cómo se construyen los animales tallados en la tradición zapoteca en Oaxaca: “viendo” la figura en los troncos y ramas de copal. No me refiero a los alebrijes, que se construyen de manera más convencional, sino a la talla en madera que va respetando las formas existentes en la rama, tal cual como me lo contaron en San Antonio Arrazola.

¹²⁸ David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, 1975, Alden Press, Oxford, p.122.



Ilustración 43



Ilustración 44

La misma distinción en la manufacturación se puede hacer con respecto a las figuras hechas de rábanos en Oaxaca para Navidad. Las hay de dos tipos: están las que respetan las formas de los rábanos y las que se hacen cortando el rábano en partes para luego construir esculturas e imágenes convencionales.

En resumen, no hago bosquejos ni estudios, cada obra contiene un estado psicológico y emocional específico de un momento. Es una especie de teatro o simulacro que podría verse como una forma de buscar algo desconocido, o como un momento en un proceso de transformación.

En la ilustración 45 las dos mujeres las imaginé como en una misión de combatir un virus estomacal: a ellas las vi en las manchas. Y sé que vi eso porque estaba preocupada por alguien muy enfermo del estómago por una



Ilustración 45 Sin título

bacteria llamada *Helicobacter pylori*, bastante siniestra. Cuando imaginé esas mujeres, pensé que una imagen así retrataría bien la labor de curanderas que desarrollamos las mujeres cuando somos madres, entre mágica y empírica. Y esa imagen específica la reforcé conscientemente con línea y color.

Mario Bunge, filósofo y físico, hablando de explicaciones teleológicas, dice así: “Nadie parece haber dado argumentos convincentes para poner en duda que el comportamiento consciente del hombre sea finalista o intencional; lo que se



Ilustración 46

discute es si en el nivel vital pueden encontrarse funciones y actividades inconscientes pero dirigidas hacia fines. Lo que no suele negarse es que, en contraste con los procesos físico-químicos, muchas funciones y comportamientos vegetales y animales no son indiferentes al resultado final, sino que ocurren como si estuvieran de algún modo dirigidos

hacia él. En realidad, están determinados por los estados

inmediatamente anteriores y por toda la historia pasada del organismo, así como por su ambiente; ni los órganos, ni los comportamientos pueden ser determinados por necesidades futuras, aún inexistentes: son determinados, según puede presumirse, por condiciones pasadas y presentes y se *adaptan* de antemano a las condiciones venideras, aunque no con previsión ni con planeamiento consciente, sino como resultado de una historia de éxitos y fracasos tan prolongada cuanto ciega”¹²⁹.

A menudo ocurre que no sabemos qué estamos haciendo cuando pintamos y en esa incertidumbre estaba cuando encontré ese texto de Bunge. Elucubré que mi método de producción de imágenes podría estar funcionando al modo de un

¹²⁹ Mario Bunge, *Causalidad, El principio de la causalidad en la ciencia moderna*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1961, pp.316

órgano u organismo que realiza las tareas sin tener conciencia de la totalidad o del fin, es decir, podría ser un método orgánico emparentado con los de tipo autorregulado que existen en el cuerpo humano (el corazón, por ejemplo). Siguiendo este argumento, esta manera de crear imágenes estaría dirigida hacia el advenimiento, por llamarlo de alguna manera, de la mujer del futuro. Esto es, si partimos de la historia de la mujer carente de lugar seguro y poderoso en la sociedad, en general. Si pensamos que la mujer aún no tiene lugar¹³⁰ porque aún no es la norma que nos eduquemos y decidamos sobre nuestro cuerpo, por decir lo básico, entonces estas pinturas podrían ser una búsqueda en esa “adaptación de antemano”: unas metáforas que apuntan en términos psicológicos y plásticos hacia lo que está por venir. (Por lo que he dicho de ellas me parece que sólo hay del tipo que muestra la parte condicionada y aún falta para que aparezcan unas más positivas).

En cuanto a la parte dirigida del proceso alucinado, me identifico con la repulsa a la ilustración que manifiesta Francis Bacon, quien dice que la ilustración no está al nivel del arte porque no explora la apariencia sino que la fija por medio de convencionalismos, por medio de estándares aceptados de lo que es la realidad¹³¹. Bacon sostiene que una manera de evadir el camino ilustrativo y lograr realidad es por medio de la intuición emocional, y que favorece explorar y destrabar el sentimiento para llegar a nuevas formas de apariencia, para captar



Ilustración 47

¹³⁰ Marc Augé, *Los no lugares, Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1992, p.81.

¹³¹ David Sylvester, obra citada, p. 56-58.

la imagen por medio de una construcción que capture lo vivo, “la realidad cruda, la brutalidad de los hechos”¹³². En esos pasos andaba yo cuando hice los ejercicios de la Ilustración 46 y tal vez la 47 donde creo que es posible intuir un devenir, un fluir o una transformación del sujeto.

El método no ilustrativo es una manera un poco ciega de trabajar, que se presta muy bien para buscar metáforas de esas realidades aún no visibles y por tanto no representables convencionalmente. Esto dice Bacon sobre el gran autorretrato de Rembrandt en Aix-en-Provence: “si lo analizas, verás que casi no hay soquetes para los ojos, que es completamente no ilustrativo. Creo que el misterio de un hecho se logra por medio de una imagen hecha de marcas no racionales. Y no puedes hacer esta marca de la no-racionalidad a pura voluntad. Por eso es que el accidente siempre tiene que entrar en esta actividad, porque en el momento en que sabes qué hacer, en ese momento estás haciendo sólo otra forma de ilustración”¹³³.

Mi intención es explorar la creación de cuerpos por medio de encontrarlos, o intuirlos en las manchas. Pero no es lo mismo que manchar los rostros y cuerpos retratados para ver si en esos gestos aparece por accidente aquello que se anda buscando de la apariencia, que es como trabajaba Bacon. Me interesa lo irracional pero de otra manera, más cercana a lo que menciona Roberto Matta cuando dice que se trata de rescatar formas del fondo, es decir, de ir encontrando cosas a partir de un achurado o manchado de la superficie (recomendación de Leonardo, por cierto¹³⁴). Matta dice esto al respecto: “no hay que partir de una hoja en blanco, porque ahí uno sólo proyecta lo que conoce. Si uno parte de manchas y las lee por el método alucinatorio, automático, podrá ver cosas que vienen del deseo oculto”. La anterior es una cita de Matta en un ensayo de Leo Lobos quien describe así el proceso: “ensuciar el lienzo para que se presente el proceso alucinatorio y “presentir” el cuadro”¹³⁵.

¹³² Ídem.

¹³³ Ibídem, p. 58.

¹³⁴ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura*, Sección primera, sXVI, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154424.pdf>, 20/6/2013.

¹³⁵ <http://www.mundoculturalhispano.com/spip.php?article2614>, 20/05/2012



Ilustración 48

No está demás concluir, entonces, que este proceso de la inmediatez de “lo que sale” o se alucina, es muy distinto a la imagen que se elabora con el “formato del código de la lectura, de la complejidad visual, del sentido que puede tener armar una pintura”, que es como describe su método Daniel Lezama¹³⁶. Cuando se trata del “armado” de las imágenes, podríamos concluir que mi método no sigue el código académico de la lectura, ni de la composición y está más cerca de lo abstracto orgánico y de lo biológico, que de un código académico.

Por otro lado, no constituye un método propiamente surrealista porque lo alucinado es corregido, editado o contrastado por la razón en la búsqueda de un sentido, lejos del absurdo, por lo menos en intención¹³⁷.

¹³⁶ Ver Anexo 2 de esta tesis, Entrevista a Daniel Lezama.

¹³⁷ Por otro lado, estudiando a Ernst, Varo, Paalen o Matta, se me hace evidente que los pintores surrealistas tenían muy presente lo que animaba sus imágenes y sabían que no se podían generar imágenes sugerentes irracionalmente. Por lo tanto deben haber constatado que el proceso no tenía necesariamente que ser irracional porque aún así las imágenes no comunicaban un mensaje unívoco. Esta es la paradoja de la sin razón de que habla Rodríguez Prampolini que se confirma cuando vemos los procesos constructivos. Lo cual es acorde con el sistema de lo fantástico moderno y su condición *sine qua non*: la conciencia.

Tenemos entonces que esta temática de la identidad de la mujer sitúa las imágenes en una intención mucho más consciente que el sueño o la sin razón surrealista. Sin embargo, por ser al menos de apariencia surrealista, como las ilustraciones 46 a 49, se podría pensar que es simulación o apropiación de una



Ilustración 49

estética. Sin embargo, no podría hablarse en términos de apropiaciones o simulacros surrealistas, ahora que sabemos que mi intención es presentar una metáfora de la mujer en sus múltiples facetas psicológicas: cuando se estira, cuando se retuerce, cuando se desarticula para los demás. Tampoco estas mujeres están entendidas

como ideales femeninos, sino desmitificadas, desidealizadas, des-arquetipadas, sobre todo en los aspectos de la maternidad y la sexualidad.

Hasta aquí la descripción del proceso creativo para mis imágenes, del cual pienso que muy bien se podría madurar en una metodología para pintores principiantes interesados en lo fantástico. Esta metodología ofrece una manera de resolver el asunto de la composición en la pintura figurativa sin tener que recurrir a las divisiones geométricas del plano para armonizar, en caso de que eso fuese lo que se desea. También ofrece una estrategia para superar los temas fantásticos juveniles, de doncellas y dragones, en los que dibujantes y pintores en potencia a veces se quedan atorados. Es un proceso creativo para los que se quieran aventurar a inventar imágenes a partir de lo que son capaces de imaginar viendo las manchas, confrontando lo que se alucina con el sentido crítico, en contacto inmediato con los conceptos de lo figurativo y lo fantástico. Esta manera de dirigir las manchas no descarta ningún tema, desde lo más político y local, comentarios

sociales e históricos, públicos o privados, se prestan para trabajarlos y someterlos a una estructura pictórica, garantizando así que la pintura sea la protagonista. Se trata de conocer el propio recurso emocional o psicológico e iluminarlo con jerarquías de valor estético. En el resbaloso camino de conocerse plásticamente, de encontrar el propio temperamento, creo que este es un ejercicio bastante útil.

3.3 Mitos y creencias que no están en mi pintura

Por las referencias anteriores que tienen que ver con la construcción de la imagen desde un espacio psicológico voy a expandirme en este aspecto. Pero no aludiré a un inconsciente colectivo distinto de la memoria personal, como si existiera fuera de nuestras mentes, como se entiende vulgarmente: como un sustrato común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, constituido por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la psique que está más allá de la razón. Esto ni ha sido probado científicamente¹³⁸ ni está en mi experiencia. Cuando más, admito que existen recuerdos similares, coincidencias de ideas e imágenes, pero no comparto las mistificaciones de la fuente que nutre las imágenes de signo fantástico.

Como respaldo a esta declaración de principios ofreceré descripciones de mi producción de lo fantástico. Para empezar, lo que he descubierto con el método de alucinar es que lo que veo en las manchas no se trata del deseo oculto, como decía Matta que sucede, sino de

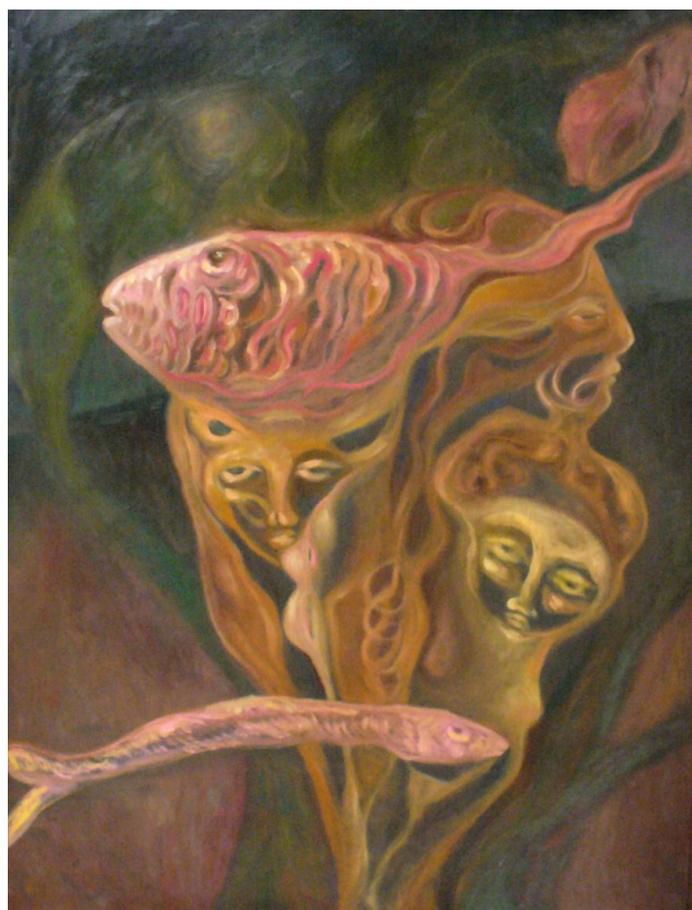


Ilustración 50 This sex which is not one

¹³⁸ Mario Bunge, *Las pseudociencias, ¡vaya timo!*, Laetoli, UE, 2010, p.52.

cosas que conozco, que no estaban tan ocultas, pero sí, desorganizadas desde mi perspectiva consciente.

La definición original del inconsciente colectivo que hizo el mismo Carl G. Jung es la siguiente: “Además de nuestra conciencia inmediata, que es de naturaleza completamente personal y que creemos que es la única psique empírica (incluso si añadimos el inconsciente personal como apéndice), existe un segundo sistema psíquico de naturaleza colectiva, universal e impersonal, que es idéntico en todos los individuos. Este inconsciente colectivo no se desarrolla individualmente sino que es heredado. Este se constituye de formas pre-existentes, los arquetipos, que sólo se pueden volver conscientes de manera secundaria y los cuales dan forma definida a ciertos contenidos de la psique”¹³⁹.

Sabemos que el mismo Jung no aclaró las muchas dudas que surgieron de su idea de los arquetipos. Y si tomamos como verdad su definición de un sistema psíquico universal e impersonal, esto hace ilógica la interpretación posterior de que este inconsciente colectivo tenga también características culturales locales y únicas.

A pesar de esta contradicción, en el arte se aplica esta idea del inconsciente colectivo para explicar las formas más diversas de representaciones locales y de épocas específicas. Lo aplicó Rodríguez Prampolini cuando se refiere a los muralistas y alude a: “la actitud creadora de los artistas que... llegan quizá con más profundidad, a los arquetipos que yacen en el fondo del inconsciente colectivo, especialmente en artistas producto de una cultura eminentemente irreflexiva como la mexicana”¹⁴⁰.

Rodríguez Prampolini recurre a la misma fuente colectiva para decir que la fuerza que mantiene a los artistas mexicanos alejados del surrealismo por 30 años, hasta su resurgimiento en los setenta, es la incapacidad de producir un arte desvinculado de la colectividad¹⁴¹, y se refiere en este caso a los artistas de signo fantástico. Otro ejemplo de alusión al colectivo de manera confusa sucede cuando

¹³⁹ Carl Gustav Jung, *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 9, Part 1. 2nd ed., 1968, Princeton University Press, N.J., p. 43.

¹⁴⁰ Ida Rodríguez Prampolini, obra citada, p. 94.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.95.

a José Luis Cuevas le atribuye una conexión con un mensaje que “yace como base de la tradición artística mexicana” y Rodríguez Prampolini lo explica así: “La integración del hombre con sus fantasmas, no la ejecuta, solamente, por vía racional, su hábil y excepcional mano de dibujante se adelanta y va detectando las más oscuras vivencias de la conciencia colectiva de su pueblo”¹⁴². Podemos suponer que Rodríguez Prampolini tal vez se refiere aquí al consciente colectivo, definido por Émile Durkheim como las creencias y actitudes morales que operan como una fuerza unificadora en una sociedad¹⁴³. Pero si consideramos la inmensa variedad étnica, social, racial, cultural y económica de México, un concepto como



el de consciente colectivo, también parece una importación forzada de otras culturas mucho más homogéneas.

El aspecto crítico de la pintura de signo fantástico quedaría soslayado si sólo la viéramos desde el psicoanálisis. Y tampoco ayuda al proceso creativo verla desde ahí. Incluso si no somos muy ambiciosos con respecto al alcance de nuestras obras, y su intención no es la de producir un mundo mejor como decía Adorno, ésta quedaría aplastada si aplicamos una concepción de la obra como un lenguaje meramente subjetivo de lo inconsciente¹⁴⁴.

Lo que yo sé que ocurre es que estas imágenes que surgen de las manchas,

Ilustración 51 La meditación

¹⁴² *Ibíd.*, p.111.

¹⁴³ Émile Durkheim, *The function of the division of labor*, <http://durkheim.uchicago.edu/Summaries/dl.html>, 20/6/2013.

¹⁴⁴ Theodor Adorno, *Teoría estética*, 2ª edición castellana, Traducción de Jorge Navarro Pérez, Ediciones Akal, Madrid, 2001, http://www.mateucabot.net/pdf/adorno_teoría_estética_v8.pdf.

de lo que no tiene voluntad, como dice Bacon, que produciría ambigüedades y sugerencias y la posibilidad de algo más profundo de lo que uno andaba buscando, en seguida entra en el proceso de ser interpretado y ordenado. Cuando pinto estoy imbuida en una búsqueda de imágenes significativas que den cuenta de la psicología de la mujer y aún por encima de eso a veces espero encontrar algo que pueda funcionar como metáfora plástica de algún problema filosófico. La mancha, como yo la veo, se debate entre ser expresividad significativa o caer en la indiferencia. Como en el ejemplo de la Ilustración 50, sin lugar, ni historia, un cuerpo conglomerado de mujer, en su ser más que uno¹⁴⁵.

Entonces, para esta investigación que se propone desmitificar y exponer procesos creativos, hay que partir por decir la verdad sobre una pintura, en texto¹⁴⁶: consideraré un óleo sobre papel que llamé “La meditación” (ilustración 51) donde hay una mujer en posición de loto. Esta figura la hice influenciada por el cuadro de Lezama “Guadalupe Tonantzin” (ver Anexo 2, p. 21) a partir del cual hice una serie de dibujos llamados “Malditas indecentes” (Ilustraciones 52 y 53). En la pintura “Meditación”, la otra mujer que mira desde la esquina izquierda de la imagen, es un autorretrato de memoria. Arriba de la cabeza de la mujer que medita hay una esfera, una analogía entre el chakra de la iluminación y el clítoris de una vaga vulva que la rodea y que es también aureola con brillos tipo imagen religiosa. La mujer sentada tiene en la oreja lo que parece un auricular para escuchar. Todos son elementos rescatados de un set de manchas amorfas. Ese auricular es como un viento revelador que alude a las representaciones de la Virgen según los apócrifos en donde el “verbo” habría penetrado en María a través de la oreja produciendo así el milagro de la concepción inmaculada. Esta doctrina está presente en el catolicismo y el islamismo¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Luce Irigaray, *This sex which is not one*, Cornell University Press, NY, 1985, p.23. Me parece forzada la idea de que la multiplicidad de identidades que algunas mujeres sentimos (sea lo que sea eso en términos psicológicos) proviene de las características morfológicas de nuestro sexo. Pero es divertida la idea.

¹⁴⁶ Irina Costache, “¿La verdad en la pintura o en el texto?” El diálogo entre el arte de estudio y la teoría en la educación, http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=9, 21/03/2012.

¹⁴⁷ <http://www3.nd.edu/~jneyrey1/MaryM&M.htm>, 26/03/2013. La representación de la “concepción per aurem” alude a la concepción de Jesús, en una trayectoria desde los cielos hacia el oído de María.

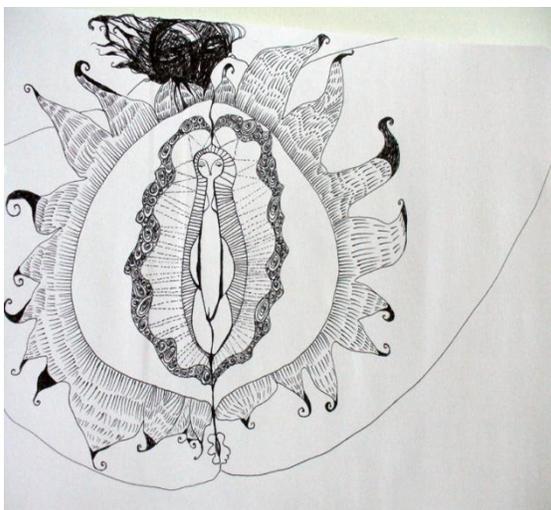


Ilustración 52 Serie “malditas indecentes”

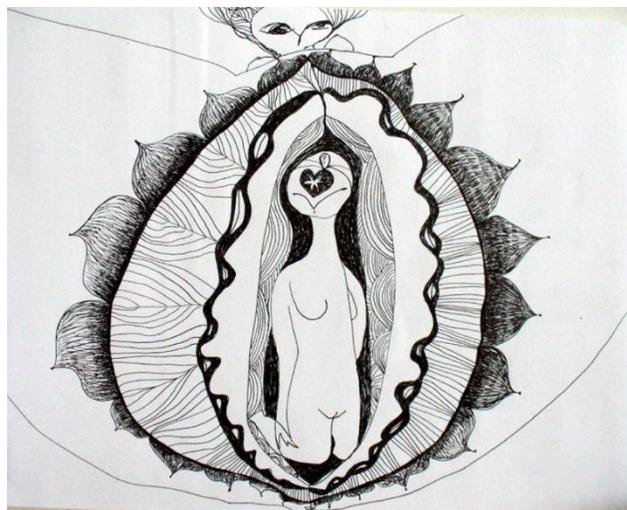


Ilustración 53 Serie “malditas indecentes”

La postura del cuerpo de la mujer y el nombre del cuadro aluden a la práctica budista de meditación Vipassana, una disciplina de purificación espiritual a través de la auto-observación que millones de personas practican diariamente en el mundo, un ejercicio que yo practico aunque sin los contextos religiosos. El antifaz es una alusión a una heroína de cómic, una caricatura enmascarada que se relaciona con unas pegatinas que utilizo para marcar lugares abandonados (ver ilustraciones 54 y 55).

Todos estos elementos constituyen una acumulación caótica de metáforas de poderes mentales, por visión interna o intuición, por revelación divina, por producción de endorfinas inducidas por una respiración consciente, producto de disciplinas y doctrinas espirituales que han usado el cuerpo de la mujer para narrar historias y contar de lugares oscuros y misteriosos.

En esta pintura la serie de acontecimientos de carácter espiritual tiene un testigo, una mirada externa, representada por el rostro en la esquina y que podría ser la conciencia, o también la mujer que mira su “ser sexual” que aparece en los dibujos de las ilustraciones 52 y 53. Esta mirada externa subraya el carácter de collage psicológico que es la situación caótica de lo espiritual y lo sexual en la mujer en general.



Ilustración 54



Ilustración 55

Por último, el pez es una llamada al agua; “el origen”. Elegí “dejar” este pez porque para mí es una llamada a mi país de origen que es sólo costa de un mar desconocido y profundo. Mar que es agua salada de la que en su mayoría estamos hechos. Agua que surge del órgano de nuestra visión cuando perdemos algo importante. Pez metonímico entonces, que quedó allí aludiendo a lo que aún no tiene explicación y que visita para “anunciar” lo que aún no puede enunciarse. Sería errado hablar de pulsiones psicológicas sublimadas en este cuadro, porque aunque las referencias no son obvias para un espectador, estoy mostrando que para su construcción estuve muy consciente de lo que hacía: los elementos están sirviendo como metáfora de analogía entre sexualidad y espiritualidad, en la presencia de la mirada consciente de lo que se está haciendo: el autorretrato de la esquina. A partir de la proyección en las manchas de mis ideas y creencias construí un nuevo orden para elementos convencionalmente alejados. Éste es el resultado de una acción consciente de “indicar” hacia una relación entre sexualidad y espiritualidad.

Al respecto de las imágenes que usan los pintores para “indicar”, Louis Vax piensa que hay que guardarse de creer que en algún sitio por debajo de nuestra

conciencia, en un vasto dominio subliminal, residen, digamos, las arcadas de De Chirico, los flácidos monstruos de Dalí, los objetos incongruentes de Tanguy... y afirma que intelectualmente “estos artistas han creado su mundo”¹⁴⁸. Teresa del Conde está de acuerdo pero no del todo: “Los mundos de ellos y de otros, nacen en el mismo instante en que (el pintor) se enfrenta a la tela, al papel, a los materiales con los que va a dar volumen a un esquema. Pero la idea prima es precursora de ese ‘estar consciente’ con el propósito de dar cuenta de algo”¹⁴⁹. Esta “idea prima” para mí no es más que mis propias ideas, creencias y experiencias en la memoria, intelectuales o plásticas, y no pertenece a un lugar colectivo incorpóreo de acceso común. Son conceptos a los que queremos indicar, mostrando primero-que-nada los elementos usados para indicar, es decir, la pintura, el color. Es como lo dice Arroyo en su teoría sobre el sistema de lo fantástico: es una actitud híper-consciente.

Existe otro concepto psicológico menos conflictivo a mi parecer, un ángulo distinto para entender la producción de lo fantástico, y que tiene que ver con la introspección y los qualia¹⁵⁰ que son las cualidades subjetivas de las experiencias individuales. Una manera de definir los qualia es refiriéndose a lo que se siente ser algo, por ejemplo, ser yo misma. Y es que las propiedades de las experiencias sensoriales son, por definición, no cognoscibles en la ausencia de la experiencia directa de ellas; como resultado, algunos piensan que son también incomunicables¹⁵¹. Eso es extremado y equivale a decir que no podemos saber qué ve otra persona. Es cierto que no se puede describir completamente un color, un olor o un dolor, pero los diagnósticos médicos serían imposibles sin la información que se obtiene de los reportes de la experiencia del dolor.

¹⁴⁸ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, citado por Teresa del Conde, obra citada, p.52. Aunque su lista de temáticas de lo fantástico fue útil a estudios de literatura, ya se vio que no es sustentable. Ver David Roas, obra citada, p.20. Su propuesta de aplicar al arte lo teórico de lo fantástico en la literatura, sin embargo, sigue vigente.

¹⁴⁹ Teresa del Conde, obra citada, p.60.

¹⁵⁰ Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/qualia/#Repqualia>, 19/05/2012.

¹⁵¹ Thomas Nagel, “What is like to be a bat?” en *The Philosophical Review* LXXXIII, 4 (October 1974), Estados Unidos, EU, pp. 435-50.

En esta niebla de la experiencia subjetiva, en especial sobre los colores y olores, hay quienes aún creen que los colores son propiedades de los objetos, es decir, que existen allá afuera en el mundo cuando lo que ocurre es que los colores son propiedades relacionales de los objetos, es decir, los colores se conocen sólo cuando los percibimos por medio de nuestros sentidos¹⁵². Este dato ha modificado mi manera de pensar el color porque implica que “copiar el color natural” o esforzarse porque parezca verdadero, no tiene sentido. Yo creo que el color hasta en la pintura más realista siempre es un invento y esto quiere decir que los colores se construyen sólo de dos maneras, o apegados a la convención o desapegados de ella. Entender esto con respecto al color implica trabajar objetivamente¹⁵³ en la construcción del color donde la búsqueda de la mimesis adquiere otro significado. Esto correspondería a una traducción o analogía plástica con lo fantástico posmoderno borgiano que introduce la relativización de los estilos literarios y su uso para significar.

Los conceptos de naturalismo e ilusión¹⁵⁴, y por ende lo que es verdad en la pintura, son conceptos

inevitables para mí en la experiencia de pintar¹⁵⁵. Para construir lo fantástico



Ilustración 56 Peyotes

¹⁵² Mario Bunge, *Treatise on Basic Philosophy*, Volume 3, Ontology I, The furniture of the world, Kluwer, Holanda, 1977, pp. 64-67.

¹⁵³ John Hyman, *The objective eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006, p.113.

¹⁵⁴ Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, EU, Phaidon, 2003, p.10.

siguiendo el modelo literario es necesario confrontar dos realidades y a veces el cuerpo puede personificar, no lo extraño, lo otro ajeno y desconocido, sino lo más cierto que tenemos. Y entonces, para la percepción del cuerpo como lo inmediato nuestro, lo conocido, lo mismo, no quiero inventar nada nuevo: ya están inventadas las técnicas.

Por eso recorro a la técnica de las veladuras, al truco de construir la carne con verde, siena y blanco, para crear veracidad. Las técnicas académicas no sólo ayudan a la construcción de imágenes más ricas sino también como juego, al convertir el academicismo en una metáfora, a la Borges, con posibilidades para expresar lo convencional, y la pintura académica misma. En la ilustración 56 vemos un ejercicio de veladuras al estilo veneciano que está sirviendo al tema de la imagen de la mujer empequeñecida frente al arte, que en su mayoría ha sido



Ilustración 57 La contemplación o el lado izquierdo del cerebro.

pintado por hombres. En este cuadro confluye el arte fantástico de los huicholes, aludidos por los peyotes, y la pintura académica europea, encontrados en la nueva raza. (La explicación de la técnica para lograr “la carne” está en el Anexo 4 de esta tesis).

También la investigación sobre los efectos de algo tan clásico como un horizonte en una pintura me parecen muy enriquecedores en el desarrollo de elementos expresivos como se ve en las ilustraciones 56 y 57. En estos cuadros tenía la idea de

¹⁵⁵ Italo Calvino, *If on a winter's night a traveler*, Lester & Orpen Dennys, 1981, Toronto, Canada. En esta novela Calvino explora las posibilidades de escribir lo que es verdad a través de un personaje escritor. La conclusión a la que llega el escritor es que sólo por medio de la descripción de lo inmediato se llega a la verdad. Muchas otras posibilidades creativas son exploradas en esta maravillosa novela que abre caminos a explorar plásticamente en un estudio más profundo de lo fantástico desde la literatura al arte.

reforzar la construcción de una fantasía clásica entendida como lo irreal que irrumpe en un contexto cotidiano, y decidí construir lo cotidiano con un horizonte. Me parece que el espacio construido de esta manera básica e ilustrativa es lo que sitúa a estos cuadros en la frontera de la pintura metafísica. Me parece que estos ejemplos ponen en evidencia el parentesco de la pintura metafísica con el sistema de lo fantástico. La corroboración de esto la encontramos cuando vemos la gran influencia que fue Böcklin para Giorgio de Chirico, no tanto en relación al uso de la perspectiva como memoria, sino a algo más general que es la representación de una percepción psicológica del mundo. Ya más tarde, el horizonte siguió funcionando como contexto convencional para lo extraño, como en Tanguy, Matta y Dalí, por nombrar sólo a algunos.

Precisamente porque la construcción de lo fantástico sigue una lógica y tiene una estructura compositiva que se puede asociar a un sistema constructivo, mi postura es de escepticismo frente a las interpretaciones del arte que no puedo aterrizar en mi experiencia. Incluso pienso que podemos entender mucho a otros pintores cuando desde la experiencia de la construcción de lo fantástico confrontamos sus obras con las propias. Podemos hacer suposiciones y luego tratar de comprobarlas, por ejemplo con el caso de los artistas del siglo pasado como Dalí o Picasso. Yo no creo que se pueda decir que se inspiraron en las matemáticas o la física logrando así sus brillantes imágenes, porque la verdad es que no entendían de matemáticas. Creo que hicieron un proceso de metaforización plástica, una traslación hacia una imagen, de una percepción del universo que a su vez ya había pasado por el tamiz de una interpretación.

De la misma manera en que la fascinación con la ciencia atrae interpretaciones que la tergiversan, como a menudo vemos en el caso de las pseudociencias¹⁵⁶, la creación en la pintura también se puebla de ideas que entorpecen su estudio objetivo. Para aclarar aspectos misteriosos que he escuchado sobre la pintura en la actualidad, he recurrido a estudios serios como los trabajos que demuestran

¹⁵⁶ Mario Bunge en Latinoamérica y Alan Sokal en EUA, han contribuido a la desmitificación de las erróneas aplicaciones de la ciencia a la filosofía y el arte. Ej.: Mario Bunge, *Las pseudociencias, ¡vaya timo!*, Laetoli, UE, 2010.

que la proporción áurea no es ubicua, de Clement Falbo¹⁵⁷. Igual de reveladoras son las aclaraciones que hace Mark Solms sobre las interpretaciones erróneas de los descubrimientos en neurología que relacionan el hemisferio izquierdo con el pensamiento racional y lógico “gobernado por reglas”, y al hemisferio derecho con la intuición y la creatividad. Más tarde se dijo que muchas personas usan sólo la



mitad de su cerebro, por lo general la mitad izquierda y de ahí se pasó a decir que los logros científicos y tecnológicos de los países industrializados de Occidente (en contraste con el pensamiento elusivo y misterioso de las religiones orientales) ¡se atribuyen a las asimetrías funcionales hemisféricas! Existe muy poco apoyo empírico para estas ideas, dice Solms y desgraciadamente estos

Ilustración 58 Mi lugar

argumentos simplistas asociados con la asimetría hemisférica fueron adoptados por la comunidad psicoanalítica¹⁵⁸.

Precisamente debido a estas malinterpretaciones es que algunos maestros enseñan a ser “más creativos” usando la mano izquierda para dibujar, cuando en realidad lo que ocurre es que dibujando con la mano izquierda es mucho más difícil apegarse a los convencionalismos en el dibujo dando por resultado una apariencia moderna (como si dibujar académicamente no fuera deseable en el abanico de recursos de un pintor).

La exploración de los procesos no dirigidos, automáticos y espontáneos, permiten resultados vivos y emotivos, pero no necesariamente interesantes y sugestivos. La

¹⁵⁷ Clement Falbo, “Golden Ratio, A contrary viewpoint” en *CMJ March*, EE.UU., 2005, pp. 123-134.

¹⁵⁸ Mark Solms & Oliver Turnbull, *El cerebro y el mundo interior, Una introducción a la neurociencia de la experiencia subjetiva*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 246-247.

estructura de lo fantástico permite usar esa fuerza inicial y confrontarla con la razón, con lo académico, con todo lo que podemos aprender de las problemáticas plásticas históricas. Para mí, se trata de encontrar lo propio, que es lo único y diferente que puedo aportar, dentro del continuum de la pintura.

Por lo anterior no trato de crear elementos que representen arquetipos ni imágenes colectivas que no son las mías. Y si acudo a algo del pasado, las imágenes míticas universales quedan confrontadas en una dialéctica de opuestos. Si busco en el acervo colectivo de imágenes que muchos conocemos de la cultura y el arte, es para confrontarlo, contextualizarlo como creencia, revisarlo.

Mi búsqueda de imágenes está alimentada por mi propia historia de vagabunda y dudo que pueda ser de otro modo porque “no soy de aquí, ni soy de allá”. Y si esa historia se parece a la de alguien más, no hay misterio ahí, somos muchos los migrantes. Lo fantástico en mi pintura a veces ocurre no porque me deje llevar hacia un lugar inventado por los psicoanalistas, sino por una búsqueda con el dibujo, que comienza a veces azarosamente o de manera espontánea, y



Ilustración 59

que en el moldeado ambiciona estar libre de convencionalismos y creencias pasadas. Esa búsqueda queda terminada cuando encuentro algo que me parece extraño pero elocuente, algo que me sorprende. Quiero que ocurra algo, una visión que otorgue un lugar para mí. En este proceso no hay intención ni garantía de que un espectador genérico vea lo que yo veo en mi pintura.

3.4 La distracción semiótica

En este último intento de hablar de mi pintura consideraré las relaciones que según Juan Acha podemos encontrar en una obra: la relación entre los elementos

compositivos, la relación entre la imagen y la realidad; y la relación con el espectador¹⁵⁹, que es a la que me abocaré en esta última sección.

Este modelo triádico de Acha es similar al de la concepción peirceana (Charles Sanders-Pierce) que contempla los fenómenos de significación como la cooperación de tres instancias: el representante, lo representado y un intérprete genérico¹⁶⁰. Se verá que estas distinciones no son fácilmente identificables en mis pinturas y es posible que esto se deba, por un lado, a los signos fantásticos, y por otro a que no siempre sigo un proceso enfocado para un mensaje, que es como entendía Acha y todo el movimiento semiótico el sentido del arte. En cuanto a la relación con referentes en mis pinturas no existe una intención estricta de mimesis, no busco representar la realidad cotidiana y visible, no uso modelos ni fotografías para copiar: todo es inventado como en la ilustración 59. Como ya expliqué, no son sueños, ni imágenes de un inconsciente colectivo. Los referentes y las temáticas están escondidos en las imágenes como lo expliqué en la sección 3.1.

En cuanto a la composición: en mi pintura siempre existe un punto de partida que son los elementos abstractos que creo yo misma manchando la tela luego de imprimarla. Estas manchas a menudo quedan cubiertas, total o parcialmente pero constituyen la trama sobre la cual se arma la composición. Sobre este aspecto sintáctico ya me referí en la sección 3.2.

Voy a comenzar con el asunto del espectador, citando a Teresa del Conde cuando dice que “lo fantástico no es sino uno de los caminos de la imaginación, cuya fenomenología semántica surge a la vez de la mitología, la religiosidad, la psicología llamada “normal” y la patológica, que es la que impera, porque no hay límites precisos entre normalidad y anormalidad”. Y luego dice, citando a Irene Bessiere¹⁶¹ que “por eso lo fantástico no suele distinguirse de aquellas manifestaciones aberrantes de lo imaginario, o bien de sus expresiones codificadas en la tradición popular; el autor del relato fantástico se asemeja al

¹⁵⁹ Juan Acha, *Teoría del Dibujo, su sociología y su estética*, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 130.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ Teresa del Conde, obra citada, p.56.

prestidigitador, que muestra (los objetos) para mejor esconder...es decir, describe con el fin de transcribir lo indecible”.

Este párrafo encierra demasiadas ideas acerca de lo fantástico que quiero deshebrar un poco para luego volver a relacionar. Lo primero que quiero despejar o separar es lo que es exclusivamente semántico de lo psicológico que ya abordé en la sección 3.3. En específico con respecto de la elipsis, un recurso del lenguaje, al mirarlo desde el psicoanálisis se desvía uno de lo plástico. Digo esto porque el objetivo de construir una imagen de manera críptica o velada se puede deber a que se está aplicando un estilo y si es o no una “manifestación aberrante” es una pregunta que gira sobre el autor, no sobre la obra: no sirve al creador hacer un juicio psicológico sobre su propia obra. Sabemos que lo psicológico puede ser un punto de partida para el artista, y lo es en mi propio quehacer como ya lo he explicado, entonces hay que ajustar la aplicación de este criterio cuando se trata de una investigación teórica desde la producción, como lo es la presente, para no alejarnos de un entendimiento útil del proceso de creación.

Este ajuste es también necesario para la mirada semiótica. Hay que preguntarse cuál es su posible aplicación a la producción pictórica, dejando de lado el uso instrumental que puede tener para el espectador o el crítico. Sabemos que es imposible para un pintor realmente ver su obra desde el mismo lugar que lo ve un espectador porque eso es físicamente imposible. Suponer que podemos hacer tal transposición de lugar para lograr un beneficio para nuestra pintura es una pérdida de tiempo. Sabemos que los semióticos desarrollaron sus ideas sobre el arte para iluminar su estudio y la crítica, no la producción. Entonces, una pregunta pertinente es ésta: ¿cómo debe ser la investigación teórica que sirva a la propia investigación plástica? Y más específicamente: ¿de qué manera sirve a este objetivo la semiótica?



Ilustración 60 Tú tienes las riendas de mi vida

Estos dos asuntos, lo semántico y las creencias, se encuentran en mi obra de una manera particular. No diré que no estén operando funciones propias del lenguaje en mi obra, específicamente las metáforas, pero la manera en que esto ocurre pasa por estos cuestionamientos: ¿cómo es la representación de lo espiritual, ahora que no creemos en dioses pero que aún está vivo el deseo de creer? ¿Sirve rescatar una imagen antigua, o un estilo clásico religioso, para presentar la situación actual de la fe? ¿Cómo se vería una representación de los aspectos espirituales del ser humano en la actualidad? No podría asegurar que el proceso sea lineal y que estas preguntas las verbalicé antes de la elección de una imagen en particular. Me refiero al concepto del nahual. Como apunta Mario Bunge, sobre explicaciones teleológicas, hay algunos procesos que parecen no tener dirección, pero luego vemos que las decisiones apuntaban a un fin¹⁶².

Digo concepto del nahual porque no estoy hablando de una representación literal de leyendas o personajes específicos de los pueblos originarios. Estrictamente

¹⁶² Mario Bunge, Causalidad, El principio de la causalidad en la ciencia moderna, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1961, p.316.

hablando los nahuales son personajes que se enmarcan dentro de la fantasía de lo maravilloso, como lo explica Alejo Carpentier en esta cita: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado limite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina”¹⁶³.

Yo tomo la idea de la manía lupina, me acomoda como mi herencia europea y creo que está emparentada con las leyendas americanas de los nahuales. La cita de Carpentier apunta a la relación entre lo que se cree y lo que se ve. Él se percató de los elementos maravillosos presentes en la vida común de Latinoamérica, pre-fantásticos, que tanto buscaban los surrealistas y que ellos sólo conseguían muy a menudo haciendo trampa: reuniendo elementos de manera forzada y prefabricada.

¹⁶³ Alejo Carpentier, “De lo real maravilloso americano”, Originalmente publicado en Tientos y diferencias, Montevideo, Arca, 1967. Tomado de la edición Calicanto, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, pp. 83-99.

Entonces, tomo el nahual como tropo de conceptos relacionables a la otredad, al mito del salvaje como lo explica Roger Bartra; como una manera de personificar lo desconocido¹⁶⁴. El cuerpo

transformado o deformado como la capacidad de pasar a otro estado, que alude a la capacidad de mediar entre distintos aspectos de nuestra humanidad, nuestra animalidad vs. nuestra civilización, por ejemplo. En la ilustración 61, *Bajo un cielo de piedra*, el pequeño ser rojizo es una demonio o *daimon*, es pura necesidad infantil, ni buena ni mala, o las dos, centrada en sí misma, un aspecto de la personalidad. El aparato de la derecha es una computadora, la conexión a la noósfera de conocimiento humano compartido



Ilustración 61 *Bajo un cielo de piedra*

en el internet. La mujer nahuala en el centro está calmando o

controlando un demonio personal al mismo tiempo que está recibiendo presencias marinas, desde un cielo petrificado, sin dioses. Se ayuda con un instrumento tecnológico de acceso a la información. La boca y nariz de animal de estos personajes, como muchos en mis pinturas, son el indicio de que se trata de seres híbridos que pertenecen a un mundo paralelo al nuestro.

¹⁶⁴ Roger Bartra, obra citada, p.93.



Ilustración 62 Lo que la enredadera me dijo

El nahual es una metáfora que se presta para reconstruirse. Viéndolo desde el sistema de lo fantástico, es lo clásico de un personaje fantasmal que elijo reposicionar, o re-contextualizar en una temática contemporánea. Lo que nos sirve a los productores es entender de qué manera se traduce una idea a una imagen, y no los motivos psicológicos que tiene la artista para crearlas.

El recurso del nahual tiene las características de un simulacro, rescata ecos de la pintura ilustrativa religiosa novohispana, como en el cuadro “Lo que la enredadera me dijo” en la ilustración 62. En este cuadro hay varios asuntos a los que apunta el dedo del ser medio salvaje que está dentro de una vaina o fruto en una enredadera. Al revés de como sucede en las imágenes religiosas donde se apunta al cielo, esta mano apunta hacia abajo. Inicialmente esta pintura la visualicé como una metáfora de la menstruación, lo que tiene que caer, tropo indicado por el color rojo del espacio interior de la vaina-útero. Urgencia de caída, “bajada” necesaria para no quedar embarazada y perder la independencia o el “espacio propio”, esencial en la vida de una artista. Sin embargo, más tarde decidí que este cuadro fuera un mensaje de la naturaleza, algo ecológico, y acentué la expresión de tristeza o preocupación como una connotación de aviso de algo que hemos olvidado o descuidado: la naturaleza misma. Pero entonces el mensaje se trataría

de... ¿recordar la naturaleza, pero a la vez desatender su llamado a reproducirnos? Al final me digo que esta contradicción o dualidad entre escuchar la naturaleza y desatenderla en cuanto a reproducción es una contradicción sólo cuando se mira con los ojos de las tradiciones religiosas, las cuales alinean naturaleza y reproducción. El caso es que nuestra naturaleza es también ser reflexivas y producir conocimiento. Somos seres sensibles que podemos llegar a entender que el futuro del planeta depende de nosotras. La reproducción indiscriminada promovida por la religión y sus socios capitalistas ya no es moralmente aceptable. La sangre tiene que caer cada mes, por lo menos en un número significativo de mujeres, de lo contrario corremos el peligro de acabar con nuestra existencia en el planeta; somos demasiados... y ese es el mensaje de la enredadera que nos llega por medio de un ser fantástico triste por nuestra condición... Pero nuevamente, ¿qué le importa a la Tierra el porvenir de la humanidad?

Estoy tratando de mostrar cuál podría ser mi relación, o la relación de mi obra con un espectador genérico y me parece que queda claro que tratar de encontrar mensajes específicos no tiene sentido en esta pintura. Todo esto no puede ser percibido por un espectador genérico ya que las metáforas que empleo no son convencionales. El funcionamiento de las metáforas en el caso de mi pintura está oculto en el proceso de la construcción de la imagen. No porque yo veo metáforas en mis cuadros y me guío por ellas voy a creer que éstas se ven de manera inequívoca en la superficie de la imagen. No porque trabajé con metáforas podemos decir que este cuadro comunica algo específico como debe ocurrir para que exista una comunicación. Si pongo el criterio de valor en los ojos externos, como podría uno confundirse o distraerse al usar la semiótica en el proceso creativo de la pintura, entonces corro el riesgo de pensar que mi pintura no tiene valor ni función. De otra manera pero igual de perjudicial que el psicoanálisis aplicado al arte, la mirada funcional restringe el efecto de la pintura.

Es por esto que el único espectador que tiene sentido considerar cuando se pinta es uno mismo. Yo enfatizaría este punto, ya que creo que los avances en la pintura son producto de estos avances en el juego de las metáforas que son

significativas para uno mismo. Esto significa que esta pintura es una expresión del individualismo del pensar y por eso, necesariamente, contraria a una representación convencional.

Hay otros tipos de metáforas con las que juego, que tienen que ver con la relación entre la figura y el fondo. El camino va algo así: de la misma manera como no podemos abstraernos de todo lo vivido, y tarde o temprano lo que no nos gusta de nuestro pasado debe ser incorporado para lograr paz, creo que los agobiantes formalismos clásicos y los sinsentidos vanguardistas pueden presentarse en la pintura de manera yuxtapuesta, confrontados. Pensando en hacer metáforas de estos períodos de la pintura, a veces asigno superficies del cuadro a esta dicotomía, aunque no sin darme cuenta que es una manera recurrida ya desde los surrealistas (pensar en Max Ernst), para construir superficies que son a la vez recortes abstractos y partes de la figuración. Este mismo juego surrealista se puede continuar por medio de la conjunción o diálogo entre la representación clásica de la técnica de veladuras y los personajes tipo caricatura animada, como en el caso de Roberto Matta.



Ilustración 63 La viajera

En la ilustración 63, *La viajera*, vemos a una mujer que se sienta a fumar en una encrucijada que podría ser la de su vida misma. Por un camino está la vida

dedicada a los niños, a los ciclos de reproducción; y por otro, el humo de lo inmaterial, el estudio intelectual, la creación. Los caminos, las maletas y el viaje aluden a los cambios, la maleta hecha de páginas de un libro pegadas directamente sobre la tela a un collage de recuerdos. La protagonista con su cuerpo fantástico de manía lupina, es objeto de recelo, por esas miradas difíciles de descifrar de esos otros seres masculinos en la calle y desde la ventana, quienes tienen miedo quizás, debido a la libertad que se toma ella, de pausar, de pensar sus opciones.

¿Qué cualidades añade el empedrado o la arquitectura a esta imagen? Los tres elementos de fondo, suelo, arquitectura y cielo, tienen una base oscura que homogeniza un campo exterior en el cual ella casi flota. ¿Cuáles son estas cualidades y cómo interpretarlas? Tratar de contestar estas preguntas así planteadas es otro ejemplo de lo que llamo “la distracción semiótica”. Pensar desde la mirada del espectador es una distracción en el camino de la producción, porque si lo que quiero es algo nuevo que me sorprenda ¿para qué buscar elementos y relaciones convencionales que sirvan a una comunicación con el espectador?

Como artistas traemos nuestras vivencias, glosarios, álbumes mentales de imágenes, gustos y preferencias, creencias y conocimientos, y con todo ese bagaje personal construimos relaciones que sólo nosotros

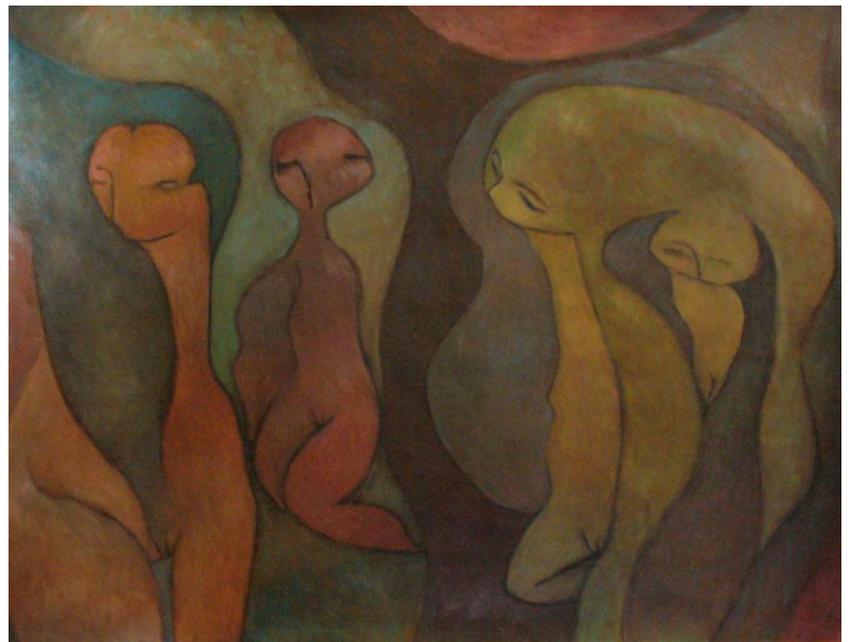


Ilustración 64 Es lo que ves

veremos en una obra y rara vez coincidirán con las del espectador. Es por esto que la posibilidad de una interpretación hecha por un espectador genérico con hábitos interpretativos de la comunidad a la que pertenece, como lo imaginó Sanders-Pierce, me parece altamente improbable en el mundo de la Pintura.

Incluso pienso que ese espectador tampoco es deseable como norma social o hábito colectivo institucionalizado.

Concluyendo, creo que mi pintura como conjunto de obras tiene dos facetas que se pueden entender como una ambigüedad o ambivalencia frente al asunto del espectador. Por un lado está la postura de rechazo a la mirada externa, a exponerse o siquiera considerar un espectador. Se trata de mirar hacia adentro para encontrar respuestas que tengan sentido para la artista y no de generar diálogo con el espectador: las obras están construidas como si eso no fuese posible. Es la postura puramente formal que sostiene que “la función del arte es explorar la forma, que no pretende cambiar opiniones ni ofrecer reflexiones sobre el mundo. Se interroga a sí mismo, no al Estado; se contempla a sí mismo, no a la realidad exterior”¹⁶⁵. El cuerpo está desmembrado, deformado, personificando el



Ilustración 65 Las opciones

ser interior y sus complejidades como excusas para inventar y pintar (Ilustración 64, *Es lo que ves*).

Sabemos, sin embargo, que esas imágenes están cargadas de una intención de cuestionar el status quo, la sociedad patriarcal, las injusticias de género. Y ese impulso también se opone a la

idea feminista de destruir una supuesta imagen de la mujer objetivizada y desea recuperar el cuerpo fantástico femenino, valga esta vez la doble alusión, para favorecer un discurso empoderador desde el lugar del cuerpo. Se trata de la empresa de la reconstrucción, de la sugestión, de las propuestas alusivas a una

¹⁶⁵ Anthony Julius, obra citada, pp.36-42

mujer del futuro. Estas dos facetas relacionadas al espectador están en constante discusión en mis cuadros: por un lado busco su atención, por otro la ignoro.

Conclusiones de este capítulo

Es posible que los desnudos femeninos en la historia de la pintura occidental sean expresión de formas complejas de poder que han ejercido los varones sobre las mujeres. Y tal vez sea cierto que los pintores a través del potente arte visual de la pintura, hasta las vanguardias, para ser justas, contribuyen a naturalizar ese poder para convertirlo en una presunta fuerza del destino y que los cuadros de desnudos femeninos comparten un sustrato común: crear la ficción de que la esencia, la identidad femenina, es objetivable. Lo que sí sabemos es que dejaron a la mujer sin lugar (únicamente las mujeres vestidas tenían lugar, el lugar que los varones les otorgan)¹⁶⁶.

Pero, ¿cuál es hoy el lugar de la mujer? ¿Tiene sentido esta pregunta si hoy en día, hombres y mujeres estamos iguales frente a los problemas de lugar donde vivir? La situación extrema en las que nos encontramos si consideramos el deterioro del medio ambiente nos empujan a abordar este problema desde otro punto de vista. Estas condiciones exigen participación y animan a la pintura con mensaje, la necesitan. Esta pintura requiere un esfuerzo distinto, la vuelta a una imagen más unívoca, para construir un efecto específico, ubicado en un discurso más grande, histórico y psicológico. En ese sentimiento construí este cuadro de la ilustración 65, *Las opciones*. Aquí la niña/mujer está en la disyuntiva del camino de la reproducción indiscriminada, a ojos cerrados, pero se desdobla hacia la alternativa del campo abstracto, representado a la derecha del cuadro con círculos de colores: la geometría como tropo de trabajo intelectual, el color divisionista como metáfora de luz analizada, construcción abstracta, en oposición a la luz transparente de un huevo, a “lo natural” que parece ser el obedecer a la naturaleza biológica, nuestro origen reproductivo. El cuerpo fantástico de dos

¹⁶⁶ Alejandra Val Cubero, Tesis Doctorado “La percepción social del desnudo femenino en el arte siglos XVI-XIX. Pintura, mujer, sociedad”, Madrid, 2001, Dpto. de Sociología, U Complutense de Madrid.

caras, por un lado la que ve el camino intelectual, la artista, por otro la que elige servir el programa reproductivo. Las niñas/mujeres tienen que abrir los ojos más temprano para entender y decidir por ellas mismas.

Queda así en evidencia el camino de esta artista que crea desde adentro hacia afuera y no al revés como es recomendable cuando se trata de crear productos para el consumo.



Ilustración 66 Recuerdos de la costa

Conclusiones

Para esta investigación sobre lo fantástico en las artes visuales resultó muy beneficioso recurrir a un modelo conceptual surgido del estudio de la narrativa literaria producido en la región latinoamericana. Basándome en el sistema propuesto por Omar Nieto Arroyo en su tesis dirigida por el Dr. Lauro Zavala pude hacer una correspondencia plástica con los tres paradigmas existentes de lo fantástico (lo fantástico clásico, lo moderno, y lo posmoderno). La premisa era la siguiente: partiendo de una equivalencia de lo fantástico borgiano con lo fantástico posmoderno, rescatar las características esenciales del 1º para una comparación y comprobación de equivalencia plástica con tres pintores mexicanos. De esa manera llegué a concluir que existen por lo menos tres casos de artistas de lo fantástico posmoderno de México en el siglo presente. Las conclusiones se obtuvieron a partir de las características observables en la obra de Borges aplicadas a la pintura de lo fantástico, como resumo a continuación:

En primer lugar, sabemos que uno de sus recursos consiste en relativizar uno de los polos que constituye el sistema de lo fantástico, ya sea lo familiar o lo sobrenatural, o bien los dos aspectos al mismo tiempo, es decir todo el sistema, desembocando así en una situación paradójica. En la literatura, la paradoja se menciona como sistema directamente relacionada con lo fantástico, pero en Borges la paradoja es solamente un fantasma, un espejismo, una simulación o un juego. Esto lo pudimos ubicar en Toledo y en Colunga sin dificultad, y particularmente en Lezama, donde lo familiar y lo sobrenatural están relativizados, presentados como paradoja lúdica e irónica. En una segunda mirada enfocada en encontrar lo propio de México vemos que la paradoja apunta a una sugestión a pensar sobre la profunda realidad de esta región, su historia y sus gentes. La paradoja no es fin en sí mismo, sino instrumento de sugestión y reflexión.

Con respecto a la intertextualidad en Borges, las referencias y las citas son también simulación y muchas de las veces son internas, es decir, autorreferenciales. Por eso su intertextualidad también resulta un fantasma. A mi parecer esto es evidente en las obras plásticas estudiadas, y es precisamente eso lo que va constituyendo el estilo en cada uno de los pintores observados aquí.

Como vimos en Toledo el recorrido desde la metáfora de la mujer por un animal en el Chilam Balam se convierte en cuerpos animalizados. Con Colunga aprendemos que cuando se trata del circo en realidad se trata de la Iglesia Católica. En Lezama sabemos que el cuerpo es una bandera, con todo lo que eso puede significar. Así, el estilo es este constante recurrir a lo que ya hicimos, a la historia de lo propio e individual en lo plástico, como en un constante pulir un recurso hasta que se convierte en forma inconfundible propia y única del artista. Me parece evidente que sin esta autorreferencia no hay estilo y esta es otra característica instrumental que aporta lo fantástico a la obra de un artista visual.

En tercera instancia, según Arroyo, “los aceites que engrasan la posibilidad fantástica posmoderna son el simulacro y la ironía, pero también, y sobre todo, la creación a partir de la lectura, esto es: una re-escritura a partir de la re-lectura”. Podemos fácilmente ubicar estos aspectos en la obra de Toledo porque se retoman ahí lecturas de escritores coloniales, europeos y hasta del mismo Borges; también se recuperan la apariencia de plásticas rupestres. Mirando a Colunga, se releen las imágenes religiosas: los exvotos; y observando la obra de Lezama, se recurre a las pinturas académicas, las leyendas del valle de México y los escritos de viajeros a tierras ignotas.

Un último set de características correlacionadas en la literatura borgiana y la fantasía plástica es la parodia, el pastiche o hibridación. Lo que aporta la parodia es su capacidad de crear un nuevo sentido. Estos nuevos sentidos posibles son con Toledo: la relación con la naturaleza, que vemos en formas híbridas de cuerpos animalizados; con Colunga: la relación con la espiritualidad, que vemos en cuerpos híbridos entre personajes de circo y de la iglesia católica; y con Lezama: la relación con la identidad mexicana, en una hibridación de cuerpos y emblemas patrios y a veces un comentario sobre la propia pintura. Todas estas hibridaciones no son otra cosa que metáforas plásticas para sugestionar al espectador a imaginar nuevas maneras de pensar temas profundos.

Entonces tenemos que al abstraer las características esenciales de lo fantástico enfocándonos en el aspecto constructivo encontramos que podemos resumirlas así: se trata de la presentación de una realidad alterna dentro de lo conocido o

cotidiano. Cabe señalar que no estamos hablando de una síntesis de aspectos opuestos ni de ningún tipo de equilibrio de fuerzas, sino de la primacía de lo extraño sobre lo natural. En una segunda mirada más interpretativa y específica a las obras en México, comprobamos que en la manera en que se construye la imagen hay un mensaje sobre la realidad local tal como lo describió Rodríguez Prampolini y es así que se concluye la continuación del legado de tradición plástica de Posada en el arte contemporáneo con ejemplos como Toledo, Colunga y Lezama, entre otros por estudiar.



Ilustración 67 My heart goes out to you

En lo que respecta a las características del fantástico borgiano en mi caso y las correlaciones que veo de mi obra con los pintores analizados, me di cuenta que tomo y fusiono los temas relacionados con la naturaleza, lo espiritual y la identidad en el cuerpo de la mujer, pero también me propongo hibridaciones puramente sintácticas de lo académico pictórico con lo gráfico e ilustrativo. También repinto la estética surrealista, cuando me apego a la metodología alucinatoria, consciente de

lo paradójico que eso resulta dentro de este discurso sobre lo híper fantástico distanciando del programa de Breton. Me parece que se podría hablar de un nicho muy particular aquí, no onírico como es en apariencia, sino propiamente alucinado. Tal vez por esto y en cuanto a los temas o inquietudes filosóficas de Borges, con los que más me relaciono son, la identidad personal, y el carácter fantasmagórico, alucinatorio, del mundo. Me parece ver una analogía en el mecanismo de construcción para la apariencia de desfiguración de la identidad, porque en la fantasía no sólo el destruir la concepción del tiempo y del espacio nos lleva a la destrucción de la identidad; con Borges existe un camino directo para borrar las fronteras de la realidad mediante un recurso que trastoca cualquier posibilidad de fincar la Verdad como materia estable: el doble. Y yo agrego, el triple, el cuádruple y todas las demás que creo ser yo misma. La hipótesis borgiana de que somos copias de un Dios superior que disemina incluso copias de nosotros mismos, da comienzo y forma a su fantasía. Con las debidas distancias, corroboro que la idea de las múltiples personalidades o fracturas, reales o inventadas de la condición de la mujer, de su personalidad e historia, han servido a la concepción de mis imágenes fantásticas. Así, el objetivo personal de esta tesis queda más que cumplido al encontrarle un lugar a mi pintura en una continuidad o legado del arte latinoamericano.

A mi parecer lo más rescatable de esta tesis es que de manera similar a como ocurre en la literatura donde el modo fantástico se ha empleado para organizar la estructura fundamental de la representación y para transmitir, con fuerza y originalidad, experiencias inquietantes a la mente del lector¹⁶⁷, esta estructura tiene la virtud de acoger todo tipo de temas, desde lo más íntimo hasta lo más social. Un ejemplo es la estupenda obra del dibujante Melecio Galván¹⁶⁸, rica en iconografías explícitamente políticas. Otro ejemplo está en el límite natural de lo fantástico: lo abstracto. En esos umbrales “informales” lo fantástico se puede dar de forma espectral, como el caso de algunas obras de Gilberto Aceves Navarro y

¹⁶⁷ Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Editorial Antonio Machado, Madrid, 2000.

¹⁶⁸ Lelia Driben, Catálogo *Melecio Galván. El artista secreto*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1992.

Germán Venegas, dos pintores que deberán incluirse en estudios adicionales de lo fantástico¹⁶⁹.

Este mecanismo de construcción de imágenes que es el sistema de lo fantástico, tiene como ejemplos a los más grandes creadores de bienes culturales de Latinoamérica, y como línea de pensamiento creativo en la pintura y literatura se caracteriza porque se plantea como un artefacto de visión que siendo ilusión abre



Ilustración 68 Encuentro

cuestionamientos sobre lo verdadero. No se expande en cuestionamientos filosóficos sobre la pintura ni el arte sino que se concentra en sus aspectos puramente plásticos. No se fagocita a sí misma y por eso es una resistencia al

¹⁶⁹ Mi maestro Arturo Miranda Videgaray, a mi parecer también camina en esos umbrales.

anti-arte. Sobre todo, como lo dice Daniel Lezama, en esta figuración fantástica el que tiene la razón es el espectador: “lo que importa es lo que ves, no lo que pensó el artista cuando hizo la pieza”. Para el pintor en cambio, es decir, desde el punto de vista de la producción de la propia obra, el estudio introspectivo y académico nos nutre y afirma en el camino elegido, pero sobretodo nos vuelve seres agradecidos del legado artístico que nos toca, estimulando así un diálogo con la historia y la cultura que enriquece nuestra propia obra.

Habiendo establecido esta conexión entre investigación y producción, sigo encontrando otros métodos de lo fantástico en Latinoamérica que quiero rescatar en mi propia producción como son los procesos surrealistas de Wolfgang Paalen, de Roberto Matta, de Leonora Carrington o Remedios Varo, todos ellos productores de obra que de alguna manera, creo yo, establecen una relación entre lugar geográfico, psicológico o social, y lo fantástico. Todos ellos son pintores extranjeros, como yo misma, en cuya obra podemos suponer que existen vínculos de lo fantástico con la experiencia de la migración. Creo que es esta mirada extranjera la que explica porqué me identifico con los procesos de Daniel Lezama (que vivió su infancia entre Estados Unidos y México) más que con los otros artistas estudiados en esta tesis, a pesar de no haber casi ninguna relación iconográfica. Lo que me parece más importante, sin embargo, es explorar la sospecha de que en su caso ocurrió una especie de maridaje entre lo fantástico de México y el surrealismo bretoniano, corriente que, si hago caso a Rodríguez Prampolini, finalmente sedujo a los artistas mexicanos. Creo que en el caso de Lezama el método consiste en pintar preguntas sobre la propia imagen, como metáfora de la identidad, donde la imagen se produce al permitir intervenir... no diré la “sin razón”, pero sí los procesos inconscientes. Creo que este es el método para encontrar analogías visuales de la pregunta abierta sobre quiénes somos.

La metodología de los pintores surrealistas entonces, se me presenta como otro campo de estudio dentro de lo fantástico que debe explorarse para ahondar y actualizar el conocimiento de nuestra herencia artística de imágenes, para representarla apropiadamente y para utilizarla en nuestra obra.

Índice de ilustraciones (en centímetros, alto por ancho)

Capítulo 1

1. Max Klinger (1880). Abducciones de un guante.
2. Giorgio de Chirico (1888-1978). Hijo Pródigo.
3. Orozco Romero (1896-1984). Sueño.
4. José Luis Cuevas (1934-). El secreto de Walter Raleigh.
5. Julio Ruelas (1870-1907). La domadora.
6. Diego Rivera (1886-1957). Las tentaciones de San Antonio.
7. José Guadalupe Posada (1852-1913). Gran fandango y francachela de todas la calaveras.
8. Guillermo Meza (1917-1997). Coloquio entre la mujer, la muerte y el diablo.
9. Juan O'Gorman (1905-1982). Venus.
10. José García Ocejo (1928-). Las más hermosas de las mariposas.
11. Francisco Toledo (1940-). El origen del mundo.
12. José Luis Cuevas (1934-). Autorretrato en Blanes.

Capítulo 2

Obra de Francisco Toledo:

13. La mujer preñada, grabado, 14 x 14.
14. Omixóchitl, aguafuerte mezzotinta, 14 x 6.
15. Mujer desvistándose, grabado aguainta, 31 x 20.
16. Mujer iguana, aguafuerte puntaseca, 54 x 29.
17. Pescado con paraguas, pigmento sobre papel.
18. Mujer con avispas, pigmento sobre papel.
19. Mujeres lagarto cazando.

Obra de Alejandro Colunga

20. Bailarina árbol de Navidad, óleo.
21. La pesadilla de los ratones II, óleo.
22. Chimbombón con triciclo, óleo.
23. Chimbombón con triciclo, grabado.

24. Francis Bacon, Estudio de Inocencio X, 1953.

25. Sálvanos, óleo.

Obra de Daniel Lezama

26. La muerte de Empédocles, óleo, 190 x 245, 2005.

27. Vista del valle, 145 x 240, 2004.

28. Los baños de Netzahualcóyotl, óleo, 320 x 240, 2003.

29. Otro incidentes de viaje en Yucatán, óleo sobre lino, 320 x 480, 2011.

30. La insolación de F. Catherwood en Palenque, óleo sobre lino, 180 x 140, 2011.

31. Sueño premonitorio de John L. Stephens, óleo sobre lino, 180 x 140, 2011.

32. Alegoría de la bandera, óleo sobre lino, 145 x 190, 2004.

33. Querido pintor, óleo sobre lino, 190 x 160, 2007.

34. El rumor de las islas, óleo sobre caoba, 120 x 90, 2010.

Capítulo 3

Obra de Cristina López Casas

35. Las inocentes, óleo sobre madera, 56 x 46, 2011.

36. Sin título, óleo sobre madera, 70 x 100, 2011.

37. Sin título, óleo sobre madera, 70 x 100, 2011.

38. Los tres poderes, óleo sobre tela, 60 x 50, 2012.

39. Sin título, óleo sobre papel mina gris, 70 x 70, 2012.

40. La envidia, óleo sobre tela, 50 x 60, 2012.

41. Sin título, óleo sobre papel mina gris, 70 x 95, 2012.

42. El viaje, óleo sobre madera, 70 x 100, 2012.

43. Sin título, óleo sobre papel mina gris, 70 x 95, 2012.

44. Mismo anterior terminado.

45. Sin título, óleo sobre papel mina gris, 50 x 65, 2012.

46. Sin título, óleo sobre papel mina gris, 70 x 95, 2011.

47. Sin título, óleo sobre papel mina gris, 95 x 70, 2012.

48. Sin título, óleo sobre papel mina gris, 70 x 95, 2012.

49. Sin título, óleo sobre tela, 60 x 90, 2012.

50. *This sex which is not one*, óleo sobre papel mina gris, 90 x 70, 2012.

51. La meditación, óleo sobre papel mina gris, 95 x 70, 2012.
52. #5, serie "Maldita indecente", tinta sobre papel, 25 x 30, 2012.
53. #6, serie "Maldita indecente", tinta sobre papel, 25 x 30, 2012.
54. Kuquimana #2, pegatina, plumón sobre papel pegado en muro, 25 x 15, 2012.
55. Kuquimana #4, pegatina, plumón sobre papel pegado en muro, 25 x 15, 2012.
56. Peyotes, óleo sobre madera, 80 x 60, 2011(a partir de una fotografía de Flor Garduño).
57. La contemplación o el lado izquierdo del cerebro, óleo sobre tela, 80 x 80, 2012.
58. Mi lugar, oleo sobre tela, 79 x 103, 2012.
59. Sin título, óleo sobre papel mina gris, 95 x 70, 2012.
60. Tú tienes las tiendas de mi vida, óleo sobre tela, 60 x 90, 2012.
61. Bajo un cielo de piedra, óleo sobre tela, 80 x 60, 2011.
62. Lo que la enredadera me dijo, óleo sobre tela, 45 x 60, 2011.
63. La viajera, óleo sobre tela, 80 x 150, 2011.
64. Sin título, óleo sobre papel mina gris, 70 x 95, 2012.
65. Las opciones, óleo sobre tela, 60 x 90, 2012.
66. Artefacto 2, óleo sobre tela, 90 x 60, 2011.
67. Recuerdos de la costa, óleo sobre tela, 80 x 120, 2013.
68. My heart goes out to you, óleo sobre tela, 60 x 80, 2013.
69. Encuentro, oleo sobre tela, 70 x 70, 2013.

Bibliografía

- Acha, Juan. *Teoría del Dibujo, su sociología y su estética*, México, Ediciones Coyoacán, 2003.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*, 2ª edición castellana, Traducción de Jorge Navarro Pérez, Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- Augé, Marc. *Los no lugares, Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- Bartra, Roger. *El mito del salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Bonfil, Guillermo. *México profundo, una civilización negada*, Grijalbo, México, 1990.
- Bottom, Flora. *Los juegos fantásticos*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1983.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*, Alianza Editorial, México, 1991.
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1924, reeditado en 1929.
- Bunge, Mario. *Causalidad, El principio de la causalidad en la ciencia moderna*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1961.
- Las pseudociencias, ¡vaya timo!*, Laetoli, UE, 2010.
- Treatise on Basic Philosophy*, Volume 3, Ontology I, The furniture of the world, Kluwer, Holanda, 1977.
- Calvino, Italo. *If on a winter's night a traveler*, Lester & Orpen Dennys, Toronto, Canada, 1981.
- Carpentier, Alejo. "De lo real maravilloso americano", Originalmente publicado en *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967. Tomado de la edición Calicanto, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*, La balsa de la medusa, Visor, Madrid, 1996.
- Cherem, Silvia. *Trazos y revelaciones: entrevistas a diez artistas mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Conde, Teresa del. Ensayo en "La pintura de Alejandro Colunga" en *Colunga*, Gydsa, GM Editores, Monterrey, 2007.

- Costache, Irina. “¿La verdad en la pintura o en el texto?” El diálogo entre el arte de estudio y la teoría en la educación, http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=9, 21/03/2012.
- Driben, Lelia. *Melecio Galván. El artista secreto*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1992.
- Dubuffet, Jean. *La asfixiante cultura*, El lunar, España, 2011.
- Eckmann, Teresa. *Javier de la Garza and Alejandro Arroyo, Reevaluating signs of Identity*, University of New Mexico, 2005.
- Emerich, Luis Carlos. Ensayo en Catálogo *Francisco Toledo: obra gráfica para Arvil 1974-2001*, Conaculta INBA, 2001.
- Espinoza, Elia. *Jesús Helguera y su pintura: una reflexión*, IIE, UNAM, México, 2004.
- Falbo, Clement. “Golden Ratio, A contrary viewpoint” en *CMJ March*, E.U., 2005.
- Foster, Hal, J. Habermas, J. Baudrillard et al., *La pomodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- Freud, Sigmund. *The uncanny*, <http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>, 26/04/2012.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon, E.U., 2003.
- Gutiérrez Galindo, Blanca. Tesis de maestría en Artes Visuales “Francisco Toledo, historia y naturaleza”, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 1996.
- Heau, Catherine. Ensayo en línea “Resistencia y/o Revolución”, <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num2/Heau.pdf>.
- Hyman, John. *The objective eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.
- Irigaray, Luce. *This sex which is not one*, Cornell University Press, NY, 1985.
- Jodorosky, Alejandro. *Donde mejor canta un pájaro*, Grijalbo, España, 1992.
- Jolas, Eugene. *Critical writings, 1924-1951*, Northwestern University Press, Illinois, 2009.
- Julius, Anthony. *Transgresiones, El arte como provocación*, Destino, Madrid, 2002.

- Jung, Carl Gustav. *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 9, Part 1. 2nd ed., Princeton University Press, N.J., 1968.
- Korsmeyer, Carolyn. "Feminist Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/feminism-aesthetics/>. 12/12/12.
- Krauss, Rosalind. "La Escultura en el campo expandido", en Hal Foster, J. Habermas, J.Baudrillard et al., *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- Mantilla Osornio, Adolfo. Tesis Maestría en Historia del Arte "Arte, Cultura, Imaginación y Semiósisis: una aproximación desde la semiótica de la cultura y del arte a la serie 'Informe para una Academia' de Francisco Toledo", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2010.
- Monsivais, Carlos. Ensayo en catálogo *Francisco Toledo: Whitechapel Art Gallery*, Londres, Museo Reina Sofía, Madrid, 2001.
- Nagel, Thomas. "What is like to be a bat?" en *The Philosophical Review* LXXXIII, 4, E.U, 1974.
- Nieto Arroyo, Omar. Tesis de Maestría en Letras "Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico", Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2008.
- Owens, Craig, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en Hal Foster, J. Habermas, J.Baudrillard et al., *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- Perrot, Michelle. *Mujeres en la ciudad*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997.
- Rabkin, Eric. *The fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1976.
- Curso en línea: "Fantasy and Science Fiction: The Human Mind, Our Modern World", in <https://www.coursera.org/course/fantasysf>, participé en Junio 2012, 5/5/2013.

- Rapp, Otto. Ensayo "The Vienna School of Fantastic Realism", a partir de Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, 1974, en <http://www.telusplanet.net/public/ottorapp/page66.html>, 25/03/2012.
- Roas, David. *Tras los límites del real. Una definición de lo fantástico*, Editorial Páginas de Espuma, Madrid, 2011.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
- Ruis, Luis. Ensayo "El dibujo de Alejandro Colunga" en *Colunga*, Gydsa, GM editores, Monterrey, 2007.
- Ruiz Hernández, Quique. *Neftis Amonet*, El Under Ediciones, México, 2010.
- Sáenz, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1990.
- Schurian, Walter. *Arte fantástico*, Taschen, Alemania, 2003.
- Solms, Mark & Oliver Turnbull. *El cerebro y el mundo interior, Una introducción a la neurociencia de la experiencia subjetiva*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Stephens, John Lloyd. *Incidentes de viaje en América Central, Chiapas y Yucatán 1*, Edición Juan Luis Bonor Villarejo (2003) ed. Dastin, la primera edición es de 1841.
- Sullivan, Edward J., Jean Clarence Lambert, Ensayos en el Catálogo *Alejandro Colunga*, Museo de Monterrey, México, 1986.
- Sylvester, David. *Interviews with Francis Bacon*, 1975, Alden Press, Oxford.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Ed. Buenos Aires, 1970.
- Toledo, Francisco. Catálogo *Obra grafica para Arvil, 1974-2001*, México, CONACULTA, 2001.
- Val Cubero, Alejandra. Tesis de Doctorado "La percepción social del desnudo femenino en el arte siglos XVI-XIX. Pintura, mujer, sociedad", Dpto. de Sociología, U Complutense de Madrid, Madrid, 2001.
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, México, 2012.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

Volkow, Verónica. Ensayo "La invención varia de Alejandro Colunga" en *Colunga*, Gydsa, GM Editores, Monterrey, 2007.

Zavala, Lauro. "El sistema de lo fantástico: Una teoría paradigmática", Seminario Permanente en Comunicación, Lenguajes y Cultura, http://laurozavala.info/_mgxroot/page_conferencias_teora_fantstico.html, 21/05/2011.

En línea

daniellezama.net/ Sitio web de Daniel Lezama.

dgb.unam.mx/index.php/catalogos

es.wikisource.org/wiki/P%C3%A1gina:Historia_Verdadera_del_Mexico_profundo.djvu/251/ Fragmento de la obra de Bonfil.

laurozavala.info/ Sitio web del Dr. Lauro Zavala.

plato.stanford.edu/entries/imagination/ Enciclopedia de Filosofía en línea de la Universidad de Stanford.

www.aesthetics-online.org/ Sitio web de la American Society for Aesthetics Newsletter

www.arturomirandavidegaray.com/ Sito web de Arturo Miranda Videgaray.

www.avelinalesper.com/ Sitio web de la crítica de arte Avelina Lesper

www.cobra-museum.nl/en/cobra.html/

www.coursera.org/

www.culturekiosque.com/art/exhibiti/paulklee.html/

<http://espanol.free-ebooks.net/>

www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/538/G538_O2%206.pdf/, Entrevista a Alejandro Colunga.

www.jornada.unam.mx/2008/03/28/index.php?section=cultura&article=a05n1cul/ Entrevista a Daniel Lezama.

www.lamadreprodiga.com/ Sitio web de Daniel Lezama

www.lashistorias.com.mx/ Sitio web del escritor Alberto Chimal.

ochopatas.blogspot.mx/ Blog de Quique Ruiz.

www.redaccionpopular.com/articulo/el-mentiroso-y-el-escribidor-v/ Ensayo de Julio Carmona sobre Vargas Llosa.

www.revistas.unam.mx/

www.scribd.com/doc/28186336/ Libros del profeta Chilam Balam de la región de Chumayel.

www3.nd.edu/ Sitio de la Universidad de Notre Dame.

<http://posgradocristinalopezcasas.blogspot.mx/>

<http://loquepintacris.blogspot.mx/>

cuquitalopez@gmail.com

Anexo 1

Conversación de Cristina López Casas con Francisco Toledo en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Oaxaca de Juárez, en Diciembre de 2011.

Para lo que tenía planeado como una entrevista con el maestro Toledo preparé un cuestionario que entregué a su secretaria en el IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca) unos días antes del fin del año 2011. Luego de esperar un par de días y de escudriñar la fantástica biblioteca que armó el maestro Toledo para Oaxaca, lo vi saliendo de su oficina y me acerqué a él. Intuía que no iba a ser posible sentarme con él en una mesa y menos poner una grabadora delante de él, así que acepté a su invitación a una conversación informal, a la sombra, en los pasillos del patio del IAGO, para hablar de las preguntas que yo tenía.

Lo primero que me dijo fue que él no era bueno con preguntas difíciles y pensé que había visto mi cuestionario. Sin embargo creo que a su manera me habló bastante de lo que me interesaba saber sobre lo que él piensa de la relación entre la fantasía, la naturaleza y el automatismo, y lo que me dijo se puede relacionar con las formas en que se produce fantasía.

“Te voy a contar una historia”, me dijo, y me contó una historia de su papá, quien dormía en una cama con sus cinco hermanos. El papá de su papá, o sea su abuelo, era zapatero y cuando traía las pieles (cueros) para los zapatos, las ponían en la cama como colchón. Eso era cuando mejor estaba la cama donde dormían los hermanos. El abuelo zapatero entonces, de a poco iba recortando las suelas. Y así fue que el papá del maestro soñó que se le achicaba la cama. A raíz de eso, el maestro me contó que el día anterior, se le ocurrió pensar en unas vacas pastando, que estas vacas tenían unos hoyos en la panza, unos recortes con la forma de una suela, y entonces cuando las vacas comían pasto se les salía el pasto por los recortes de suela de zapato que tenían en su panza. Solté una carcajada y el maestro se rió divertido.

Me dijo que las fantasías pueden surgir a partir de cosas verdaderas como también de un mundo completamente inventado. Me dijo que todas las historias y

creencias de su pueblo son parte de lo que él leyó y escuchó cuando niño solamente, y que por supuesto él no cree en todos los cuentos fantásticos ni nada de eso. Me dijo que hay quienes no tienen ninguna relación con lo de “afuera” o con una fantasía a partir de la realidad y crean mundos y fantasías desde su propio interior, como Klee. Y que él es como ese tipo de personas.

Me contó la historia de una mujer extranjera que le iba a hacer la limpieza a su cuarto en que él vivía cuando estuvo en Europa. La mujer se refirió a sus dibujos como las cosas que “salen de la punta de su lápiz”. Entonces me dijo que algunos hacen las cosas así, como si le salieran de la punta del lápiz y otros piensan o construyen lo que van a hacer. Dijo que le gusta esta manera de ver el asunto como si las cosas salieran de una herramienta porque lo cierto es que lo que sale depende mucho de la herramienta que se use: con cada herramienta salen distintas cosas.

Sobre la pregunta de los colores, sobre si existía una intensión de hacerlos serios, o tristes o sobrios para equilibrar el juego erótico, me contestó con gestos, medio molesto, que no pensaba que eran tristes sus colores. Me mostró los colores que tiene en unas botellitas en un muestrario de tierras en el IAGO y dijo que esos son los colores que él usa. Pero que también hacía cosas con colores vivos y fuertes, sobre todo cuando estuvo en Europa.

Sentí que ya le estaba robando demasiado tiempo, aunque probablemente no fueron más de 15 minutos los que platicamos. Por el momento no tuve más preguntas y se lo dije, con lo que se rió y me dijo que podíamos platicar en otro momento o que podía enviarle un correo.

Me quedaron en el tintero preguntas más directas sobre el cuerpo fantástico femenino, aunque sospecho que estarían dentro de lo que el maestro llama preguntas difíciles y él las evadiría. En general, creo que es seguro decir que la entrevista arrojó un sí a la suposición de que la fantasía tiene un lugar indudable en la manera cómo Toledo se relaciona con la producción visual.

Anexo 2

Entrevista a Daniel Lezama por Cristina López Casas en el taller de Daniel Lezama en la calle de Luis Moya en el centro histórico de la ciudad de México al 22 de febrero de 2012.

C: Esta entrevista no pretende cubrir todos los aspectos de tu pintura, ni tampoco necesariamente los más importantes sino sólo los relativos a la fantasía para mi tesis de maestría: el arte fantástico de México. Me voy a referir a algunas entrevistas antiguas y escritos de catálogos.



Alegoría de la bandera. 145 x 190, 2004

C: El color del cuerpo: Te has referido al color de la bandera y dices que es el color de la carne. ¿A qué te refieres con eso? ¿Qué representan los cuerpos pintados de otros colores: blancos, rojo, azul, verde? Es una leve transgresión a la representación del cuerpo, ¿qué quieres significar con esos cuerpos pintados?

D: Para empezar yo creo que el cuerpo dentro de la pintura es una tela donde se pinta, y hay una metáfora en pintarlo adentro del cuadro, donde es el personaje que está pintado pero al mismo tiempo representa ese color. Si tú ves que simbólicamente la bandera mexicana está marcada por tres colores, esos colores tú los puedes activar como personajes. En realidad lo que estoy haciendo es activando los colores, no tanto los personajes. No es que disfrace mis personajes de cierto color: a veces para mí el hecho de pintarlos como si tuvieran pintura corporal es un mecanismo para encarnar un símbolo o para encarnar una cosa abstracta o para generar un elemento visual que sería el color.

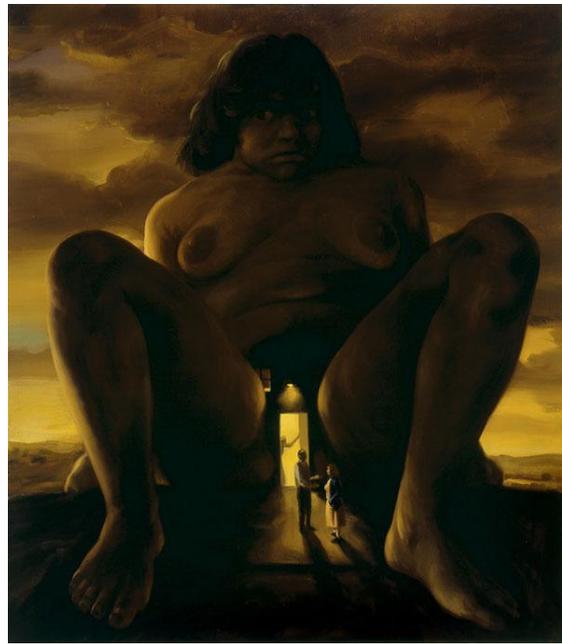


Tonantzintla, 2006
Óleo sobre lino, 140 x 110 cm
Colección Alfonso Castañeda, Ciudad de México

El acto de pintar es un acto amoroso, el acto de pintar los cuerpos también. Es un acto que tiene, en algunos de mis cuadros, un carácter sensual, un carácter sexual, un carácter afectivo. Hay un cuadro que se llama “Tonantzintla”, que vale la pena que veas si no lo tienes familiarizado. Es la virgen pintando a los niños de Tonantzintla de colores. Creo que ese es un cuadro seminal o muy importante en ese tema. Uso los cuerpos pintados como una herramienta más dentro de un esfuerzo de alegoría y de metáfora, que es lo que yo siempre he trabajado. Evidentemente eso sucede enteramente en mi cabeza, entonces puedes llamarlo un tema fantástico, como todo lo que pinto (risas).



La giganta II, 120 x 90, 2000



Adolescente personificando una casa, 150 x 130, 2000



El rumor de las islas, 90 x 120, 2010

C: El tamaño del cuerpo de la mujer: Esta es una cosa que tradicionalmente se asocia con lo fantástico, que es el cambio de tamaño: el cambio de escalas. “La gigante”: ¿de qué se trata este cuadro, es una diosa, una idealización o engrandecimiento de la mujer? ¿Es una idea sobre la mujer o podría haber sido un hombre y el género no es tema aquí? Igual en el cuadro, “Adolescente personificando una casa”, es una mujer-casa. ¿Qué ideas de la mujer te llevaron a estos cuadros que engrandecen a la mujer? También en la serie de “los viajeros” está la mujer en la playa mirando al hombre chiquito.

D: El tema de la mujer gigante es un tema que no solamente corre por mi imaginario sino por muchos imaginarios occidentales y no occidentales. Hay personajes, creo que es en Covarrubias: “la mujer montaña”. Hay toda una mitología de la tierra como mujer, y la mujer puede ser representada exagerando esos límites. Yo a veces he usado el gigantismo o el cambio de escala como una forma de enfatizar emocionalmente ciertos temas. La ruptura de escalas es uno de los derechos que te da la pintura porque no estás representando nada real. Es un mecanismo eminentemente pictórico. Se puede hacer cinematográficamente pero eso es otro lío.

C: Muchas veces la pintura le gana al cine en las posibilidades que tiene...

D: La pintura en general, tiene de entrada la opción de representar cosas reales o no, pero también de manipularlas como la fotografía y la mediática no tienen. Yo creo que la pintura tiene la capacidad fantástica más grande, con excepción de la literatura, de poder crear mundos y atmósferas y situaciones donde el artista decide el posicionamiento, la escala, incluso la situación misma. Si yo pinto una escena que no he fotografiado ni visto ya estoy automáticamente entrando en un terreno fantástico, en un terreno de creación. Yo le llamaría criatura; no sería tanto una cuestión de fantasía sino de creación. O sea, Para mí hay algo orgánico en el cuerpo de la pintura. Es tan fantástico como supongo que es tener un hijo, yo no tengo hijos, pero supongo que puedes decir que generas algo que toma vida propia, fuera de ti. Eso evidentemente no es objetividad, no es realismo. Yo muchas veces he definido mi pintura como naturalista, porque parece natural, pero a la vez fantástico. O semifantástico, o que simplemente tiene componentes que te llevan al simbolismo o a metáforas.

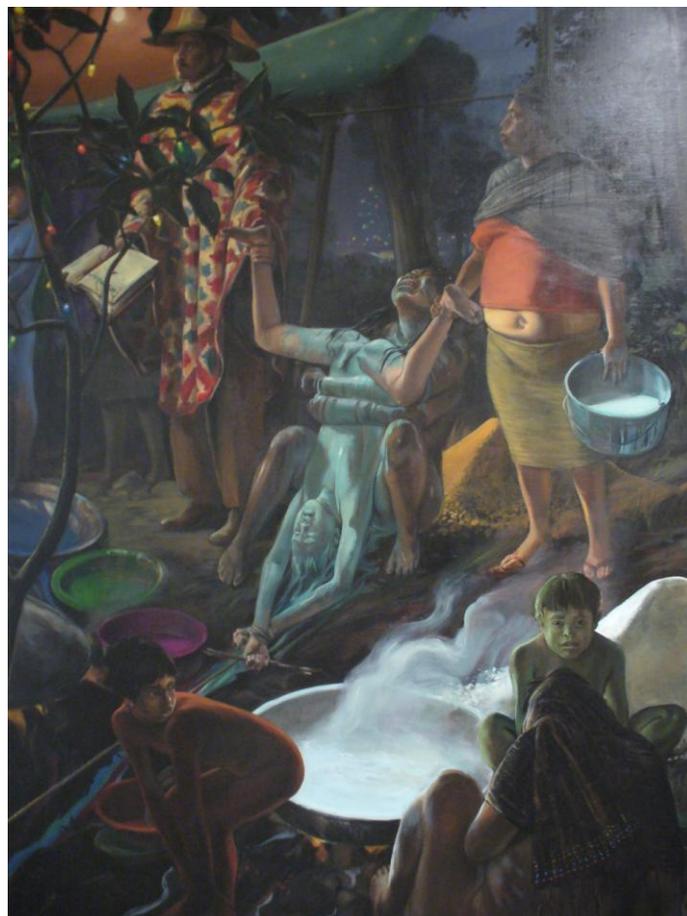
La palabra fantástico siento que se refiere mucho ahora a cierto tipo de ilustración, ¿no? digo, la palabra fantástico se usa cuando se habla por ejemplo de Boris Vallejo... por eso es que yo no uso tanto el criterio de fantástico...

C: Sí, pero yo quiero cambiarle ese uso, es una muy buen palabra...

D: Está echado a perder su uso. Se refiere a un género.



El árbol del color (detalle), 240 x 350, 2010



El árbol del color (detalle), 240 x 350, 2010

C: El cuerpo flotando, levitando, volando en “El árbol del color”. En este cuadro estás como un aparecido, con tu plato vienes a buscar el color.

D: O yo surjo del color. Esas lecturas me gustan porque cada una de ellas te plantea como una faceta diferente, como un prisma. Yo no puedo ver más que una de esas facetas de mi fantasía o de mi visualidad, y otras personas siempre van a ver otras cosas que yo no veo.

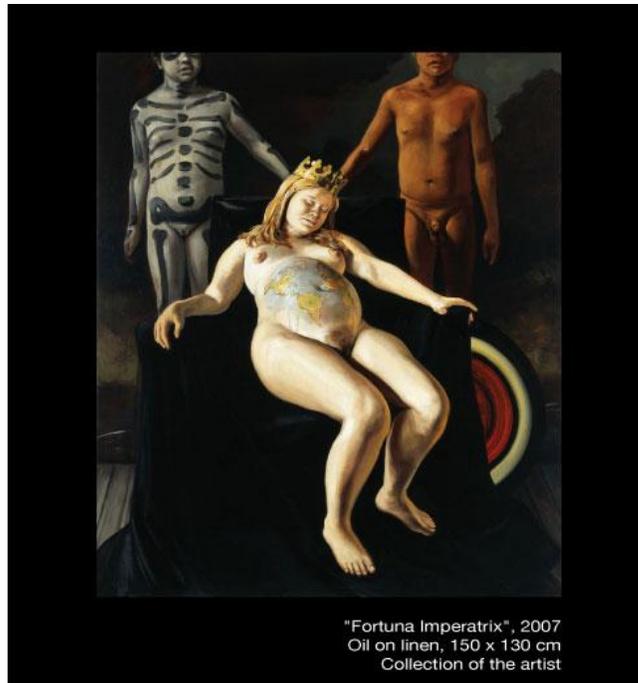
Pero ¿de dónde surge?, si te fijas hay una composición pentagonal en el cuadro, donde todo es un ciclo, y yo soy uno de los eslabones de ese ciclo. No soy el producto final ni el principio, sino soy un eslabón más en un ciclo interno de energía que surge del color. Ese cuadro en particular es muy importante porque habla del origen de ciertas encarnaciones, que yo llamaría encarnaciones a los personajes, estos pintados, que son al mismo tiempo como un *performance*, o representantes de cosas, pero al mismo tiempo son personajes que están definidos por su color.

C: ¿Quién es el personaje con el poncho o rebozo?

D: Es Johann Moritz Rugendas. El pintor que vino aquí a México a descubrir el paisaje mexicano. Es el santo patrono de mi serie de los viajeros. De hecho, yo me autorretraté como él.

C: No entendí ese aspecto por estar enfocada en la fantasía...

D: Pero la historia siempre enriquece las posibilidades de tu vuelo creativo. O sea, todo lo que es referencial, mientras más lo es, más fantástico es. Aquí mientras tienes la capacidad de observar algo existente, más capacidad tienes de imaginar cosas inexistentes. Hay un eco entre lo real y la capacidad de memoria visual, de representación, de capacidad técnica, la capacidad de tener una visión literaria o de observar o conocer narrativas diferentes: todas son herramientas que a mí me sirven para crear cosas imaginarias, o fantásticas, llamémoslo así.



C: El cuerpo de la mujer representando el vientre en forma de globo terráqueo, qué significa, para ti...porque yo puedo inventar y decir que es de nuevo la madre tierra...de ahí venimos todos, es el mundo...

D: Es que todas esas interpretaciones le pegan prácticamente en eso. Sin embargo, en cada caso, en cada pintura tiene un componente y una posición diferente. Lo que tú ves es lo que obtienes, o sea *what you see is what you get*, es evidentemente lo que está en la pintura. No te puedo decir algo que no esté en lo que tú puedas ver.

C: Ok, pero de hecho sí puedes. Por ejemplo, tuve que averiguar quién es Catherwood. Veo al tipo ahí, pero era todo un personaje. Interesarse por la historia de él...

D: Pero ahí te va, es justamente cómo la realidad y los hechos reales no se contradicen con lo fantástico, son intrincados.

C: En tu pintura...

D: Y en general, la vida. Lo que pasa es que nosotros tenemos que dar un salto de fe, o un salto de pensamiento para pasar de lo anecdótico a la creación. O sea,

ese salto de fe es lo que genera el arte fantástico. Y también te voy a decir una cosa, mientras más basado esté en lo real, más puede pasar lo que llaman la suspensión del descreimiento, *the suspension of disbelief*, que es el meterte en la obra y sentir que estás ahí. La gran pintura, el cine, la gran novela hacen eso, te meten ahí y al punto de que incluso en alguna ocasión yo creo que no puedes ni salir, ahí te quedas.



La insolación de F. Catherwood en Palenque, 180 x 140, 2011

C: El cuerpo deformado. Sobre los pequeños seres en el cuadro “La insolación de Catherwood en Palenque”...

D: Ahí te puedo decir específicamente qué es. Es una explicación un poco burda, pero... cuando Catherwood y Stephens van a las tierras ignotas de Yucatán ellos descubren, literalmente, la realidad de una forma de pensar y sentir y dibujar, la de los mayas. El talento de Catherwood consiste en haber descubierto el enlace que hay entre las formas orgánicas de esos dibujos y lo orgánico del entorno. Los otros dibujantes previos, que fueron y trataron de dibujar y no lo lograron, lo hicieron como si fueran antigüedades romanas o griegas. Es que el dibujo maya, la representación maya es orgánica, están basadas en formas de semillas, de ramas, de las guías de las plantas: son los pictogramas.

Voy por un libro (Incidentes de viaje en Yucatán, John L. Stephens). Este es un catálogo... fijate como está construida la línea maya. Estas son copias de Catherwood del dibujo maya. Son tan perfectos que los arqueólogos actualmente completan sus propios dibujos, de las cosas que quedan actualmente, con los dibujos de Catherwood. Se han perdido muchas cosas: se han perdido colores, se han perdido áreas de estelas y fue tan preciso lo que él hizo. El logró redescubrir cómo se trazaba. Mira los pictogramas cómo están hechos...

C: Estos sí los he copiado pero no sé a qué se refieren... ¿está basado orgánicamente?

D: Nadie sabe a ciencia cierta a qué se refieren. Están basados formalmente... Es que ahí te va: uno de los temas de mi pintura es el tema formal, o sea, el tema de la forma de las cosas. Lo que hace que sea imposible casi copiar los dibujos mayas es que son formalmente de otro lugar, como la Coatlicue viene de otro lugar, como los dibujos chinos vienen de otro lugar. O sea, provienen de una forma de ver el mundo distinta. La alucinación y el sufrimiento de Catherwood estando ahí en la selva, picoteado de moscos, a cuarenta grados, a veinte días del médico más cercano, o sea... Imagínate las alucinaciones de estar ahí, viendo y aprendiendo de nuevo, a ver la línea serpentina: la línea de las serpientes, la línea de las guías de las plantas, las semillas, los guijarros, las piedras, la forma de los

cuerpos de las gentes que encuentras y ves en esos entornos, las deformaciones rituales que hacían los mayas con los cuerpos, incluso la amputación y la mutilación. De ahí se basa el alucine, que es “La Insolación de Catherwood” en esos cuadros, o sea, que tiene que ver con que la forma de lo que estaban haciendo hacía eco en la realidad, y la realidad hacía eco en esas formas.

C: O sea, sí hacían amputaciones... de ahí partió...

D: Sí, por supuesto, pero yo estoy exagerando: hay una figura que está partida en dos. De hecho, el dios Pakal viene cargando al dios Ki que es el dios de la noche, que es como un niño con un brazo de serpiente, que es el que aparece en mi cuadro como una especie de encarnación de un mito. Lo que pasa es que, de alguna forma, es hasta casi demostrativo... mira aquí está (mostrando el libro Incidentes de viaje en Yucatán, John L. Stephens), aquí está cargando al dios Ki. El dios Ki tiene una pierna que es una serpiente pero también puede ser un falo. Y hay otra representación en que aparece con seis dedos, y no aparece con cabeza. En mi cuadro Catherwood se representa a sí mismo como Pakal.

No tiene importancia eso en términos absolutos, o sea, tú puedes leer la imagen sin necesariamente entrar en esos detalles, o puedes enriquecerla con esos detalles y entrar en otros territorios, ¿no?

Pero él (Catherwood) llega a eso sin saber nada, igual que tú. O sea, él llega a eso, y ve eso, y alucina. Estoy repitiendo un poco una cosa que pasó, pero es un mecanismo que creo que está dentro de mi trabajo, de descubrir cosas y luego mostrarlas.

C: El cuerpo desnudo. En una entrevista en “La Jornada” hablas de la posibilidad del género del desnudo; de “leer el desnudo desde otros lugares de la pintura”. Lo relacionas con la libertad y las promesas de la pintura, también con un código. ¿Podrías explicar un poco más esto, por favor?

D: Cuando me refiero a un código estoy pensando en que es una de las tantas formas en que se nos ha enseñado a ver la pintura. A su vez, la pintura nos ha enseñado a ver a occidente en los últimos quinientos años, el cuerpo de cierta manera: la forma en que un cuerpo está presentado, interpretado, leído, estilizado,

o no estilizado, idealizado o no. ¿Cómo lo acomodas? ¿Qué tan consciente está ese cuerpo de ser visto, dentro de la pintura, por parte del artista? ¿Cómo lo representas: como personaje consciente de estar siendo visto, o como inconsciente de estar siendo visto?, ¿qué es lo que está haciendo ese personaje desnudo, está haciendo algo propio de su desnudez o está haciendo una actividad de otro tipo que podría sorprender que estuviera haciendo desnudo? Por ejemplo, estar en una oficina tecleando en una computadora desnudo, que sería algo que no harías normalmente. O estar en una situación de representación simbólica donde el desnudo tiene más cercanía de códigos como estamos acostumbrados a ver en la pintura occidental, como un dios o un primitivo, etc. O sea, hay muchas formas de codificar eso y yo creo que la pintura es en gran medida responsable. La pintura no es representacional, aunque lo parezca, pero no es representacional porque finalmente acabas representando interioridades. Lo que hacen los códigos es que nosotros tenemos ciertas formas de entender lo visto que están determinadas y enriquecidas por la pintura.



Paul Rubens, Sátiro y muchacha

A mí, por ejemplo, siempre me fascinó un cuadro maravilloso de Rubens, que es un cuadro secundario que poca gente conoce, que es un cuadro de un fauno y una campesina. He usado muchas veces ese cuadro de ejemplo para explicar mi

trabajo. Están puestos uno junto a otro, están parados y la campesina está cargando una cesta de frutas acompañada del fauno, el fauno también está cargando la cesta. El fauno tiene cuernos y tiene barba, está desnudo hasta la cintura, ves el cesto y ya. La campesina está vestida de campesina. Y los dos están pintados como si fuera un retrato de pareja. ¿Qué es lo que hace que ese cuadro sea realmente explosivo y sorprendente? Que el código del retrato está violentado porque está metido un código mitológico, ¡porque está incorporado un personaje fantástico en un entorno cotidiano! Cuando tú tienes un fauno, que no existe, y lo representas como si pudiera existir, es perfectamente creíble. Es más, yo creo que si un día llego a ver un fauno no me voy a sorprender, porque he visto tantos faunos en la pintura que eventualmente cuando vea uno voy a decir, “ah, es algo familiar, no es la primera vez que veo uno”, sin embargo, bueno... Una pareja de campesinos cargando su cesta de frutas sólo sería un cuadro de género, sin embargo aquí parece un retrato de pareja y un cuadro de género costumbrista y también es un cuadro mitológico y también fantástico y también puede ser alegórico: a lo mejor el fauno está con la campesina porque ella representa la fertilidad femenina del campo y el vigor de la naturaleza, por decir cualquier cosa. O la injerencia de la naturaleza en la civilización. O el vivir en el borde de ambos mundos. O simplemente es una maravillosa fantasía social, sexual, visual.

¿Ves como está usando Rubens los códigos de la pintura? Y eso que apenas tenía cien años de existir. En esa época se habían estado usando los códigos a mil. Y esa es una cosa que nosotros hemos perdido la capacidad de hacer; como sociedad en el siglo XX, hemos empobrecido los códigos... pero están todavía disponibles y están todavía operando en nuestro inconsciente.

Cuando yo hago esto (apunta a un cuadro suyo enfrente) la gente enloquece porque se detonan cosas que están en la memoria colectiva de occidente. Es una caja de herramientas, así lo veo: con ella puedes decir y hacer cualquier cosa.



Carnada en la casa del adivino, 170 x 135, 2011

C: El cuerpo con mensaje. Lo fantástico como imagen necesariamente tiene que construirse racionalmente y más si hay una intención de significación, de mensaje.

D: Más o menos. Uno de los temas de mi trabajo es que mi parte racional es la que enmarca, la que establece una serie de parámetros de trabajo para fijar unas energías que vienen de no sé dónde. Y esa es la parte irracional. Es decir, los componentes esencialmente son irracionales pero mi forma de armarlos en la pintura, de usar el esquema pictórico y de ser consciente de los usos de la pintura, es racional. Pero de donde viene ese material y lo que sale, es algo no racional. Yo diría que dentro de mí no solamente hay algo fantástico que está por representarse, hay algo que no es de este mundo, o que es de este mundo pero que sale de una forma que yo no conozco y que tengo que poner aquí, y darle forma yo. Son energías y son materiales que salen y que yo tengo que moldear. El moldeado es racional, la otra parte no. Eso es crucial en mi trabajo de pintor, o sea mi trabajo de pintor es el de abrirme para dejar salir esas energías internas, que

son probablemente energías colectivas, energías arquetípicas. Tengo que volverme una puerta, un umbral por donde pasan cosas, pero claro, yo como puerta puedo regular cómo salen y a dónde salen. O sea, yo las pongo aquí (apuntando a la tela enfrente), yo no escribo libros, yo no pinto otro tipo de pintura, yo no hago video, no hago cine, etc. Yo hago esto y tengo que regularlo a través de las herramientas que posee la pintura.

Y sin embargo, yo no puedo dar una explicación completa de lo que está pasando aquí. Este es una especie de ciclo del carbón (“La carbonera”, el cuadro que tiene enfrente): puedes decir que es un cuadro científico y también que no lo es. Es un cuadro que tiene que ver con el paso del bosque al carbón. Pero es enteramente fantástico. La explicación que te puedo dar, te puede dar una sensación de entendimiento y a lo mejor te detona a ti, si el cuadro se llama de tal manera... Una cosa muy importante aquí es el título de un cuadro. El título de un cuadro complejo, alegórico o personal, es muy importante porque es una guía. Yo te voy dando una pistita para que tú te lances dentro del cuadro: una mochilita con un poco de agua y unas curitas, y a ver si tú te lanzas y a ver qué encuentras.



Ofrenda en la casa del adivino, 170 x 135, 2011

C: El cuerpo revalorado, “recargado” de temas mexicanos. Dices que lo que haces es lo opuesto a los objetivos del arte contemporáneo que expresa un rechazo a su identidad. ¿Existe una relación, entonces, entre lo imaginario y el descubrimiento de la identidad? ¿Es la fantasía una manera de construir identidad? Ves que existe este mal entendido, de que la fantasía no te lleva a entenderte a ti mismo...

D: No al contrario: la identidad es un constructo imaginario. O sea, no existe la identidad, somos seres humanos caídos en la superficie del mundo ¡y ya! Si nosotros nos construimos una identidad como mexicanos o como chinos o como africanos o lo que sea, la estamos construyendo a partir de una filtración imaginaria de hechos reales, de entornos.

La cultura la integra el paisaje, el pasado, el clima, pero todo eso se integra de forma imaginaria. Tú no puedes decir que objetivamente la identidad de México es el águila sobre un nopal, no. Hay México y hay águilas, y hay nopales: su

conjunción simbólica es otra cosa. Y ¿cómo interpretas en pintura figurativa la conjunción simbólica de un emblema plano? Pues entonces lo desdoblas. Yo empiezo a desdoblarlo: el águila es un caballero águila, la serpiente es un falo, de pronto los colores se dividen en personajes. De pronto la isla es un cajón, o el lago es un charco, o es el foso de un castillo, o es un fluido corporal... Para mí, no es un pretexto para jugar, porque sería como tonto decirlo así, sino un pretexto para entender. Jugando sí, o sea, haciendo locuras, haciendo lo que no se había hecho antes, lo cual en sí es una locura. Cualquier pretensión de originalidad es delirante. Hacer algo que no se ha hecho antes, aunque se haga sin intención de ser el primero: estás siendo loco.

C: Así parece, sin embargo, no. Porque lo puedes leer, tiene toda una significación que te llena, te enriquece...

D: Te aterriza...te conecta...

C: Sí, te conecta con la historia...

D: Te conecta, pero estar conectado con ciertas cosas es una locura. Estar conectado con ciertas cosas es peligroso, es sucio, es demente, es extraño, es no entendible, es incorrecto, no entra en un discurso rescatable socialmente, etc. Hay muchos territorios.

C: Es para el que está dispuesto, ¿no?

D: Pero también para disponer a otros que no están dispuestos.

C: **El cuerpo en el proceso de crear la fantasía.** Haz dicho que los temas salen, pero en tu caso no salen de tu mano, como diría Toledo, por ejemplo...

D: No, de mi mano no.

C: Podríamos decir que esta pintura que... ¿la llamaremos clásica?

D: Académica.

C: Esta pintura académica tiene un proceso más largo de producción, o más calculado, ¿cómo lo describirías en relación a la fantasía que se descubre en la manchas, en los garabatos? Porque la fantasía tiene ese otro camino, ¿no? Estás en un lugar donde no diriges tanto racionalmente el mensaje.

D: Es muy interesante. Un artista como Toledo, que yo respeto y no sólo respeto sino que admiro, tiene una noción que prácticamente podríamos llamar prehispánica de hacer arte. Por ejemplo, Germán Venegas también lo hace. Germán Venegas y Francisco Toledo son dos artistas que yo creo que son la vanguardia de lo que podríamos llamar una la forma artesanal de hacer arte, que no es la occidental, que es la del México moderno pero que no es exactamente la occidental.

En épocas de antes de la conquista se decía que un artista bueno era un corazón abierto, y un artista malo era un corazón amortajado, estaba amarrado, o sea no podía dar ni recibir. ¿Quién hizo la Coatlicue? La Coatlicue, si fuera producto de un escultor contemporáneo, en la noción de escultor que tenemos en occidente, sería interesante. La Coatlicue es producto de un individuo o de un pequeño grupo de individuos que generan una imagen que representa una colectividad a través de sus estructuras, codificaciones, de dibujo, de estereotipos, esquemas de representar: ¿cómo representas una cabeza de serpiente, un chorro de sangre, cómo representas un corte, un hueso, un pectoral? Es un objeto que es más que una obra de arte, que rompe la idea de obra de arte y la supera.

Yo creo que Toledo hace eso. Lo que él hace tiene que ver con energías que pasan por su mano, efectivamente, pero ya para que ni siquiera pasen por su cabeza y entren por su mano: a mí me causan admiración extraordinaria. Sin embargo, yo siento que lo que estoy haciendo en términos de la pintura es, no tanto entrar en ese grado de inconsciencia, sino darle el formato de lo que estamos hablando: el formato del código, el formato de la lectura, el formato de la complejidad visual, el sentido que puede tener armar una pintura con una imagen que surgió de la misma manera que le surge a Toledo. Cuando la elaboro no tiene ya la inmediatez “comunitaria” de lo que hace Toledo o Venegas, o lo que haría un escultor pre-hispánico. Y no aspiro a eso porque tampoco mi temperamento es ese.

Otra cosa: tú tienes que conocer tu propio temperamento. Una de las tareas del pintor no es tanto impresionar a la gente y estar en las bienales, sino en conocerse a sí mismo. O sea, lo que tú estás haciendo te enseña cosas de ti mismo que a

veces tú no querrías ni saber. No a nivel de psique sino también a nivel de lo que eres: tus límites y cómo puedes vivir...

C: Tus creencias...

D: Tus creencias reales. No las creencias adquiridas, de “hoy se me antoja creer en esto”, no. Sino “esto es en lo que yo siempre he creído con fe desde que nací, pero no sabía y no quería saberlo”. Te acercas a lo incontrolable siempre, te acercas a lo predestinado, o sea te acercas al destino. Todo el tiempo estás en contacto con cosas que tienen que ver, no con decisiones, sino con situaciones que están ahí desde antes de ti mismo, y eso a lo mejor te hace, yo siento que sí puede en un momento dado, hacerte un hombre más sabio, pero también bastante devastado, ¿no?



Otros incidentes de viaje en Yucatán, 320 x 480, 2011

C: El cuerpo y los incidentes. Sobre “Otros incidentes de viaje en Yucatán”. Catherwood, el explorador y dibujante, y Lloyd Stephens el explorador y escritor

son hombres difíciles de impresionar, muy conocedores del mundo y de la literatura...

D: Ellos ya habían viajado por el Oriente medio. Y no hay que despreciar a Stephens, por ejemplo, que fue un escritor que escribió el mayor best seller de libro de viaje del siglo XIX. Y no es poca cosa: era un Stephen King del siglo XIX.

C: Lo que sabemos de las impresiones que se llevaron con sus descubrimientos son fuente para contar una historia que habla de choques de civilizaciones.

D: Ajá.

C: Este es un cuadro que trata de una fantasía histórica. Veo el hilo que me conduce a la literatura, a las palabras, y hasta las letras que están colgadas ahí (en el cuadro)...

D: El oráculo dice *ORACLE* y dice *RIDDLE*, las dos palabras caen en un pozo.

C: Este cuadro muestra que la pintura está más libre que el cine, por ejemplo, para contar una historia, ya lo dijimos. Está más cerca de la literatura porque permite la suspensión de la incredulidad y al mismo tiempo deja muchos espacios a la reconstrucción hecha por el propio espectador del cuadro...

D: ...todo el espacio que quieras.

C: Entonces tienes esa sensación de que estás leyendo un libro de historia...

D: Se va publicar un libro sobre "Los viajeros" en Alemania y escribí algunas cosas...

C: ...Me encanta como escribes, realmente creo que reproduces lo que ocurre en cuadro...

D: ...Lo que ocurre dentro de mí. Porque hay cosas que aparecen en el cuadro y no aparecen en los textos, y hay cosas que aparecen en el texto y no aparecen en el cuadro. Es como una especie de prosa paralela, medio poética, que tiene que ver con las sensaciones que tengo cuando lo estoy creando. Pero no es una descripción nunca, es como una narrativa.

C: Entendiendo cosas complejas, conceptos, por medio de analogías visuales: y entiendo lo que sintieron los exploradores que llegaron a México hace casi doscientos años.

D: Analogías visuales: acabas de decir a lo que me refería con el dibujo maya y lo que debe haber sentido Catherwood cuando estaba copiando y aprendiendo esa nueva forma de ver. Las analogías visuales es justo lo que yo estoy manejando en todo el grupo de “Los viajeros”.

C: A partir de ese hecho es que se me antoja concluir que el arte fantástico es arte conceptual. Aquí está la prueba: El cuadro es una analogía, ¿no?

D: Así es.

C: Es decir, el cuadro “los incidentes” es una historia, es un cuento, es una fantasía. ¿Ok?

D: Sí.

C: La fantasía te remite a los conceptos, la literatura, ¿no? una idea, un cuento, ya estamos en literatura, pues ya estamos en los conceptos. Así tienes que ese cuadro es conceptual, ¿estás de acuerdo?

D: Sí, definitivamente. Lo que pasa es que como en todo, *conceptual* es simplemente una muletilla, o como decir “no conceptual”, o como decir cualquier cosa. Con lo que se ha cargado eso, la palabra conceptual, es con la noción de cierta forma de arte que debe estar regida por una plataforma teórica que es más importante que el hecho, que el resultado. O sea el arte conceptual se basa en la idea de que el resultado es derivativo de la idea que lo rige y que es nada más un subproducto. Incluso puede ser documentación o puede ser un múltiple. Es la idea de que lo que tú estás viendo es menor a lo que se pensó, a lo que un artista genial elucubró, en su cabeza, y que eso es más relevante que cualquier otra cosa que se resulte de ahí. Por ejemplo si tú quisieras ver la textura de una pieza de Rubens nada más te dicen: “no, espérate, eso es accidental: lo importante es lo que pensó cuando hizo la pieza, donde la iba a poner, etc.”

La pintura no opera así. Es lo contrario, yo te estoy diciendo como autor: no importa lo que yo haya pensado cuando hice eso: lo importante es lo que tú

pienses. Y de hecho la realidad de las cosas va a la larga a darme la razón en eso porque lo que la gente ahorita escoge ver es diferente a lo que yo pensé; entonces, soy anticonceptual. El artista conceptual trata de que su pensamiento, su reflexión y su teoría no sean violentadas por el espectador, y se adelanta a agredirlo y hacerlo menos, le dice “tú estás malinterpretando y eres un idiota, como espectador”. Por eso el espectador se siente vulnerable frente al arte contemporáneo, porque no sabe si está adivinando o no, la pendejada que el artista quiso hacer o no.

En cambio aquí (apuntando a su pintura) tú como espectador tienes la razón siempre. Cuando tú estás haciendo otro tipo de arte que no tiene que ver con el autor y sus reflexiones, el que tiene la razón siempre es el espectador, y el vulnerable es el artista. Y por supuesto el *establishment* que lo quisiera sustentar. ¿Qué más vulnerable que el *establishment* de la restauración francesa que hace salones con Bouguereau y que tiene que decir a la gente “esto es lo que ofrezco”? ¿Qué dice el público? El público camina, ¡y si quiere se voltea y se va! Esa vulnerabilidad nunca más se volverá a tener: el arte del siglo XX se blindó para no tener esa vulnerabilidad. Y ciertamente yo me estoy poniendo de pechito para que me den un madrazo todo el tiempo. Eso es lo que yo quiero permitir al exhibir. Yo me estoy abriendo de capa, incluso en una entrevista. No estoy colocándome en ninguna posición de fuerza como artista, ninguna. Y al mismo tiempo sí. La capacidad de hacer esto (el cuadro enfrente), no es cualquier cosa. ¡Sin embargo eso no significa nada si tú no lo ves y lo vives!

C: Yo lo veo.

D: Mucha gente lo ve. Pero el *establishment* artístico se ve vulnerado cuando llega a mi obra. Muchos curadores me han dicho que admiran mi trabajo, pero jamás lo colgarían. Ni siquiera porque les resulte repugnante, sino porque no pueden compaginarlo con lo demás que están proponiendo. ¡Es como si de pronto una fábrica de tanques empezara a hacer bicicletas! O al revés.

C: Yo le veo tantos aspectos, que no necesariamente se relacionan con lo que quiero hablar en mi tesis. Por ejemplo, se me hacen didácticos, educativos...

D: Son didácticos de lo fantástico, educativos de lo fantástico.

C: En el sentido de que yo los pondría en un colegio...

D: De hecho espontáneamente, cuando yo hice la exposición “Una visita al Valle”, en galería OMR en 2006, varios maestros de escuelas públicas mandaron a grupos de secundaria a ver mi exposición. Había sábados donde no podían cerrar la galería porque se juntaba grupos, hasta cien o doscientos chavos de secundaria se juntaban a ver la exposición. Y los mandaban a ver mis cuadros y escribir sobre ellos y a ver qué pensaban. Esa es una cosa que yo no generé, ¡lo generó un maestro que lo vio!

Digo, la reacción del público a mi trabajo ha sido tremenda, siempre ha sido tremenda. Un amigo mío que es de Azcapotzalco, Erik Castillo que ha escrito muchas cosas sobre mi trabajo, me refirió de una muchacha vista en la calle, de unos 15 años, que traía metidos en el plástico en la tapa de su cuaderno fotos de mis cuadros. Gente que nunca ha tenido ni va a tener nada que ver con el arte, afortunadamente, pueden hacer eco de una validación, pasión, identificación o entendimiento dentro del recinto de mi trabajo. Yo con eso me doy por servido.

C: Yo como extranjera empatizo con la visión del extranjero...

D: México es fascinante. Te voy a mencionar una cosa, que no va con tu tema si quieres, pero México es un ejemplo de que hay lugares magnéticos en el mundo, de que hay lugares que se cargan de energía y que se cargan de una serie de cosas...

C: Estás hablando como chileno, los chilenos también dicen eso...

D: Sí, pero es mentira. (risas)

C: Yo soy mexicana por elección, yo siento aquí una atracción impresionante por este país...

D: De entrada es la complejidad. De entrada es el hecho de que en su historia fuerzas contrarias se unieron, se reconciliaron, aunque parezca que no...

C: Absolutamente.

D: Aquí se dieron entendimientos de las relaciones humanas como en pocos lugares se ha logrado.

C: Hay una sabiduría de las relaciones.

D: Hay una sabiduría concreta y contundente.

C: Es muy contradictorio porque con toda la violencia que hay, ¿cómo le explicas a alguien de afuera que aquí la gente se sabe llevar bien? (risas).

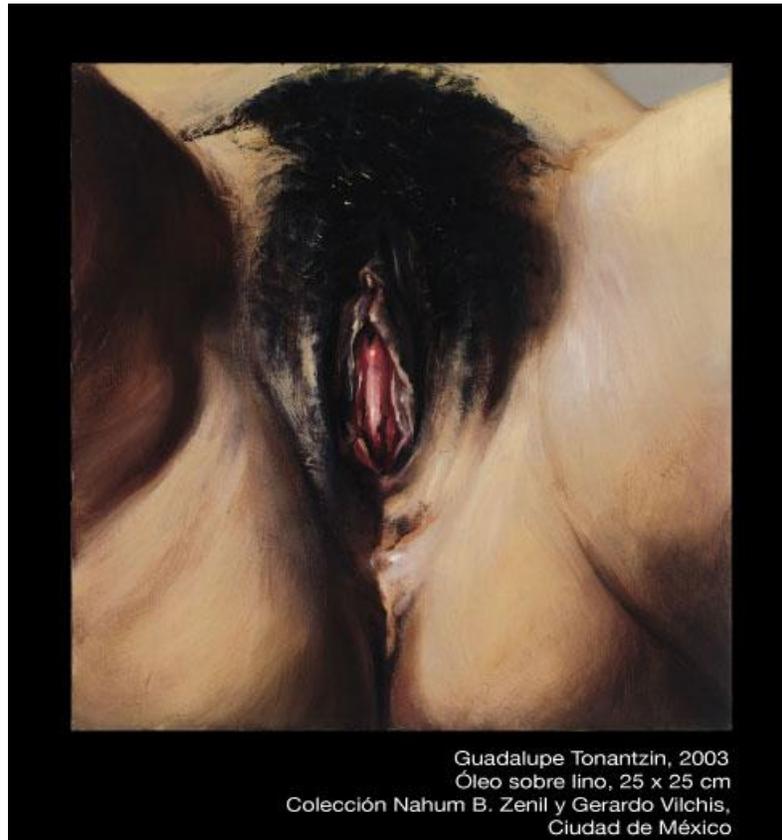
D: Te voy a decir una cosa muy grotesca, no lo voy a hacer público, pero lo puedes poner aquí si quieres: la violencia es una forma hasta cierto punto correcta de resolver los problemas.

C: Funciona con los niños no te quepa la menor duda.

D: Hay problemas que no se pueden resolver de otra manera, porque está escrito así desde su origen. Si México está como está, es por una buena y real y terrible razón. Me horroriza que sea así pero está predestinado a que nuestro mundo se esté desintegrando como está desintegrándose (desde) hace unos cinco años, tiene una razón de ser que la puedes ver desde “El vértigo del mediodía” de los indígenas que describió Paz, desde la forma que se construyó la Colonia, desde cómo en el imaginario para ser inocente tienes que morir. Si conoces la historia de México, entiendes lo que está pasando ahorita. Lo que pasa es que la gente no entiende el horror porque no quieren saber qué pasó antes. No saben cuál es la historia imaginaria que nos guía por dentro y que hace que un hombre pueda ser el mejor padre para sus hijos, amoroso marido, y luego salir y matar a setenta personas que tiene secuestradas, o convertirlos en pozole, y en su casa ser una persona perfectamente normal. Para entender eso tenemos que entender la complejidad y la historia de ser mexicanos. No es una justificación ¿eh?, es que simplemente las cosas son así por una razón: terrible, atroz, está escrito en sangre.

C: Le Clézio escribió un libro sobre México, “El sueño mexicano”, que te transporta a esta vida precolombina espiritual, en donde no estaba separada la divinidad de lo terreno.

D: Ese tema también es un tema que puedes llamar fantástico. Si tú no crees en los dioses o en Dios, eso es fantasía. Si yo pongo esas figuras gigantes en las montañas, son dioses. Y son transparentes.



C: El cuerpo divino. Sobre el cuadro “Guadalupe Tonantzin”. No igual a lo que hace Courbet porque en tu cuadro se trata de este asunto de ver a la virgen de Guadalupe en objetos ordinarios, manchas en la pared, frutas, verduras, etc. Hace referencia a las visiones de la virgen, que es una referencia a la fantasía en la espiritualidad.

D: Totalmente, San Juan de Patmos...

C: El concepto de la divinidad y la sexualidad, y viceversa...

D: Es que históricamente en México, sin que yo haga nada como artista, eso ya está pasando. Tú tienes una imagen, que si tú... (mirando alrededor) ¿Dónde está

mi Virgen de Guadalupe? Creo que la dejé en el otro lado del taller. Mira, tú conoces la imagen: si entrecierras los ojos es una vagina. Yo soy miope, más fácil para mí. E incluso a detalle: le puedes ver los detalles. Eso se llama analogía formal, otra vez lo mismo. Pero la analogía formal es una función de la fantasía. Es como en las nubes ver caras. Pero aquí estamos hablando de una serie de constructos sociales y artísticos monstruosos que son los siguientes: la Virgen de Guadalupe se aparece a un indígena, que tiene toda una visión completamente edípica, una estructura de mayores a menores, de madre a hijo, el más pequeño de sus hijos, etc., todo ello en un lugar que había sido previamente el sitio de veneración de Guadalupe Tonantzin. La veneración a la diosa de la fertilidad se daba en el mismo lugar donde se instaura después, por razones sutilmente precisas y nada casuales, en el siglo XVI, (o sea estamos hablando aquí de un conceptualismo del siglo XVI) donde se decide que se va a reemplazar una imagen con otra. Pero va a ser la misma. ¿Y cómo va a ser igual?, porque en secreto lo vamos a saber. No es una cuestión de conspiración: es una noción de analogía formal. Si yo pongo esto, sólo estoy representando lo que todos saben: que detrás de la virgen hay una madre, que detrás de una madre hay una vagina. ¡Ah, cabrón! Y que formalmente son lo mismo. Y además...Si entras en la mitología de San Juan de Patmos, y la aparición a través del avatar del águila, ¡y de pronto llegamos a la bandera mexicana! Y luego ves que las estrellas del manto son las espinas del nopal y están acomodadas como espinas en el nopal: otra analogía formal. La imagen es tan poderosa porque sus analogías son muy poderosas, simplemente por eso.

Ese es el poder de esa imagen. He dicho públicamente, y lo sostengo, que la Virgen de Guadalupe es el cuadro más importante pintado en la historia de la humanidad. No sólo de México, de la humanidad. Nunca ha sido tan importante un cuadro para una sociedad entera como ha sido la virgen para México. O tal vez Guernica en el inconsciente de los años cincuentas, sesentas, no sé. ¿Cuál es el cuadro que ha movido más conciencias? Es la Virgen de Guadalupe. Y es una representación del origen. Es Courbet, pero en serio.

Lo malo con Courbet es que le faltó... ¡le faltó vivir en México! No es un defecto, porque no todo mundo puede vivir en México, pero le faltó poder empujar el origen del mundo a... ¡ser una bandera! No pudo llegar a ese nivel porque él inocentemente representa las piernas abiertas de una mujer, diciendo: de ahí viene todo. Y tiene razón y funciona, pero también lo hace en un formato y de una forma simple y privada... se lo hace a un turco que le va a poner una cortina y él sabe que va a quedar así: va a ser un cuadro secreto durante muchos años. Él no le puede dar el *punch* que le da el pintor indígena, desconocido, que pinta en 1600 la virgen de Guadalupe. Porque no vive en México, porque no está cargando como el Pípila el mundo entero en sus hombros, como nos enseñaron a cargar aquí. Entonces Courbet, inocentemente y con un espíritu casi estadounidense llega y dice: ¡Hey! este el origen del mundo. Y es un gran cuadro, pero le falta la multitud de referencias y de analogías que te puede generar la Virgen de Guadalupe.



El sueño del Tepeyac, 130 x 170, 2003

Yo lo que hago es homenajearla. Obviamente, yo estoy haciendo todo un juego: la descompongo, la separo, la rearmo, para que entendamos un poco la encarnación de las cosas. Hago escenas donde el cuadro es pintado, donde empieza; una y otra vez es pintado ese cuadro inicial, en mi trabajo. Es uno de los temas de mi

pintura. Pero ese cuadro en sí es imbatible y está basado en el hecho de ser mexicano, no en el artista. La persona –prácticamente desconocida, al punto que se atribuye a la mano de Dios- que hizo ese cuadro hizo lo mismo que hace Toledo, lo mismo que hace Germán Venegas, lo mismo que hizo el anónimo que esculpió la Coatlicue, o sea, se conectó con todo y lo que logró es imbatible porque funciona en todos los frentes.

C: En otra entrevista hablaste de la libido y la pintura, que es el motor.

D: Sí, bueno, como principio básico...

C: ¿La libido tiene género? Porque estamos hablando de tu visión de la virgen de Guadalupe, que es mujer...

D: Vista por un hombre...

C: Entonces si soy pintora, soy mujer, yo no vería a la Guadalupe como tú la ves, ¿tiene género esta visión?

D: Creo que es inevitable, sería absurdo que yo quisiera convertirme en una especie de pintor neutro, o feminista. Uno ve como ve, uno ve las cosas con algún tipo de distancia, pero eso no creo que sea bueno ni malo, simplemente es como el clima. Muchas veces se habla de la mirada masculina como algo despreciable, en la teoría de arte de los setenta, los ochenta, el “*male gaze*”, la mirada masculina como algo que cosifica, o que empequeñece; digo, si las mujeres tuvieran la seguridad mínima que requieren tener para vivir, se darían cuenta que eso, lejos de ser malo, es bueno: la mirada informada por el deseo, puedes decirlo así, ¿no? Pero es que el deseo sexual es el deseo de vivir. Digo, ahí no me voy a pelear con Freud: es Eros o Tánatos. Y son fuerzas que, si vamos a volver a México, están aquí en tándem, son un ciclo que se abre y se cierra. No se detienen nunca, son ying y yang. Aquí se entiende Eros y Tánatos como fuerzas no que luchan una contra la otra para destruirse, sino que van girando y dominándose mutuamente, como dos luchadores que se revuelcan en el lodo.



Vista del valle, 145 x 240, 2004

C: Hay un cuadro tuyo que es un hombre y una mujer con un niño, sentados en el Popo y la “mujer dormida”...

D: “Vista del Valle”.

C: ...Que alguien lo podría interpretar con el lente psicoanalista y verlo como un cuadro anal. Pero es el lente psicoanalista, que si te lo pones entonces ves todo así.

D: Se vale ponérselo, y es rico ponérselo. Lo que pasa es que si sólo te pones eso y excluyes las demás facetas... Es que hay lecturas que desafortunadamente usan así las cosas, para limitar mi visión, para no ayudar a ver otras cosas. Como si yo tapara una cosa para ver otra. A mí la sicología me encanta, sin embargo si lo tomas mal, puede ser el rival del arte. Puede ser la forma de negar tu destino, de decir: “sí, estoy enfermo” o “soy juguete de mi entorno”. “No, güey, no estás enfermo. Te tocó a ti vivir así, y así decidiste responder a los estímulos”. Los traumas son estímulos, claro, pero lo demás es tu decisión. Son simplemente un pretexto. Es más, ante el arte la sicología se usa como una forma de descalificar la fantasía, de cosificarla y reducirla.



La gran noche mexicana, 240 x 300, 2005

D: Te referiste al imaginario colectivo, y todo esto de canalizar algo que está ahí, no sé dónde, en el aire... ¿Cómo es que funciona esto de “lo mexicano” en tus cuadros? Dejando de lado el color de la piel y la historia: ¿qué más es “lo mexicano” que no es lo obvio?

D: Por ejemplo, el sentido de lugar. El sentido del lugar como algo decisivo. Cuando México se funda, los mexicas son nómadas y van recorriendo el mundo buscando la señal. La señal es el águila, sobre un nopal, comiendo una serpiente. Que es una conjunción fortuita natural, las águilas comen serpientes y se paran en nopales, pero no siempre pasa que se juntan las tres cosas. Es como una especie de lotería, y esta lotería va a determinar un lugar. Van en busca de un lugar. Lo que hace al mexicano nómada errante, el “holandés errante” de México que es la tribu mexicana, es buscar un lugar hasta que se dé el signo que lo determine.

Para mí la pintura es una búsqueda de lugares. En ese sentido es un eco de algo que tiene que ver con mi biografía, pero que también tiene que ver con cosas que yo veo todos los días, pero que no son obvias.

Dicen que por el zócalo pasan diariamente cerca de trescientas mil personas, creo que más. Y recorren a pie, el zócalo y las calles aledañas, sin una razón real. Porque en México hay malls y hay mercados, pero la gente viene, aparentemente, algunas de ellas por razones económicas y reales, pero muchas otras vienen por razones que son de peregrinaje. O sea es un centro magnético, y eso ¿cómo lo explicas? Por el lugar. Es el lugar que se buscó y se encontró. Por razones que yo no sé si son reales o no. Yo no soy ningún espiritista, ni ningún parapsicólogo, ni sé si haya algo después de esta vida... Sé de buena fuente que hay fantasmas, porque, yo no los he visto pero hay gente que yo conozco de una forma tal que sé que los ha visto y lo ha vivido. A lo mejor yo no soy sensible a eso, soy sensible a otras cosas.

Pero yo sé que hay un mundo misterioso que a lo mejor no podemos ver del todo, pero hay evidencias. Una de esas evidencias para mí, es cómo se construyó esta absurda nación. Y porqué ejerce ese magnetismo insondable.

Mucho de mi trabajo opera y viene de lugares que yo no sé. Yo no entiendo porqué hice esto (apunta al cuadro enfrente, "La Carbonera").

C: Lo del carbón es muy actual ¿no?, es el tema del medio ambiente, ¿está eso aquí en este cuadro?

D: Viene de La Carbonera, un lugar que yo conocí en Michoacán. Que es un lugar donde el río Lerma hace pantano y hace turba: hace carbón mineral. Y luego tiene que ver con un dibujo de Pingret del siglo XIX, donde pinta a la carbonera limpiándose el carbón. No la pinta como a las fruteras con su fruta o a un aguador con su jarra de agua, sino que la pinta limpiándose el carbón. Es muy misterioso ese dibujo porque no representa al personaje haciendo lo que tiene que hacer. Su origen es muy inconsciente. A lo mejor este cuadro y la obra que estoy haciendo ahorita no tienen tanto que ver con este tema de la colectividad mexicana.



La madre pródiga, 240 x 640, 2008

Sin embargo cuadros como “La madre pródiga”, ahí sí fue muy raro porque surgen cosas y temas de la nada y luego la gente las interpreta, interpreta una construcción que no puedo menos que decir: sí, ahí está, esto pasa porque esto y esto, y esto representa esto.

Todos los procesos son semiconscientes, no todo es dejar que fluya algo. Pero en México hay cosas marcadas por historia, por destino, por lugar, por aceptación. Y esa es la sensación social que tienes. Yo siento que en parte es que, si estás conectado con la energía de la sociedad, -y no me refiero a leer periódico, sino a caminar y ver, cómo habla la gente, qué dice, porqué hace las cosas que hace- empiezas a meterte y tú empiezas a ser otra persona, tú empiezas a ser otra cosa por dentro. Eso es una locura. Entonces empiezas por dentro a ser diferente. Y a entender cosas. Y cuando estás soñando un cuadro y soñando imágenes, salen así, y tienen que ver con cosas de tu infancia y tienen que ver con cosas de lugares que fuiste, y lugares que conociste y lugares que te marcaron y que entendiste que son poderosos, son fuertes.

Yo cuando era niño iba a los volcanes, al Izta y al Popo. Mira ahí están (apuntando a otro cuadro en el taller) Es el hongo, es el falo y es el volcán. Lo hice para entender que... -es una estupidez si quieres-, para entender que el hongo, el falo y el volcán, son lo mismo. Al mismo tiempo lo que hay es, por ejemplo en el volcán, que tiene forma fálica porque es un domo, es el masculino, y la mujer dormida es

el volcán roto, hendido, que es Iztaccihuatl, que también tiene forma de mujer. Entonces la identificación del principio masculino con el hongo, se relaciona, por ejemplo con las tradiciones de los “granizeros”. Los “granizeros” son magos o chamanes que suben a las montañas y piden la propiciación de lo que ya sucede. Puedes decir que es ocioso pedir a las nubes que llueva, o cómo le vas a pedir a la montaña que genere nubes, si eso es lo que va a pasar. Pero si tú no lo pides a lo mejor no va a pasar. Ahí reaparece el inconsciente de México: si tú no propicias el día tal vez nunca llega, tal vez nunca amanece. En el fondo aquí sabemos que tenemos que pelear el día y pelear la noche.

Así funcionan esas analogías formales, es un proceso de analogación que te lleva a entender cosas. Yo cuando era un niño chico subía al Izta. Con mi papá nunca subimos al Popo, siempre subíamos al Iztaccihuatl. Tenía 8 años, o nueve. Toda la cuestión de los hongos estaba ahí, se trataba de ir y buscarlos, los cocinabas ahí, la gente iba ahí a eso. Pero se trataba de llegar a la “mujer blanca”, pero yo nunca pude llegar a la “mujer blanca”, yo era muy chico para subir y nunca pude llegar hasta la nieve. Mi experiencia aparentemente es universal, (risas) no sé, es complicado. Pero tiene que ver con lugares, tiene que ver con el entendimiento del lugar que es simbólico para México, los volcanes son los guardianes del valle. ¿Contra qué o...? (mirando el cuadro) Están guardando la dualidad, la mujer dormida, el hombre vigilante derrotado por el destino, el destino que durmió a la mujer. Si lees las historias entre líneas, las historias tradicionales, entiendes que estás hablando de la condición humana, o de la condición de la relación de los sexos, o sea, finalmente estás haciendo guardia a las formas (risas). ¿Qué están guardando los guardianes?, pues las formas. ¿Qué son las formas? Todo. Yo entiendo el mundo a través de la forma.

C: Este país es así, desde el principio: estético.

D: Somos guardianes de la forma.

Anexo 3

La Escuela de Viena del Realismo Fantástico.

Resumen del Ensayo “The Vienna School of Fantastic Realism” de Otto Rapp.

El primero que nombró el arte fantástico como se entiende hoy fue el crítico e historiador vienés Johann Muschik (1911-1979) quien adscribió el arte fantástico a la Escuela de Viena del Realismo Fantástico¹. Quienes fundaron esta escuela, en 1948, fue un pequeño grupo de pintores austríacos bajo la influencia del maestro Albert Paris Gütersloh: Ernst Fuchs, Arik Brauer, Wolfgang Hutter, Rudolf Hausner, y Anton Lehmden. Influenciados por los descubrimientos sobre el psicoanálisis se aventuraron a explorar y a representar plásticamente el inconsciente por medio de fantasmagorías, paisajes imaginarios, visiones y mundos subjetivos. Su fuente de imágenes simbólicas proviene de las tradiciones místicas y religiosas de Europa y su pintura es casi siempre figurativa. Muschik diferencia este grupo de los surrealistas señalando la ausencia del absurdo, la paranoia y la alucinación características del programa de Breton.

El reconocimiento y aceptación del público europeo hacia el Realismo Fantástico no ocurrió hasta el año 1962, cuando se organizó una exhibición de 23 pintores que representaban a la Escuela de Viena, y luego en 1963, cuando el crítico de arte Wieland Schmeid escribió el libro *Malerei des Phantastischen Realismus / Die Wiener Schule (Pintura del Realismo Fantástico / La Escuela de Viena)*. En 1965 este mismo crítico e historiador organizó una exposición itinerante de la Escuela de Viena en Hanóver, la cual viajó por toda Alemania. El crítico de arte Hanns Theodor Flemming escribió: “Esta exposición, organizada por Wieland Schmied, es un evento de primera clase. La exhibición abre las puertas a un mundo mágico extrañamente fascinante y hasta ahora pasado por alto, además nos estimula a reexaminar los actuales criterios establecidos y a ver con una mirada fresca los nuevos problemas y posibilidades de la pintura. Están rompiendo

¹ Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus* 1974. Citado por Otto Rapp en su Ensayo, publicado en línea, *The Vienna School of Fantastic Realism*, a partir del cual hice este resumen.

(La escuela de Viena), sobre todo, con la demanda de una 'pintura pura' (propuesta por Cézanne), la cual debe de estar libre de los contenidos literarios, simbólicos y psicológicos. Para la Escuela de Viena no hay oposición de categorías y ellos no creen que el 'arte formal' llegue a un nivel superior sólo cuando carece de contenido literario. Aunque podemos detectar fácilmente las influencias que tienen, desde los antiguos maestros hasta los surrealistas clásicos, esta escuela no está retrocediendo ni está siendo ecléctica, su calma provocadora es excitante y su claridad es abrumadora...". Más tarde Schmieid definiría al arte fantástico como todo arte que carece de la aquiescencia evidente de una época.

Según el historiador Johann Muschik, la Escuela de Viena tiene muy poco en común con los surrealistas, quienes perseguían una plástica más abstracta y automática, la cual derivó más tarde en la escuela americana del expresionismo abstracto. Una gran diferencia con los surrealistas es que los realistas fantásticos abordan grandes temas, como son la guerra y la paz, la cultura y la naturaleza, lo racional y lo irracional y las problemáticas psicológicas. Existe una filosofía en su pintura y claramente es de naturaleza dualista, la cual hace eco de las filosofías de Nietzsche y Schopenhauer y de las teorías psicológicas de Freud y Jung. Se pueden rastrear en ella antiguos mitos y creencias, especialmente los cosmogónicos y mesopotámicos y ver representaciones del clásico enfrentamiento entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

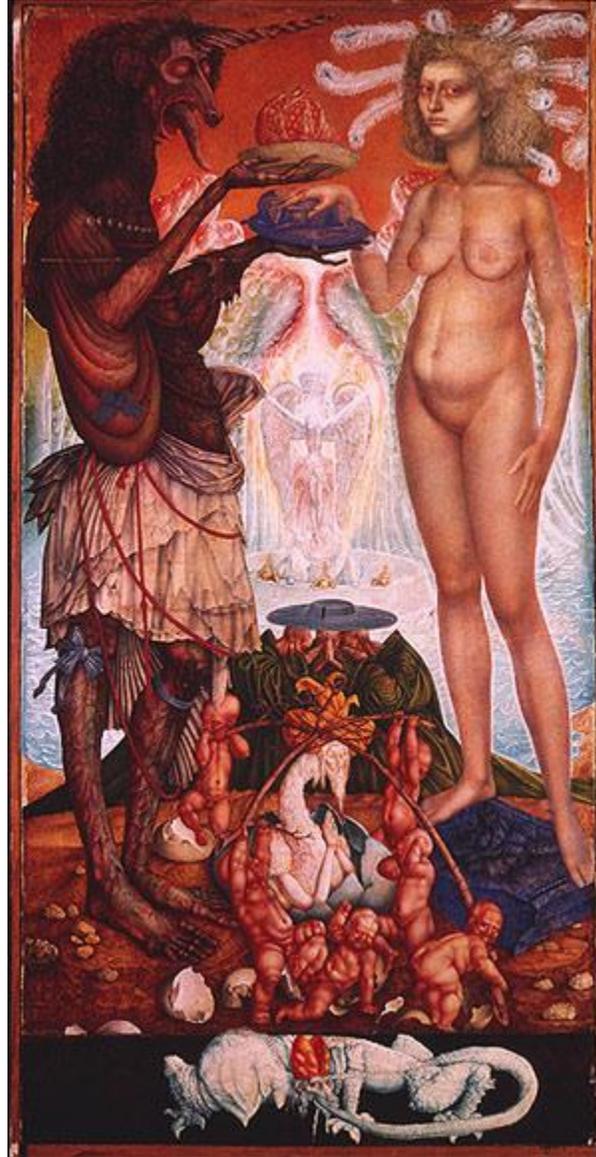
La descripción que hace Muschik de los artistas de esta escuela revela una época en que se afianzaban las prácticas psicoanalíticas. Él comenta que la obra de estos artistas representa el otro lado del mundo exterior; el opuesto imaginario expresado con la ayuda de asociaciones lógico-ilógicas, analogías y simbolismos que pueden ser vistos como una realidad alternativa. Como en los sueños, las categorías de la realidad exterior, del tiempo y el espacio se disuelven, causa y efecto son intercambiables, y el mundo infinito del alma puede navegarse, explorarse y presentarse, con la ayuda de la imaginación y la fantasía a través de la actividad artístico-creativa. Menciona que cuando hay cambios revolucionarios que se vuelven extremadamente amenazantes para individuos sensibles y cuando debemos enfrentarlos de todas maneras, entonces la fuerza interior se vuelve

excepcionalmente fuerte. Y continúa, Muschik, muy en la línea de Jung, diciendo que el otro lado es un refugio interior, un retorno a una existencia primigenia, y que sumergirse en lo onírico-consciente no solo significa la libertad sino un empoderamiento que nos permite volver renovados para lidiar con la realidad del mundo exterior. La obra de los realistas fantásticos no avoca el escapismo, ellos se vuelven hacia adentro para tomar fuerzas del poder interior y posiblemente ganar una nueva perspectiva para conquistar la fe aumentando los límites de nuestra percepción y conciencia. También es un mapa a una visión poética del mundo que no está estructurada según categorías estéticas sino que en organismos libres, abiertos en todos sentidos. Por eso es un intento de una síntesis, que combina dentro del mito de la fantasía el micro y el macro cosmos, lo exterior y lo interior, luz y oscuridad, día y noche, sol y luna, cielo e infierno, religión y magia.

Por último, Muschik hace una declaración bastante osada sobre este grupo de artistas y dice que son constructores de mitos y como tales son la continuidad de los artistas del renacimiento que traen a la luz el conocimiento del otro lado que no es visible a todos. El artista es un místico o poeta que visto desde el presente desmitologizado lleva la bandera del nuevo Romanticismo y gracias a su arte un aspecto del mundo se vuelve visible para nosotros. Es la sensibilidad del artista, esta capacidad que los diferencia de los demás, lo que hace que sea su deber volver visible lo que se ha desdeñado, suprimido, consciente o inconscientemente. Los realistas fantásticos hacen uso del ojo del niño, mirando con asombro y completa atención a todo alrededor. El ojo del niño que ve pero que no etiqueta ni clasifica lo que ve. De esta manera todo se vuelve colorido y rico, y por su novedad tendemos a poner atención en cada detalle. Porque cuando creemos que sabemos lo que es una cosa es que tendemos a clasificar, eliminar, reducir para que quepa en los compartimentos de las ideas preconcebidas.

Los artistas del realismo fantástico de Viena son relevantes porque recogen las exploraciones intelectuales de gente interesada en los nuevos descubrimientos sobre la psiquis del ser humano, pero más que nada coincide con lo que el pintor Otto Rapp considera que es el valor máximo de este grupo: el interés por la

conservación y continuación de la destreza y conocimientos del oficio del pintor en medio de las tendencias de la segunda mitad del siglo XX, que consideraban como superfluas.



La boda del unicornio, Ernst Fuchs, 1952.

Anexo 4

Técnica de veladuras para el desnudo, impartidas en el taller de Pintura al óleo del maestro Marco Aulio Prado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia San Carlos. Octubre, 2011.



En este taller me propuse aprender la técnica de las veladuras en óleo para aplicarlas al cuerpo. El proceso que seguí fue el siguiente:

1. Preparé la madera con capas de yeso pulidas con lija de agua de la más fina.
2. Apliqué una base transparente de ocre, blanco y amarillo.
3. Elegí una figura de mujer de una fotografía blanco y negro de Flor Carduño que usé como modelo para pintar las luces y las sombras.
4. Los peyotes los elegí para hacer referencia a la cultura Huichol que tiene una tradición de representar sus visiones en chaquira. Decidí cambiar la escala para crear un ambiente fantástico por situación de tamaños irreales.
5. Para el dibujo del cuerpo usé óleo color sombra, con algo de azul. Luego sombreé con el mismo color.
6. Con la pintura fresca iluminé con blanco mezclado con algo de amarillo y algo de la sombra.



Como se puede observar, no fui muy consistente en cubrir completamente y el ocre de base se trasluce en el cuerpo, y especialmente en los peyotes. Mi idea era aprovechar al máximo las posibilidades de transparencia del óleo, aún siendo que las indicaciones del maestro son de ir empastando hacia donde están las luces.



En este punto me hubiera detenido y hubiera dejado el cuadro así. Estaba fascinada con esta primera etapa, con la monocromía, con las luces y las sombras que dieron vida a un fantasma. Pero había que seguir para recorrer todo el camino hacia el cuerpo de carne.

Las capas que vienen todas tiene una base de barnizetta antes de aplicar color, de esta manera el óleo corre suavemente y lo que no queda bien se puede limpiar con un paño. Es importante sí, que la capa de barnizetta sea lo más delgada posible.



Una vez que la pintura estuvo muy seca apliqué una veladura de verde en todo el cuadro tiñéndolo lo más posible. Las sombras se volvieron dramáticas. Sobre el velo verde que deja ver todo lo que hay abajo aplico las luces, siguiendo mi modelo, pero también lo que ya está sugerido abajo, con blanco con algo de amarillo para darle calidez. Empasto en donde va la mayor cantidad de luz. El paso de aplicar el blanco es el que fue totalmente nuevo para mí. El blanco se aplica sobre la veladura fresca y se va moldeando y puliendo, “sobando” para unir las zonas de sombra donde hay más verde con las de luz. Esta unión del verde que está fresco con el blanco que se aplica localizado y en mayor cantidad en los lugares que da la luz directa, debe ocurrir en todo el cuerpo, arrastrando el blanco y estirándolo hasta que sea un velo casi imperceptible en las zonas oscuras. Ésta es la base del claro-oscuro y lo que quede aquí es bastante definitivo. Hay que trabajar el volumen y corregir formas si no quedaron bien en el primer dibujo. En este momento uno ve cosas que antes no vio, deformidades que uno no quiere, o cosas amorfas que necesitan mayor definición.

El siguiente paso es el sienna natural. Se aplica de manera similar a como se aplicó el verde, pero en este caso porque el trabajo será aún más detallado ya no es necesario cubrir todo el cuadro. Esto permite también separar el cuerpo de su entorno, y darle un tipo de calidez que no estará en ningún otro lugar del cuadro.

El sienna cubre todo el cuerpo homogéneamente y el blanco se aplica, nuevamente más empastado en los lugares que pega la luz directa y se va adelgazando hacia los lugares sombríos, pero todo el cuerpo debe estar cubierto de este velo.

En este punto ocurre algo sorprendente e inesperado: aparece la carne. No hay dudas ni errores en este proceso, la carne se creó por la superposición de la veladura verde/blanco y la veladura sienna/blanco. En este punto se pueden ver aún todas las capas inferiores y todas contribuyen a dar un ambiente, una profundidad y una luminosidad deliciosas. ¡Y eso que es el primer cuadro que hago así!



Lamentablemente me faltó sacar la foto del paso que acabo de describir, porque lo que se ve en la foto de la izquierda es el paso que siguió, que cubrió mucho de las transparencias que dominaban en ese momento.



La última etapa sobre las veladuras ya secas, es cubrir todo el cuerpo con pinceladas de color matizado de piel: es pintura directa semejando el color de la piel, que puede ser aplicada muy empastada o muy delgada, cubriendo todo o a modo de pequeños trazos separados, respetando luces y sombras.

Todo el trabajo que hasta ahora había sido pulido queda cubierto con manchas, que no me encantan mucho. Creo que si tengo que elegir, me quedo con la pintura sobada y transparente. Pero como dije antes, este ejercicio era para conocer todo el proceso clásico.

Trabajé los pies y la cara en sesiones separadas para hacer esos detalles sin prisas. Usé una foto de mis pies como referencia.



Los peyotes: a partir de la veladura verde, apliqué una veladura de color naranja que luego iluminé con blanco amarillento. Una vez seca apliqué el verde claro directamente e iluminé un poco pero no mucho para que se mantuviera la distancia.

Para bajar el contraste en el horizonte hice el cielo gris y la tierra en grises, morados y verdes.



Este cuadro también tiene tema fantástico, pero esto se construye por los cuerpos deformes. El cuerpo azul es la monstruita de la mujer del centro. El compu es la conexión a la noósfera como la pensó Teilhard de Chardin, materializada en esta era por la internet. Su cabeza está recibiendo presencias marinas.

Esta primera versión estaba un poco desordenada y demasiado contrastada para mi gusto.



El cuerpo lo trabajé con veladuras de verde y blanco seguida de veladura de sienna natural, pero como tenía una base rojiza inicial, en el acabado final tuve que corregir el color hacia los amarillos.

La monstruita sólo tiene una veladura de rojo y blanco sobre el azul bastante empastada y sin retoques posteriores.

El muro en el horizonte entre suelo y cerros fue un elemento que tuve que agregar para corregir el corte en el cuello de la monstruita y para corregir también el hecho de que el punto de fuga del suelo no coincidía con el horizonte. Moraleja: los errores pueden dar origen a nuevos elementos que enriquecen el cuadro.