

00261
1
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

EN LA JAULA ARDIENTE

DISQUISICIONES HISTORICAS PARA LA REVALORIZACION DEL
FACTOR PSICOPATOLOGICO EN LA CREACION ARTISTICA.

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES-PINTURA
PRESENTA:
ANTONIO ESPARZA CASTILLO

XOCHIMILCO, D. F.

MARZO DE 1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

INDICE

	Pag.
PREFACIO	ii
Epígrafe: En la jaula ardiente	i
CAP. 1 INTRODUCCION Y PLANTEAMIENTO HIPOTETICO - UTILIDAD DE LA PATOLOGIA - ASPECTOS PSICOPATOLOGICOS Y SOCIALES DEL ARTISTA	1
CAP. 2 ORIGENES EVOLUTIVOS DE LA SOCIEDAD COMO CATALIZADORA DEL ARTISTA PSICOPATICO	6
2.1 Sociedad primitiva	6
2.2 Sociedad avanzada	10
2.3 La dicotomía Oriente-Occidente	11
CAP. 3 EL CEREBRO	16
3.1 División de hemisferios	17
3.2 Personalidad	22
Epígrafe: Salvador Dalí a García Lorca	23
CAP. 4 EL SEXO	24
4.1 Preámbulo sobre la homosexualidad	29
4.1.1 Leonardo da Vinci	32
4.1.2 Miguel Angel	35
4.1.3 Caravaggio	37
Epígrafe: Juana de Ibarbourou	42
CAP. 5 ASPIRACION A LA SOLEDAD	43
CAP. 6 LA CONCIENCIA HISTORICA	46
6.1 La interferencia política	46

6.2	La influencia literaria	48
6.3	La influencia de traumas colectivos	50
6.3.1	La ignorancia y la histeria	50
6.3.2	Las pestes y enfermedades	53
CAP. 7	EL MECENAZGO CONDICIONADO POR LA SUMISION A LA JERARQUIA DE PODER	56
7.1	Los mecenas neuróticos	56
7.2	El juicio de gusto prevaleciente	60
7.3	La angustia frente al rechazo de la obra	63
CAP. 8	LOS COMPONENTES DEL DOLOR	67
8.1	Sistemas de enajenación	67
8.1.1	El sueño	68
8.1.2	La embriaguez	70
8.1.3	Máscara, magia y religión	71
8.1.3a)	La máscara y la magia	72
8.1.3b)	La religión y el dolor	76
Epígrafe:	El loco	80
CAP. 9	LA LOCURA	81
9.1	Rasgos patobiográficos	84
9.2	Expresionismo	94
CAP. 10	CONCLUSIONES	99
	REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	105
	ORDEN ALFABETICO DE AUTORES CONSULTADOS	110

PREFACIO

Esta tesis para obtener el grado académico de Maestría en Pintura va dirigida a la comunidad universitaria y a todos aquellos elementos interesados en el proceso evolutivo de las artes visuales y en la historia de los avatares sobrevenidos a los practicantes de arte. Aparte de constituir una lección para el hombre moderno, intenta fomentar una conciencia social comprensiva y anuente para con los artistas en ciernes y maduros, con especial énfasis en la formación de recursos humanos en nuestro terreno plástico, si bien discurrirá, por antonomasia, sobre artistas de otros campos, cuya similitud da apoyo a nuestra tesis.

Escogimos la conjugación de las opiniones en primera persona del plural por razones de estilo literario expresivo.

Con aparente novedad, emplearemos un sistema de citas bibliográficas simplificado que elimina, hasta donde sea posible, las abreviaturas op.cit., id., ibid., etc. Así, un libro citado reiteradamente aparecerá en el transcurso de la tesis con la misma nomenclatura hasta el infinito para consignar la página de la cita. Por ejemplo, 35 [p.107], 35.a [p.109], 35.b [p.123], las que verificará el lector al fin del libro.

El vasto material de traducción, mayormente de ediciones en inglés, es responsabilidad directa del autor, siendo una gran parte la paráfrasis o traducción ad libitum.

EN LA JAULA ARDIENTE

En la jaula ardiente punza la zozobra y el reposo es nimio;
Las llagas sangrantes se enconan al tacto de los fierros mismos
Antro de tortura china o nahuatlaca
que horada los huesos en ruta al abismo.
Pesadilla en túnel que aprieta y sofoca; reo Chimalpopoca
vejado, escupido por los judiciales.
Renuncia el espíritu a pedir auxilio
del vil, populoso desierto exterior, o hallará el escarnio,
risas canallescas de los arrabales.
En canal ardiente luchan por la vida tortugas rivales.
Su duelo es invento del anglo-sajón.
Despertar desnudo en la calle pública
después del derrumbe de la habitación.
La mente agobiada en brutal vigilia
soñará despierta en letargo de espinas. La idea vaga lejos
buscando una imagen y el artista inventa.
Estar dentro es casi como ser artista si lo quiso Dios.
Crear obras nuevas en esta semblanza es partir chayotes
en la jaula ardiente
Sin brillo ni gloria, sin voto ni voz.

Antonio Esparza C.

1. INTRODUCCION Y PLANTEAMIENTO HIPOTETICO-UTILIDAD DE LA PATOLOGIA-ASPECTOS PSICOPATOLOGICOS Y SOCIALES DEL ARTISTA

Son exiguas las posibilidades de que el presente trabajo llegue a discriminar, para su análisis, un objetivo concreto, en el sentido de detectar un problema, diagnosticarlo y avocarse a darle una solución. De hecho debe considerársele como un ensayo antológico de observación acuciosa sobre las principales angustias y alteraciones que determinan la generación de una obra visual del intelecto humano.

Por la descripción de la materia en sí, ya sabemos que emitir juicios sobre la técnica para redimir sus presupuestos aspectos negativos no sólo resultaría una pedantería aventurada sino que equivaldría a desconocer que las reglas de la naturaleza (entre ellas las que operan sobre la química, la física, la antropología, la genética, la sociología y la estética) pueden rebasar al ente humano y sus leyes con abrumadora facilidad y superioridad, bajo el esquema de conformación según el cual se comprende que la naturaleza, si bien no es una magnitud comprobablemente eterna en su aspecto biológico, funciona con una perseverancia de un rango de duración eónica en el espacio-tiempo, mientras el hombre, relativamente nuevo y temporal como criatura empírica de la misma, debe inventar sus propias leyes y cree evadir las leyes, más sólidas, de su progenitora y maestra.

La patología, sea en el orden ambiental-externo, constitucional-interno o biopsicopatológico, es una parte integral y elemento indispensable del buen funcionamiento de la biología. Por su contribución al balance de la misma debería considerársele como el sistema de contabilidad de ésta.

Apoyando a la fenomenología meteorológica y al ciclo primordial de nutrición de unas especies como depredadoras de otras, compensa, con obstinada regularidad, el volumen de cada especie en su debida jerarquía dentro del espacio de la vida.

El punto que ocupa la importancia capital de este estudio se centra en las circunstancias "ordinarias" en que se produce una creación estética o de sublimación del pensamiento de una comunidad humana.

Si dijimos "ordinarias" significa que hablamos de una relación sujeta a normas, o expectativas convencionales que rigen a dos partes: en este caso, el ente viviente respecto a las fuerzas cósmicas y biológicas que lo subordinan. Y parte de ese juego de reglas preestablecidas, se desenvuelve a través del control de la especie, uno de cuyos recursos de control es ciertamente la anormalidad.

Podríamos pensar que un átomo normalmente está constituido por un número determinado de electrones en torno a un núcleo y que ese es su estado ordinario. Pero la energía, precursora de la materia, carecería de razón de ser, si no existieran las leyes de la fricción y el traslado de electrones de un átomo a otro, situación que puede fácilmente entenderse como la normalidad de la anormalidad. Asimismo, la vida sana de las especies, el utópico estado deseado por nosotros, debe de continuar constantemente asediada por la fenomenología patológica, para equilibrar sus estructuras.

Abundaremos en recordar que nuestra especie es un elemento químico, biológico, reproductivo, sensorial, animal, psíquico y espiritual. Cada uno de estos adjetivos está sometido a reglas preponderantes e invariables a las que dicha especie no se puede abstraer a pesar de que se empiece en interpelar y retar a la fenomenología que la circunscribe a su destino.

Los desórdenes ambientales y constitucionales afectan a todas las especies que intentan medrar bajo la atmósfera terrestre. Ante nuestros ojos, las alteraciones psíquicas sólo inciden sobre las especies más evolucionadas, aunque sólo nuestra especie es capaz de razonar tales anomalías y de intentar abatirlas. Prometeo rebelde que no se resigna a la voluntad de los dioses.

En realidad, los elementos constitutivos de una anomalía provocan en la psique de nuestra colectividad un interés singularizado y una reacción de repulsa mayores que en ninguna otra especie. Así, la experiencia sociológica señala que la aberración conductual de la discriminación racial se nutre de la fijación en detalles fisiognómicos nimios o intrascendentes sólo porque difieren de los de nuestro propio grupo étnico, en tanto que los perros, de asombrosas diferencias en su conformación racial, no paran en mientes para cruzarse entre sí.

La ética colectiva estigmatiza y acosa toda diferencia aparente, con vías a su erradicación y esto a nivel racial, conductual-sexual, patológico y hasta artístico. Por su parte, la colectividad se satisfaría con artistas que fueran a la vez portentos de virtudes ejemplares de su normatividad.

Mientras la patología se superpone arrasadoramente a las expectativas del núcleo humano, éste no ha llegado a aceptar que la violación de sus aspiraciones en términos de salud física y mental constituye una regla de norma y no una excepción.

El presente trabajo quiere ensamblar una visión de las torvas vicisitudes que han afligido a la mayoría de los creadores, eminentemente en el contexto occidental, y establecer que el factor psicopatológico anormal es indispensable para la creación artística.

Si bien carecemos de recuentos antológicos o monográficos de los artistas olmecas, mayas o egipcios, podemos inferir que éstos no sólo trabajaron acongojados bajo las presiones sociales inherentes a su oficio, a la luz de la experiencia de otras culturas sí cualificadas históricamente, sino que, como es el caso de los chamanes, brujos y artistas de las sociedades históricas actuales, se les consideraba como personas excepcionales en su núcleo social, imbuídos de magia y gracia supernaturales y, por tanto, elementos anormales en su trama social. Véase, si no, lo referente a los casos de epilepsia e histeria de los chamanes, que les confiere una aureola de dignidad y supremacía entre las comunidades tribales.

Sin embargo, la sociedad occidental se obstina en ver en el artista a un ente pernicioso que la hace potencialmente vulnerable, y por ello invoca a la medicina de cuerpo y alma para su propia salvación.

Por lo que hace a las enfermedades morbosas que atacan a la fisiología, debemos respetar profundamente a la medicina que las combate por medios farmacéuticos, quirúrgicos, etc., especialmente en cuanto a su contribución a la fe y el equilibrio del paciente y su entorno familiar. Mas es evidente que el médico no puede abatir ni desterrar los elementos patógenos que minan a los individuos de cada especie. Dichos elementos operan activamente para liquidar a otros individuos y propiciar el desarrollo de los nuevos en una permanente labor de balance no sólo entre los individuos, sino entre las especies y su medio de cultivo. La química que los rige determina las cantidades de sales y venenos que son pertinentes para su sustentación y asimismo para su aniquilación. Los seres vivos traen consigo las bacterias necesarias para corromper su estructura y, devenidas en gusanos, desintegrar a la misma.

Es un hecho evidente que si la sapiencia humana lograra extinguir todas la formas virales y bacteriales que hoy destruyen a las formas vivientes, la naturaleza aportaría nuevas formas –o simplemente desconocidas– que reemplazarían a las enfermedades en vías de eliminación.

Siendo la medicina una parte inalienable de su némesis la patología –que cumple con una labor reguladora dentro de los programas de la biología– ha de funcionar no como panacea definitiva, sino como paliativo a las angustias del creador para que éste sea más productivo. De modo que actuará como los remedios que molifican los malestares sintomáticos de la gripe. La gripe no puede ni debe desaparecer, ya que constituye una benéfica catarsis expulsora de las toxinas que se almacenan en el organismo, y cuya intensidad y frecuencia decrecen en razón inversa a la edad del individuo.

Un punto clave de nuestra investigación es la readaptación del criterio común sobre el perfil del aprendiz de artes, y su conformación, respecto a su falta de embonamiento dentro del contexto social, como un elemento quasi-anormal. La más profunda consecuencia de tal medida reside en que debemos aspirar a formar individuos más productivos, ya que la norma básica para evaluar una sociedad estriba en el volumen de su producción y economía sana.

No debe contemplarse como éfnica la proposición de obtener mayores resultados positivos sin importar los medios, aun cuando estos medios probablemente involucren la necesidad de tolerar con beneplácito, y sancionar, la continuidad y permanencia de la impronta patológica en el artista aún en ciernes. Por otro lado, sería un equívoco medular el suponer que en este estudio se propicia la idea de condonar conductas hiperdesinhibidas sin el debido acatamiento a las normas básicas de funcionamiento socio-político, o que se propugna por la instauración de escuelas convertidas en centros endodidácticos aislados que funcionaran como repúblicas mediterráneas al margen de la ética general. Mucho menos debe interpretarse como implementación de pequeños manicomios para libertinos eximidos de la ley común, lo que provocaría un estigma por parte de la sociedad externa, en daño del educando y los docentes de la propia institución.

Es preciso agregar que quedan exentas de nuestro análisis las obras producidas por factores ajenos al conflicto interior de un trabajador del arte, como cuando éste impulsa una proposición intelectual premeditada contra las corrientes imperantes, siendo consciente de su romántica rebeldía. O cuando apostrofa a la conciencia social sobre un conflicto político. Tal es la vasta producción de la escuela rezagada del Muralismo Me-

xicano, donde las vergüenzas delatadas no ponen en riesgo el éxito social del artista, pues atañen a hechos históricos cuyo remedio habría sido responsabilidad de una generación anterior.

Esto es visible también en la actitud prevaleciente en el arte europeo y latinoamericano desde el Renacimiento, al describir el artista los grandes horrores de la leyenda colectiva basados en el Olimpo helénico, la historia de Roma y la mitología bíblica, por más que debamos referirnos a diversos casos aislados cuya especificidad depende de la esencia psíquica del productor.

De suerte que también pasaremos por alto la neurosis de artistas pretéritos y futuros cuyos delirios de grandeza los fueren a fingir o, en ciertos casos, a exacerbar una conducta extravagante o pretendidamente anormal, con la mira de allegarse el crédito de la celebridad y la bonanza económica. Solamente Courbet, por ser Courbet, merecería un espacio en términos clínicos. De los demás, sus obras pueden incluso resultar técnicamente valiosas y halagadoras a la razón, pero huecas y sin fundamento en lo relativo a la emoción y el dolor.

La creatividad humana, casi desde los primeros estadios del abuelo homínido, ha rebasado tradicionalmente los imperativos de la utilidad práctica de los objetos, para conferirles una serie de peculiaridades que los trasforman en objetos de deseo. El deseo de posesión, inherente a la actitud existencial de varios órdenes de cordata, apoteóticamente deviene en el hombre en concepto estético-anestésico o en megalomanía. Sin embargo, la megalomanía sexual regula equívocamente los clanes sociales familiares de los simios, rumiantes, aves, etc., pero sólo el grupo humano le confiere sus más íntimas e intrincadas elucubraciones a un producto superfluo como sólo un congénere suyo pueda idear y aportar.

2. ORIGENES EVOLUTIVOS DE LA SOCIEDAD COMO CATALIZADORA DEL ARTISTA PSICOPATICO

El primer paso que debemos dar para comprender el origen y proceso genético de una obra humana, y consecuentemente artística, es entender que el individuo creador de la misma es en sí un producto de una sociedad, determinada a su vez por su medio ambiental y su tiempo. Esto es, que el individuo no puede abstraerse a los factores de grupo que condicionan su estructura externa e interna y que, por tanto, cualquier invención suya depende directamente de la huella o impronta social en un momento histórico determinado. Afortunadamente este concepto es de fácil reconocimiento para cualquier lector.

Aunque usemos el término histórico, es pertinente aclarar que nos referimos tanto a las sociedades históricas o avanzadas como a las rudimentarias anhistóricas y prehistóricas. Por esto deberemos contemplar las diferencias que imperan entre las sociedades primitivas y las avanzadas.

2.1 Sociedad Primitiva

La sociedad primitiva constituye un sistema de interrelación de una especie animada privilegiada como es el hombre, en el cual prevalece, no obstante, un interés afín y común en la asociación y dependencia con un núcleo poderoso y elusivo, que da cohesión a sus integrantes. Este núcleo metafísico, a veces paranormal, aproxima al ente humano a la estructura social de las especies inferiores, tales como la de los insectos. Dicho núcleo se basa en la relación primigenia de una especie cualquiera con su programación implícita en la memoria histórica contenida en los cromosomas y genes, la que se hace responsable de la información genética visible en su estructura corporal, en su funcionamiento fisiológico, sus instintos y psique conductual.

Esta memoria histórica también monopoliza la reproducción de esa especie a través del sexo, como única técnica para la continuidad de la filogenia y la ontogenia que dominan los patrones ejemplares. Dijimos núcleo elusivo porque los resultados de su conexión con los individuos es a veces contradictorio. Por un lado consideremos que en las microsociedades como las hormigas o las abejas, los individuos se asocian por sus especialidades, mientras que en los grupos humanos tales como la banda, la tribu y las sociedades cazadoras-recolectoras humanas, cada individuo es prácticamente autosuficiente, lo que debería fomentar la independencia, fuerza centrífuga y atomización del grupo.

Paradójicamente, el aglutinamiento de los individuos y familias es inversamente proporcional al número de individuos; o sea, que una mayor fuerza centrípeta hacia el núcleo depende de la reducción del número de individuos, ya que mientras crece el número de éstos se tiende a la evolución intelectual y a la conformación de las sociedades avanzadas.

En opinión de Auguste Comte, citada por Marvin [1]: "La psique del hombre como todo cuanto de humano posee, es al mismo tiempo, ipso facto, social. Gracias a un enriquecimiento progresivo en el curso de la evolución, la psique humana, por ser social, adquiere también una superioridad y un poder sobre el individuo de los que sólo vemos un pálido reflejo en las demás especies animales. Muchas actúan a ciegas, al parecer, en el interés del rebaño o del enjambre pero no existe entre ellas ejemplo alguno de una conciencia social o de un ser social, en los que se acumulen la experiencia del pasado y que utilice libremente para orientar y modificar su conducta social. Si semejante proceso se realizó alguna vez, los resultados se hallan ahora estereotipados y no podemos observar cambio alguno. El proceso histórico, que en el animal se vuelve una cosa corpórea o instintiva, se convierte en el hombre en un enriquecimiento y un engrandecimiento de la psique. La diferencia de la influencia de la historia, o del factor tiempo, es lo que produce en ambos casos la diferencia final de la especie". Comte admite curiosamente que [1.a]: "El cálculo y la medición constituyen los primeros procesos científicos que deben efectuarse con precisión, y esto se hizo en los albores del pensamiento abstracto. Aun los animales, y en particular los pájaros, se han mostrado capaces de contar lo mismo que algunos salvajes, y las aves deben de realizar inconscientemente ciertas mediciones en sus vuelos, lo mismo que los animales en la caza, pero el acto de medir se vuelve consciente y necesario en la civilización más primitiva. El hombre medía cuando cubría con sus pinturas una pared o cuando hacía un vestido o forjaba una herramienta".

De cualquier modo, lo único trascendental es que todas las asociaciones resultan altamente productivas. En el caso de los humanos, su superioridad se manifiesta en el hecho de que, no solamente sus individuos tienden a la especialización y perfeccionamiento de sus habilidades, sino que simultáneamente, la permanente interacción de los individuos favorece el planteamiento y solución de problemas comunes, lo que conduce a una más amplia y prolongada relación de distintas generaciones y al nacimiento del lenguaje. Este constante cambio define de una vez la distancia entre los humanos y las otras especies. En cuanto a los aspectos comunes nos dice Service [2]: "Hay dos clases de factores que crean las similitudes en todas las sociedades. Primero, la humanidad es una especie biológica única que tiene por lo tanto las mismas necesidades físicas, las

mismas potencialidades y los mismos problemas. Segundo, todas las sociedades, donde quiera que estén, tienen que tener los mismos requisitos mínimos de funcionamiento para continuar como sociedades, independientemente de la diferencia en escala. Las similitudes que se encuentran en las culturas de todas las sociedades se deben a estas características biológicas generales y a estos imperativos sociales. La diferencia en sus aspectos generales se debe a los diferentes grados de crecimiento cultural y a las respuestas de adaptación a las cambiantes circunstancias ambientales".

De manera que es intrínseca en la sociedad humana la necesidad de apartarse de sus orígenes ontogénicos no sólo de los insectos, sino de los simios y homínidos, y de los grupos primitivos. Service no sólo establece [2.a] que "las sociedades humanas más primitivas son al mismo tiempo más igualitarias", pensamos que por su autosuficiencia individual, sino que mientras "los simios no cooperan ni comparten las cosas con regularidad, en cambio los seres humanos sí lo hacen". Empero nos previene sobre que [2.b]: "los individuos humanos son tan egoístas como los otros animales. La diferencia estriba en el hecho de que las sociedades humanas tienen sistemas de recompensas y castigos, con las alegrías y temores que se asocian a ellos, que pueden hacer que el buen comportamiento con los demás beneficie al individuo". Esta postura ética se basa en que, según S. L. Washburn, al observar la vida de los babuinos, "La tropa es un mecanismo de sobrevivencia. El no ser un animal social es ser un animal muerto" según lo cita Service [2.c], quien añade que "la jerarquía dominio-sumisión de los primates caracteriza la vida social dentro de la horda, y las relaciones entre las hordas son antagónicas. Un refugiado de un grupo no es aceptado en otro". También nos dice Service que la sociedad de simios se halla fuertemente afectada por el sexo a pesar de ser éste una actividad cíclica lo que la obliga a enunciar que "el aspecto negativo o antisocial del sexo es creado en su mayor parte por la competencia masculina en la búsqueda de parejas. La sociedad de simios se halla limitada en sus actividades por este omnipresente factor de disputa, que desaparece sólo ante la efímera victoria de uno de los contendientes".

Aquí se hace necesario insertar un comentario de C. Blakemore [3] como sigue: "Mientras más han aprendido los etólogos sobre los simios, más se ha reducido la lista de supuestos atributos exclusivos del hombre. Ya no se puede considerar que el uso de herramientas y la solución de problemas por la perspicacia sean rasgos que definan al hombre. Virtualmente lo único que puede defenderse como aspectos sólo humanos son su continuo apetito sexual, su tabú formal contra el incesto, y su lenguaje".

Observamos que las comunidades humanas no hacen del sexo un parámetro de supremacía en cuanto a administración, aunque tampoco es un elemento excluido superado de su ética organizativa; también es cierto que las sociedades primitivas tienen menos inhibiciones respecto al sexo que los pueblos más evolucionados. Con todo, el autosacrificio, la autonegación y la alienación de sí mismo parecen ser la pauta de la correcta interacción social.

Así lo afirma Erich Kahler, citado por Service [2.d]: "La historia de la civilización podría muy bien ser descrita como la historia de la alienación". Service apunta que "cuando decimos que una sociedad primitiva es igualitaria, queremos decir que se resiste fuertemente a ser dirigida por un poder autoritario de cualquier clase". Pero [2.e]: "cada persona es diferente de todas las demás en lo que se refiere a las características personales físicas y psicológicas, del mismo modo que en edad, sexo, estado marital, etc".

Naturalmente este mismo individualismo tiene su sustento en la identificación con el grupo en el cual la trama social involucra un juego de jerarquías que garantizan la posición individual. El prototipo de lo que devendrá la terna realeza-nobleza-plebe en las estructuras sociales avanzadas. La cúspide del poder estará ocupada por el individuo masculino, y de edad avanzada que posea la mejor información del grupo y familiaridad con lo sobrenatural: una persona de influencia. Dice Service que: "La influencia se ejerce de modo tan informal que es difícil saber siempre cómo caracterizar su acción y su origen. Una característica de un hombre de influencia sería simplemente su carisma, la influencia que puede ejercer por virtud de sus cualidades personales admiradas por el pueblo". Por tanto la red de ligas en la sociedad humana está condicionada por la ética como beneficiosa adaptación a las convenciones.

Según el libro que hemos reiterado de Service, la ideología normativa reprime los deseos individuales que se encuentran en pleno conflicto con los intereses de la sociedad. La transgresión de sus valores normativos acaba fustigada secretamente por la conciencia. "La conciencia, cuando gana una batalla por sí misma, se convierte en un signo de victoria de la sociedad contra su peor enemigo, es decir, el individuo con su ego insaciable". [2.f].

Otras convenciones consisten en el rito, la magia, la belleza personal, la danza y el arte como producción semiótica de conjunto: en resumen, los elementos básicos de la idiosincrasia. Evidentemente que, de acuerdo con Service: "La tecnología, el carácter y la complejidad de la sociedad, la naturaleza general de la ideología, todo tiene que ver

con el modo de desarrollo artístico" [2.g]; "El contexto funcional del arte en la sociedad de bandas es el contexto ritual; las formas de arte son limitadas y su objeto es el control más que el proporcionar un *placer estético* y el artista tampoco es *creativo*. Por el contrario, el estilo o patrón debe ser seguido de modo exacto, simplemente porque se halla ritualizado; cualquier desviación rompe el encanto, lo mismo que si se tratara de un acto de magia o brujería" [2.h].

Como resultado de lo anterior, es concluyente que el arte de las sociedades básicas, conforme a su estatismo y a su interés en conservar el mundo como está hecho, procura aferrarse a la simbología psíquica prevaeciente ya que, según Service, "todos los aspectos de la cultura dependen en primer lugar de la capacidad humana de pensar y comunicarse simbólicamente". [2.i].

2.2 Sociedad Avanzada

El abismo que priva entre las sociedades rústicas y las desarrolladas es similar al que separa a las abejas en el ensayo de Maeterlinck de "Las abejas" de Aristófanes. O como lo han estimado audazmente los europeos, depende de la posesión de la noción causa-efecto o de su desconocimiento, lo que a juicio europeo a veces equivale a que otros pueblos no tengan alma, no sientan, o estén asociados al demonio. O bien se califican de bárbaros de la Edad de Piedra.

Los pueblos avanzados exhiben las mismas constantes que rigen la conducta de las sociedades subdesarrolladas, indicio de que hablamos de una especie común. Confían en el sueño como onírico augur del destino, la cuarta dimensión del más allá, la fantasía, la superstición, los símbolos, tabús, fetiches y máscaras. Pueden ser sádico-masoquistas, brutales y crueles con los animales.

Para la sociedad avanzada su medio ecológico, biosférico y cósmico es perfectible, por lo que, en vías de su alteración y perfeccionamiento, cualesquiera medios aplicables son irrelevantes. Crean castas y jerarquías de poder centralizado. Sus esquemas de gobierno en cuanto a régimen civil y religioso se estructuran por jerarquías más complicadas y estatizadas puesto que sus integrantes son profesionales. Sin embargo, sus religiones son panteístas con etiqueta de monoteístas.

El gran elemento positivo de cohesión que distingue a los grupos humanos 'civilizados' es la utilización del lenguaje escrito que les permite registrar sus conocimientos y trascenderlos, analizar su historia y programarla. Cuestionan su propia posición en

el cosmos y en el futuro, desarrollando así la Filosofía. Las parejas realmente se enamoran y responden sensualmente al beso, actitudes prácticamente occidentales, ajenas a los pueblos de economía básica.

Paradójicamente, por la vastedad y complejidad de sus sistemas, aquí el individuo puede transgredir todas las normas civiles y religiosas con más facilidad, y quebrantar la ética de las costumbres y el arte con mayor frecuencia que entre los pueblos primitivos y, más aun, sorprende que los pueblos modernos no sólo hayan paralizado su evolución genética en muchos aspectos, sino que han eliminado las diferencias culturales regionales con tendencia a una unidad homogénea y prácticamente detenido el desarrollo mutante del lenguaje a través de la televisión y la palabra escrita. Blakemore [3.a] nos apoya con estos comentarios: "...La evolución de las ideas en la Mente Colectiva del Hombre virtualmente le ha puesto un alto a la selección natural. La habilidad humana de manipular y saquear su medio ha crecido incesantemente, al tiempo que el intelecto médico casi ha desvanecido las fuerzas que presionan a los elementos indeseables biológicamente de su cepa genética... El status actual de la humanidad es de hecho un punto muerto entre las fuerzas de la evolución convencional, que amenazan con castigarnos por traspasar los límites de nuestros derechos biológicos, y nuestra Mente Colectiva, que lucha por preservar nuestro status presente. Lo que más debería aterrarnos es el hecho de que, desde la invención de la imprenta, la cinta magnética y las tarjetas de computación, la Mente Colectiva ha perdido la habilidad vital de olvidar".

2.3 La Dicotomía Oriente-Occidente

No podemos arriesgarnos a definir cuándo sucedieron las migraciones del gran cisma genético que acabó por delimitar las profundas diferencias culturales entre Oriente y Occidente. Arriesgado porque el origen del hombre oscila entre hace 6 y 2 millones de años en el viejo mundo (Africa), las grandes civilizaciones de la antigüedad florecieron a partir de culturas neolíticas de hace 10,000 años y el origen de los pueblos de idioma indoeuropeo conocedores del Sánscrito se remonta a unos 4,500 ó 5,000 años.

Según Yves Christen [4]: "Lo que diferencia a las razas son las particulares frecuencias de determinadas combinaciones de genes... Los individuos de una misma raza no poseen más que genes desconocidos para los demás grupos raciales". Los que asimismo "se diferencian por la frecuencia de ciertos grupos sanguíneos esencialmente determinados por factores genéticos. Los antígenos HLA, elementos próximos a los grupos sanguíneos, definen realmente la personalidad de cada organismo a nivel de sus células, y varían

según los individuos y las poblaciones". Christen rebate la tesis "según la cual los blancos se habrían extendido inicialmente en Europa, antes de proceder a colonizar, hace 40,000 años (o, según otra teoría, 70,000), numerosas zonas distintas, entre las que se contaría la América del Norte". Sugiere que los hombres se esparcieron desde muy pronto y que "resulta difícil probar la veracidad de la teoría policéntrica, pues es posible que un sólo Homo erectus llegase a dar nacimiento a un Homo sapiens, cuyos descendientes habrían emigrado por todo el planeta, viniendo a constituir de tal modo las actuales razas humanas".

Agrega Blakemore: [3.b] "...la preservación de genes comunes entre un grupo social sería vastamente intensificada por una habilidad individual de reconocer en otros aquellas similitudes de apariencia y conducta que traicionan a los genes compartidos. Uno de los mayores factores en la evolución social humana es la especialización del cerebro para reconocer y clasificar. Ese poder, que tiene todo tipo de ramificaciones culturales en percepción, idioma y aun estética, tal vez haya tenido origen en la discriminación de parecidos y disimilitudes en otros hombres".

En cuanto a su estructura biológica, sabemos que "en el hombre, tres genes alelos determinan las características de los grupos sanguíneos A, B, O y AB. Teniendo en cuenta las estadísticas se observa, por ejemplo, cómo el número de individuos con el alelo B varía de forma progresiva desde el Atlántico hasta los Urales" [5]. Este comentario de Fernando Lobo nos hace recordar que, con base en el comportamiento genético de la evolución, los grupos cerrados tienden a intercambiar endógenamente sus alelos sanguíneos y sus cromosomas condicionados por el medio. De aquí se entiende que los pueblos separados por los Urales y el Mediterráneo comporten sendas vías de parecido físico, idiosincrasia, kinética y, lo más importante, conciencia. Sus diferencias parecen haber vaticinado el conocimiento geográfico de que los continentes se individualizan por placas tectónicas.

Una somera inspección sociológica nos permitirá puntualizar las más inmediatas diferencias entre estos dos grandes grupos. Los pueblos orientales, residentes mayormente en Asia, son esencialmente pasivos, aprovechando una dieta que desdeña la proteína animal mamífera, abunda en arroz y recursos del mar. Sus descendientes americanos, sea a través de Bering o de Polinesia, se nutrirían de maíz, proteína de cordata subdesarrollada y muchos vegetales desde hace más de 30,000 años.

Pueblos dominados por la emoción, el cultivo del espíritu, la mística, la contemplación, la religión, el ocultismo, la abstinencia, la fidelidad a la eternidad, por lo que su ideal, mártir y víctima del sacrificio, lo constituye el Santo. Meditan y procuran una armonía con su medio ambiente. Tienden a la propiedad comunal, son gregarios y conservadores, o sea, con fuerte resistencia al cambio. Sujetos a lo Divino, han sido creadores de todas las grandes religiones del globo, aparte del ocultismo y la astrología.

Los pueblos caucásicos europeos abusan en su dieta de la proteína de mamífero y su cereal es el trigo. Son pueblos agresivos, prácticos, de reflejos rápidos, activos, hiperdinámicos e hipertensos, propensos a la libertad sexual, al placer y al humor, rinden homenaje al Héroe que propugna la resistencia al poder, y la lucha por el cambio, así como conquista, destruye e impone. Su modelo de artista es el romántico rebelde que altera el gusto de su época y aporta novedades. Eminentemente humanistas, e individualistas, impulsan la propiedad privada, debilitan los núcleos de cohesión social y de poder, aman la investigación científica y tecnológica e inventaron la palabra "Democracia", aunque sucumben fácilmente al alcoholismo.

Al evaluar el pensamiento humano, A. Comte [1.b] nos pregunta: "¿Quién se atrevería a afirmar ahora que Egipto inventó la geometría para volver a medir los campos, después de cada inundación del Nilo? O que cualquier persona o pueblo inventó cualquiera de los inventos capitales y fundamentales que han edificado el mundo de los hombres?". Sin embargo, reconoce que "Egipto fue maestra de Grecia por conducto de sus sacerdotes, y vemos ahora que Babilonia había alcanzado un grado aun más alto de sapiencia matemática, también gracias a la clase sacerdotal servidora del trono... Todo cuanto pueden revelarnos ahora los documentos, es que esta etapa se realizó en los dos grandes valles fluviales del próximo Oriente donde la facilidad de la vida hizo posible la aparición de una clase ociosa".

Tampoco debe desdeñarse la observación de que fue la atormentada psique occidental la que produjo la tragedia griega y la ópera, campos de recreo del morbo sangriento y la angustia masoquista, predecesoras del Expresionismo y las secciones polifacetas y tabloides del mundo moderno. Evidentemente, aunque no pueda hablarse de una continuidad, muchos rasgos de la tecnología, la filosofía, los hábitos y la mitología europea derivan de las culturas orientales. Inclusive sabemos que alrededor del S. XIII, el intenso comercio de las repúblicas itálicas con Asia, a través de la Ruta de la Seda, redundó en inmensos beneficios para el avance, el refinamiento social, la invención y el sabor culinario europeo. De hecho, la expulsión de árabes y judíos de los territorios

hispanos, durante el Renacimiento humanista y la Ilustración, firmó el prólogo del derumbe cultural de España, y el anquilosamiento de su poder. Pero Europa avanzó hacia el Humanismo. Es en este encuadre que podemos relacionar la actividad artística, cualquiera que sea, del creador con el consumidor, sensiblemente impregnada de dependencia o sumisión y anonimato en cuanto al fin utilitario extraestético de su producto. A duras penas fueron los artistas en Occidente independizándose de los academismos obligados e impuestos, y conformando gremios casi con carácter sindical. Esto condujo a 1) la aparición de artistas individualizados, 2) el interés por el aspecto humano y vernacular más que por el divino, 3) la consignación de la firma, y 4) el registro histórico-bibliográfico que para la sociedad merece el productor de ideas.

Escuchemos el aval que nos presta G. Dorfles [6] respecto a que: "el concepto de un arte que desde su origen aspire a la inmutabilidad, a la permanencia, a la eternidad es ya algo superado y anticuado". Y refiriéndose al conflicto del artista frente al poder de la teocracia o la tiranía, asienta que si las leyes de éstas se impusiesen "sólo podrían conducir a una rebelión del ciudadano, que sabe que 'tiene derechos' a crear la obra de arte, no de acuerdo con leyes impuestas autoritariamente por el Estado o por quien quiera que sea, sino de acuerdo con reglas y principios impuestos por él mismo y escogidos libremente". Esta actitud origina modas, cambios e "ismos" en la expresión y oscilaciones en el gusto social respecto al arte.

Si bien lo anterior no significa para el artista ninguna separación de la vida y la expresión sociales, ni el escape de sus cánones y traumas, ni un alivio para su problemática interna, nos permite para el propósito de esta tesis aprovechar y evaluar la enorme riqueza de sus aportaciones extracanónicas, comprender las agonías sufridas por su psique en choque permanente con su sociedad y profundizar en los vastos anales contemporáneos suyos para alimentar la conciencia histórica. Por un lado, conviene observar que esta distensión y esta crisis intelectual espiritual se da ante todo en Europa, supuestamente en virtud de una tendencia general hacia el Humanismo y el individualismo presentes en el Renacimiento. Por otro lado, y por ello mismo, prácticamente todo el material de que disponemos para estudiar el carácter singular de cada creador consiste en el cúmulo de información que proviene de Europa. Así se trate de Plotino, Aristóteles, Vasari, el parcial Aretino, o los grandes pensadores de los siglos modernos. Es así harto difícil conocer los avatares y congojas de los productores en las grandes civilizaciones orientales, por más que poseamos datos sobre sus nombres, rasgos estéticos y colocación histórica-cronológica. En las demás grandes culturas de organigramas gregarios, espíritu

comunizante, y conservadora inercia de eternidad, el artista sufre pero no cuenta o no existe. Para otras no existen el tiempo o la fecha, mientras que la avidez de la civilidad greco-latina profundizaba en el análisis del gusto y formalizaba las bases de la sociología del arte y de la filosofía sobre la estética y lo anestésico. Sin embargo, la lamentable paradoja es que, mientras Europa debe un enorme bagaje intelectual y técnico a Asia, la historia no puede menos que acentuar que los pueblos orientales inmerecidamente han sufrido más agravio, invasión, barbarie y colonialismo de Europa que recibido remuneración o recompensa. Asia únicamente devolvía los golpes con la involuntaria transmisión de pestes devastadoras.

3. EL CEREBRO

El cerebro es responsable de todas las acciones del individuo pues controla totalmente el sistema nervioso, contabiliza todo cuanto en el individuo interactúa desde y hacia el exterior y su intensa actividad psíquica, emocional y espiritual incide en las funciones del corazón y del estómago.

Según W. Grey Walter [7]: "El cerebro es uno de los órganos de mayores dimensiones del cuerpo humano. Pesa aproximadamente un kilo y medio y ocupa toda la cavidad craneana, de los oídos hacia arriba... La parte más importante,... la de los hemisferios cerebrales, consiste en "substancia gris", extremadamente compacta. El color gris se debe a las células nerviosas o neuronas, las cuales se hallan agrupadas y dispuestas en capas para formar la corteza... Los repliegues de la corteza cerebral implican que tiene una superficie cuatro veces mayor, aproximadamente, de lo que podría deducirse de su volumen, que en el ser humano es de unos 300 cm^3 ; gracias a su complejo plegamiento, la superficie de la corteza supera los 1.000 cm^2 . En la corteza deben de existir unos 10,000 millones (de neuronas), y en la totalidad del sistema nervioso, como es lógico, muchas más".

Tras esta somera introducción, el autor especifica las funciones cerebrales de clasificar, integrar, almacenar y comparar la información procedente de todos los órganos de los sentidos, además de promover la respuesta motora más adecuada en cada caso.

Walter también explica que el cerebro es una central eléctrica de gran magnitud, concepto que refuerza Colin Blakemore, miembro investigador en la Royal Society Locke de la Universidad de Cambridge [3.c], quien avala todos los datos citados anteriormente y a quien citaremos repetidamente. Blakemore agrega que "las neuronas se comunican entre sí enviándose ráfagas de breves impulsos eléctricos por sus fibras. Los impulsos no varían en tamaño, sino sólo en la frecuencia de sus explosiones, que pueden llegar hasta mil pulsaciones por segundo [3.d]".

Entre las funciones encefálicas más fáciles de detectar están las de los ventrículos que controlan nuestros impulsos básicos. El hipotálamo controla la sed, el hambre, el impulso sexual, la agresión y la temperatura, pero a su vez queda sujeto a los lóbulos frontales. La parte mayor del encéfalo, los dos hemisferios, son imágenes especulares la una de la otra. Están formados por el córtex y unidos por el cuerpo calloso

(corpus callosum). Los lóbulos occipitales en la parte posterior analizan la información visual. Los lóbulos temporales se encargan del sonido. Los lóbulos frontales controlan el movimiento, el lenguaje, el intelecto y la personalidad, teniendo adjuntas las áreas del gusto y el olfato. Los lóbulos parietales atienden el tacto y el equilibrio, a cargo del cerebelo. En muchos tratados se propone que la memoria reside en la parte posterior del encéfalo, tal vez en el cerebelo.

3.1 División de Hemisferios

Ya es del dominio general y conservadora la noción de que los hemisferios cerebrales controlan todas las percepciones y respuestas motoras de los lados opuestos del cuerpo humano. Esto es que el hemisferio derecho administra el lado izquierdo del individuo, y viceversa. Pero es más joven la discrepancia de hipótesis sobre las funciones exactas de cada hemisferio en el sentido de que no se corresponden especularmente en cuanto a sus actividades y emociones, lo que incide directamente en la conducta de los distintos sexos y sus propensiones, y en las diferencias culturales o raciales.

Pierre Paul Broca estudió en 1861 las funciones del habla situadas en el área que lleva su nombre en el lóbulo frontal, mientras que en 1874, Karl Wernicke situó en el área de su nombre, en el lóbulo temporal, la comprensión de la palabra hablada y escrita, quizás por hallarse cerca del córtex auditivo. Esta información nos la provee C. Blakemore quien asevera que "el mecanismo mental del habla casi siempre se localiza en el lado izquierdo del cerebro... El área del habla, que ahora lleva el nombre de Broca, queda cerca, pero separada de la parte de la corteza motora que controla los movimientos de la lengua y la laringe." [3.e] y piensa que el desarrollo del habla debe haber tenido su origen hace menos de 100,000 años.

Esto ha ocasionado que muchos eruditos no solamente hayan teorizado sobre la independencia de ambos hemisferios en el llamado *split-brain* (cerebro dividido), únicamente conectados por el cuerpo caloso, sino que se ha estipulado que el individuo, tras el corte seccional del *corpus callosum*, puede llegar a tener dos conciencias separadas en uno mismo. Se han llegado a realizar varias operaciones en pacientes de epilepsia aparentemente con resultados favorables para combatirla.

Investigaciones serias han demostrado o al menos propuesto que el hemisferio izquierdo o mayor es el lado dominante ya que habla, escribe, elucubra las matemáticas y piensa en forma lógica y seriada. En tanto que el lado derecho o menor reconoce formas, diseños y rostros, se viste, dibuja, disfruta la música y trabaja de modo global e

intuitivo. Blakemore no autoriza, pero consigna, los conceptos del *split brain* como sigue (3.f): "La cultura verbal y ordenada del mundo occidental, dominada por el progreso científico y tecnológico, es, según se nos dice, manejada por los hemisferios izquierdos de sus pueblos; las culturas místicas, artísticas y religiosas del Este han de estar guiadas por sus hemisferios derechos". Blakemore resiente que algunos psicólogos como Robert Ornstein propugnen por una educación en Occidente con más énfasis en las habilidades no verbales y los atributos especiales del hemisferio menor por considerarla absurda frente al progreso material que gracias al hemisferio izquierdo ha disfrutado el mundo occidental. Sugiere pues que se busque la integración y armonía de ambos hemisferios, impugnando que (3.g): "los territorios mentales especiales del hemisferio derecho, el menor- percepción espacial, reconocimiento pictórico y pensamiento intuitivo- no se ajustan fácilmente a la educación convencional, ni es claro que se beneficiarían de años de instrucción formal".

Hasta aquí, varias cosas saltan a la vista. Las funciones del hemisferio izquierdo parecen tender a la actividad dinámica, a la lógica, lo masculino, lo práctico y la comunicación, elementos activos de la cultura occidental. El lado derecho posee cualidades de misticismo, evaluación de lo bello, lo femenino, la introversión, y la evasión conservadora al cambio como resultado de su pasividad, inseguridad e inestabilidad, cuadro especulativo de los pueblos orientales.

Conviene ahora agregar que el área de Wernicke, encargada de analizar el sonido, es mayor en el lado izquierdo que en el derecho en el común de los humanos, mientras que el área posterior a Wernicke, especializada en funciones visuales complejas como la percepción de la distancia y las relaciones espaciales, es generalmente mayor del lado derecho que la correspondiente izquierda.

Sin embargo, recordemos que los números y el concepto del cero se manejaron con gran anterioridad entre los hindúes, árabes y mayas a su conocimiento por parte de los europeos. La magia de la escritura y el alfabeto fue aportación asiática, e igualmente los árabes enseñaron la alquimia, madre de la química, a Occidente.

Por otro lado, es difícil sostener que el pensamiento emocional, intuitivo y artístico sea una primacía femenina en su conjunto y como concepto totalitario, pues las mujeres que han participado en la actividad artística como creadoras de objetos constituyen una minoría insignificante.

Sin embargo, es obligado hacer referencia a un distinguido genio como Leonardo da Vinci, como asevera Popham [8]: "Hay un aspecto en el cual parece que fue constante y es que dibujaba, igual que escribía, con la mano izquierda. La evidencia contemporánea no es concluyente en este punto. Antonio de Beatis, quien visitó a Leonardo en Amboise en 1517, dice que «por culpa de cierta parálisis en la mano derecha, no se pueden esperar mejores cosas de él (sus dibujos)», implicando que era con la mano derecha que había trabajado habitualmente. Los dibujos, sin embargo, en que los trazos descienden de izquierda a derecha, y la escritura, que corre de derecha a izquierda, esclarecen que Leonardo era zurdo. Este zurdismo tal vez se haya debido a un accidente en la mano derecha sufrido en la niñez, y el relato de Beatis sobre la parálisis quizá refleje una referencia a tal suceso imperfectamente entendido o recordado, pero no hay otra razón de por qué no podría haber sido natural. Es probable que Leonardo siempre dibujara, escribiera y presumiblemente pintara con la izquierda porque le era natural. Las raras ocasiones en que escribió de izquierda a derecha del modo ordinario comúnmente lo hizo para que su escritura fuera fácilmente legible a los demás, como en los topónimos de muchos de los mapas, pero esta escritura de izquierda a derecha seguramente fue escrita con la mano izquierda. No parece haber ejemplo de algún dibujo genuino que demuestre haber sido realizado por la mano derecha de Leonardo".

Leemos también que [9]: "El efecto misterioso y extraordinario que dan estos cuadernos se debe también a la característica escritura invertida de Leonardo. Era zurdo, y por lo tanto, le resultaba mucho más cómodo empezar la hoja de derecha a izquierda, de manera que la mano que sostenía la pluma no corría nunca el riesgo de emborronar las letras aún húmedas de tinta fresca. Por esta razón, los cuadernillos de Leonardo empiezan también, por así decirlo, por el final; en la lectura, se ha de dar la vuelta a las páginas de manera contraria a como se hace habitualmente, o sea de izquierda a derecha... Muchos han querido ver en este tipo de escritura, llamada especular, porque es legible mediante el uso de un espejo, un medio con el que Leonardo trataba de defender los secretos de sus propios descubrimientos, casi una especie de código. En realidad, como hemos visto, la razón es mucho más simple. La tendencia a reconocer a toda costa lo extraordinario en su figura ha hecho que algunos de sus estudiosos sintieran grandes deslumbramientos. Por ejemplo, han surgido teorías según las cuales Leonardo se habría planteado el problema de inventar una escritura fonética. La hipótesis nace del hecho de que Leonardo escribe muchos vocablos con particularidades ortográficas inexplicables. Un examen atento de los papeles toscanos de su época demuestra que la lengua

escrita por Leonardo y su sistema ortográfico eran totalmente comunes. Por otra parte, la escritura invertida no era tan rara en los zurdos de la época como lo podría ser en la actualidad".

Esto nos hace recordar una experiencia vivida hace años en el taller de Dibujo, cuando se encomendó a los alumnos iniciar el desarrollo de apuntes imitando las manos de los condiscípulos, enfrentados por pares, para trabajarse mutuamente. La alumna más incompetente, que imitaba una mano izquierda con infinita torpeza, nos sorprendió con una imagen especular perfectamente invertida, como si correspondiera con la imagen de la mano derecha. ¿Qué curso de acción siguió este proceso en el cerebro de dicha alumna?

Kathryn Phillips [10], quien nos ayudará en el tema de la Homosexualidad, escribe sobre recientes experimentos respecto al encéfalo, en un estudio de descubrimientos sobre el Corpus callosum. Cita a la Dra. Marie Christine de Lacoste del University of Texas Southwestern Medical Center como sigue: "...La teoría actual- y su campo de batalla- sostiene que los varones aparentemente destacan en matemáticas y habilidades computacionales, mientras que las chicas se imponen en lengua, tanto hablada como escrita. Las pruebas de coordinación motriz favorecen a las muchachas en la ejecución de delicados movimientos de dedos y manos, y en agilidad en general. Pero los muchachos tienden a presentar tiempos más veloces de reacción. La supremacía masculina parece aun mayor en tareas que requieren de la visualización espacial: la capacidad de ver, manipular y calcular la posición de una figura, real o abstracta en el ojo de la mente".

..."Muchas mujeres resultan mejores que los hombres en ciertas pruebas espaciales, y viceversa", dice Sandra Witelson, Profra. de psiquiatría en la University Mc Master de Hamilton, Ontario,—"En grupos grandes... se ve la diferencia"— pero añade: "Con base en el sexo, no se puede predecir quién será mejor en tareas vitales como manejar una compañía o un experimento". Asienta que los cerebros de ambos sexos siguen procesos distintos.

"A últimas décadas los neurobiólogos han descubierto diferencias estructurales por lo menos en dos regiones de nuestro cerebro. Uno es el *corpus callosum*, el gran cable telefónico de la mente que conecta cientos de millones de neuronas entre los dos hemisferios. El otro es el hipotálamo, control maestro de la integración de muchos patrones básicos de conducta- desde la regulación de la temperatura y el apetito hasta los impulsos sexuales- que involucra al cerebro y las funciones endocrinas. El estudio

neuroendocrinal indica que las diferencias del sistema nervioso comienzan cuando las hormonas sexuales bañan al feto que se desarrolla en la matriz... Otro estudio sugiere que tal vez ambos sexos procesen la misma información distintamente y aun así lleguen a conclusiones iguales o parecidas".

Estudiando el *splenium*, que conecta las áreas visuales de ambos hemisferios y otras áreas asociadas que cumplen complejas funciones cognitivas, halló que la superficie y ancho de aquél eran mayores en las mujeres que en los hombres, respecto al peso encefálico.

Sus hallazgos son acordes con una destacada teoría que se remonta... "al famoso trabajo del *splitbrain* (cerebro dividido) del premio Nobel Roger Sperry, y que aún domina el criterio sobre las diferencias cerebrales... Los cerebros masculinos con menos conexiones dentro del *corpus callosum* están más lateralizados que los de las mujeres. Tan incrementada lateralización... permite mayor desempeño del seso derecho: habilidades visual-espaciales. Las mujeres dominan las artes verbales, con su teórica bilateralización aumentada, porque, con mayor comunicación cruzada, han disminuído el enfoque sobre el hemisferio derecho".

"...La preferencia manual es un índice conductual o una ventana del cableado encefálico".- S. Witelson dedujo que diestros y zurdos tenían distintos patrones de lateralización - "...Entre los diestros, el lado izquierdo del cerebro controla el habla y habilidades motrices, y el derecho la percepción espacial. Entre los zurdos, hay más representación bilateral de estas funciones... Descubrió que en los hombres el istmo - un segmento que une las porciones medias de ambas cortezas-, era mayor en los varones zurdos o ambidiestros que en los diestros".

Cecile Naylor, neuropsicóloga en la Bowman Grey School of Medicine de Winston-Salem, North Carolina, experimentó con 30 hombres y 30 mujeres normales, para estudiar las áreas de Broca y Wernicke, refrendando lo comentado a este respecto con anterioridad. Reveló que en los hombres "...La fabricación y comprensión del habla emanan del área de Wernicke y luego viajan rumbo a la de Broca, de donde extraen el programa que ocasiona que se pronuncien las frases"... "Pero en las mujeres... la de Wernicke también estaba ligada a su área espejo en el temporal derecho... Esta área queda entre las regiones primarias visual y auditiva, así que... las mujeres tienen una función adicional de imágenes durante el proceso del lenguaje... y ponen en juego un componente emocional más extenso que los hombres en general".

3.2 Personalidad

Los psicólogos modernos han revivido la vieja clasificación de tipo de personalidad que propusiera el médico griego Galeno (h-130-200), según la cual los individuos poseen un temperamento sanguíneo (optimista), flemático (inexcitable), colérico (irritable), o melancólico (depresivo). Carl Jung, psiquiatra suizo, divide a los humanos según su carácter en extravertidos e introvertidos. El psicólogo británico H. J. Eysenck agrega la estabilidad y la inestabilidad y afirma que existen varias de estas clasificaciones convergiendo en un mismo individuo, de donde muchos neuróticos son inestables introvertidos melancólicos, y muchos delincuentes son inestables extrovertidos coléricos, mientras los ciudadanos comunes son de naturaleza flemática o sanguínea [11]. Parece probable y lícito ensayar un perfil del artista común principalmente en el contexto occidental, aunque sea especulativamente.

Se observa que un alto número de artistas destacados en el curso de la historia, ya sea en las artes visuales, la literatura, la danza y la música, resultan excepcionales en su personalidad tanto como en su invención y su sensibilidad poética. En general en ellos convergen muchas características que los hacen anormales a los ojos del resto de la sociedad. Con infinitas variantes y sin que todos los grandes artistas se encuadren en este esquema, inferimos que se distinguen por estar dominados por el hemisferio derecho con sus síntomas de sensibilidad y sensualidad. Tienen gran percepción espacial, pensamiento intuitivo. Son neuróticos, místicos, melancólicos o coléricos, esencialmente inestables introvertidos. Su gran propensión a la locura y las desviaciones es comprensible en vista de que su carácter sintomático oriental es imperfecto en el mundo occidental.

Con base en lo anterior, es pertinente puntualizar que el artista escapa paradójicamente de muchos de los factores que conforman su cuadro representativo. Como ejemplo, vemos que, aunque el panorama espectral de respuestas al medio en el contexto oriental conlleva la aceptación pacífica del status social en que el individuo se sitúa inerte ante los avatares terrenos y se aferra conservadoramente a su padecer, con miras a una felicidad póstuma, las estadísticas resultantes de la historia del arte occidental revelan un promedio general de artistas eminentemente rebeldes, propensos al cambio y en conflicto con su sociedad. Innovadores.

«Mi Gitano Moreno:

Oh, tu rostro recién afeitado, húmedo... Tu calzador, tu valija, tus calcetines...Te espero todos los días ...Tú eres una tormenta cristiana y necesitas mi paganismo...Yo te he visto a ti, bestezuela erótica, con tu sexo y los ojitos de tu cuerpo».

11 años de cartas de Salvador Dalí a Federico García Lorca, publicadas en
"Correspondance Dalí-Lorca"



La Femme - 100 Têtes (Collage)
La même, pour la deuxième
1929

4. EL SEXO

El arte se ha encontrado supeditado al sexo en prácticamente todas las culturas refinadas y en muchas de las culturas no tecnificadas. Su prominencia para monopolizar los intereses de una comunidad no es desdeñable ni puede sorprendernos. En cuanto a que la función sexual es el motor autoimpulsivo número uno para la continuidad y existencia de la misma sociedad. lo que hace al sexo humano motivo de análisis estriba en tres aspectos esenciales:

- a) la distinción entre pueblos básicos y avanzados
- b) el tabú respecto a su función
- c) su contribución al arte

a) La interpretación de la actividad sexual varía mucho de una sociedad primitiva a una avanzada. Pues como la sociedad no tecnificada la contempla como una expresión biológica instintiva de reproducción, libre e irreprimible, no le impone sus elecubraciones. Puede hacer del sexo un móvil importante en términos de creación de objetos indispensables artísticos, pero con una meta eminentemente social simbólica y metafísica. Mientras que los pueblos de alta tecnología elevan el sexo a un nivel de actividad cerebral constante por encima de su función básica, repetitiva, secreta, subjetiva en su interpretación, obsesiva, e indiscutiblemente rica fuente de fomento imaginativo para la promoción de ideas artísticas o intelectuales. Tan importante ha llegado a ser que en la actualidad sería impensable para los publicistas anunciar cualquier chocolate, auto, audio, soda, calcetines o bolígrafo sin una sólida dosis de ombligos, pelos y saliva. Esto nos distingue finalmente de las bestias, para quienes el sexo no tiene más ocurrencia ni interés— ni lleva más tiempo que el económicamente necesario para procrear —que el sueño, el estornudo, la sed o el deseo de rascarse. Para el animal se trata de una mecánica cíclica e inconsciente.

b) Las grandes civilizaciones han privado al sexo de connotaciones religiosas y se han propuesto apartar al hombre del sexo. Por ello las grandes religiones han estado a cargo de la deplorable censura a la moral común mordiendo a la conciencia individual a través del concepto del tabú contra el sexo. Según Henry Miller [12]: "Las iglesias del mundo, Cristiana, Mahometana, Hebrea o Budista, se rehusaron ciegamente a aceptar el sexo como placer. Aún en el siglo XIX los órganos sexuales se consideraban demasiado repulsivos como para asociarlos con el nacimiento de Buda a quien invariablemente se presentaba como nacido de la axila de su madre. En la Iglesia cristiana hubieron intentos

teológicos de promulgar la idea de que no sólo la madre de Jesús era virgen sino que su propia madre (Ana) también lo era, y hubo ocasionales intentos de explicar que Cristo nació a través del ombligo de su madre o que le brotó del pecho".

Aquí conviene resaltar el contrasentido ideológico cristiano respecto a que San Juan Bautista haya nacido de la anciana Isabel, prima de Marfa, también procreado por el Espíritu Santo. ¿Por qué en un pueblo como el judío, tan obsesivo en torno al valor del primogénito, se relegó a San Juan al papel de heraldo? ¿O es que el Espíritu Santo ya había hecho numerosa prole?.

Sin embargo mucho más liberales fueron las religiones de Extremo Oriente, hasta antes de la influencia del cristianismo que sobrevino en el S. XVIII transplantando su idea de pecado original. Según Miller [12.a]: "Mientras en la Europa del S. XVIII la iglesia y la profesión médica insistían en los efectos debilitantes del coito, en Oriente se creía que el intercambio de fluidos masculinos y femeninos tenía el efecto de recargar las células humanas".

El falo en sí constituye un fetiche mágico o totémico para los pueblos cercanos a su origen, o naturalistas. Dice Miller que en Japón [12.b]: "...En el siglo XVIII y antes, se llevaban enormes falos a los campos cuando se plantaban los cultivos de arroz de primavera y cuando es ineludible la relación entre los jugos fluentes de la naturaleza".

En la actualidad el falo también posee la autoridad y dominio del fetiche aun cuando sea en forma individual mucho más que antes de que la iglesia, al hacerlo prohibitivo y deseable, le confiriera tal relevancia. Afecta sus sensaciones mucho más que a un grupo, y en el recreo verbal del pueblo funciona incesantemente con más morbo y poder que la vulva femenina, amén de llegar a dar pábulo de humorismo en torno a sus mil y una facetas.

c) Para los artistas ausentes del claustro religioso en nuestro ambiente occidental, el sexo ocupa una fuente inagotable de creación pública y más aun, privada. Es en la soledad creativa cuando el sexo ocupa una posición de erotismo morboso, y a veces pornográfico. Lo erótico viene de eros o erogénesis, sinónimo de amor sexual de procreación, y describe el arte vigoroso, fértil y dinámico que celebra las alegrías poéticas, abstractas, realistas o perturbadoras del sexo.

Pornográfico viene de *porne* que en griego significa prostituta. Su arte se ha considerado obsceno o "de mal gusto" tal vez porque puede conjugar lo grotesco con lo escatológico y dejar a la conciencia colectiva descubierta e indefensa ante sus propios fetiches, manías y vicios.

En el arte, según Miller [12.c]: "Los fragmentos de la eroticidad pueden separarse en placeres hetero, homo y autosexual y, bajo la superficie, todos los fragmentos de la sexualidad humana han sido aceptados en las sociedades antiguas y modernas. La infinita variedad de placeres sexuales, cuando se ven en forma de imágenes creadas por grandes artistas, representan una parte vital del conocimiento sexual del mundo." "El artista podría traducir visualmente el sentido del tacto, olfato y sabor. En este campo es todopoderoso. Los artistas muestran impacto, energía, vigor y poder a través de cómo representan nuestras necesidades y placeres sexuales".

Las representaciones fálicas de los pueblos africanos y polinesios- arte escultórico - reflejan un simbolismo descriptivo y concreto de gran sobriedad y solidez. De su geometrismo al avanzado barroquismo curvilíneo y sensual de los mayas hay un gran trecho. La virilidad maya aparece en diversas esculturas refrendada por exagerados falos superpuestos aun en el pecho o, como en el caso del dios de la Fecundidad, de cuyos testículos nace una boa con carácter de tripa colosal enroscándosele y anudándosele en el cuello. La India no tuvo censura por parte de la religión Hindú para exaltar el sexo en el arte y en la literatura como lo demuestra el "Kamasutra". Dice Miller [12.d]: "La fornicación heterosexual en todas sus formas fue magníficamente traducida a la escultura por artistas indios desde el siglo octavo hasta el XIV. En los grandes templos de Khajuráho, en las cuevas de Ajantá y Konárák, y en el Belúr del Decán hay monumentos impercederos de la cópula vivificante de los dioses".

Muy pronunciada resulta la veneración que los romanos tenían por el falo como se desprende del arte pompeyano, ajeno a la inhibición. Afirma Grant [13]: "El culto al falo estaba extendido en India, Asia Menor, Egipto y Grecia. Los romanos lo identificaban con el dios Fascinus y le atribuyen el poder de hacer que las plantas marchitas retoñaran, de fertilizar a las mujeres estériles y de proteger contra el mal de ojo..." Así en Pompeya proliferaban las esculturas de falos en las fachadas de las casas para conjurar el mal de ojo. Agrega [13.a]: "El lenguaje llano y desinhibido que se usaba para contrarrestar el mal de ojo originalmente no connotaba una abierta vulgaridad...El profanar una casa o monumento con escrituras obscenas obviamente tenía la intención de insultar a los dueños, quienes de seguro maldecían a quienes perpetraban tal ofensa. Pero hacer

los mismos gestos hacia quien lanzara el mal de ojo no llevaba el mismo estigma". De ahí se entiende esta inscripción cerca de un falo doméstico: HAC EGO CACAVI (aquí me cagué), con toda su carga escatológica.

Había falos en los cálices, ánforas y frescos para concitar el placer y la buena suerte. Las escenas eróticas cubrían los muros de los burdeles para propiciar el consumo, lo que era extensivo a bares y hosterías como la Taverna de Sittius, la cual, según Grant [13.b]: "está decorada con pinturas lascivas, y con graffiti que expresan una amplia gama humana de esperanzas y fanfarronerías sexuales, y también de frustraciones".

Grant abunda al explicar [13.c]: "Ya que el sexo figura como un modo insuperable de gozar la vida, ésta es una de las principales explicaciones de la poderosa atmósfera de sexualidad que se detecta en la ciudad".

Aclara Grant [13.d]: "No parece fortuito que las variadas escenas de indulgencia sexual descritas por Petronio, amigo de Nerón, en el Satiricón tuvieran por escenario una de las ciudades en las costas de la misma Campania". Sátiros y Ménades, enanos ithifálicos, hermafroditas, Hermes, Polifemos, Dionisios, polifalos, faunos, chivos cabrones, baçanales y Prfapos constituían la fauna recurrente para el solaz de artistas y legos. Sus escenas de amor múltiple cubrían inclusive los sarcófagos.

La desmesurada proporción de los penes del dios Prfapo y algunos Stupíduos sólo tiene paralelo en las descomunales medidas de órganos genitales visibles en el arte chino y japonés para las colecciones privadas de nobles y clérigos.

Curiosa obsesión cultural si consideramos los comentarios de S. Freud [14.b] como los parafrasearemos respecto al uso del falo, el orificio anal, y las mucosas bucales y labiales. Dice que el contacto de los labios o la lengua con los genitales de otra persona es una perversión, pero no el contacto con la zona erógena oral ajena. "Empero el que abomina de las otras prácticas, usadas quizá desde los más primitivos tiempos de la humanidad, considerándolas como perversiones, obedece a una bien definida sensación de repugnancia... paradójicamente, individuos que besan con pasión los labios de una muchacha no podrían emplear sin repugnancia su cepillo de dientes... La fuerza del instinto sexual se complace en dedicarse al vencimiento de esa repugnancia". Y aduce que aunque el ano sirva para la excreción y el pene para la expulsión de la orina, su empleo no se limita al comercio sexual entre individuos masculinos.

En el arte cristiano, el sexo quedaba disfrazado en forma de desnudos personificando a los dioses mitológicos griegos y romanos. Según Miller [12.e]: "...el martirio de los tempranos santos cristianos provefa el tema que permitfa revelar cuerpos transidos de energía y éxtasis- este último aparentemente considerado permisible cuando se dirigfa al amor etéreo de una deidad abstracta más que hacia el amor carnal por otra persona humana. Así, un viril y joven desnudo de San Sebastián se mostraba atravesado de flechas, Sta. Agata exhibfa sus senos cercenados sobre una bandeja y múltiples centelleos sexuales rodeaban tentadoramente a San Antonio, mientras el infierno aportaba el escenario para una orgfa pecadora pero fascinante"... "Los griegos y romanos habfan mostrado el *cunnilingus*, *fellatio*, sodomía y todas las variantes de las relaciones hetero y homosexuales. Lo que era nuevo en el S. XVIII era el público siempre creciente que buscaba información sexual a través del arte."

Debemos a las postrimerfas del siglo XIX la nueva visión en torno al sexo, que lo presenta imbricado en una doble posición. La del sexo traumático con todas sus desviaciones, aspectos oscuros, y libertades; y la posición interna del artista que transmite su muy singular subjetividad catártica. Estas dos características decimonónicas constituirán un punto de partida que prevalecerá hasta nuestros días. Desde entonces el artista se solazará en la temática secreta a voces de la prostitución, el androginismo, el voyeurismo, el sadomasoquismo, el onanismo, la homosexualidad abierta y explícita, las perturbaciones fantásticas, procaces, la seducción malévola y el mundo turbio de la pornografía subliminal. Como el arte clásico darfa paso al expresionismo, el simbolismo, el surrealismo, y el abstracto orgánico, así el arte moderno se verfa substituído por el arte no objeto en el cual campean desde el *pop* hasta el *happening*, *performance* y *body art*. Bien el burdel sale a la calle con la venia del Marqués de Sade y los esfuerzos de Orozco y Toulouse Lautrec, o bien el artista arranca al espectador de la banqueta para sumergirlo en las penumbras de la Suburra. Como quiera que sea, se trata de la venganza libertaria largo tiempo anhelada tras el obscurantismo judeo-cristiano medieval y la penosa prisión de la etiqueta y puritanismo victorianos. Dalí, Degas o Schiele, respaldados por S. Freud y con la mirilla de cerradura técnica de Vermeer, pueden masturbarse colectivamente con los espectadores, protegidos por el anonimato del voyeurismo y el fetichismo.

Ahí está la clave del nuevo arte. En crear la ilusión de la soledad secreta para un auditorio cada vez más vasto y hacinado. Es la receta de pertenecer al restaurant más "exclusivo" a donde todos deben acudir, y de donde todos saldrán hacia un marasmo de inanición y soledad atiborrada cada vez más aguda.

El nuevo arte, como burla a la razón, permite a Acconci subyugar a un público cautivo, hipnotizado, a la complicidad de su espectáculo de masturbación bajo una escalera. Y Schwarzkögler eleva el paroxismo estético al grado de auto-infligirse mutilaciones y la muerte ante un indulgente público sado-masoquista y se cierra el telón hasta la aportación de nuevas ideas estéticas de vanguardia.

4.1 Preámbulo sobre la homosexualidad

Al abordar el cuadro esquemático de los traumas psíquicos que afectan a los creadores es inevitable hacer mención del porcentaje significativo de individuos homosexuales que integran la palestra histórica del arte.

Esto conlleva una amarga lacra que pesa incesantemente sobre el personaje, tanto más cuanto la sociedad puede tener piedad del alcohólico y del loco, pero no del invertido a quien eleva al rango de traidor social y de enfermo por su propia voluntad; más aun, el loco puede tener momentos de lucidez, como el dipsómano, para reintegrarse y compaginarse con su contexto social, mientras el invertido es un enemigo temido de tiempo completo.

Es consciente de su propia enajenación y sabe que, siendo objeto de burla y rechazo constantes, debe hacerse creer que engaña a su sociedad renunciando a su esencia y disfrazando su entelequia. La sociedad, que minimiza fácilmente sus propios errores e indulgentemente se perdona a sí misma en sus más groseras transgresiones a las leyes biológicas, morales, divinas y jurídicas, fustiga severamente al invertido como degenerado. Cuando más benevolente, transige al concederle su piedad, pero nunca puede aceptarlo.

El famoso neurólogo austriaco Sigmund Freud, en sí mismo neurótico obsesivo esquizofrénico y libidinoso-escatológico, nos habla de la inversión homosexual como un estigma degenerativo en estos términos [14]: "Ha llegado a ser costumbre atribuir a degeneración todos aquellos síntomas patológicos que no son de origen traumático o infeccioso" y asienta que en tanto que no aparecen dañadas en general la capacidad de existencia y funcionamiento, los invertidos no pueden considerarse como degenerados, en parte porque la inversión "aparece así mismo en personas cuya capacidad funcional no se halla perturbada, y hasta en algunas que se distinguen por un gran desarrollo intelectual y elevada cultura ética. Debe tenerse muy en cuenta que la inversión fue una manifestación frecuentísima y casi una institución encargada de importantes funciones en los pueblos antiguos en el cenit de su civilización, se la encuentra extraordinariamente

difundida en muchos pueblos salvajes y primitivos... Hasta en los pueblos civilizados europeos ejercen la máxima influencia sobre la difusión y concepto de la inversión las condiciones climatológicas y raciales"... "Hay que conceder a los defensores del "uranismo" que algunos de los hombres más sobresalientes de que tenemos noticia fueron invertidos y hasta invertidos absolutos." Esta graciosa concesión del Profesor Freud ha de hacer alusión a insignes hombres como Alejandro Magno, Platón, Sócrates, Lord Byron, Oscar Wilde o los poetas malditos. Niega sin embargo la existencia en general de una inversión innata o congénita del individuo aceptando que la inversión es un carácter adquirido del instinto sexual: "...en muchos invertidos (aun en los absolutos) puede señalarse una impresión sexual que actuó intensamente sobre ellos en las primeras épocas de su vida y de la cual constituye una perdurable consecuencia la inclinación homosexual". Será importante observar que este genial doctor no se inclina ni por lo innato ni por lo adquirido con lo se desprende de esta idea [16]: "Ni con la hipótesis de la inversión innata, ni con la contraria de la inversión adquirida, queda explicada la esencia de la inversión. En el primer caso habrá que especificar qué es lo que se considera innato en ella si no se quiere aceptar la burda explicación de que una persona trae ya consigo, al nacer, establecida la conexión de su instinto sexual con un objeto sexual predeterminado. En la segunda hipótesis queda en pie la cuestión de si las diversas influencias accidentales bastan por sí solas para explicar la adquisición, sin la existencia de algo favorable a la misma en el individuo".

Quién sabe. Un artículo de recopilación por Kathryn Philips [10.a] nos habla del hipotálamo, o controlador maestro: "...En 1978 Roger Gorsky de la UCLA descubrió lo que se llamaría el núcleo sexualmente dimórfico en el área preóptica de la rata macho; tal área, situada en la parte frontal del hipotálamo y que supuestamente ayuda a dirigir el comportamiento sexual, era 5 veces mayor en los machos.. Los investigadores se dedicaron a buscar un área similar en los humanos"... "Si una temprana exposición hormonal puede modelar nuestro cerebro y conducta, ¿Podrá explicar también la orientación sexual –sobre quién nos atrae? ¿Resolverá el enigma de por qué unas personas son homosexuales y otras heterosexuales?".

"La Dra. Witelson... y sus colegas encontraron que en un grupo de lesbianas había el doble de zurdas que en la población común. Otro grupo de varones homosexuales presentaba una tendencia al izquierdismo manual mayor que el promedio ordinario". La

mencionada profesora de psiquiatría Sandra Witelson [10.b] declara: "Concluiríamos que si hay menos andrógenos *in utero* se incrementarán el izquierdismo manual y la orientación homosexual".

Sobre este punto es preciso disentir pues la experiencia objetiva a simple vista revela que una mayoría substancial de varones entregados a algunas de las actividades convencionalmente calificadas de ultra masculinas, tales como el béisbol, el boxeo, el fútbol, así como la carpintería, la cibernética, la mecánica o la ingeniería, son zurdos. Innecesario es agregar que dichas ocupaciones se distinguen por su rudeza física, su carácter extravertido estable con sentido de grupo y relación social, o por su pensamiento abstracto y materialista a la vez, lo que indica una influencia del hemisferio izquierdo.

Según los experimentos de la profesora Witelson, "se descubrió que en las pruebas espaciales, los homosexuales no se desempeñaron tan bien como los heterosexuales pero sí mejor que las mujeres heterosexuales... En pruebas verbales, de nuevo los homosexuales tuvieron un rendimiento intermedio entre los dos sexos heterosexuales"... "«La diferencia en el patrón de habilidades sugiere algo distinto en el órgano del pensamiento». Predice que la diferencia tal vez se encuentre en la anatomía del *corpus callosum*."

"Witelson confía en que estos descubrimientos mejoren la forma en que la sociedad entiende a los homosexuales: «Nuestros resultados sugieren que la orientación homosexual no les es innatural a los homosexuales. Es tan natural para ellos como la orientación hetero lo es para los heteros. La forma en que el cerebro se desarrolla anatómicamente y luego funcionalmente, tiene un temprano componente hormonal. Una de las cosas que desarrolla el cerebro es la orientación sexual y ésta es una de las muchas variantes dentro de cada sexo genético»".

Aunque el maestro del psicoanálisis establece que "En ningún hombre normal falta una agregación del carácter perverso al fin sexual normal, y esta generalidad es suficiente para hacer notar la impropiedad de emplear el término «perversión» en un sentido peyorativo" [14.a], sí considera la homosexualidad una desviación aberrante y piensa que puede ser suprimida por sugestión hipnótica. Actitud compartida por los neurólogos en general, según lo reporta Blakemore [3.h]: "el septum ni siquiera es un área claramente definida en el cerebro humano. Otras partes del cerebro se destruyen con tratamientos contra la obesidad y aun contra el síntoma llamado homosexualidad latente".

4.1.1 Leonardo Da Vinci

Cuando Sigmund Freud incurre en el psicoanálisis póstumo de este colosal portento del intelecto terrestre y sobrehumano, presente que es menester justificar su osadía a través de las salvedades que van a continuación:

[15] "Cuando en un ensayo biográfico se quiere llegar a una profunda comprensión de la vida anímica del sujeto investigado no se debe silenciar, como por discreción o hipocresía lo hacen la mayor parte de los biógrafos, las características sexuales del mismo".

[15.a] "La observación de la vida cotidiana de los hombres nos muestra que en su mayoría consiguen derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales".

[15.b] "...Los lectores no gustan hoy de la Patografía. Su repulsa se disimula bajo el reproche de que la investigación patográfica de un grande hombre no conduce nunca a la inteligencia de su significación ni de su obra, siendo, por tanto, inútil capricho estudiar en él cosas que podemos hallar en cualquier ente vulgar. Pero esta crítica es tan evidentemente injusta, que sólo como pretexto o encubrimiento de otras ideas distintas puede resultarnos comprensible".

[15.c] "Leonardo mismo, con su amor a la verdad, y su deseo de saber, no hubiera rechazado la tentativa de deducir de las pequeñas rarezas y singularidades de su personalidad las condiciones de su desarrollo anímico e intelectual. La mejor manera de honrarle será obrar aquí como él hubiera obrado. En nada disminuirémos su grandeza estudiando los sacrificios que hubo de costarle el paso de la infancia a la madurez y reuniendo los factores que imprimieron a su persona el trágico estigma del fracasado".

"Haremos constar especialmente que nunca hemos contado a Leonardo entre los neuróticos o «enfermos de los nervios», como impropriamente se les denomina. Aquellos que se lamentan de vernos aplicar al gran artista, conocimientos de orden patológico, muestran hallarse limitados por prejuicios a los que hoy en día no se concede ya valor ninguno, muy justificadamente".

S. Freud [15.d] considera a Leonardo da Vinci un homosexual, comenzando por presentarnos una semblanza suya: "...Era esbelto, y bien constituido, de rostro acabadamente bello y fuerza física nada común; encantador en su trato, elocuente, alegre y afable. Gustaba rodearse de cosas bellas, se adornaba con magníficos trajes y estimaba

todo refinamiento de la vida". Inmediatamente cita al propio Leonardo: "«el pintor se nos muestra bien vestido y cómodamente sentado ante su obra, manejando el ligero pincel con los más alegres colores. Puede adornarse a su gusto, y su casa está llena de bellas pinturas y resplandeciente de limpieza». De aquí continúa Freud [15.e]: "Era bondadoso y afable para con todos... Condenaba la guerra y la efusión de sangre...Pero esta femenina delicadeza de su sensibilidad no le impedía acompañar a los condenados en su camino hacia el cadalso, para estudiar sus fisonomías, contraídas por la angustia, y dibujarlas en su álbum, ni tampoco inventar las más mortíferas armas de guerra..."[15.f] "Es muy dudoso que Leonardo tuviese nunca amorosamente entre sus brazos a una mujer...Hallándose aún en el taller de Verrocchio, su maestro, fue denunciado, en unión de otros varios jóvenes, por sospechas de homosexualidad, denuncia que terminó con una absolución..." "Siendo ya artista de renombre, se rodeaba de bellos adolescentes y jóvenes, a los que tomaba por discípulos.El último de éstos, Francesco Melzi, lo acompañó a Francia, permaneció con él hasta su muerte y fue su heredero"... (sin embargo)"... nos parece lo más verosímil que las cariñosas relaciones de Leonardo con los jóvenes a los que aleccionaba en su arte y que, según costumbre de la época, compartían su vida, no llegaran jamás a adquirir un carácter sexual. " (aún así) [15.3]" sólo admitía como discípulos niños y adolescentes de singular belleza, con los cuales se conducía bondadosamente, asistiéndolos por sí mismo cuando enfermaban, como una madre asiste a sus hijos y como su madre hubo de asistirle a él. Habiéndolos escogido por su belleza y no por su talento, ninguno de sus discípulos- Cesare da Sesto, G. Boltraffio, Andrea Salaino, Francesco Melzi, etc.- llegó a ser artista de renombre".

Freud considera que muchos artistas eluden la libido, pero la obsesión intelectual neurótica en ellos no hace más que transferirla al inconsciente, de donde se clasifica a esta mecánica como sublimación. Por esto invita a que [15.h] "examinemos en Leonardo la coincidencia del instinto de investigación dominante con la disminución de su vida sexual, limitada a aquello que conocemos con el nombre de homosexualidad ideal..."[15.i] "debemos considerarle próximo a aquel tipo neurótico que designamos con el nombre de «meditación obsesiva» del neurótico y sus coerciones con las abulias del mismo". [15.j] "A consecuencia de la represión del amor a la madre, quedará transformado este resto de la libido en una disposición homosexual y se manifestará en forma de pederastia ideal... Así pues, las aportaciones del instinto sexual a la vida anímica de Leonardo quedan repartidas entre la represión, la fijación y la sublimación". Luego reconoce [15.k]: "Dado que la actitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función

artística nos es inaccesible psicoanalíticamente. La investigación biológica moderna se inclina a explicar los rasgos fundamentales de la constitución orgánica de un hombre por la mezcla de disposiciones masculinas y femeninas, en sentido material. La belleza física de Leonardo y la circunstancia de ser ambidextro se hallarían de acuerdo con una tal explicación".

Basado en unas líneas en que Leonardo relatara una fijación o recuerdo de su temprana infancia, Freud desarrolla una osada y tortuosa conclusión sobre su sexualidad reprimida. Escribe Leonardo [15.l]: «Parece como si me hallara predestinado a ocuparme tan ampliamente del buitre, pues uno de los primeros recuerdos de mi infancia es el de que, hallándome en la cuna, se me acercó uno de estos animales, me abrió la boca con su cola y me golpeó con ella, repetidamente, en los labios». Según Freud [15.m]: "La escena con el buitre no constituiría un recuerdo de Leonardo, sino una fantasía ulterior transferida por él a su niñez" y deduce la simbología implícita en que interpreta el movimiento de la cola con la necesidad del artista de mamar un pene, como un enlace causal de su infancia con su madre, la búsqueda del sexo materno, el anhelo de conquistar eróticamente a su padre que lo abandonó de pequeño y la necesidad de encarnar en su madrastra. Esto es ya superior a nuestras fuerzas interpretativas, o simplemente asimilativas. Propone además que la madrastra sería el origen del famoso rictus sugestivo, risueño y enigmático de su posterior Monna Lisa y del conjunto de *Santa Ana con la Virgen y el niño* en que Santa Ana sería su madre, la virgen su madrastra y el niño él mismo. Echa mano de un descubrimiento de Oscar Pfister sobre el paño de ambas madres, cuyo contorno constituye el buitre de su niñez.

La psicoanalista Chasseguet-Smirgel [16], devota de Freud, recalca que... "El pene no se convierte en falo sino que queda en gran parte como objeto erótico a la vez que portador de la agresividad del sujeto. La sublimación del impulso homosexual es muy precario e insuficiente. Bastarán unos mínimos factores desencadenantes para resexualizar el componente homosexual... El sujeto mismo no ha podido constituirse una identidad unisexuada. El persecutor puede, por este hecho, tomar los rasgos de un «personaje fálico», del uno u otro sexo, sin que el padre haya tenido jamás una función paternal real. El sujeto, cualquiera que sea el sexo aparente del persecutor, se defenderá de sus deseos pasivos... - El delirio de celos obedece al esquema freudiano. Sin embargo representa, desde el punto de vista del sujeto, un compromiso relativo entre los deseos del "eso" y los miedos por el Yo... La sumisión final a la divinidad con instauración del delirio místico".

4.1.2 Miguel Angel

El arte se beneficia con las alturas sublimes alcanzadas gracias al sufrimiento de un titán prodigioso como Michelangelo Buonarroti.

Sobre él escribe Hibbard [17]: "A fines de 1532, durante una de sus visitas a Roma, Miguel Angel conoció al joven Tommaso de Cavalieri, y en cierto sentido se enamoró violentamente del hermoso joven noble. De veras amaba la belleza de Cavalieri, que ha de haber parecido una encarnación del ideal que el artista había estado buscando toda su vida"...

—Le escribió poemas de amor platónico llamándole «Resto prigion d' un cavalier armato» y también «luz de nuestro siglo, paragon de todo el mundo». En una carta suya le dice: [17.a]: "...Me califico de nonato, o nacido muerto... si no fuera porque en tí hubiera visto y creído que tu Señoría aceptaría voluntariamente algunos de mis trabajos, lo que me hizo tanto maravillarme como deleitarme grandemente... y si yo lograra por casualidad que uno de ellos, como deseo, te satisficiera, antes bien lo llamaría (al dibujo, N. del T) afortunado que bueno..."

—Otra carta adquiere este tenor: [17.b]: "Mi querido amo: Si yo no hubiera creído que te había asegurado el grandísimo... inconmensurable amor que te profeso, no me habría parecido extraña... la gran sospecha que muestras en tu carta... de que tal vez yo te olvidase... Pero quizá lo haces para tentarme o atizar un fuego nuevo y mayor, si puede haberlo mayor... puedo olvidar tu nombre a la misma hora que olvide la comida que me sustenta...(tu nombre) que alimenta cuerpo y alma, llenándolos de tal dulzura que puedo ignorar el dolor, el miedo y la muerte en tanto que la memoria me lo preserve. Figúrate, si el ojo también tuviera su tajada, en qué estado me encontraría".

— El insistía que su amor era casto, "Un foco onesto".[17.c]: "...Pero lo que podía disfrazar con palabras, lo traicionaba su arte a cada paso —el más personal y autobiográfico de todo el Renacimiento — y muestra su pasión física por el cuerpo masculino a un grado sorprendente...modeló los glúteos de David y Cristo semejantes, con gozo sensual, y su preocupación diaria con el desnudo masculino no tiene paralelo en otro artista. La gente sabía que tenía atracción por los jovencuelos y daba por hecho que se acostaba con ellos quizá erróneamente. En una carta de 1553 en que rehúsa aceptar un nuevo y guapo aprendiz, escribió que el protector había dicho «que no más que yo, Miguel Angel, lo viera, lo perseguiría no sólo hacia la casa, sino hasta la cama»".

Una lectura refiere [18]: "Quedó como proverbial su asociación con su fiel servidor Urbino, que lo acompañó durante 26 años, precediéndole en la muerte. La desaparición de Urbino arrojó a Miguel Angel al más profundo desconsuelo, hasta casi llevarle a pensar en el suicidio, y dió ocasión a una de sus más intensas y reveladoras cartas, escrita en 1556: «Ya sabéis como murió Urbino... para grave daño mío e infinito dolor. Su gracia consistió en que, así como en vida me mantenía vivo, muriendo me ha enseñado a morir, no a disgusto, sino con deseos de la muerte y mucho más que morir le ha afligido el dejarme vivo en este mundo traidor...»".

Se cita a Francisco de Holanda, quien comenta la insólita amistad, «pecaminosa» según Aretino, con Tommaso Cavalieri, noble romano, hermoso y culto, a quien Miguel Angel permaneció ligado hasta la muerte, y al cual dedicó más de un dibujo y de un soneto.

"El joven gentil hombre le era tan querido que Miguel Angel invertía mucho de su tiempo en enseñarle a dibujar: con lápices negros y rojos le hizo muchos dibujos, entre ellos los de un Ganimedes, un Ticio con el corazón devorado por un buitres, y una caída de Fetonte. La cálida amistad que lo vinculaba a Cavalieri le impulsó incluso a realizar su retrato sobre un cartón hoy perdido, precisamente el que, aparte de los episodios del juicio, «ni antes ni después hice el retrato de nadie, porque aborrecía imitar lo vivo si no era de infinita belleza»".

"La sospecha de la presunta homosexualidad de Miguel Angel de la que también habría indicios no tenía empero que inducirnos a eliminar desde un punto de vista moralista al hombre Miguel Angel, siempre angustiado en busca de una luz superior, y por lo tanto, siempre capaz de sublimar intelectualmente cualquier estímulo instintivo. La grandeza de su genio también podría derivarse de este sentido del pecado y del ansia de salvación".

Koch esclarece que [19]: "Miguel Angel fue débil de carácter, debilidad debida tanto a su propia naturaleza como a su timidez; escrúpulos que apenas hubieran afectado a personas un poco más enérgicas, a él lo atormentaban...Un desmedido sentido de la responsabilidad lo abrumaba forzándole a ocuparse de trabajos sin relieve que cualquier maestro de taller hubiera rechazado...La psicopatología completa a su modo este retrato moral distorsionado. Lange-Eichbaum afirma en su libro "Genio, locura y fama": «Miguel Angel fue un psicópata de rasgos acusadamente depresivos, irritable, desmedido en su afectividad, paranoico, hipocondríaco, y con un componente homosexual»

y prosigue su diagnóstico resumiendo los juicios que ha merecido a otros autores: «Homosexual, quizá no sólo espiritual, con complejo de culpa en su vejez. Apasionado por los adolescentes. Irritable y propenso a accesos de cólera. Extremadamente emotivo, inconstante en los afectos, muy dado a simpatías y a entusiasmos repentinos, a profunda angustia y desconfianza. Inconsecuente. Frío frente a la mujer como lo denota el hecho de que sus principales obras sean hombres. Terror patológico. Melancolía. Avaro. Padeció numerosas enfermedades graves. Muy desconfiado; paranoide asaltado por continuos y constantes temores. Masoquista».

... "Conviene, llegado a este punto, recordar unos párrafos del ensayo "El problema del genio", con el que Gottfried Benn abordó en 1929 el libro de Lange-Eichbaum. El genio, si atendemos a las investigaciones de la patografía, nace, sobre todo, dentro de familias bien dotadas intelectualmente y pertenecientes (como la de Buonarroti) a capas sociales que gozan de una posición destacada. Surge con frecuencia cuando, «Tras generaciones de probada inteligencia», la estirpe comienza a degenerar. «El genio, escribe Benn, es una determinada forma de degeneración por hipertrofia intelectual» que conlleva casi siempre rasgos psicopatológicos cuyas manifestaciones más benignas son la extravagancia, la capacidad de la adaptación, la susceptibilidad de carácter, la inestabilidad emotiva, la melancolía y la histeria, «La patología anímica es un factor parcial pero indispensable del conjunto total que denominamos genialidad.» [19.a].

Aretilo, su gran detractor, intentó extorsionar al artista. Al no atender éste sus demandas, le injurió, como tenía por costumbre, tachándole de blasfemo, dado al paganismo, débil de carácter, homosexual, ingrato, avaro, mentiroso y ladrón. Asombra hoy que se siga dando crédito a una imagen tan cargada de virulencia y veneno.

Tú, deja, Sancho, que ladren los perros.

4.1.3 Caravaggio

Pocos artistas podrían llevarnos a especular sobre su personalidad homosexual reprimida tan directamente como Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Hombre solo, sin más compañías que las masculinas, incluidos matones, soldados y prisioneros, con un profundo odio hacia su persona y la sociedad, incapaz de verter su sensualidad artística en una figura femenina desnuda y adepto a desbordar su más instintiva libido en los bellísimos jóvenes impúberes cuya insolente provocación coronó la cima del barroco.

Es irresistible la idea de oferta erótica que conllevan sus muchachos de ojos ensañadores y labios entreabiertos presentando uvas y duraznos al espectador. Entre ellos, un Baco enfermo de la galería Borghese y que se pretende que sea un autorretrato a los 16 años, hospitalizado, presenta una actitud, al aprisionar las uvas, de obviedad fingida. Tres años después, en 1592, realizaba Los músicos, que podría pasar por una íntima juerga de adolescentes semi-desnudos en el que parece incluirse el mismo rostro del Baco ya mencionado, ahora con párpados entrecerrados y labios palpitantes.

Se ha escrito al respecto [20] que sus muchachos: "revelan una lánguida elegancia y la franca belleza de su juventud se entremezcla con su evidente conocimiento de placeres menos inocentes. El atractivo erótico se pone en evidencia con total descaro en su Amor victorioso (Staatliche Museen, Berlín) que probablemente haya sido pintado c. 1602".

¿Qué experiencias de esta etapa condujeron al artista a crear un arte "te-nebrista" de sombra brutalidad que demuestra su desprecio por la autoridad? ¿Por qué su necesidad de llamar la atención a través de continuas reyertas y escaramuzas? Podríamos coleccionar una necesidad de sobreactuación para ocultar un profundo problema de identificación.

En un retablo de San Mateo y el Ángel (rechazado y destruido)... [20.a] "El santo aparecía en ellas como un corpulento campesino cuyos pies sucios parecían sobresalir del cuadro hacia el espectador. Un gracioso ángel, próximo a él, lo llevaba de la mano".

¿Cómo podría dejar de inquietarnos este individuo en toda su especificidad? En un retrato de Ottavio Leoni se nos muestra su semblanza, ¿Qué hacía este hombre con rasgos de indio otomí y expresión de brutal troglodita, de matricida irrepente o pulquero insensible en tierra de lombardos septentrionales? Sus biógrafos lo describen de tez, ojos, cejas y cabellos oscuros; chaparro y feo de cara, de cabello crespo pero, según el poeta Gigli, "fantástico de humor y extravagante"... Le encantaban las telas fastuosas, se hacía confeccionar un traje y era el único que usaba hasta para dormir y hasta que se deshacía en harapos.

Sabemos que quedó huérfano a temprana edad y que (21) "hay quien aventura la hipótesis de un viaje a Roma en compañía de su maestro (y que al llegar ahí)... apenas cumplidos los 20 años,... ya tenía las manos manchadas de sangre" "...No cabe más remedio que tener en cuenta esta pronta desaparición de la figura paterna para comprender...(su) carácter pendenciero y turbulento". Por el reparto de tierras heredadas

tenía gran rencor y amargura en sus relaciones familiares al grado de que, cuando el Cardenal Del Monte trajo a su propio hermano y religioso Gian Battista: "...puso frente a frente a los dos hermanos. Pero el pintor ni se inmutó, sino que, mirando de los pies a la cabeza al recién venido, dijo que no le conocía".

Ha de haber tomado buenas lecciones de la vida en los centros de rehabilitación de su época, pues todos los guardías le conocían como él los conocía a ellos: "Esa peste de cabo, cada vez que me encuentra hace conmigo una de sus insolencias", escribía. A veces salía a correrías nocturnas con su carcelero, el capitán del Castel Sant'Angelo.

Según la biografía citada [21.a]: "En dos ocasiones distintas aflora la sombra de una sospecha sobre una posible desviación sexual del Caravaggio"...-Durante un juicio por difamación contra su futuro biógrafo Giovanni Baglione del cual se había burlado profesionalmente, el juzgado instructor intentó esclarecer el escandaloso ambiente de las relaciones de nuestro héroe- ...Se le pide cuentas del misterioso Giovan Battista con el que Mao Salini le acusa de tener relaciones *contra naturam*. ...Tommaso Salini dice del citado Battista «que vive detrás de Banchi» que mantiene relaciones con Caravaggio y con Onorio Longhi. "La insinuación, contenida en un epíteto propio de la jerga, no es recogida por el juzgado..." -y aunque Caravaggio respondió desdeñosamente que no conocía al joven, posteriormente el arquitecto O. Longhi insultó durante una misa a Baglione y a Salini antes de atacarlos con la espada. "...«espía» fue el epíteto que lanzó a la cara de Mao, lo que hace pensar que éste había revelado hechos verdaderos".

-“Cuenta Susinno que, durante su residencia en Mesina (Sicilia), en 1609, Caravaggio tenía la costumbre de seguir de cerca a un grupo de escolares que su maestro, don Carlo Pepe, llevaba de paseo al puerto... La asiduidad del pintor, atento a espiar las actitudes y gestos de los muchachos, suscitó...las sospechas del maestro que se arriesgó a preguntarle los motivos de su conducta. La respuesta fue típica... atacó al maestro y le abrió una herida en la cabeza"-y de ahí tuvo que huir.

Según Friedlander [22] su conducta desordenada está corroborada en la documentación policial en los archivos del Estado de Roma. "Su bravuconería y el gusto con que desempeñaba el papel de espadachín... debieron ser muy notorios. Armado del espadón que siempre llevaba consigo, corría las calles de Roma buscando aventuras y camorra en compañía de botarates..." "...Finalmente... en una especie de duelo, da muerte a un tal Ranuccio Tommasoni de Terni con el que había jugado a la pelota y refinado".

-Lo destierran de Roma- "Más tarde, hallándose en Malta, vuelve a dejarse llevar por su genio irascible, insulta a un Cavaliere di Giustizia, su superior jerárquico y va a parar a la cárcel".-Luego desertó, huyó de la cárcel y de la orden de Malta y el Consejo le privó del hábito y fue «expulsado, y apartado, como miembro podrido y fétido» de esa sociedad.

Lo persiguen hasta Nápoles y lo desfiguran pero se niega a confesar ante la policía. "...Sorprendido el artista por sus enemigos a la puerta de la hostería del Ciriglio, fue tan salvajemente acuchillado en el rostro que quedó casi irreconocible".-No se sabe de cuál de sus enemigos vino el ataque, pero "Lo cierto es que fue una acción típica de «vendeta»". Por otro lado, Friedlander nos dice: "...se tiene la impresión de que este hombre sentía un desprecio obstinado por su propia seguridad. En segundo lugar, con ninguno de estos delitos y atropellos buscaba un medro personal. Más bien se trataba de desahogos de un temperamento incontrolado que, de manera obviamente patológica, se irritaba en demasía por el incidente más trivial sin consideración para sí mismo ni para los demás".

Dijo Stendahl: "este pintor es un asesino". En el *Martino de San Mateo* vemos su más célebre autorretrato con una mirada atormentada e irredenta. En la *Degollación del Bautista*, según dice Rizzati, se autorretrata en el mártir, mientras la soledad y la perversión se acusan, entre otros, en "el único verdugo de cara triste que jamás haya creado pintor alguno"... "Una tristeza profunda y angustiosa... inmoviliza a todos en una calma grandiosa e irreal. La sangre que brota a borbotones de la cabeza degollada del Santo sirve de cruenta a para la firma del maestro. [f. michela]..." "¿Tal vez haya de leerse en la macabra colocación de esta firma una alusión del pintor a sí mismo y a su propio destino? - (esta figura)- "...se inserta en la línea de la larga meditación sobre el tema de la violencia y de la muerte que subyace en la mayor parte de la obra caravagguesa". -"...la sombra de la muerte inevitable, un trágico destino que envuelve a hombres y cosas, recorre toda la obra del pintor, pero en las escenas del suplicio el sobrecogedor realismo la hace pavorosamente presente". [21.b].

En su último autorretrato, como Goliat, alucinante cabeza cercenada en manos de David, exhibe la herida en la frente con que lo habían marcado. Presagio de horror de su propia desaparición, víctima de la malaria, siendo la espada firmada (M.A.C.O.) como posesión del propio Merisi. Este rostro exhibe las huellas de un largo entrenamiento en la bestialidad, el vicio, la ebriedad y la torpeza. Y es la efígie auténtica de alguien que, a más de vivir familiarizado con la muerte violenta y primitivamente

ansioso de la misma, resulta uno de los genios más puros, imaginativos y sublimes al hacer que los mismos cielos heridos y transidos por la rasgante pasión de Jesucristo desciendan al nivel de los ojos de nuestra compungida e indefensa humanidad. Insigne maestro de generaciones y países, impulsor de la observación a la naturaleza, el claroscuro de luz cenital intensa, productor tenaz e infatigable de una tras otra obras monumentales, retratista íntimo y dulcísimo de la carne vernacular. Un religioso metafísico sincero, y filósofo reformista contra la ortodoxia tridentina. O tal vez redomado histérico; una persona arrebatadamente loca, lanzada desde el clóset al arroyo, enmascarada de *Leather-queen* en una orgía de pasión sado-masoquista.

"En la poética de Caravaggio, la muerte no es el paso de esta vida a la otra, de lo natural a lo sobrenatural... es el instante que cierra, trunca, todo desarrollo natural, fija lo real en una condición límite de irrelatividad absoluta, de continuidad y de contraste con el no-ser... El realismo caravaggesco no es otra cosa que una visión del mundo según el pensamiento de la muerte ...por eso es profundamente, desesperadamente religioso".

Giulio Carlo Argan, 1956.

¡Ah, que estoy cansada! ¡Me he reído tanto!
Tanto que a mis ojos ha brotado el llanto.
Tanto que este rictus que contrae mi boca
Es un rastro extraño de mi risa loca.
Tanto que esta intensa palidez que tengo,
Como en los retratos de viejo abuelo,
Es por el esfuerzo de la loca risa
Que en todos mis nervios su sopor desliza.
¡Ah, que estoy cansada! Déjame que duerma
Pues, como la angustia, la alegría enferma.
¡Qué loca ocurrencia decir que estoy triste!
¿Cuándo más alegre que ahora me viste?
¡Mentira! No tengo ni duda ni celo,
Ni inquietud, ni angustia, ni penas ni anhelo.
Si brilla en mis ojos la humedad del llanto
Es por el esfuerzo de reírme tanto.

Juana de Ibarbourou

5. ASPIRACION A LA SOLEDAD

Es relativamente sencillo imaginar la necesidad que tiene un creador o un inventor de estar a solas para emplear su tiempo en labores productivas. Empero esta urgencia ha sido mal entendida por el resto de la trama social, que presiente un desprendimiento, por parte del creador, de su núcleo y tejido sociales, advirtiendo este desplazamiento como un rechazo a sus estructuras, o un ultraje traidor a su idiosincrasia. Su curiosidad comúnmente deviene en burla y estigma hacia un elemento que considera raro, estilita, ermitaño, misógino o paria por propia voluntad.

El tiempo y la decisión constituyen una obra de gracia por parte del creador productor ya que reviste un autosacrificio. Según S. Freud el patrimonio cultural humano es fruto de la renuncia al instinto. Puede entonces considerarse esta tendencia del creador como su pauta más lógica y positiva de cuantas lo caracterizan. Matussek [23] cita a Thomas Mann en cuanto a que el exceso de trabajo con su desdén del placer... "es la manifestación de una existencia cargada de espíritu, absorbida por la obligación de producir, que se muestra necesariamente hostil y adversa al placer".

Se sabe la legendaria respuesta que diera Thomas Alva Edison ante los elogios a su prontitud para inventar tantas cosas, en el sentido de que cada invento estaba compuesto de un 2% de inspiración y un 98% de perspiración, o sea, el sudor del trabajo infatigable de experimentación a solas. El magnífico y repulsivo poeta Lord Byron solía aislarse de su mundanal carnaval y boato para ensimismarse en su producción literaria de espaldas al sol.

Nada de esto debe sorprendernos al evaluar los resultados de la soledad. Sobre esto nos dice Matussek [23.a]: "La mayoría de las personas soportan poco tiempo las tensiones que nacen de un problema no resuelto y renuncian, por tanto, a la solución. El creador, por el contrario, puede aguantar durante mucho tiempo la insolubilidad de un problema, sin cejar en su trabajo intensivo por superarlo..." E igualmente revela que al hombre creador "...Le irritan los intereses, los deseos y las opiniones de los demás, cuando no coinciden plenamente con los suyos. Así se explica en parte su pobreza de contactos y hasta su ocasional desinterés por el destino de otros individuos concretos, como confesaba públicamente Einstein: «Mi apasionado interés por la justicia social y por la responsabilidad social se hallaba en extraña oposición con una acusada indiferencia frente a los vínculos directos con hombres y mujeres»". También explica que para el creador [23.b]: "Los demás aparecen más como impedimento que como impulso, el grupo

es un conjunto en que una buena idea desciende al nivel de los más mediocres", y que en diversos experimentos para comparar la actividad grupal con la individual "...El resultado en las tareas de solución de problemas indicó que los que actuaban aislados se mostraron significativamente superiores a los que trabajaban en grupo..." o bien "se comprobó que la simple presencia de otras personas aumenta la cantidad de la producción de ideas, pero disminuye la calidad".

Nos referiremos a una biografía de M. Angel [18.a]: "Mucho se ha insistido en la soledad del escultor que sin duda desempeñó un papel notable también en la construcción del mito Miguel Angel: en efecto, el artista hizo de esta soledad una elección ética, vital. La soledad, escribía, «nos mantiene unidos en nosotros mismos sin dejarnos robar por parientes, por amigos, por grandes maestros, por la ambición, por la avaricia y por los otros vicios y pecados que el hombre roba al hombre y lo mantiene disperso y disipado»".

Y más aun: "Quien ha nacido con instintos de poca ceremonia y afectación, me parece muy irrazonable no dejarlo vivir como desea. No puede ser un hombre excelente aquél que contesta a los ignorantes y no a la dignidad de su profesión, y sí puede serlo aquél al que tachan de singular o de apartado. El orgullo y la conciencia de crear algo inmortal le llevaba a desdeñar las amistades fútiles o interesadas, las charlas ociosas, para dedicarse casi únicamente a su arte: «yo—escribe— tengo una suma mujer que es este arte que siempre me ha hecho sufrir, y mis hijos serán las obras que dejaré»".

"Las acusaciones de ser soberbio, o extravagante o caprichoso y quisquilloso que le llovieron encima de todas partes no deben empero llevar a pensar en un Miguel Angel incapaz de amistad y amor...". H. Koch aporta estas observaciones [19.b]: "Incapaz de comprender su arte, a su vez sus contemporáneos censuraban su carácter hurafío, sus extravagancias, sus ansias de grandeza, su eterna insatisfacción y su propensión a arrebatos de cólera. Miguel Angel rechazaba por infundadas todas estas críticas según se desprende de una conversación con Vittoria Colonna y otras personas de su confianza, transmitidas por el pintor portugués Francisco de Holanda: «La gente es muy dada a difundir mentiras sobre los pintores de renombre: Son raros, insoportable y rudos en el trato, y sin embargo nadie más humano que ellos. La dificultad de trato con esos artistas no radica únicamente en su orgullo, porque rara vez encuentran quien comprenda sus obras. Además, evitan las conversaciones vanas que pueden arrancarlos de su rico mundo interior... «Es disparatado pensar que un artista se aparta de las personas por puro orgullo fácil para perder amigos y granjearse enemigos. Si tal hace justo es que se le critique. Pero si desdeña las

palabras huera y la fácil lisonja por no estar acordes con su forma de ser es porque debe dedicar todas sus energías a su arte, y me parecería la mayor de las injusticias impedirle vivir a su aire. ¿Por qué, entonces, importunar a semejante hombre que voluntariamente prefiere la soledad? ¿Por qué obligarle a participar en conversaciones vacías que perturban su calma creadora?».

Es notable la cínica agudeza de algunos poetas respecto a las causas de su soledad, como se desprende de esta anécdota consignada por Blakemore [3.i] sobre el ingenioso escritor Oscar Wilde en una fiesta: "Cuando la anfitriona le preguntó si se estaba divirtiendo (o disfrutando a sí mismo), Oscar Wilde repuso que ciertamente lo estaba haciendo, pues no había nadie más a quien disfrutar".



SANDRO BOTTICELLI
Florence 1445 - Florence 1510
Pupil of Fra Filippo Lippi, he worked
mainly in Florence. In 1481 and 1482 he
was in Rome for his part in the decoration
of the Sistine Chapel.
Pietà (circa 1495-1500)
Tempera on panel; 37.14" 69.12"

6. LA CONCIENCIA HISTORICA

El genio innovador y el artista en general no sólo son recipientes de la impronta social y sujetos a los grandes cambios de su tiempo como todo otro individuo, sino que además están avocados a resentir con mayor profundidad el impacto de dichos cambios en virtud de su más avanzada y frágil sensibilidad y de su común sentido de conciencia histórica. Abundaríamos al repetir que el creador constituye un barómetro de percepción de todas las inquietudes de su entorno capitalizando sus vivencias, a la vez que suma las transformaciones que imprime a su tiempo. No es fácil para él entonces ser corresponsable de la trama histórica, máxime si recordamos su calidad de militante e interlocutor mudo que no ha de expresarse en palabras sino a través de imágenes y sonidos, que por lo demás pueden resultar abstractos o distantes a la indiferente postura de sus congéneres, o peor aun, caer en el rechazo común a su mensaje y contenido.

Vamos a abordar tres aspectos que consideramos esenciales por su influencia sobre el artista, con la salvedad, claro está, de que hablaremos sólo de cierto porcentaje de artistas que sí han sido afectados por estas vicisitudes y en distinto grado de intensidad de acuerdo con su particular carácter. Tratemos a) La interferencia política, b) La influencia literaria, y c) el efecto de los traumas colectivos.

6.1 La interferencia política

Aunque esta tesis no se propone incurrir en la historia política de los pueblos, es insoslayable la importancia que su devenir ha revestido para la historia del arte y de la filosofía estética. Y no podría ser de otro modo, pues la política determina la historia y el pensamiento de su época. Según A. S. Vázquez [24], recogiendo el pensamiento marxista, "...el arte, como toda esfera *autónoma*, cualitativamente distinta, existe en cuanto tal en la medida en que trasciende la particularidad de su condicionamiento social..." "El arte es una esfera autónoma, pero su autonomía sólo se da *por, en y a través* de su condicionamiento social". [24.a]... "La dependencia de una teoría política respecto de determinados intereses de clase es más acentuada que la de una filosofía y mucho más, por supuesto, que la de una obra de arte". [24.b]. En otro capítulo determina este autor el valor estético, y aclara: "...este valor supremo de la obra de arte – fin último y razón de ser de su existencia –se da junto, y a través de otros valores: político, moral, religioso, etc. En la supraestructura ideológica de una sociedad, estos valores no siempre

aparecen en el mismo plano. El predominio de uno u otro se halla condicionado por una situación histórica social concreta. En ella unos valores expresan mejor que otros las aspiraciones e intereses de la clase social dominante". [24.c].

Pero seguramente no es el inerte *status quo* de la actividad política cotidiana y cortesana el que ha precipitado la caída y el surgimiento de las proposiciones artísticas más trascendentales, sino el violento advenimiento de las grandes colisiones políticas que dejan una marca en la historia popular, y en su memoria posterior. Es así como podemos aquilatar la ambigua situación emocional y ética de un fenómeno humano como Goya y Lucientes en conflicto con la Iglesia y la invasión de Bonaparte, con el corazón en el pueblo y el estómago en la corte real. Piénsese en los huevos de Fabergé huyendo por el mundo igual que la Goncharova, Malévitch, Kandinsky, Gabo, Pevsner, Chagall o el compositor Stravinsky, mientras otros espíritus creadores permanecían como prisioneros mentales y eunucos al servicio de los traidores de la Revolución Socialista en la Madre Rusia. Piénsese en las dificultades que padecieron en el destierro el Dante y Leonardo. No se debe pasar por alto el horror simpático que deben haber experimentado los artistas medievales ante la destrucción de la obra de sus maestros, como lo atestiguan ante los iconoclastas y la Reforma. Asienta M. Batterberry [25] que "...Muchos artistas bizantinos habían huído a Europa Occidental cuando, en 726, todo el arte religioso, incluyendo pinturas, mosaicos y estatuas, era prohibido por el emperador oriental, como resultado de una feroz controversia sobre la adoración de imágenes. Los que condenaban el arte religioso eran conocidos como iconoclastas, literalmente, los que destrozan imágenes. En verdad, el dinero y el poder se centraban en el meollo del asunto ya que muchos oficiales del gobierno sentían que los monasterios lucraban excesivamente con los peregrinos que venían a pagar tributo a los santos cuadros y reliquias en posesión de los monjes. En cualquier caso, el estilo bizantino se conservó vivo en Italia por artistas refugiados que tenían la libertad de pintar o producir mosaicos en su estilo tradicional..."

Durante la escisión protestante de la Reforma religiosa en el S. XVI, muchas imágenes sacras de las catedrales católicas góticas fueron decapitadas por la nueva intolerancia fanática. Nuevamente lamenta Batterberry [25.a]: "...En Inglaterra, la violencia de la Reforma en el S. XVI acarrió la casi total destrucción de muchas esculturas en las fachadas de las grandes catedrales..."

Víctimas de la feroz intransigencia antisemítica nazi, los grandes cerebros judíos, entre ellos irresistibles pintores expresionistas, iniciaban una nueva diáspora ante la visión de su obra consumida por las flamas. Del modo como las abominables S.S. no hallaron óbice para arrojar 57 pinturas de W. Kandinsky de los museos en el acmé de la paranoia hitleriana.

Mas la repulsa política no sólo estriba en atosigar el cogote de los creadores o refundirlos a la ignominia del apestado. Iván el terrible, quien solía demostrar los límites de su paciencia defenestrando a quienes le eran antipáticos, nos da la pauta de que el poder absoluto puede formular la desaparición de cualquier artista.

El divino César Augusto borró a Ovidio, el Divino Poeta, con estas cavilaciones apócrifas, según la fantasía de Vandenberg [26]: "El poeta me describe como deplorable fenómeno, presa del delirio, imberbe... el pecho cubierto de una mancha rojiza... Cien veces leí el pasaje con enfermizo afán y por mucho que me agradaban las palabras, su contenido me enfureció... Por consiguiente, di orden de proscribir a Publio Ovidio Nasón a Tomi y hacer desaparecer sus obras de las bibliotecas públicas. No di razón alguna para justificar esta acción... De este modo pude estar seguro de que la obra "La Metamorfosis" del poeta, que abarcaba a la sazón quince volúmenes, jamás sería publicada".

En el terreno musical, está establecido que Tchaikovsky no murió de cólera como pretendían, sino que se le obligó a tomar arsénico como único modo de acallar un escándalo sobre el romance que sostenía con el sobrino de un poderoso aristócrata ruso. Y como nefando baldón para Francisco Franco, sus balas segarían la voz y la vida del inefable poeta García Lorca.

6.2 La Influencia Literaria

Tal vez un factor que alimenta conscientemente al artista, más que perpetrar un ahondamiento de su marasmo de energías, es la fuente literaria de que se han nutrido un sinnúmero de inventores del arte visual. Podríamos pensar que la recurrencia a la fuente literaria resta validez al estudio sobre su patología por el hecho de ser consciente y volitiva, pero descubriremos que en los más de los casos, su penetración se enfoca hacia los esquemas más neurálgicos y aberrantes de la anécdota humana, ilustrada por los grandes escritores. De ahí que hagamos una relación estocástica de este matrimonio artístico interdisciplinario. Indudablemente la influencia literaria y su aprovechamiento por parte del ilustrador de aquella fantasía ajena operan como una catarsis psicoanalítica

gratuita para éste ayudándolo a vaciar sus traumas en una analogía paralela a su propia angustia, por lo que no podemos considerar fortuita o aleatoria su ilustración literaria. Y ciertamente los nexos interdisciplinarios se dan en una triangulación de las artes anteriores con la música. Un ejemplo vívido de lo anterior se da en las refinadas ilustraciones que de las obras de Dante y Cervantes realizaron Gustave Doré y Delacroix.

No menos evocadoras resultan las composiciones musicales sobre Manfredo llevadas a cabo por Mendelssohn y Tchaikovsky a partir de la torva pluma de Lord Byron, que en dicha obra disfraza sus incestuosas relaciones con su hermana Augusta. Asimismo la pluma de W. Shakespeare dio pie a diversos dramas operísticos de G. Verdi.

Y ya que hemos mencionado a Lord Byron, no podemos dejar inadvertida su influencia obsesiva sobre el pintor Eugène Delacroix, quien en 1827 pintó *La muerte de Sardanápalo*, de la que afirma Ph. Pool [31]: "Siempre se ha pensado que el tema deriva de la obra teatral de Byron, "Sardanapalus", publicada en 1821, pero ni en Byron ni en las fuentes clásicas que usó hay mención alguna de la masacre de las concubinas del rey". Nuevamente Pool le resta crédito a Byron cuando sobre *la Masacre de Chios* (Quíos) de 1824 dice que ésta emana de las "Mémoires" del Coronel Voutier quien presentó esta matanza de griegos a manos de los turcos.

Mientras en *Grecia expirando sobre las Ruinas de Misolonghi*, el pintor asociaba el nombre con la muerte de su héroe Byron en 1824, *El naufragio de Don Juan* de 1840, según Pool [31.a] se basó en el poema de Byron "Don Juan", Canto 2, Stanza 75 y fue un tema recurrente suyo desde que vio *El naufragio de la Medusa* de Géricault.

Qué tan subyugadora será la conducta libertina, libidinosa y cínica de Don Juan que haya comandado la morbosa atención de ilustres plumas como Fray Gabriel Téllez (a. Tirso de Molina) con su obra "El burlador de Sevilla", como Bertati con "El convidado de piedra", José Zorrilla con "Don Juan Tenorio" y Lord Byron con su obra citada, así como de W. A. Mozart, por citar un compositor. Huelga decir que hay un símil ineludible entre la aterrente escena final de su Don Juan en que, por primera vez el burlador siente el escalofrío del terror y del remordimiento [32]: "La estatua del Gran Comendador se hunde bajo la tierra, salen llamas de todas partes y los espíritus infernales se apoderan del libertino hacia el castigo eterno", y la escena final del Acto IV de "Don Carlos" de Giuseppe Verdi en que [32.a] "se abre la reja y aparece un fraile... es Carlos V con manto y corona real que le dice a Don Carlos: «Sólo en el cielo pueden tener trepado las luchas del alma...» y arrastra hacia el claustro a Don Carlos...".

Igualmente F. Göethe, Schiller y V. Hugo martirizarían con su temática la psique y la melancolía de Beethoven, Gounod, Massenet y Verdi.

Nuevamente, Shakespeare daría pábulo a *La muerte de Ofelia* y a *Hamlet y Horacio en el panteón* realizadas por Delacroix.

6.3 La influencia de Traumas Colectivos

No es fácil subestimar ni eludir el impacto que los grandes acontecimientos han tenido sobre las sociedades y desde luego, sobre los artistas, quienes han sucumbido drásticamente a estados traumáticos derivados de los mismos. Tales eventos incluyen accidentes, meteoros, naufragios, crímenes, pestes, revoluciones y otras catástrofes que han alterado la normalidad.

En el S. XIX un estremecido Géricault dedicaría sus energías a la sobrecogedora narración de *La Balsa de la Medusa*, basada en la espeluznante aventura de los naufragos que sobrevivieron al hundimiento de un barco francés, enloquecidos y practicando el canibalismo, por culpa de la depravada e irresponsable oficialidad del barco. Según Ariane Ruskin [33] no sólo llevó a su estudio a uno de los supervivientes para que le renovase el horror del relato y retratarlo en vivo, sino que "...Durante este período de su vida Géricault trabajó varias horas a la luz de la vela en la morgue de París, dibujando prisioneros ejecutados, suicidas y víctimas de asesinato".

Intentaremos canalizar el estudio de los traumas colectivos en dos vertientes:

- 1).- Los desórdenes meramente psíquicos que residen en la ignorancia y la histeria; y
- 2).- Los desórdenes de salud física de índole contagiosa.

6.3.1 La Ignorancia y la Histeria

Sabemos que uno de los mayores castigos divinos que ha de sufrir la humanidad es la ignorancia, madre de la histeria, que puede hacernos agonizar ante la simple presencia de un fenómeno de la mecánica celeste como es el clímax de un eclipse o el paso de un cometa.

La Europa del Medio Evo, unida a la férula asiática judeo-cristiana, cuyo conglomerado pasivo era fiel en su obseso fanatismo religioso a lo sobrenatural, prodigioso, cabalístico y numerológico, constituye para nosotros un fértil y succulento terreno de exploración. Tuchman nos la describe así [34]: "La gente vivía en torno a lo inexplicable. Los fulgores vacilantes del gas metano pantanoso no podían ser más que hadas o duen-

decillos; las luciérnagas, almas no bautizadas de infantes muertos. En el terrible temblar y fisuras de un terremoto, o un árbol incendiado por un rayo se avecinaba lo sobrenatural. Las tormentas eran agujeros, la muerte por infarto u otros ataques podía ser obra de demonios. La magia estaba presente en el mundo: diablos, hadas, brujos, fantasmas y espíritus necrófagos tocaban y manipulaban las vidas humanas...". Posteriormente nos describe la moda de los Flagelantes [34.a]: "En desesperada súplica a la merced de Dios, su movimiento estalló en un repentino frenesí que barrió a Europa con igual feroz contagio que la plaga. Con la autoflagelación se pretendía expresar remordimiento y expiar los pecados de todos. Como forma de penitencia que indujera a Dios a perdonar el pecado, se anticipaba con mucho a los años de plagas. Los flagelantes se sentían redentores que al reactivar la flagelación de Cristo sobre sus cuerpos y escurrir su propia sangre, expiarían la debilidad humana y ganarían otra oportunidad para el hombre"... "Grupos organizados de 200 a 300... (las crónicas mencionan hasta 1000) marchaban de ciudad en ciudad desnudos hasta la cintura, azotándose con látigos de cuero terminados en púas de hierro hasta sangrar... Estas bandas daban *performances* (espectáculos) con regularidad 3 veces al día; dos en público en el atrio y una tercera en privado" [34.b]: "Se acusaba a sus opositores de escorpiones y Anticristos... Se posesionaban de las iglesias, desbandaban las misas, ridiculizaban la eucaristía, saqueaban altares y se abrogaban el poder de echar a los malos espíritus y revivir a los muertos". Tuchman insiste en narrar la vida cotidiana del Medioevo [34.c]. "La tortura era autorizada por la Iglesia y regularmente la usaba la Inquisición para revelar la herejía..."—Algunos castigos incluían cortar manos y orejas, quemar, deshollar y descuartizar cristianos.— "...En la vida diaria los transeuntes veían criminales colgados con una soga al cuello o pendientes de cadena y collar de hierro... cabezas decapitadas y cuerpos desmembrados y empalados en estacas a las murallas de la ciudad. En toda iglesia veían cuadros de santos sobrellevando una gran variedad de martirios atroces— con flechas, lanzas, fuego, senos mutilados— casi siempre chorreando de sangre... La sangre y la crueldad abundaban en el arte cristiano, que de hecho le eran esenciales pues Cristo se hizo redentor, y los santos santificados, a través del sufrimiento violento a manos de sus congéneres".

"En los juegos populares los jugadores aldeanos con las manos atadas atrás competían a matar un gato clavado a un poste golpeándolo a cabezazos, a riesgo de abrirse los cachetes o destrozarse los ojos con las garras del animal frenético"—Con trompetas encendían los ánimos y la algarabía al encerrar a un cerdo y perseguirlo para matarlo a mazazos [34.d]: "Acostumbrados cotidianamente al esfuerzo físico y las heridas, a los medievales no necesariamente los repelía la exhibición del dolor, sino más bien lo

gozaban. Los ciudadanos de Mons compraron a un criminal condenado de un pueblo vecino para tener el placer de ver su descuartización. Tal vez la áspera infancia medieval producía adultos quienes no valoraban a otros más de lo que habían sido valorados en sus años formativos".

Posteriormente, desde el Rhin aparecería una nueva histeria: la manía del baile. Fuera causada por los damnificados de las grandes inundaciones de 1374 o bien como síntoma espontáneo de una era de disturbios, lo cierto es que los danzantes estaban convencidos de ser posesos del Demonio; dice Tuchman [34.e] que: "Formando círculos en iglesias y calles, bailaban por horas saltando y chillando, llamando a los demonios por su nombre para que cesaran sus tormentos, o aullando que veían visiones de Cristo o la Virgen o del Cielo abriéndose. Ya cansados caían al piso revolcándose y gimiendo como presos de agonía... A menudo de ahí seguían orgías sexuales, pero la preocupación dominante era el exorcismo de los diablos".

Ruy Pérez Tamayo [35] describe esta enfermedad histérica como coreomanía y apunta que los que se curaron por exorcismos dijeron "que les parecía haber estado bailando en un charco de sangre y que por eso saltaban continuamente. Pero la gente de Lieja dijo que habían sido atacados por los demonios porque no estaban verdaderamente bautizados, debido a que la mayoría de los curas tenían concubinas. Por esta razón la gente propuso que el pueblo se levantara contra los curas, los matara y tomara sus propiedades"... En varias ocasiones [35.a]"...Los bailómanos atacaron al público a patadas y arañazos...-Y cuando llegaban al trance: "...mostraban otros tipos de fenómenos motores: algunos caían al suelo y se arrastraban de espaldas, otros perdían el conocimiento y echaban espuma por la boca...".

Los espasmos de otro malestar social motivaron grabados y dibujos procedentes del talento de Brueghel el Viejo: El mal de San Vito o San Juan, que también atacaba a grupos de gente de forma parecida a la epilepsia. Más adelante Ruy Pérez nos describe el tarantismo del sur de Italia en el S. XIV como sigue: "Los síntomas eran una gran inquietud, malestar general, decaimiento y melancolía, que desaparecían al escucharse un tipo específico de música, la tarantela, una danza rápida y rítmica, un poco a la turca, con que el sujeto afectado se animaba inmediatamente y empezaba a bailar con gran alegría durante horas y horas, hasta que el cansancio lo hacía perder el conocimiento y desplomarse en el suelo" [35.b].

6.3.2 Las Pestes y Enfermedades

De cuantas calamidades afligen a las comunidades humanas sobresalen las epidemias en virtud de que atacan repentinamente, amagan a grandes números de gente y casi se ignora su origen tanto como los remedios. Al describir la naturaleza de las afecciones morbosas, nos dice Pérez Tamayo [35.c]: "...Si la enfermedad es la vida en condiciones anormales, las únicas dos formas como *Homo Sapiens* puede escaparse de la enfermedad son, primero dejando de ser hombre y, segundo, dejando de estar vivo. De manera que,...nunca podremos librarnos de la patología". Y cita las palabras de Sydenham [35.d] como sigue: "En la producción de enfermedades la naturaleza es uniforme y consistente, tanto que para la misma enfermedad en diferentes personas los síntomas son en su mayoría los mismos; e iguales fenómenos a los que se observarían en la enfermedad de un Sócrates se encontrarían en los padecimientos de un tonto".

Pérez Tamayo considera [35.e] que "las enfermedades son entidades abstractas, creaciones del intelecto humano cuya función es facilitar la comunicación entre nosotros..." y acepta la clasificación de Burnet de que hay dos clases de enfermedades: las ambientales o externas que resultan de la interacción del hombre con su medio ambiente, y las constitucionales o internas que son consecuencia de la forma como está hecho. Las primeras pueden ser tóxicas, infecciosas y traumáticas, o sea: "incidentes provocados por agentes etiológicos ajenos al organismo y se caracterizan por ser de diagnóstico relativamente sencillo y de terapéutica conocida y eficiente". Dice que su patogenia es conocida y que pueden prevenirse, aunque esto se entienda en los tiempos modernos, y fija en el segundo grupo "los padecimientos congénitos y hereditarios, los procesos llamados degenerativos, como la aterosclerosis y la enfermedad de Alzheimer... se desconoce su etiología, su diagnóstico es frecuentemente difícil y su tratamiento es inefectivo... tampoco es posible prevenirlos" [35.f].

Las epidemias agudas surgen en épocas de catástrofes, hambrunas, guerras y miserias políticas. Bases suficientes tuvo por tanto la lepra para extenderse a través de milenios entre los pueblos indoeuropeos, probablemente originada en Egipto y ya consignada en la Biblia. El horror ante la perspectiva de contagio hizo que la sociedad confinara a los leprosos y según Pérez Tamayo en el año 1200 había alrededor de 19,000 lazaretos en Europa. Y "Durante una ceremonia religiosa se les declaraba muertos como ciudadanos y se les prohibía casarse;... debían ponerse una ropa especial y avisar de su presencia tocando una matraca o campana,... la campana de Lázaro." Aunque este mal no haya sido tratado siquiera con la dosis mínima de piedad por parte de los ilesos, ha

sido representada en forma narrativa por artistas flamencos y vivida por el magnífico escultor y arquitecto brasileño Antonio Francisco Lisboa, "O Aleijadinho", quien más que tullido, y más que gracias a la fiebre de oro y diamantes que sacudía a Ouro Preto, transformó la carne que se le desmoronaba en la carne de piedra de los santos rococó, con el solo impulso de su tenacidad.

La sífilis, llamada diversamente *lepra venérea*, *lepra congénita*, *mal francés* y *mal de Nápoles*, es de posible origen indoamericano y ha llegado a considerarse elegante y prestigiosa. Atrajo la atención de Alberto Durero y diversos artistas flamencos, y tal vez sea el mal descrito en las terracotas de Colima y de Jaina.

Según Peréz Tamayo [35,g]: "En las cortes de Francia, España e Inglaterra, entre los aristócratas y altos dignatarios eclesiásticos, se consideraba como de mal gusto no haber adquirido la nueva enfermedad «galante». Y aunque los sacerdotes del siglo XVI proclamaron que era un castigo divino contra los pecadores, como hoy el SIDA, asombraba la frecuencia con que este mal afectaba a los miembros de la Santa Iglesia. Ya Leonardo pintaba a la Bella Ferronière, quien le pasara la sífilis a su amante Francisco I de Francia. El filósofo Nietzsche se ufanaba de poseerla tal vez porque este agravio también distinguiera a Enrique VIII y a Oscar Wilde. Igualmente la tuberculosis sería exaltada durante el romanticismo, que produjo heroínas como Margarita Gautier y Mimí excitando el fervor estético de A. Dumas Hijo, Henri Murger, V. Hugo. G. Puccini y G. Verdi.

En *La tentación de San Antonio* realizada por Matthias Grünewald, aprendemos otro malestar morboso. Dice J. K. Huysmans [36] sobre la figura enferma en el ángulo inferior izquierdo "¿Es esta criatura larva u hombre? Lo que sea, algo es seguro: ningún otro pintor ha llegado tan lejos en la representación de la putrefacción... este cuerpo inflado, moldeado en graso jabón blanco con jaspes azulosos, mamilas, furúnculos y carbúnculos, es el hosanna de la gangrena, canción triunfal de la descomposición".

Tras de enseñarnos que los tortuosos cuerpos de Cristo fueron resultado del estudio que Grünewald hiciera de los cadáveres en la morgue, Huysmans enfatiza el halo inflamatorio alrededor de las heridas menores y puntualiza que el cuadro estuvo en función de que la Abadía Isenheim, para la cual se pintó, era a la vez un hospital, y prosigue: "Esta abrasadora enfermedad, también conocida como fuego santo, fuego infernal y fuego de Sn. Antonio, debutó en Europa en el siglo décimo, y barrió al continente entero. Participaba a la vez del ergotismo gangrenoso y de la plaga, mostrándose en forma

de apostemas y abscesos, extendiéndose gradualmente a brazos y piernas y después de quemarlos, desprendiéndolos poco a poco del torso... La sangre de las víctimas era afectada por una inflamación venenosa, produciendo tumores que se convertían en úlceras incurables y causaban miles de muertes".

Falta narrar el asedio de las miles de víctimas que ocasionaron las pestes como la bubónica, el cólera morbus, la tifoidea, cuyas únicas consecuencias positivas serían las obras de arte, junto con la huella de aprendizaje que dejaron en la conciencia histórica. Por ejemplo, podemos deleitarnos con la iglesia de Santa Ma. della Salute, obra maestra del barroco arquitectónico de Baldassarre Longhena por voluntad del pueblo de Venecia para agradecerle a la Virgen María el fin de la peste que había barrido con 47 mil víctimas. Según Ariane Ruskin [37]: "El más grandioso arquitecto veneciano del siglo diecisiete fue Baldassarre Longhena (1598-1682) cuya iglesia... sobre el Gran Canal conforma el rasgo central de una de las vistas más sorprendentes de toda Italia. Se comenzó en 1631, para cumplir la decisión del Senado de la República Veneciana durante la plaga de 1630 de erigir una iglesia como ofrenda (ex-voto)". Y cómo no pagar una manda cuando Tuchman [34.f] nos impone la visión de las plagas o pestes epidémicas durante las cuales los familiares abandonaban a los suyos, incluso padres a hijos y viceversa, los lobos mismos rehuían a los rebaños, gatos, y cadáveres humanos, los cuales no habían recibido extrema unción, confesión ni entierro por la impiedad y el miedo. Aunada a la hambruna de 1347, y un terremoto devastador en 1348, la muerte negra, habiendo barrido a casi 24 millones de gente en Asia, eliminó a la tercera parte de la población europea y en Cambridgeshire, el 70% de los habitantes. No se podía hallar quien enterrara los muertos ni por dinero ni por amistad. Mientras los de Picardía gozaban viendo pudrirse a los normandos, y los escoceses se solazaban en la muerte de los ingleses infectados, no tuvieron tiempo de escapar del flagelo voraz que los abatió a ellos mismos. El ramalazo fue tan brutal que sólo podemos agradecer de él el alto grado literario de una obra como El Decamerón de Boccaccio, conjunto de cuentos calientes narrados por *juniors* de su época escondidos para huír de la plaga.

Con gran impacto nos decepciona la tibia y exangüe narrativa del Barón Antoine Jean Gros en su épica obra de propaganda política Los apestados de Jaffa de 1804, pues despoja al drama de la peste de su letal lugubrez y su sello psicotrópico, al mostrarnos a Napoleón, quien en arrebatado ademán fotogénico y teatral se burla de los microbios tocando el pecho de un apestado, divina y lánguidamente.

7. EL MECENAZGO CONDICIONADO POR LA SUMISION A LA JERARQUIA DE PODER

En todo sentido, el artista ha sido el objeto de alteraciones en su producción, como consecuencia natural de su dependencia de las fuentes de ingreso para subsistir. Su obra, por tanto, se ve constantemente condicionada y asediada por fuerzas externas, las que van en razón directa a las necesidades o intereses ajenos a los del mismo ejecutor. Generalmente se ha rebajado al artista y al mismo genio a la categoría de artesano sumiso, tal como se ve entre los escribas egipcios, los gremios medievales o los tlacuilos prehispánicos sometidos a los preceptos de los sacerdotes y sabios, o *llamatinime*, dueños de la tinta roja y negra. Esta actitud sería suficiente para castrar la actitud volitiva de la invención y convertir a la obra en sí en un impotente y falseado retrato del grupo cultural dominante, si no se impusiera a contracorriente la tosez innata y autoconsciente de la fortaleza creadora del mismo artista. Pero cabe señalar que la megalomanía patronal constituye una rémora épica de tal envergadura que a veces se torna demasiado desproporcionada para que el creador la contrarreste por sí solo.

Probaremos a condensar estas influencias en tres factores fácilmente reconocibles:

- 1) Los mecenas como enfermos mentales
- 2) El juicio de gusto contemporáneo
- 3) El efecto emocional tras el rechazo de la obra

7.1 Los mecenas neuróticos

Sobre las congojas inherentes a la inestabilidad emocional del artista, se debe contabilizar la carga extra que ha de soportar, representada por el carácter imperativo y muchas veces inestable en sí de los personajes que son sus consumidores directos y su sostén, mas que actúan de modo que su generosidad dependa de su voluntad y capricho, como dictadores de la conformación de la obra, y como coautores de la misma. La historia registra casos claramente ofensivos en cuanto al dominio y sumisión de ambas partes, los que deben calificarse como casos de simbiosis sadomasoquista. Abundan los datos sobre esta simbiosis que no abordaremos por ser ampliamente conocidos, sobre todo en lo relativo a la conjunción del artista con un rey o cualquier otro gobernante. Sin intención de enumerar el vasto compendio de dichos casos, ya que constituyen la mayoría, deberíamos mencionar someramente la autoridad glorificada y narcisista que Napoleón imponía

sobre David, Gros, Bouchot, Philippoteaux, Couder, Ingres, Monsiau, Meynier, Gerard, Gautherot, Rouget, Stauben, Appiani, y otra pléyade de mercenarios de la pintura de halago cuyos emolumentos de conjunto han de haber representado una formidable tajada del erario del pueblo. Varios otros artistas seguramente habrán limitado y degradado su desarrollo individual a cambio de complacer el ego pueril de los grandes monarcas tales como los Luises de Francia; de aquéllos sólo puede quizá rescatarse a Le Vau, Lenotre, Rigaud o Mansard.

Entre los amos prepotentes y enfermos de yoismo, tanto en el terreno civil como religioso, cabe mencionar a la familia Médicis, que incluye a los Papas León X (o Juan de Médicis), Julio II e Inocencio X; así como a los cardenales Mazarino y Richelieu.

La asociación del creador coartado por la neurosis patronal involucra a figuras como el ambiguo Alejandro Magno, el semidiós Carlos V, el fanático Felipe II, el añiñado Carlos IV Borbón, y los inefables césares romanos; panorama del que podemos fácilmente colegir el terror implícito de los artistas a su servicio, sumado a su compleja problemática subjetiva.

a) Faraón

Un acontecimiento de la antigüedad de grandes proporciones nos ilustra sobre la capacidad de un rey para hacer estallar una revolución de consecuencias políticas, religiosas, patológicas y artísticas. El faraón Amenofis, Akhenatón o Amenhotep IV, de la XVIII dinastía egipcia (1379-1362 a.C.) reputado abuelo, padre, suegro o hermano distintamente de Tutankhamón, derribó el culto a los dioses, entre ellos Amón, para instaurar al disco solar Atón, en un monoteísmo aparentemente sencillo y naturalista pero del cual, el único intercesor divino era, naturalmente, él mismo con su familia, para lo cual se retiró a una nueva capital fundada por él con el apoyo forzado de cadenas de artistas, artifices del nuevo realismo naturalista. Todo esto con la intención de restar la influencia política que ya tenían los sacerdotes, lo que ocasionó su aislamiento del núcleo social, y tal vez para exaltar sus monstruosas deformaciones fisiognómicas.

Stoddert-Gilbert dice [38]: "Se cree que ciertos rasgos peculiares del parecido de Amenhotep IV -Calavera elongada, mandíbula prógnata, labios gruesos, postura encorvada y estómago inflado -fueron acentuados en el nuevo arte, e impuestos a su reina, la bella Nefertiti, sus hijos y aun los cortesanos. Las excentricidades de su nuevo estilo eran más pronunciadas durante los primeros años de su reinado..."

El libro del Museo Egipcio del Cairo asienta, respecto a una efígie suya procedente de Tell-el-Amarna, que [39]: "Otro dato significativo es que los pies aparecen juntos, que era la regla en las estatuas de mujeres pero no de los hombres. Incluso la figura está pintada en amarillo ocre, el color de las mujeres, más que el rojo ladrillo usado para los hombres". Sobre sus retratos en estatuas colosales, de Karnak, se manifiesta [39.a]: "Aun más provocativo es el modo en que ha sido tratado el físico del rey. Al rostro se le ha dado una expresión abstracta, y la delgadez del torso enfatiza la panza abultada y las anchas caderas. Se ha construido un tipo físico que es el opuesto exacto del modelo clásico egipcio...El valor dado a la vida diaria es el que hace los trabajos de este período tan modernos en sentimiento, y planta la semilla del futuro arte egipcio. Estos colosos tebanos, quizá esculpidos por Bak son elocuentes y significativos como manifiesto de la temprana revolución".

Stoddert puntualiza [38.a]: "...en el caso de Akhenatón, el énfasis sobre su naturaleza divina parece haber sido intensificado al punto de que aun su persona se consideraba divina. A diferencia de otros reyes, él, al modo de un dios, incluso tuvo su propio alto sacerdote durante toda su vida".

b) Teodora y Justiniano

Hay escasos parangones de soberbia crueldad emanada del trono comparables a la infinita vanagloria de Teodora y Justiniano I, reyes de Oriente en Bizancio: él, creador de leyes y ella, actriz de vida turbulenta. Ambos deben ser acreditados como magníficos impulsores del arte cristiano en mosaico en el S. VI d.C. Cederemos la palabra a Michael Batterberry, estudioso de la Edad Media, [25.b] quien nos ilustra con la siguiente semblanza:

"El reino de Justiniano y Teodora, la primera Edad Dorada de Bizancio, representa un hito no solamente en las artes, sino también en la historia política en vista del grado a que estas dos personalidades despiadadamente ambiciosas impusieron su voluntad, sus gustos, su propia imagen sobre esta importante fase de la civilización; ambos perseguían la gloria a cualquier precio. Ambos lograron personificar, de hecho hasta hoy en día, ese modo de vida cortesano, opulento, abigarrado y traidor, tradicionalmente asociado con la palabra bizantino. Juntos Justiniano y Teodora establecieron un estilo de vida que deslumbraba a todos los visitantes. Nadie estaba preparado para el increíble derroche de lujo, la panoplia de riquezas, las rígidas ropas de seda cortadas al estilo romano – seda pesadamente bordada y diseñada – las joyas, los sofás de plata, las

escupideras de oro. Y nadie estaba preparado para las escandalosas intrigas "bizantinas". Esas urdimbres y contraenredos complejos y venenosos que hacían la existencia en la corte tan angustiada para los no iniciados. La misma Teodora era una maestra en la intriga bizantina y aunque las circunstancias la lanzaron a este papel, su entusiasmo por él no parece haber disminuído nunca. Hija de un cuidador de osos en el circo, comenzó su asombrosa carrera como actriz de "bajas comedias", una ocupación socialmente deshonrosa, y se cree que viajó ampliamente antes de llamar la atención de Justiniano. A fin de desposarla, Justiniano tuvo que persuadir a su familia a que cambiara las leyes de la tierra... Una vez instalada como emperatriz, Teodora se comportó como si nunca hubiera conocido otra vida que la de palacio, ordenándoles a los que se aparecían ante ella que se postraran de rodillas de un modo más humillante que lo que había exigido ningún gobernante bizantino anterior"

Ante los levantamientos de Nika y deseando Justiniano huír en disfraz, "Teodora, no ajena a la pobreza y a la desgracia, reaccionó con escarnio ante su cobardía... «El trono—sentenciado— es un glorioso sepulcro», mientras urdía una exitosa contrarrevolución que terminó en la metódica masacre de 80,000 personas en seis días, la mayor parte en el Hipódromo donde se habían reunido prematuramente para celebrar su victoria".

"Si Justiniano y Teodora viajaron o no a Ravenna para la consagración de la iglesia (San Vitale) no se sabe, ni es de vital importancia. La pregunta se presenta de todos modos respecto a la exactitud de su parecido en los mosaicos que los representa; ¿posaron realmente el emperador y la emperatriz para los dibujos originales, o cartones, como se llaman los planos para mosaicos, o son puramente imágenes estandarizadas de potentados enojados?"

Aquí aparecen ambos... "él con su orgullo sensual, ella con toda su intensidad, inteligencia, y frío autodominio. Aun así la idéntica alteza de los oficiales eclesiásticos y los cortesanos en hilera en gran boato oriental, retratados en otros mosaicos de San Vitale, nos conduce a preguntarnos si el propósito esencial de los mosaicos no era simplemente inmortalizar a Justiniano y Teodora en un plano cercano al mismo Jesucristo... Y si son meros seres humanos, ¿no estarán pisando un terreno peligroso al establecerse descaradamente a sí mismos, con halos y todo, como regios representantes de Dios? Dado que se les retrata en el acto de ofrendar regalos votivos a la iglesia pero encarados con sus expresiones de arrogante calma, su total falta de humildad, quedaríamos fácilmente tentados a pensar que estaban recibiendo, más que pagando, tributo".

Por suerte, los mecenas se hicieron más laxos. Baste escuchar algunos pensamientos en voz alta de dos monarcas españoles para concebir el cambio en la trama psicológica de reacciones mutuas que involucraban a ambas partes de la invisible cortina de poder que dividía y aprisionaba a sus protagonistas. Ruy Pérez Tamayo [35.h] en su análisis histórico sobre la lepra y el contexto de horror que obligaba a la sociedad a confinar y rehufr a los leprosos, dice que "En 1313 Felipe el Hermoso sugirió que la manera más simple de acabar con los leprosos era quemándolos vivos a todos, pero por fortuna la Santa Iglesia prohibió esta solución «definitiva»"; comentario que nos dará una idea del carácter feroz y egoísta de un soberano absolutista.

Por su parte, Felipe IV, quien nombrara a Velázquez Administrador de Palacio, se sentía mortificado por las expresiones de hastío y cansancio que éste infligía a su añejo rostro. Según Robert Hughes [40]: "Los retratos de Velázquez sobre Felipe IV son la más admirable biografía de un monarca en todo el arte, abarcando su vida desde la confianza de la juventud hasta la distancia y melancolía de la edad afligida. El rostro se espesa, los ojos se aflojan, el labio Borbón (SIC) asume un pesado pathos reprimido: casi parece estremecerse. Sólo el bigote, cuyas puntas elevadas serán imitadas por las de Salvador Dalí, parece tan alerta como dos antenas. «Ya van nueve años que no se me ha hecho ningún retrato» –notaba Felipe IV en 1653, en la última década de su vida y la de su pintor–«y tengo pocas ganas de someterme a la flema de Velázquez, ni hallo por consiguiente razón alguna para atestiguar cómo me voy volviendo viejo»".

Esta actitud nos parece demasiado magnánima y autocompasiva comparada con la de sus predecesores en el trono, lo que significa una notable mejora en términos de derechos civiles y democráticos.

De todos modos presenta un abismo frente a la actitud de creación grupal en los albores de la historia cuando, según Sánchez y Marx [24.d], las pinturas rupestres prehistóricas... "debieron exigir... una autoconciencia creadora que iría acompañada de cierto placer suscitado por el reconocimiento de la perfección con que el encargo utilitario era cumplido".

7.2 El juicio de gusto prevaleciente

Entre las fuerzas externas con las que cualquier artista dotado de inventiva debe luchar está sin duda el hostigamiento constante del gusto estético imperante durante su vida activa, y exige la reunión de toda su perseverancia, tolerancia y tozuda obstinación para desembarazarse de las presiones estéticas e imponer un nuevo modo de mirar las

cosas. El artista sabe que la aceptación general estética se sostiene sobre bases firmes de valores universales acertados, pero también sabe que hay otras formas expresivas que aún no han entrado en juego. Y esas nuevas formas son intrínsecas a la creación que su ingenio materializará. A esto nos dice G. Dorflès [6.a]: "... muchas veces el gusto dominante dentro de una sociedad que se esté organizando podrá ser un gusto estéticamente dudoso, mientras que el aspecto mejor (menos conformista, más revolucionario, menos «normalista») será el de los artistas no integrados en el sistema político y ni siquiera en el sistema económico de la época".

"Según eso, la lucha contra el *establishment* en el sector del gusto deberá producirse en dos frentes: uno paralelo y coincidente con el frente político social; otro en contra de este mismo frente". Entendemos este comentario extendiéndolo al sentido puro de la expresión individual. Pues es tan válido el precepto de Dorflès en cuanto a que... "El concepto de un arte que desde su origen aspire a la inmutabilidad, a la permanencia, a la eternidad es ya algo superado y anticuado.", como lo es el derecho irrevocable del artista a substraerse a los ismos y novedades de la vanguardia de su momento histórico, por más de que se lo tildе de anacrónico o reaccionario. Lo único esencial es lo que desde dentro lo impulsa a crear o manifestarse. El mismo Dorflès asienta: "... hoy día es imposible concebir una acción artística realizada para durar como en el pasado, salvo en contados casos. Y ello no por una insuficiencia de fantasía, de inventiva o de capacidad ejecutiva, sino por la propia constitución de nuestra sociedad". Y ataca a los pseudoartistas que participan en acciones ya desde el punto de partida pasajeras, improvisadas como los *happening*, conciertos «luxus», *environments* y obras menores hechas para durar un tiempo limitado. Asimismo hallamos un comentario útil de A. S. Vázquez [24.e] al referir las vicisitudes del arte y su decadencia en el contexto histórico socialista: "... nada de esto nos permite afirmar que una sociedad en decadencia engendre necesariamente un arte decadente en el sentido que damos a esta expresión (arte en declive por un debilitamiento o agotamiento de su posibilidad de innovar, es decir, de crear); eso es tan falso como sostener —tesis de Zhdánov en 1948— que el socialismo engendra un arte de vanguardia, superior, justamente por ser una fase superior del desarrollo social"... "La decadencia artística sólo aparece con la simulación, detención o agotamiento de las fuerzas creadoras que se objetivan precisamente en la obra de arte. Los elementos de decadencia por una obra pueda contener — pesimismo, pérdida de la energía vital, atracción por lo anormal o mórbido, etc.— expresan en verdad una actitud decadente ante la vida. Pero, desde el punto de vista artístico, dichos elementos sólo pueden seguir dos caminos: o bien, son

tan poderosos que agostan el impulso creador, o bien se encuentran ya integrados y trascendidos en la obra de arte...". Podemos rebatir que parte de esta observación no hará mella en el discurso creativo de los Expresionistas desde Grünewald y Goya hasta Bacon.

Nuevamente acudimos a la opinión autorizada de G. Dorflès [6.b] en cuanto a la vaguedad que impera sobre las preferencias artísticas en nuestro siglo: "El hecho de que los conceptos de talento y de gusto (de genio) se hayan escindido hoy profundamente tiene otra consecuencia: la de una mayor distanciaci3n (SIC) entre los productos de los trabajadores estéticos particulares. En otro tiempo el salto cualitativo entre maestro y discípulo era, en conjunto, modesto, por lo menos desde un punto de vista estilístico... Por consiguiente, el salto entre dos épocas sucesivas, que en todo el pasado histórico fue relativo, hoy se ha vuelto drámatico y debe ser necesariamente así. Quizá no todos son conscientes todavía de este hecho y de que hacia finales del siglo pasado se asistió a una auténtica fractura en el campo estético-social como nunca antes se había producido en la historia de la humanidad".

También asienta que: "...muchas veces el gusto estético se vuelve más incierto por el hecho de que muchos quisieran utilizar el gusto de ayer para juzgar el arte de hoy y pretenden que el arte de ayer condicione el gusto de hoy" [6.c] y se queja de que... "lo que más sorprende es comprobar que también una gran parte de las llamadas personas cultas, aunque sean profundamente concedoras del arte del pasado, son absolutamente sordas al arte actual". Sin embargo, denuncia al fenómeno *camp* como una moda intrasendente: "una preferencia efímera por algo, no regida por parámetros tan sólidos como los que fundamentan el estilo, la orientaci3n de una época". [6.d].

Una minibiografía de Diego Velázquez expone que, cuando el duro papa Inocencio X vio el retrato que de él realizara Velázquez, exclamó "Harto veraz!". Un siglo más tarde Joshua Reynolds lo calificó de "el más hermoso cuadro que hay en Roma"; Manet y los impresionistas lo alabaron como precursor suyo, Whistler lo llamó "el pintor de pintores" y Ruskin declaró: "Todo lo que hace Velázquez se puede considerar absolutamente perfecto". Sin embargo, "Luego el crítico Julius Meier Graefe visitó a España, descubrió al Greco en Toledo y anunció que Velázquez «termina donde empieza el Greco».». De la noche a la mañana medio mundo pensó que Velázquez era un pintor de segunda magnitud"... "La fama es tornadiza. No se puede predecir cuán grande parecerá Velázquez el día en que la veleta del gusto vuelva a girar" [29.b].

Tras estos ominosos comentarios no nos queda más opción que inferir, tasar y asumir con ternura la inquietud que pesa una vez más sobre el delicado equilibrio espiritual y moral del artista.

7.3 La angustia frente al rechazo de la obra

Debemos ponderar el estado de inseguridad que acosa permanentemente al artista en cuanto a que su obra, descalificada por los críticos y el juicio de gusto prevaleciente, sea rechazada por los compradores, o que sea destruída por efecto de la postura social, política, religiosa y estética. Este temor ha hecho víctimas a creadores de talla monumental atosigados por príncipes e inquisidores, o por críticos como Vasari, Condivi, Ruskin, etc. Así leemos que Miguel Angel soportó el asedio en vida, sobre sus desnudos en el Juicio Universal, bajo los ataques constantes de Pietro Aretino, el Oficio de la Santa Inquisición, los papas Pablo IV Carafa, Gregorio XIII, Pablo III y Pío V. En diversas ocasiones se programó su destrucción, labor para la que se ofrecieron pintores mediocres, hoy anónimos, como Daniele da Volterra y Lorenzo Sabattini, quienes cubrieron parcialmente las pinturas [18.b]: "Pero lo peor habría de sobrevenir con Pío IV, casi obligado por los contrarreformistas radicales a ordenar los primeros cubrimientos de los desnudos en enero de 1564, es decir cuando Miguel Angel todavía vivía; en efecto, había ocurrido que en el concilio se había discutido con suma exaltación sobre las imágenes sacras y sobre cómo debían ser pintadas, y naturalmente el *Juicio* miguelangelesco se instituyó como una de las piedras de escándalo".

"Al menos se tuvo la delicadeza de diferir el comienzo de los trabajos para después de la muerte del viejo maestro, ocurrida en los primeros meses de aquel año".... (a Sta. Catalina)"... No sólo se dispuso cubrirla, sino que antes de vestirla se borró a golpes de cincel el enlucido pintado por Miguel Angel".

Más vergüenza nos causa, sin embargo, la traicionera rivalidad de un colega de la dimensión de El Greco. Según el texto de "El Greco, los Genios de la Pintura Española" [41], aunque... "como Camón Aznar ha escrito, «cuando el Greco decía alternativamente que Miguel Angel no sabía pintar, se movía dentro de la magia de sus colores incendiados... y de Miguel Angel proceden tantas ideas acerca del diseño de la figura humana...». Así mismo, en las confidencias de Lattantio Bonastri de Licignano, el único discípulo del taller romano de El Greco, cuenta que éste llegó a Roma bajo el pontificado del artífice de la Santa Liga, Pío V. (1568-1572). «Se estaba entonces en ocasión de cubrir

algunas figuras del juicio de Miguel Angel, que por Pío eran consideradas indecentes y prorrumpió en decir que si echasen por tierra la obra, él podría hacerla con honestidad y decencia y no inferior a ésta en buena disposición y arte»".

Por otro lado, veamos la actuación del celoso monje Girólamo Savonarola, como la describe Batterberry [42] en ataques de gran fanatismo religioso contra el arte y contra el populista despilfarro de Lorenzo el Magnífico (Médicis) en forma de saraos, torneos y carnavales. "Savonarola estaba espantado por esta contradicción de dolor y sufrimiento, bramando dentro de una esfera de lujo y refinamiento extravagante y, en una serie de sermones históricamente aterrantes, denunciaba el mundanismo antídívino representado por los Médicis, sus seguidores y un clero holgazán y corrupto. Las ominosas predicciones de Savonarola de ruina funesta y destrucción para los que indulgeran en la filosofía pagana y el esplendor material hicieron que Botticelli sufriera una crisis religiosa y se uniera a las filas de monjes evangelistas *piagnoni*, o lloriqueones,... Los últimos trabajos del artista revelan su abrupta y dramática conversión a la pintura exclusiva de temas religiosos, tales como la *Pietà*."

"A pesar de las multitudes de partidarios de Savonarola y sus fogatas públicas en la plaza principal para quemar «Vanidades» tales como pinturas no religiosas, naipes, cajas de *rouge*, y pelo falso, los exiliados Médicis, contando con sus amigos en el Vaticano, fríamente aguardaron el momento preciso. Al final de cuentas Savonarola fue quemado vivo en 1498 como herético, en la misma plaza pública".

Las grandes convergencias orientales entre la nefanda Inquisición católica y el comunismo burocrático se evidencian en que, en pleno siglo XX, en el obscurantismo aborregado de Mao-Tse-Tung la vileza oficial clasificaba como delito el escuchar una canción de amor, mientras para el retrógrada Brezhnev, poseer una revista de modas o cosméticos era un crimen de lesa patria contra la desazón institucionalizada.

Tras la perseverancia con que el futuro rey español Felipe II logró que Tiziano hiciera su retrato, no pudo apreciar su calidad. Al respecto leemos que [43]: "A pesar de la suntuosidad del atuendo principesco, la atención del espectador se concentra en el rostro, cuya expresión tiene algo de huido. Sorprende, en suma, la capacidad de penetración del artista, preocupado tan sólo por la fidelidad al modelo y no por complacerlo silenciando oficiosamente los rasgos menos afortunados de su físico. El retrato fue ejecutado, según consta, con pasmosa celeridad, puesto que el príncipe Felipe apenas si

quiso posar para el pintor; el resultado de su trabajo no le satisfizo, como manifestó en una carta enviada a María de Hungría junto con el cuadro, que había de servir para presentar la imagen del futuro rey a su prometida, María Tudor".

A lo que agrega Cecil Gould [44] "...A pesar de su buen gusto, seguramente notable en alguien tan joven, (Felipe) no había captado totalmente el sentido del estilo de aquel entonces de Tiziano".

En una carta de mayo 16, 1551, escribía... «Con ésta van los retratos hechos por Tiziano que su Alteza (su tía, Ma. de Hungría) me ordenó que le enviara...En el que aparezco con armadura bien se ve la prisa con que lo ha hecho, y si hubiera habido más tiempo, lo habría puesto a repetirlo...El barniz ha dañado al otro un poco, aunque no en la acción y hasta ahí acaba todo. La culpa no es mía sino de Tiziano».

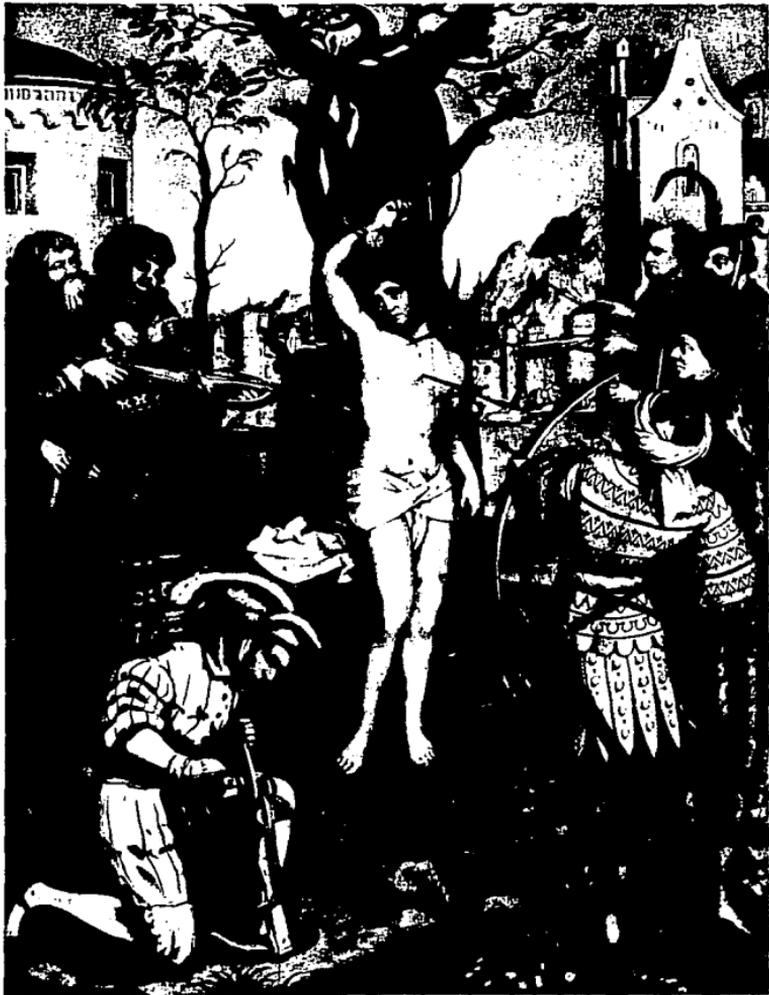
-Y a juicio de Gould: "Felipe, al no apreciar la técnica semi-impresionista, pensó que la pintura parecía hecha a la carrera" [44.a]... "Mas tarde, María de Hungría, más sabia que su sobrino, señalaba en una carta a Ma. Tudor que el retrato por Tiziano que le estaba enviando debía mirarse a la distancia, «como todas las pinturas del Tiziano»" [44.b].

El pendenciero *enfant terrible* del barroco, Michelangelo Caravaggio, tampoco escapó a la persecución y rechazo de su obra. Según un texto [20.b], "Una primera versión del retablo San Mateo y el Angel -antiguamente en el Kaiser Friedrich Museum (SIC), Berlín; destruída más tarde- fue rechazada por el Clero."... "En La Muerte de la Virgen Caravaggio muestra a la Virgen como un cadáver abotagado. El cuadro fue rechazado por los carmelitas que lo consideraron indecoroso; sin embargo, resulta una obra de conmovedora gravedad".

Todavía les quedaba a los artistas sobrellevar el enfrentamiento con la Santa Inquisición de la obra de Goya, la negación oficial de las Fieras (*Fauves*) que condujo a la instauración del salón de los rechazados en París, a la quema de obras del intelecto semítico a manos del nazismo hitleriano y la castración individual sistemática del inventor de ideas en el tétrico experimento comunista o socialista.

Víctima de la zozobra fue Francisco de Goya, esta vez como resultado de la antipatía o celos de su cuñado, el pintor Francisco Bayeu, sobre un contrato para pintar la cúpula de la Basílica del Pilar en Madrid. Un texto biográfico [28.c] expone que fue acosado por los canónigos, el cabildo y su cuñado, como sigue: "El 26 de marzo la Junta

insistió más claramente en su desagrado por los bocetos de las pechinas, y anunció a Goya «que mientras no presente aprobación por escrito de Dn. Francisco Bayeu, encargado responsable de la obra, no se dará libertad para permitir que se pinten ni deje de corregirse la media naranja. El 6 de abril, Goya, después de una fuerte crisis en la que estuvo a punto de abandonarlo todo y volverse a la Corte, aceptó el consejo de Fray Félix Salcido y dio su conformidad a las determinaciones del Cabildo. El 17 de abril se presentaron los nuevos bocetos para las pechinas adjuntándose el visto bueno de Bayeu. La junta los aceptó. El 28 de mayo, una vez concluida la obra, Goya anunció su vuelta a Madrid. El Cabildo dispuso entonces que se le pagara, determinando a la vez que «por ningún título, ni modo se le permita continuar en el resto de pinturas de esta iglesia, ni se detenga el señor administrador en regalar a su mujer algunas medallas en atención a ser hermana de Fco. Bayeu».



HANS HOLBEIN THE ELDER
Augsburg circa 1465 — Isenheim 1524
Martyrdom of St. Sebastian (1515–17)
Lime panel: 60 1/4" × 42".

8. LOS COMPONENTES DEL DOLOR

Mucha es la actividad que realiza el artista, eterno discípulo de la escuela del dolor, tanto en su papel de protagonista y víctima, como en su función de espectador y cronista del mismo. Con varios componentes del *pathos* impreso en su alma, ha de actuar alternadamente con pesimismo, cinismo o evasión, como respuesta a su impotencia para redimir su medio del caos y la injusticia que lo corroen, lo que expresa una fase de la enajenación. Es pues fácil aceptar que en cualquiera de las actividades precedentes, el *pathos* induce al creador, inmerso en la tragedia pretérita y presente, a disfrutar simultáneamente del placer y del dolor, integrados en una simbiosis heterogénea e indisoluble. Por tanto se manifestará a veces proyectando su rechazo visceral en la aceptación de una temática dominante del dolor, como exaltador y prisionero de la misma, mientras otras veces huirá hacia su mundo subjetivo a través del placer alienante.

Campos predilectos del dolor estético son la piedad en la hagiografía religiosa, el monstruismo, y la simpatía expresionista sobre el mal ajeno, los que hallan eco en el terreno fértil de una sociedad receptiva, dado que en mayor o menor medida, todos los pueblos disfrutan de la brutalidad y el dolor, y reaccionan positiva y gozosamente ante la fealdad igual que ante la belleza. Incluso aman lo mal hecho. De suerte que los "enanos" deformes que amenizaban la corte de los Austrias y pintados por Velázquez con gran dignidad, reclaman su tajada de atención respetuosa y complacencia populares en la palestra del monstruismo, a la vez que fundan una dinastía de conmovedores Reyes Momos, a través de la Ley Sálica que excluye a las mujeres.

Este estereotipo ostenta una dignidad y una potencia mayores que las de los crudos personajes vapuleados tales como los de *El Grito* de E. Munch, los boxeadores de Bellows en *Dos miembros del mismo club*, o los lastimeros papas chillones de F. Bacon, cuyos papeles estelares exigen compasión y causan molestia de culpa. El monstruismo oscila entre lo acusador, lo patético y lo grotesco pero siempre subyugará nuestro desequilibrio con su secuencia literaria de Rigolettos, Cyranos, Quasímodos, Dráculas, Frankenstein y Hombres Elefantes.

8.1 Sistemas de enajenación

Entre los mecanismos adoptados por el artista para escapar de la presión social y huír al refugio de su mundo subjetivo, como se ha explicado, se incluyen el onirismo o submundo de los sueños, la embriaguez, las drogas psicotrópicas y la magia.

8.1.1 El sueño

No sería pertinente dedicar un vasto espacio de este trabajo a las obras resultantes del subconsciente durante el sueño, y las fantasías extravagantes que implica en su contexto absurdo, pues han sido abordadas y desglosadas prolijamente en los estudios sobre el Simbolismo, el Surrealismo, el Realismo Mágico, y aun la Action Painting, el Automatismo y el Dadaísmo. Con sus imágenes sugestivas, irracionales e inquietantes, el Surrealismo ofrece una proposición enfermiza de reto a la razón común y al "buen gusto" de la clase dominante, tal como el Dadá se propone deslumbrar y escandalizar a los burgueses. Sus partícipes conforman huestes y, desde luego, son la élite de los creadores, desde el Bosco y Brueghel el Viejo, pasando por Goya y sus grabados de *Los Sueños*, hasta Magritte, Ernst, Dalí, Rauschenberg, Duchamp y Remedios Varo.

No son sus visiones apocalípticas e inestables el meollo de las iteradas representaciones bíblicas tales como el sueño de Lot, elaborado una y otra vez por diversas manos clásicas. El ámbito de la perturbación y la pesadilla se estrena con Hieronimus Bosch (el Bosco), en cuyo tríptico *El Jardín de las Delicias* (o *Pintura de las Fresas*) nos pasma la fauna primitiva y aberrante que campea en las tres tablas. De la última nos dice Monreal [43.a] que en ella: "describe el Bosco el destino de la humanidad lujuriosa, el infierno. Purgan en él su pecado los mismos personajes, sometidos a curiosas torturas en máquinas que adquieren el aspecto de instrumentos musicales, relojes de sol, miembros humanos o formas entre zoológicas o vegetales... Su visión pesimista juzga el mundo dominado por el mal, el pecado y la locura, lo que ha de conducir irremediamente a la muerte, la condenación y los horrores del infierno".

Igualmente rica y productiva es la colección de híbridos feroces inventados por Pieter Brueghel el Viejo. Sobre su obra *El Triunfo de la Muerte* asevera Christopher Brown (45) que: "A través de un vasto paisaje yermo de colinas desnudas, árboles desfoliados, charcos de agua estancada, edificios arruinados o incendiados, iluminados por el fulgor del fuego, un ejército masivo de muerte, con tapas de féretros como escudos, avanza al ritmo constante y doliente de los tambores que golpea uno de los esqueletos...Este fiero paisaje de muerte está atiborrado de incidentes separados; en el ángulo superior derecho, la Muerte, como verdugo, decapita y cuelga a sus víctimas...un esqueleto disfrazado con máscara y jubón, como sirviente escancia el vino generosamente,...otro esqueleto sirviente ofrece una calavera sobre una bandeja a una dama horrorizada...una madre muerta se aferra aún a su hijo lamido por un perro samoso...".

Definir los límites del onirismo y el expresionismo en la obra de este artista es una empresa asaz peligrosa y difícil. Sobre su *Calda de los Angeles Rebeldes* expresa Brown [45.a]: "Bruegel (SÍC) ha metamorfoseado los ángeles caídos en grotescos monstruos medio humanos, medio animales que encarnan los varios pecados". En cuanto a *Soberbia*, de la serie de grabados *Los siete pecados capitales*, explica: "...una monja, con cola de pescado, señala un grupo de monstruos vanidosos. Atrás del monstruo que espía en el espejo, otro desempeña elaboradas contorsiones que le permitan verse el trasero en un espejo. Tiene una flecha en la espalda que no parece haber notado, estando tan absorto en su auto-líbido".

Según S. Freud [14.c] se han seguido tres orientaciones para estudiar los sueños. Una de ellas establece que "La base de la vida onírica es un estado especial de la actividad psíquica al que incluso consideran (los filósofos) superior al normal...el sueño sería la liberación del espíritu del poder de la naturaleza exterior, un desligamiento del alma de las cadenas de la materia". Otros pensadores "mantienen el juicio de que los sueños nacen de estímulos esencialmente anímicos y representan manifestaciones de fuerzas psíquicas...que durante el día se hallan impedidas de desplegarse libremente". Según otro... "los sueños son provocados exclusivamente por estímulos físicos o sensoriales que actúan, desde el exterior, sobre el durmiente, o surgen casualmente en sus órganos internos... Los sueños deben, pues, considerarse como «un proceso físico inútil siempre y en muchos casos patológico» (Binz), y todas las peculiaridades de la vida onírica se explican por la incoherente labor que órganos aislados o grupos de células del cerebro, sumido fuera de ellos en el sueño, realizan obedeciendo a estímulos fisiológicos".

Aunque la conseja popular tradicional establece que los sueños son profecías del futuro, lo definitivo es que la creación con fuente en el onirismo es de índole subconsciente, llevada a cabo por un proceso de ensoñación y de esfuerzo consciente. Reparemos en estas líneas de G. Bachelard [46]: "Hay horas en la vida de un poeta en las que la ensoñación asimila a lo real mismo... El mundo real es absorbido por el mundo imaginario"... "De acuerdo con Shelley... la fenomenología de la percepción propia debe ceder su sitio a la fenomenología de la imaginación creadora"... "La ensoñación cósmica... es un fenómeno de la soledad, un fenómeno que tiene su raíz en el alma del soñador... En esta soledad, los recuerdos mismos se establecen por cuadros. Los decorados predominan sobre el drama... El sueño queda sobrecargado por las pasiones mal vividas en la vida

del día. La soledad siempre tiene una hostilidad en el sueño nocturno". Insiste así pues en que la ensoñación nos ayuda a escapar al tiempo, pero sus disertaciones, al separar el sueño de la ensoñación quasi-consciente, despoja a aquél de su impulso productor.

8.1.2 La embriaguez

Sin lugar a discusión, la inseguridad para manejar su destino ha llevado a valiosos artistas a refugiarse en el alcoholismo. En honor a la verdad, no es mayor el porcentaje de dipsómanos entre los artistas que el correspondiente a la sociedad en su conjunto. En cambio, para los intereses de la historia del arte, la improductividad en un artista adquiere una dimensión de inconsolable drama. Muchos artistas han sido también consumidores de drogas supuestamente para escapar de las tensiones que rigen sus vidas. Pero la representación de la embriaguez en los lienzos consagrados no parece un producto de los artistas enfermos de tales esclavitudes. Antes bien, visto el tema por artistas ajenos al alcoholismo, la representación de la embriaguez parece adelantarse a su concepción según los actuales consorcios publicitarios que exaltan la felicidad producida por el consumo del alcohol por parte de gente anormal por su encanto y belleza aunque nos ahorren la vista de sus nefastas consecuencias. Así la pintura ha tratado la ebriedad en un marco de amenidad que la desliga de su drama.

En la Alte Pinakothek de Munich podemos contemplar la vitalidad triunfante de un rico y sensual burgués como Rubens que ha resuelto un *Sileno ebrio* trastabillando en el andar y seguido por una feliz y grotesca procesión de bacantes y sátiros, mientras un negro de ojos lascivos volteados hacia el cielo, se le viene restregando contra las nalgas a la vez que le pellizca lujuriosamente la celulitis de los muslos. En otro lienzo vemos el *Midas y Baco* del barroco Nicolas Poussin, en que ambos discurren sin perder la compostura en medio de una escena bucólica de ebrios reposantes, todo armonizado por la música de caramillo de un fauno.

Bello en realidad es el exceso en el consumo del alcohol a los ojos de Brueghel el Viejo en su *Boda campesina*, su *Baile campesino* y varias otras muestras del género.

Singular es la propaganda al buen vino que hace Caravaggio en su *Baco adolescente*, en que éste, sin el recato propio de su edad, mórbidamente ofrece un vaso al espectador. Jacob Jordaens nos ofrece, en *El Rey bebe*, las delicias de un banquete pantagruélico, lleno de algarabía y licor.

En el Museo Frans Hals de Haarlem, Holanda, pueden verse 4 versiones del *Banquete de los Oficiales* de las Compañías de las Guardias Cívicas de San Jorge (1616, 1627) y San Adrián (1627 y 1633). La borrachera de los de San Jorge en 1627 suscita este comentario de Christopher Wright [47] respecto a los celebrantes: "Sus expresiones son tan vívidas que invitan a especular sobre sus auténticos caracteres, y sería posible inventar...una pequeña historia en torno a lo que se estarían diciendo, en lo que se entregan a una ronda de comida y bebida"...De hecho, de la vasta lista de soberbios retratos que realizó este gran maestro, son pocos los que no exhiban una gran expansión eufórica interna o los resultados de la ingestión de alcohol especialmente en los ojos. Por ello será que uno de los cuadros consagrados del maestro sea *El Alegre Bebedor*.

La obra *Los Borrachos* (1628) de Velázquez fue originalmente llamado *El triunfo de Baco*. Una de las biografías del gran maestro [48] expone a "Un grupo de amantes del vino, ebrios, disfrutando de las delicias báquicas, bajo una parra. Mientras un muchacho, con la cabeza coronada de pámpanos, se sienta sobre un tonel, otro le corona con hiedra y otro grupo se divierte en medio de los vapores del vino".

Muy distinta es la visión de miseria y frustración que agobian a la mujer y el hombre que beben en un rincón el licor ajeno que contenía una droga psicotrópica. Así lo presentó Edgar Degas.

8.1.3 Máscara, magia y religión

El hombre comparte con cuantas otras criaturas animales hayan, el miedo. La inseguridad en la penumbra y la sombra. Pero supera ese miedo a través de ingeniosas elucubraciones que pueden conjurar los daños reales y que de hecho le procuran fé y consuelo ante la adversidad. Tales métodos consisten en la magia, armada de amuletos, máscaras y fetiches que usurpan la personalidad y el libre albedrío del individuo; y la religión, armada de amuletos también, de dogma redactado, de ética y filosofía, de profesionalización; y patetismo, dolor y piedad.

Podríamos decir que la imbricación mágica y la religiosa sólo tienen sustento en el miedo, y ambas reclaman una disposición primitiva gregaria-social y pasiva.

De hecho, desde que Tamiat y Apsu, los primeros seres humanos, se evadieron del Nirvana Hindú para adoptar los nombres de Adán y Eva en Israel, se sentaban las bases para que la mentalidad oriental transmigrara hacia Europa a fin de hacer de este continente un bastión y una prisión de la mentalidad asiática que ya hemos descrito

como no interrogante anteriormente. Europa fue suelo fértil porque carecía de una ética sólida que le era menester. Europa fue por consiguiente oriental y obtusa durante casi dos milenios en virtud de su adhesión a los principios asiáticos, hasta su desembarazo debido a la tenacidad individual de cuestionamiento e indagación empírica. Y mientras más investiga e inventa la mente occidental, lamentablemente más se retira de la religión y la ética. Lo anterior no implica que la conducta humana haya mejorado un ápice, ni reducido su índice de criminalidad sanguinaria en lo mínimo cuando estuvo sujeta al dogma cristiano. Ni puede inferirse que la genética haya originado pueblos dominados por el hemisferio cerebral derecho; al menos no existen pruebas científicas.

Además, tampoco asentaremos que el artista patológico haya sido más expresivo antes, durante o después de la era judeo-cristiana. Curiosamente, el arte encargado de exaltar la religión cristiana, de conceptos abstractos y valores antimateriales, se encarnó en la forma concreta realista y naturalista. En tanto que el artista de vanguardia, despectivo hacia la religión e inmerso en el caos del materialismo objetual de propiedad privada, finge expresarse por medio del abstracto, el no-objeto y los *performances*.

8.1.3.a La máscara y la magia

Cada Semana Santa, los jóvenes indios coras de la sierra de Nayarit borran su personalidad en el río pintándose de diablos de "La Judea", de donde salen transformados en «otro» a través de la pintura y la máscara. Esto les permite transgredir todas las normas civiles y morales durante varios días. La máscara embarga un juego de miedos y de hipocresía, siendo ésta el último reducto del pudor con que la maldad rinde homenaje a la honestidad. Es un elemento convencional que exige el mutuo acuerdo del portador y el observador, y más fuerte que el tatuaje o el maquillaje, pues licencia al espíritu tímido a asumir acciones libertinas, lo que no osaría al exhibir su rostro al desnudo. Piénsese, si no, en los antifaces que usaban los venecianos en sus saraos para hacerse *irreconocibles*.

De acuerdo con André Virel [49]: "La máscara cubre el rostro que es la verdadera imagen de nuestra *persona*...una palabra etrusca que se refiere tanto a un personaje de obra teatral como a la máscara que lleva el actor interpretando al personaje. O sea, lo ocultante (la máscara) y lo oculto (la persona) están denotados por términos que son diferentes en origen pero idénticos en significado". Piensa que la soledad le haya dado razón de ser a la máscara, ésta como prototipo mediador entre el hombre y el mundo. La considera ambivalente del bien y el mal, lo pagano y lo sagrado, enfermedad

y salud. Y conjetura [49.a]: "El hombre nació cuando comenzó a cuestionar. Las máscaras nacieron cuando el hombre se convirtió en objeto de su propio cuestionamiento. Así la máscara es el recordatorio primordial de nuestro papel como símbolos"... (Las respuestas de la máscara son) "asombro y maravilla, pensamientos olvidados, experiencias redivivas, fusión, trance, danza, mareo, escape de sí mismo a través de la muerte viviente, con la piel expuesta hacia afuera como un guante. Cierto, la memoria tiene el poder de reactivar toda la historia, aun la prehistoria. Pero la máscara surge con un grito de olvido primitivo y recuerdo triunfante al catalizar una confrontación metafísica real entre «uno mismo» y «lo otro». Por otro lado [49.b], "La máscara no es engendrada más que por sí misma; es su propio cosmos, su propio símbolo...La persona que la usa, quienquiera que sea, es una combinación de hombre enmascarado y máscara humanizada que reaparece una y otra vez".

Auguste Comte, citado por F. S. Marvin [1.c], "fundándose en la analogía de la mente primitiva y en muchos ejemplos notables del pensamiento salvaje, imaginó que, en el estado primitivo de la mente, todos los objetos parecían al hombre animados por un pensamiento y un espíritu semejante al suyo...El fetichismo es la primera fase de la etapa teológica, la primera de las tres etapas o edades, teología, metafísica y positivismo".

La magia, más que la religión, depende de la máscara y el fetiche, la superstición y el tabú, la ignorancia y el pavor. Ello no se circunscribe al mundo salvaje, sino que abarca a la sociedad moderna civilizada, como lo registra Frazer [50]: "No es nuestro objeto deliberar aquí qué fuerza tiene sobre el futuro de la humanidad la existencia permanente de una capa de salvajismo tan sólida debajo de la superficie social impermeable a los cambios superficiales de la religión y la cultura. El observador desapasionado...no puede considerarlo de otra manera que como una amenaza pendiente para la civilización...Alguna vez el mundo educado se sobresalta por un artículo de la prensa diaria que nos dice que se ha encontrado en Escocia una imagen de madera con muchos alfileres clavados con el propósito de matar a un odioso hacendado o predicador; de cómo en Irlanda una mujer ha sido quemada lentamente hasta morir por bruja o cómo una muchacha fue muerta y despedazada en Rusia por fabricar aquellas candelas de sebo humano a cuya luz esperan los ladrones hacerse invisibles en sus faenas nocturnas". Describe a la magia como "un sistema espurio de leyes naturales así como una gafa errónea de conducta; es una ciencia falsa y un arte abortado. Considerada como un sistema de leyes naturales, es decir, como expresión de reglas que determinan la conse-

cución de acaecimientos en todo el mundo, podemos considerarlo como magia teórica;...como una serie de reglas que los humanos cumplirán con objeto de conseguir sus fines, puede llamarse magia práctica" [50.a].

Conjetura que "el mago primitivo conoce solamente la magia en su aspecto práctico; nunca analiza los procesos mentales en los que su práctica está basada y nunca los refleja sobre los principios abstractos entranados en sus acciones". Sostiene que aquél [50.b] "no duda de que las mismas causas producirán siempre los mismo efectos, ni de que a la ejecución de las ceremonias debidas, acompañadas de los conjuros apropiados, sucederán inevitablemente los resultados deseados, a menos que sus encantamientos sean desbaratados y contrarrestados por los conjuros más potentes de otro hechicero. El no ruega a ningún alto poder; no demanda el favor del veleidoso y vacilante ser; no se humilla ante ninguna deidad terrible". Inclusive [50.c]: "En el Egipto antiguo...los magos proclamaban su poder de obligar hasta a los más altos dioses a ejecutar sus mandatos, y realmente los amenazaban con la destrucción en caso de desobediencia". Frazer, al discriminar la religión y la magia de la ciencia, asienta que la diferencia entre los dos grandes conceptos antagónicos es la cuestión de si las fuerzas que rigen al mundo son conscientes o personales o inconscientes e impersonales.

También explica que el mago, en las comunidades bárbaras, asume las funciones de adivino, curandero, sacerdote y soberano. Y establece una analogía con los monarcas de las grandes civilizaciones y los reinos europeos en el sentido de que su posición no es de privilegio pues, al quedar investidos de divinidad, son prisioneros de infinitos tabús, supersticiones y etiqueta convencional, so pena de muerte, en caso de violación de su cumplimiento, por alterar el funcionamiento implícito del universo. E informa que: [50.d]: "en tiempos antiguos (el Mikado del Japón) estaba obligado a sentarse en el trono durante varias horas, toda la mañana con la corona imperial puesta sobre la cabeza y a quedar inmóvil, semejante a una estatua, sin mover...en absoluto parte alguna de su cuerpo, pues mediante esto se pensaba que podría conservar la paz y tranquilidad de su imperio; si desgraciadamente se movía o tendía una mirada en cualquier dirección de sus dominios, estallaría la guerra, el hambre, los incendios o alguna otra catástrofe pronta a desolar el país".

Siendo el fetiche y la máscara elementos básicos de la magia, como la hiperestesia y los ruegos lo son para la religión, merecen un breve repaso con especial atención a los elementos estéticos de su elaboración pues el artista que los fabrica es igualmente un ser iluminado y, por consiguiente, sometido a infinitos tabús y restricciones, deviniendo así en pararrayos de la esquizofrenia colectiva aunada a la suya propia.

Nos llaman la atención los fetiches con clavos (*kondes*) de la tribu Bakongo o del arte Basonge, ambos congolese, plenos de expresividad y espanto. En el libro "Primitive Art" [51], los autores nos presentan una máscara de madera de los indios de América del Noroeste con esta descripción: "sólo podría llenar de miedo al observador. Es un rostro humano transido por la distorsión y la exageración -su color oscuro, ojos relampagueantes y dientes pelados -una cara de horror". Citan a Herbert Read sobre una máscara del río Sepik [51.a]: "En nuestro arte no podemos recrear tal magia primitiva, pero al mirar a éstas... todavía podemos sentir un rilar, por nuestros nervios, de un terror primitivo".

Empero, este terror es asimismo compartido por Goya, entre otras obras, en *El entierro de la Sardina*. En una biografía suya vemos que a Goya [28.d]: "ahora le interesa la multitud, una multitud que adquiere su verdadera fisonomía precisamente cuando se enmascara... porque así da rienda suelta a su personalidad colectiva, toma conciencia de sí, de su violencia, de su situación".

James Ensor retoma la máscara con deliberada falta de delicadeza, y en transcripción de las palabras de J. E. Muller [52], el hombre es un mero esqueleto que en vez de disfrazar su vergonzosa verdad interior, la manifiesta al acentuar a punto de caricatura los rasgos que la revelan. Sus máscaras farsantes muestran indiferencia, infelicidad o tragedia simulada, como se ven en la *Entrada de Cristo a Bruselas*, de 1888. El autor cita una confesión de Ensor: «Me recliné gozosamente en el dominio en que reina la máscara en toda su violencia y brillantez. La máscara decreta: frescura de tono, expresividad excitante, espacios suntuosos, amplios gestos inesperados, movimientos desordenados, exquisita turbulencia».

Así que la máscara, aparte de ser un dispositivo material de burla, carnaval, tragedia griega o japonesa, amenaza polinesia o africana, conlleva una hipócrita evasión u ocultamiento al mundo, quizá último recurso del artista. Imposible es abstraerse al sobrecogimiento y misterio de las espléndidas máscaras de obsidiana, tecali, turquesa,

jade y oro de nuestros padres mayas, teotihuacanos o aztecas, cuya eternidad nos sigue penetrando al intelecto del modo como, al mirar a los ojos estereoscópicos de un mamífero carnívoro, se establece un compromiso psíquico de pudor, tensión, o potencial conflicto.

8.1.3.b La religión y el dolor

La religión, sistema de enajenación colectiva y psicoanálisis común casi gratuito, ha dado pie a las páginas más importantes de la historia del arte en absolutamente todas las comunidades humanas. El dogma religioso no sólo sublima la compasión en el arte occidental cristiano, sino exalta los más amplios parámetros del terror en cuanto pueblo inspeccionemos. Gloria del hemisferio occidental, el arte mexicano se sustenta entre otros pilares, en el arte mexica o azteca, que nada en sangre y advierte de castigos inexorables en el ultramundo; de modo que los nuevos artistas de la Colonia arrastrarían sus cadenas de pesar proyectadas en los Cristos lacerados de infinita angustia y explícitas heridas escatológicas, en los cuales toda la carne parece llorar por nuestra culpa, probablemente como apareciera vaticinada ante los ojos de Moctezuma, proyectada en el espejo de Tezcatlipoca: el destino de los mexicanos y de su arte.

Leopoldo Méndez crucifica peones en los magueyes, mientras Rivera arroja indios con grilletas al punto de ser sellados por fierros candentes. Frida Kahlo encadena nuestra atención al *leitmotif* de su quejumbrosa pena corporal, su maternidad imposible y su *Columna rota* en que proyecta su propia carne transgredida por espinas, mientras en el *Tata Jesucristo* de Francisco Goitia campea el dolor lastimero e inconsolable del velorio, superior a la miseria diaria de las protagonistas. Así mismo, sobre *El Hijo muerto* de Raúl Anguiano, nos dice J. de Santiago [43.b]: "...aparece una pareja de campesinos levantando penosamente el cuerpo del hijo fallecido...La cabeza del cadáver cuelga con los brazos hacia el vientre de la madre, como si reconociera las entrañas que en un tiempo lo albergaron".

Orozco se propone agobiarnos con la furia de su *Combate* y su *Trinchera* y dice De Santiago [43.c] sobre *Cristo destruye su Cruz* que Jesús: "empuña el hacha en el momento decisivo de asestar el golpe definitivo a aquello que ha perdido su significación... Sólo se resarce la figura de un Cristo macilento que ostenta las llagas de los clavos a tiempo que exige la restauración de su propio sacrificio".

Siqueiros nos impone la desolación del llanto no oído de un infante en *El Grito* y escribió al reverso de su *Cristo Mexicano*: «Que sólo aquél que crea en Cristo pinte a Cristo, escribió Fray Angélico, por eso yo lo he pintado pensando sin duda en aquellos terribles cristos mexicanos en que creí cuando niño», según lo cita Felipe La-couture [43.d].

Humanidad llorona ésta que se solaza escuchando los impotentes cantos gregorianos, las celebérrimas misas de *Requiem*, las marchas fúnebres de la 3a. y 7a. sinfonías de Beethoven el sordo, y del tuberculoso Chopin; que goza la densa *Patética* de Tchaikovsky y la hipotimia de Shostakóvitch, mientras la aleccionan las voces saturadas de vergüenza y regaño de Guy de Maupassant y de Balzac. Humanidad piadosa que se deja abofetear en ambas mejillas por la pasión de Jesús Cristo inmisericordemente reiterada por los pinceles acusadores de prácticamente todos los grandes maestros del lienzo. Puede observarse una ilación entre el arte troglodita protocristiano, el manierismo penitente del Divino Morales, y las procesiones de disciplinantes y flagelantes de Goya y Zuloaga. Surrealismo colectivo.

Destacan así el gran número de figuraciones de la Flagelación, Crucifixión, Descendimiento, Piedad y Entierro, en el arte cristiano, la mayor parte en el limbo y umbral del expresionismo. Siguen en razón porcentual los cuadros a festejar, más que a lamentar, los martirios y ordalfas de los santos, teniendo como gran favorito a San Sebastián, seguido en orden de *rating* por San Lorenzo y San Francisco, y las bíblicas cabezas decapitadas de Holofernes, San Juan y Goliat. Por cierto, no puede menos de extrañarnos que San Lorenzo, responsable junto con Felipe II y Juan de Herrera de la creación de El Escorial, no haya dado pábulo a obras sobre su martirio en la parrilla en los pinceles de Rembrandt, G. de la Tour o Caravaggio, expertos en flamas tenebrosas.

El deleite de la carne herida se impone a los sentidos, atravesada por flechas, en las diversas interpretaciones de San Sebastián atado a la columna de Matteo de Giovanni, A. Mantegna, Liberale da Verona y Vincenzo Foppa en la Pinacoteca de Brera, de Milán, seguramente arraigados en el imperturbable estoicismo de *Cristo a la columna* del Bramante. El *San Sebastián* de Sandro Botticelli en la Galería Dahlem de Berlín y el *Martirio* de Hans Holbein el Viejo se aúnan a esta continuidad, con M. Grünewald.

La incursión pionera en el gesto del dolor será privilegio del Giotto, Mantegna y Andrea del Castagno. Andrea Mantegna produjo en 1490 *Judit y Holofernes*, de la cual se dice [53]: "El pabellón de Holofernes está abierto y crea así la ilusión de un

telón que está bajando sobre el trágico epílogo de la acción. En el gesto solemne de Judit, que vuelve el rostro con sereno distanciamiento de la sangrante cabeza de Holofernes, dejando a la anciana atemorizada y trémula de horror, al cuidado de ponerla en la bolsa, hay un profundo conocimiento de las emociones contenidas, que da un sabor clásico a la poética mantegnesca".

En *La última Comunión y Martirio de San Denis*, Henri Bellechose presenta una historieta *comix* narrativa, pariente desconocida de los códices mixtecas y precursora de las facetas anecdótico-modulares del cubismo analítico, del que se comenta [54]: "A la derecha se le degüella junto con S. Rústico y S. Eleuterio, y en el centro aparece la Trinidad... Está bañada en rayos dorados que descienden del cielo, dándole el aura de una visión milagrosa. Un marcado interés en la psicología de la expresión facial, junto con cierta dulzura, apuntan una posible influencia del Trecento Norditaliano".

Si lo anterior es bello o no, depende de unificar un criterio universal sobre la belleza, tarea harto difícil para la estética filosófica.

Siendo imposible referirnos a toda la obra realizada en torno a la Pasión, haremos mención de parte de su Calvario a través de los ojos del artista. En *Cristo Varón de Dolores*, Cosímo Tura [43.c], inspirado en Roger Van der Weyden, en su estilo "...hace gala de la predilección por las formas atormentadas, de sorprendente expresionismo,... Los rostros de los ángeles y del Cristo muerto se hallan crispados por rictus de dolor..."

De la vasta monografía sobre la Pasión que nos dejara Matthias Grünewald, mencionaremos las varias *Crucifixiones* en Mainz, Aschaffenburg, Eisenach e Isenheim. Sobre el políptico de Colmar, reflexiona Huysmans [36.a]: "Es como si un tifón de arte se hubiera desatado y te arrastrara; se necesitan unos cuantos minutos para recuperarse del impacto, para rebasar la impresión de espantoso horror que crea el enorme Cristo crucificado dominando la nave de este museo...Al centro del cuadro un gigantesco Cristo, de tamaño desproporcionado en comparación con las figuras agrupadas en torno suyo, está clavado a una cruz que ha sido cortada toscamente así que se exponen aquí y allá parches de madera desnuda;... El cuerpo...pálido y brillante, cubierto de motas de sangre, erizado como cáscara de nuez con astillas que le han dejado las lanzas en las heridas;...las manos se tuercen convulsivamente y arañan el aire; las rodillas vueltas hacia adentro de modo que casi se tocan las rótulas bulbosas, en tanto los pies, clavados uno sobre el otro, son sólo un budoque de músculos bajo la carne desvaída y pudriente y uñas azulosas..."

El *Cristo con la Cruz* fue ejecutado por Herónimus Bosch. Aquí los rostros recuerdan las caricaturas de Leonardo y [29.c]: "la figura de Cristo es noble a la vez que patética; a las demás figuras les deforma el semblante lo avieso y horrible de la expresión...la figura de Cristo es la del desamparado predicador que, al verse perdido, se resigna con su suerte", en las palabras de Frank Jewett Mather, Jr.

Hay grandes ligas emocionales amén de compositivas entre el macabro patetismo del *Descendimiento de la Cruz* de Roger Van der Weyden y la exangüe languidez de la *Piedad* de la Escuela de Avignon. Esta última, tal vez obra de Enguerrand de Charenton, recibe esta observación [54.a]: "El cuerpo de Cristo, una larga silueta fluida, cuya palidez contrasta vivamente con el fondo oscuro de la tela, yace sobre las rodillas de su madre como en un *Vesperbild* (Pintura de Víspera), acentuadas las líneas de su patético abandono por la larga inscripción".

Cristos hostiles en doble sentido por la ternura que reclaman hacia su indefensa miseria y por el erotismo que emana de su masiva musculatura viril en los más de los casos. Los Cristos pioneros en la *Piedad* de Giovanni Bellini, la *Crucifixión* de Rubens, el *Cristo muerto* de Mantegna dictan para siempre la perspectiva de un cadáver en escorzo bajando en *conveyor belt*, como lo heredaría Rembrandt en la *Lección de Anatomía* y Caravaggio en su *Descendimiento*. Sobre la *lección*, Luis Monreal destaca [43.f]: "...La cruda descripción de los orificios de los clavos en las manos y pies de Cristo, cuyos tejidos han sido desgarrados con un realismo que requiere la observación por el pintor de cadáveres lacerados". O sea, la misma morbidez post-humana de momia para disección de anfiteatro que posee el *Cristo en el Sepulcro* de Hans Holbein el Joven, en Basilea.

En el *Trípico del Entierro de Cristo* del Museo Real de Amberes, Quentin Metsys ha querido, en palabras de Luis Monreal [43.g]: "...reunir lo dramático y lo anecdótico, la perversa expresión de Herodías y la sensual apariencia de Salomé con la inocencia del niño que juega con su perro"... "Los dos verdugos del primer término atizan el fuego con sus picas, denotando la expresión de sus rostros el sádico placer que les proporciona tal trabajo"... "Interesa advertir que el pintor ha caracterizado a los personajes paganos en indumentarias moriscas, lo que responde al sentimiento de antagonismo, propio de la época, entre la cristiandad y el islam".

-Incluye una *Decapitación del Bautista* en que "Preocupa al artista la veracidad en la descripción de la fisonomía de un hombre muerto, que bordea los límites de lo macabro en detalles como los ojos entreabiertos, la boca exangüe y las heridas causadas por la corona de espinas, que ha llegado a levantar porciones del cuero cabelludo".

"Un santo implora la gracia divina en el trance de ser cocido en un enorme caldero" (Un verdugo está) "dotado de una maligna expresión que acentúa su natural fealdad -Seguramente el fiel retrato de uno de sus conciudadanos."-En resumen, una fiesta completa de horror católico, a nuestro juicio.

Dicen que yo no te conozco
que yo debo estar loco
soñando en tu querer,
saben que estoy enamorado
así desesperado,
que ya no sé que hacer.
Que me salgo en las noches
a llorar mi locura,
y a contarle a la luna
lo que sufro por tí.
Que abrazado de un árbol
le platico mis penas,
como aquellas parejas
del oscuro jardín.
Si me llaman el loco
porque el mundo es así,
la verdad sí estoy loco,
pero loco por tí.

"El loco" de Víctor Cordero
voz de Javier Solís



PETER PAUL RUBENS
Drunken Silenus (circa 1618)
Oil on panel: 6'11 1/4" x 7'.
From the Düsseldorf Gallery.

9. LA LOCURA

Tarea más que ardua y engorrosa resulta la de vencer a los demás y a uno mismo de que no somos víctimas de la locura en ninguna de sus manifestaciones. Para empezar porque el conjunto de características que representan a un individuo se hacen características por ser llamativas a los ojos de los demás. La mera intención de quedar normados dentro de un orden lógico ya conforma un expediente de nuestra neurosis: «yo estoy perfectamente bien; lo que pasa es que los demás están equivocados». ¿Cómo escapar a la observación ajena de lo que nos distingue si cualquier aspecto de la personalidad puede alcanzar lo extremo?. ¿Cómo programar un balance exacto que quepa en los módulos de la "razón" si no hay un parámetro exacto para situar esta razón en un justo medio?.

Según M. Foucault [55]: "La locura se convierte en una de las formas mismas de la razón" y "...no conserva sentido y valor más que en el campo mismo de la razón". Y citando a Montaigne en cuanto a que «La presunción es nuestra enfermedad natural y original. La más calamitosa y frágil de todas las criaturas es el hombre, y la más orgullosa. Se siente y se ve alojado por aquí por el cielo y las heces del mundo, atado y clavado a la parte peor, más muerta y más corrompida del universo, el último albergue del alojamiento, el más alejado de la bóveda celeste», determina el autor que: "Tal es la peor locura del hombre: no reconocer la miseria en que está encerrado; la flaqueza que le impide acceder a la verdad y al bien; no saber qué parte de la locura es la suya". Y dice más: "Es un privilegio absoluto de la locura el reinar sobre todo aquello que hay de malo en el hombre". [55.a].

Pero lo malo puede partir de los daños a las funciones de los sentidos correspondientes a traumatismos innatos o a lesiones externas. Si Paracelso distinguía a los *lunatici*, *insani*, *vesani* y *melancholici*, Linneo y otros agregaban perversiones y perturbaciones como sigue: imbecilidad, olvido, retardo, imprudencia, letargo, somnolencia, estulticia, manía, frenitis, insomnio, cefalalgia, coma, vértigo, delirio, frenesí, rabia, lasitud, espasmo, alucinaciones, antipatía, furor uterino, hidrofobia, terror pánico, amnesia, idiotez, precocidad, satiriasis, extravagancia, nostalgia, fanatismo, orgullo, tristeza, envidia, flema, sonambulismo, erotomanía, desesperación y suicidio, entre otras muchas irregularidades. De suerte que ante este panorama nadie podrá arrojar una primera piedra.

En su capítulo "Stultifera navis", Foucault advierte que "En la literatura sabia la locura también actúa en el centro mismo de la razón y la verdad", y apoyado en las imágenes del Bosco, Brueghel y Grünewald, concluye que: "El horror delante de los límites absolutos de la muerte, se interioriza en una ironía continua; se le desarma por adelantado; se le vuelve risible,...El aniquilamiento de la muerte no es nada...puesto que la vida misma no es más que fatuidad...ya está vacía la cabeza que se volverá calavera...Es la misma sonrisa la de la máscara vana y la del cadáver...lo que hay en la risa del loco es que se ríe por adelantado de la risa de la muerte; y el insensato, al presagiar lo macabro, lo ha desarmado".

Delata Foucault la evolución del tema medieval del "Grylle", que transformaba a los hombres en prisioneros de la bestia para demostrar el envilecimiento del espíritu en la locura del pecado, una de sus figuras predilectas. La encuentra en *Las tentaciones de San Antonio*, de Grünewald: "esta silueta de pesadilla es a la vez sujeto y objeto de la tentación; es ella la que fascina la mirada del asceta; ambos permanecen prisioneros de una especie de interrogación especular, indefinidamente sin respuesta"... "los fantasmas de su locura tienen, para el hombre del siglo XV, mayor poder de atracción que la deseable realidad de la carne" [55.b].

Pero concede a la locura la gracia de la productividad mediante estas citas. Charron [55.c]: «La sabiduría y la locura son vecinas cercanas. ¿Cómo distinguir, en una acción sabia que ha sido cometida por un loco y en la más insensata de las locuras, que es obra de un hombre ordinariamente sabio y comedido?...No hay espíritu grande sin mezcla de locura. En este sentido, los sabios y los poetas más audaces han aprobado la locura y el salirse de juicio de vez en cuando».

Pascal: «Los hombres son tan necesariamente locos que sería estar loco de alguna otra manera el no estar loco».

Erasmus, contemplando el espectáculo divino de la locura de los hombres: «Si pudiérais observar desde la luna,...las agitaciones innumerables de la tierra, pensaríais ver un enjambre de moscas o moscardones que se baten entre ellos, que luchan y se ponen trampas, se roban, juegan, brincan, caen y mueren...».

La época clásica impone a la actitud mental una posición ética [55.d]: "Toda locura oculta una opción como toda razón una opción libremente efectuada" por lo que los locos pasan a ser jurídicamente culpables. Se cita a Malesherbes [55.e]: «Se diría que el honor de una familia exige que se haga desaparecer de la sociedad a quien, por sus

costumbres viles y abyectas, hace enrojecer a sus parientes». También, al considerar la sociedad a la locura como inhumana, «considerará humano dejar morir a los locos en el fondo de las casas correccionales, no comprendiendo ya que, para el hombre clásico, la posibilidad de la locura es contemporánea de una opción constitutiva de la razón y, por consiguiente, del hombre mismo».

"En los Narrtürmer de Alemania, había ventanas con rejas, que permitían observar desde el exterior a los locos que estaban allí encadenados".

En Francia, "Ciertos carceleros tenían gran reputación por su habilidad para hacer que los locos realizaran mil piruetas y acrobacias mediante unos pocos latigazos"... "He aquí a la locura convertida en espectáculo, por encima del silencio de los asilos, y transformada, para gozo de todos, en escándalo público". En Charenton los locos hacían de actores y espectadores observados. Las actitudes grotescas de estos desgraciados y sus ademanes provocaban la risa burlona, la piedad insultante de los asistentes, escribió Esquirol según lo cita Foucault.

Cuenta Riquelme que [56]: "En el siglo XV, los elementos intranquilos y perturbadores de la sociedad eran embarcados y expuestos a la fuerza de los elementos con la esperanza de que... (se pudiera) acercar al polo de la razón al *espritú descarriado de los extraviados*... Sin embargo, ya en el siglo XVI el aislamiento de este círculo de personas fue conducido de manera creciente hacia el interior de los centros de custodia en proceso de constitución, esto es: en tanto que se constituían «islas de la insensatez», en una sociedad cada vez más organizada". También se podía castigar desde con el encierro de vagabundos en talleres y fábricas hasta su ahorcamiento.

La naturaleza misma del artista ha arrastrado a la sociedad a ver con suspicacia y recelo toda actividad que no sea convencionalmente profesional. Casi se la puede justificar a la luz de las lecciones de escarmiento que ha recibido, para considerarse vulnerable a las incongruencias típicas de un creador, quien luce prácticamente inútil para colaborar en casi todos los menesteres de urgencia inmediata para una familia, así como incapaz de aportar bonanza económica.

El espacio de la poesía destaca en cuanto a la producción de locos. El poeta maldito simbolista Paul Verlaine solía pasearse en París con su mascota langosta al hombro sólo por "épater les bourgeois"; Henri David Thoreau consumía sus días desnudo en las aguas de Walden Pond sumergido hasta los ojos para observar los insectos; mientras Walt Whitman se suicidaba lanzándose a las aguas desde la popa de un barco, Edgar Alan Poe

se hundía en el nefasto delirium tremens de las drogas, apabullado por fantasmas y cuervos. El cojo Lord Byron, amante incestuoso y eterno enamorado de su hermana Augusta, convivía con un enorme zoológico dentro de los salones de su palacio veneciano al par que atravesaba a nado, noche a noche, ricamente enjaezado, ida y vuelta la tremenda distancia del canal de la Giudeca, para bajarse la borrachera. Y el gran Contemporáneo Jorge Cuesta terminaría suicidándose, no sin antes emascularse los testículos, sin empacho.

El milagroso e ingrátido bailarín Vaslav Nijinsky, casado y homosexual, terminaría sus días como un perro rabioso en una camisa de fuerza. La nota la acompañaría al compositor Schumann durante varios años de su locura, rezumbándole en el cráneo hasta la muerte. Gaetano Donizetti igualmente perdió la razón y acabó paralítico sus días en los manicomios de Ivry y Bérgamo.

La lista es interminable, y sustenta la zozobra de cualquier familia tradicionalista. No por nada México se escandalizaba la mayor parte de este siglo, escindiendo y ocultando a sus hijos e hijas que escogieran el rumbo de la cinematografía, el canto o la poesía, ese mundo de farándula pública concurrida por depravados, locos desenfrenados, y desviados sexuales. El insigne Maestro pintor Luis Nishizawa nos citaba así a su madre: "Casi todos mis hijos son buenos profesionales. Sólo Luis no hace nada: se las pasa todo el día no más pintando".

9.1 Rasgos patobiográficos

En las siguientes páginas se verá un epítome bibliográfico aleatorio de destacadas figuras del arte visual. Esta breve antología aparecerá con escasas referencias bibliográficas y compendiará de modo sucinto sus vidas desglosadas a través de los rasgos y vicisitudes que atañen a nuestro estudio. Veremos datos biográficos o patográficos someros sobre diversos pintores, en su mayoría activos en el lapso del psicoanálisis histórico, que nos ilustrarán sobre los padecimientos conductuales y extravagancias que inciden en la obra estética.

Entendemos pues que muchos de ellos obraban como si fueran dominados por el hemisferio derecho de su cerebro en referencia a su escasa expresión verbal. De hecho, Turner, Daumier, Cézanne, Degas y Corot se consideraban casi mudos, y muy huraños.

EDGAR DEGAS

Fue soldado en la guerra de 1870 contra Prusia, y derrotado. Ya anciano y prácticamente ciego, en las postrimerías de su vida, hacía una visita diaria de neurótica nostalgia, a ver el sitio donde habían derribado su casa. Sus pinturas reflejan timidez, impotencia y voyeurismo.

"...Cayó enfermo y comprendiendo que tenía nostalgia de París, emprendió el regreso en 1873. Es probable que algún incidente de esta visita fuera la causa de su soltería permanente y de la actitud hostil a las mujeres que le acompañó el resto de su vida".

Sheldon Cheney[29]

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

-Cojo y deforme desde su infancia a consecuencia de una caída del caballo, odiaba a su padre, vivía entre vagos, bohemios y prostitutas. Era dipsómano y hacía horribles mezclas de alcohol y ajenjo, por lo que hubo de ser internado en un hospital psiquiátrico.

Según el poeta Arthur Symons, que lo vio en Moulin Rouge, "Iba con la gran cabeza inclinada,.., se detenía (por su dificultad para andar) y miraba a uno y otro lado; sus negros ojos fulguraban con brillo irónico y divertido... su voz grave y mordaz prorrumpía en una insólita charla de chistes o burlas o amargos sarcasmos, o frases sueltas en que cada palabra tenía su intención: lisa y brutal, burlona, sería o sardónica".

Herman Wechsler[29]

JEAN B. CAMILLE COROT

"Un día Corot entró al comedor...de sus papás. Ya había comenzado la cena y sus zapatos traían rastros de una caminata campestre. Su padre estaba furioso y lo regañó violentamente, a pesar de que el hijo ya tenía 50 años".

-Corot guardaba silencio ante estos reproches..."pero por muy frío que fuese el hombre que llamaban el San Francisco de Asís de la pintura, quizá sólo perdonaba aparentemente a quienes lo ofendían y subconscientemente continuaba odiando a su ofensor. De ahí a querer castrarlo- para usar el lenguaje del psicoanalista- no hay gran

distancia, y este deseo se ilustra, requiriendo un instrumento filoso para su realización, en La Segadora sosteniendo una hoz, cuyo rostro, según Jean Leymarie, semejaba el de Corot".

"El hombre que desea castrar a su padre se castra a sí mismo, de aquí la constante recurrencia a los símbolos de castración en sus obras, como el tocón truncado en el primer plano de Castelgandolfo, el pilar roto en Chartres...".

"Empero esto no significa que Corot fuera impotente,... pero se puede asumir que el aspecto de la potencia sexual representada por el matrimonio no era la suya..." "En Chartres... el hombre en mangas de camisa está representado en cuclillas o sin piernas, otro símbolo de la castración, ya que en esta posición le es difícil o de hecho imposible alcanzar a la mujer a 7 u 8 pasos de distancia". "Este célibe excluido por el escarnio de su padre del lugar que le habría correspondido en la sociedad formal, soñaba perpetuamente en el matrimonio"-Sólo comentaba su sociedad: "Monsieur Corot no acaba sus cuadros...es incompleto...es tartamudo...es descuidado..."

Yvon Taillander [57]

JEAN FRANCOIS MILLET

Conoció la pobreza y el hambre. Pintaba en un granero desnudo y sin fuego. Poco después de casarse vio morir a su esposa, que no había podido resistir la miseria.

En París se le consideró como un intruso, un hombre rústico sin delicadeza alguna; el rechazo fue total. Murió enfermo y pobre.

[Ref 29]

THEODORE GERICAULT

"Nada es más original en su arte que sus retratos de enfermos mentales...Cada uno de estos cuadros muestra una enfermedad distinta, como la cleptomanía. Los delirios de grandeza, etc. No es seguro si estas obras fueron pintadas...para devolverle un servicio al Dr. Georget o si fueron una especie de terapia ocupacional prescrita por aquel doctor para combatir una de las frecuentes depresiones del artista. En total, pintó 10 lienzos: sólo se conservan cinco, siendo uno de ellos el bello cuadro del Asesino loco (1822-23; Museo de Bellas Artes de Gante). La obra resulta única porque es una de las primeras en que se representa un estado mental anormal como una enfermedad, en vez de como un objeto de risa".

JOSEPH TURNER

"Su padre era barbero y su madre murió en un manicomio...Debido a la costumbre que tenía de hablar entre dientes y a lo limitado de su vocabulario, no tuvo éxito como maestro...A medida que pasaban los años...se iba volviendo cada vez más irascible y violento..."

George Kent [29]

AMEDEO MODIGLIANI

"Según la moral burguesa era un tipo decadente, o sea, uno de esos seres amantes de todo lo poético; del buen vino, la música y las mujeres...Modigliani sufría de una afección pulmonar que le costó la vida..."

"En 1909...la tuberculosis, ya muy avanzada, le destruía el organismo y él lo sabía muy bien. Fue víctima consciente de su enfermedad. Bebía desmedidamente y experimentó con muchas drogas, exclusivamente el *hachís*. Como casi nunca tenía un céntimo, dormía donde podía, en la cama de un amigo o en el suelo, a veces en la calle. Vivía y trabajaba en los cafés. Su pobreza y el hambre lo obligaban a vender su trabajo por sumas ínfimas, o a cambiar un cuadro por algo de comer".

Herman Wechsler[29]

RENE MAGRITTE

"Era curioso, voyeurista. Era a menudo negativo"

Harry Torczyner

"Existe en sus cuadros una estudiada objetividad. -le gustaba dar la imagen de un burgués medio-, pero la frecuente repetición de temas de sofocación, y la sensación de claustrofobia que transmite la extrema falta de relieve del espacio pictórico parecen responder a cierta ansiedad personal. Se ha interpretado que estos temas reflejan el recuerdo inconsciente del suicidio de su madre, quien se ahogó cuando él tenía catorce años".

[Ref 27, T.8]

GUSTAVE COURBET

"Año tras año los jurados rechazaban...los cuadros que Courbet quería exhibir en el salón de París. Pero él hablaba y se atraía la atención del público, gritaba y profería amenazas...Era egoísta, insensible y belicoso: estaba en todas partes, a fin de ponderar sus merecimientos dondequiera que se le presentase la oportunidad. ...Era demasiado ruidoso y ofensivo para pasar inadvertido; su sinceridad sin ambages, su vanidad sin reservas, su insistente afirmación de que él era el único artista del siglo, impresionaron a la juventud".

"En la inauguración del Salón de 1866 la emperatriz Eugenia se disgustó tanto con uno de sus cuadros que amenazó con hacer clausurar las salas si no lo retiraban de allí."En 1870 el emperador le ofreció la condecoración de La Legión de Honor y,...Courbet rehusó la distinción"-y- "proclamó a los cuatro vientos que había dado "una bofetada" al emperador".

"...Huyó a Suiza y murió en el destierro, despojado de sus bienes, con el espíritu quebrantado, lleno de amargura contra su patria."...En Francia ningún pintor sintió mucho su muerte. Para los conservadores el episodio de su triunfo había sido una aberración, y el pintor mismo un personaje de pesadilla".

Sheldon Cheney [29]

HONORE DAUMIER

Su padre era un poeta mediocre que soñaba siempre en vano con la gloria literaria, mientras la familia se debatía en la pobreza más abyecta. Daumier fue lacayo y recadero en una librería. Los artistas respetables lo consideraban como un pilluelo malvado, instrumento de los agitadores sociales. Como caricaturista, los políticos cobardes se estremecían ante sus devastadoras obras maestras. Enderezó un ataque particularmente mortificante contra el Rey Luis Felipe...eso le valió seis meses en prisión.

-No tenía dotes para la conversación.

-Dos veces trató de obtener condecoraciones y otras tantas fué rechazado. Cuando se le ofreció finalmente la insignia de la Legion de Honor, la rechazó calladamente. En sus últimos años, en la pobreza, perdió la vista. Aquella carga era ya superior a sus fuerzas, y habría pasado mucha hambre a no ser por la ayuda de sus amigos. Se retiró a una casucha de Valmondois y diez años después, al cumplir los 65 estaba a punto de ser desahuciado por no pagar la renta. Murió ciego, miserable, paralítico y solo.

MAX ERNST

-Este pobre hombre se enroló en el ejército a sabiendas de los horrores que se le deparaban. De hecho tanto franceses como alemanes lo encarcelaron.

"...Otros eventos, de naturaleza más traumática tienden a irrumpir en sus pinturas tardías, especialmente los que trataría de resolver por los métodos psicoanalíticos de Freud. Una en particular es excepcionalmente reveladora. Una noche de 1906, Ernst descubrió que Hornebom, su amada mascota cacatúa estaba muerta. De repente su padre anunció que acababa de nacer su hermana Loni. Esta rara coincidencia lo postró en un prolongado estado emocional, confundiendo frecuentemente a humanos con pájaros".

"...Ernst se metió de lleno a manifestar visualmente el mundo de los sueños y el inconsciente...Dibujó sobre las memorias de los traumas de su niñez (1921)... En cierto modo creó su propia mitología privada a partir de sus miedos y ansiedades..."

"En 1930, su obsesivo interés por las aves culmina en *Loplop, Superior de las aves*, la pintura de su *alter ego*. Esto presenta la solución de su temprano trauma causado por la muerte de su mascota cacatúa que coincidió con el nacimiento de su hermana"

Pamela Pritzker [58]

-En *La Femme 100 têtes* la herofina es Perturbación, su hermana, la mujer de las 100 cabezas o sin tetas, que aparece en toda la novela en desnudez estatuaria.

-De esta deslumbrante serie de collages habría que destacar *La même, pour la deuxième* en que un hombre de expresión madura y proterva bochornosamente restriega sus genitales contra el trasero de un lánguido joven desnudo reclinado sobre él. Ejercicio mnemotécnico como reminiscente del *Sileno Ebrio* de Antonio Van Dyck en Bruselas representando a Baco- al igual que el de Rubens- más anciano, llevando por rémora a un negro embarrado a sus lomos, con los ojos en frenesí celeste y la lengua viboreando hacia arriba.

EGON SCHIELE

"Sus modelos tienen miradas fijas, mientras sus manos contorsionadas son bien convulsivas o bien paráliticas. Aun sus amantes abrazados expresan desilusión más que deleite. Su arte, en pocas palabras, es a la vez mórbido y amanerado, cruelmente expresivo de la tensión nerviosa".

Joseph-Emile Muller [52]

-Se ha escrito que Egon violó a una niña, su vecinita, aun siendo casado.

"Schiele llevaba una vida solitaria y una vez lo arrestaron por pintar figuras eróticas. Orgullosamente admitió ser culpable de los cargos y lo mandaron a prisión por cerca de un mes". -Una imagen suya lo muestra acariciándose un pene descomunal- "Esta torturada figura de un hombre con una erección es un autorretrato pintado por Schiele hacia el final de su corta vida".

Bradley Smith [27]

"La sexualidad impregnó el pensamiento radical y el arte vienés de la época (p.ej., las obras de Otto Weininger, S. Freud y Klimt), y los estudios de Schiele de muchachas desnudas y de su propio cuerpo no son una excepción a este ambiente...Son imágenes de humanidad explícitas, pero al mismo tiempo atormentadas...".

[Ref 27, T.11]

MAURICE UTRILLO

-Eterno dependiente de su madre, se hizo alcohólico a temprana edad.

"El pequeño Maurice crece frágil y enfermizo, de carácter cerrado y esquivo...No deja de beber así como no logra liberarse de sus oscuras obsesiones, de los sueños inquietos que atormentan su difícil adolescencia. Pero ahora finalmente tiene entre sus manos un instrumento de liberación, porque mientras pinta logra verdaderamente evadirse de la realidad que lo circunda y que sigue pareciéndole extraña e incomprensible".

-Tras un intento de suicidio, estuvo en las clínicas psiquiátricas de Ste. Anne, Villejuif, Picpus, etc.

"Vagabundo inhibido, totalmente incapaz de establecer un diálogo con la humanidad, arrastra el peso de su tristeza de un bar a otro, encontrándose mezclado en riñas, incidentes y desórdenes que a menudo requieren la intervención de la policía".

Renata Negri [59]

HENRI ROUSSEAU

-Crea en la Patria y los valores institucionales consagrados.

"Su disparatada mitomanía debe ser entendida en relación con el comportamiento de quien no considera que la fantasía y la realidad son entidades contradictorias sino términos que nos transmiten una situación vital y concreta...Rousseau es un individuo que se siente frustrado en su integración con el mundo tal como éste se presenta, y por ese motivo libera sus fantasías compensatorias en un acto de automatismo psíquico que nada tiene de intelectual y que le permite lograr una situación de equilibrio.

"..Como se sabe, creía en los espíritus o, más bien, vivía acompañado por ellos; estaba convencido de que, desde que murió, su primera mujer lo seguía en sus trabajos y de que en ciertos momentos guiaba su mano".

"..Es una fantasía de mitómano que tiene, tal vez, el inconveniente de borrar la diferencia entre lo verdadero y lo falso. En él coinciden la más alarmante ingenuidad con la más refinada astucia para enriquecer con mitos aún vigentes sus personajes". [59.a]

Carla Ronzi

PAUL GAUGUIN

-Su esposa lo abandonó llevándose a los hijos a Dinamarca donde tendrían por lo menos qué comer. Gauguin la siguió. "Blanco del escarnio burlón de los daneses, quienes sólo veían en él a un hombre que vivía a costa de su mujer y que pintaba lienzos risibles, regresó al cabo solo a París...".

-Se fué a Tahití e Hiva Oa..."Había contraído una enfermedad para la cual en esa época no había curación; tenía, además, una pierna hinchada y cubierta de un eccema persistente. Sufría lo indecible. «Espero aquí como una rata en un tonel abandonado a las aguas», escribió... "Solo, padeciendo males atroces, abrumado por preguntas sin respuesta...desprovisto de aspiraciones intentó suicidarse en 1898"..."También las autoridades de las Marquesas consideraron que la presencia de este blanco defensor de los indígenas era peligrosa y, en marzo de 1903, lo condenaron a tres meses de cárcel".

Alberto Marini [59.b]

"El público consideraba «grotesco» el arte de Gauguin, quien a la edad de 42 años seguía sumido en la pobreza..."-Acababa de morir cuando se subastaron sus pertenencias para pagar sus deudas. Por algunos de sus cuadros, que se hallaron en desvanes de bares, mancebías y pensiones, se pagaron dos francos. "El artista los había dado a cambio de una botella de vino, una habitación para pasar la noche o un momento de placer". En las Marquesas, "un pescador que se encontró tres cajones repletos de lienzos y dibujos en la pobre cabaña del artista, no se tomó el trabajo de venderlos, sino que los arrojó al mar".

George Kent [29]

SALVADOR DALÍ

-Dalí ha muerto. Murió morboso, voyeurista y megalómano. "Durante toda su vida ha sentido una imperiosa necesidad de llamar la atención hacia sí. Cuando era niño se arrojó varias veces por la escalera de piedra de su escuela a fin de ser el centro del interés de sus condiscípulos. En su "Vida secreta", confesó haber vivido en estado anímico próximo a la locura" -Su despiadada falta de ética lo ha impulsado a financiar a grupos reaccionarios vociferando su simpatía por los dictadores y millonarios y su odio contra las facciones oprimidas y rebeldes como en los casos de Somoza, Pinochet, los contras y los Polisarios, pe.o no por convicción política sino por un propósito publicitario.

"Fue la cabeza del culto surrealista por los objetos -Las fantasías sexuales neuróticas y los miedos personales fueron plasmados en sus cuadros a menudo mediante simbología freudiana- pero los recursos sensacionalistas de que se valía para promocionarse, así como sus coqueteos con el fascismo, hicieron que en un momento dado fuera expulsado del movimiento".

"En *El gran masturbador* se hallan descritos en imágenes simultáneas...Gala...y el propio Dalí narcisista, autoerotista, delirante -Esto es, paranoico- y, según la nomenclatura freudiana, "perverso polimorfo"... [60].

-Sin embargo, cuando Freud accedió en 1938 a entrevistarse en su casa de Londres con Dalí, le dijo que en un cuadro surrealista le interesaba más lo consciente que lo inconsciente.

JOSE CLEMENTE OROZCO

-Manco, daltónico, casi ciego.

"Fuerza, dulzura, gracia, ferocidad, imaginación y paroxismo distinguen al dibujo de Orozco. Y, sobre todo, un idealismo profundo y taciturno, en donde esa fuerza, esa dulzura, esa gracia y ferocidad se desarrollan alejándose de la vida hacia una concepción que engendra una expresión que nos suele agobiar de horror...Muchas veces hace pensar en agria truculencia, en excesivo énfasis caricaturesco y en algo así como en un preciosismo del horror. Lo espantoso alcanza excelstitud en él...Y la atrocidad de Orozco tiene algo que nos recuerda el barroquismo sangriento de nuestras culturas primitivas". "Vive el drama del hombre, el de su pueblo, con expresión súbita y reflexiva a la vez...Lo que se diría antipoético, lo que repugna, lo mísero y despreciado, arde en su obra...no exalta a la masa servilmente, sino que, tranquilo en su soledad, lo vemos señorear las modernidades transitorias...Como sarcástico, como humorista, crea crueldades únicas en México...Su violencia y su ternura se mezclan en un sentido agudo de lo grotesco en que sobresale su piedad y un conflicto entre el amor y la decepción. Detesta la miseria, la pinta como es, y a los causantes de la miseria...Su hostilidad al medio, a pequeñeces que lo rodearon, le tornó solitario...Su repulsión acendró la obra...La amargura desolada...derivada del choque de su anhelo con la realidad, es uno de los rasgos acusados de su psicología...sarcástico e inconoclasta...hosco, retraído, malhumorado..."

"«Hay que pintar con m...» solía decir, torturado por la misma angustia, que le solicitó un camino baudelariano (SIC), con su mística torturada y demoníaca, que tiene puntos de contacto, no por mansedumbre, sino por exigencia absoluta, con la voz antípoda de Francisco de Asís".

Luis Cardoza y Aragón [61]

VICENT VAN GOGH

-La pura mención de su nombre, por ser sinónimo del loco clásico, hace superfluo reiterar su biografía, ya del dominio público, y da sustento, explicación y justificación a la presente tesis. Repetir sus años de muda piedad en el Borinage, su mudo amor por una mujerzuela, sus temporadas gastadas en manicomios, su sorda otoectomía sin el brillo y el aplauso glorioso de la Plaza México, su mano tatemada adrede, el alarido de sus cartas a Theo, y su postrer sordo suicidio, significaría un concomitante vacío de información, requiriendo una licencia para sordomudos.

"Aunque ha sido muy buena idea venir a Saint-Rémy, parece aun más apropiado poner a gente como yo en la Legión Extranjera...De un modo u otro, me da lo mismo".

-En su *Café Nocturno* quiso demostrar que « *El Café es un lugar donde uno podría arruinarse, enloquecer, cometer crímenes*».

"¿Qué soy yo a los ojos de la mayoría? –un Donnadie o un hombre excéntrico y desagradable– alguien sin posición social, que nunca la tendrá, en suma lo más bajo de lo bajo. Pues bien, si fuera cierto, me gustaría enseñar con mi trabajo lo que hay en el corazón de un excéntrico así, de un tal Donnadie". "Si, defraudado del poder de crear físicamente, trata un hombre de crear ideas en vez de hijos, es aún con mucho parte de la humanidad".

"Por mi mediación tienes tu parte en la producción real de algunos lienzos, que aún en el cataclismo retienen su quietud...Mi propio arte, arriesgo la vida por él y mi razón se ha quebrantado debido a él".

Vicent Van Gogh [62]

9.2 Expresionismo

Explorar someramente el submundo delirante y ascético del capítulo expresionista significa sumergirse en un contexto inquietante de verdad metafísica en el cual pululan el dolor, inseguridad, terror, asfixia, fealdad, claustrofobia, agorafobia y, en general, toda la gama de complejos del hombre que en su estado consciente preferiría evadir. El grado de impotencia ante tanta miseria se revela más patentemente en las biografías que en la génesis de sus obras. la relación biográfica de los participantes de este campo resulta abrumadoramente consecuente con su momento histórico, pero aun más reveladora de la integridad intestinal de estos creadores.

A continuación propendremos algunos trazos sintetizados sobre la personalidad, vivencias y características estéticas de diversos pintores expresionistas según la concepción de Joseph-Emile Muller, a cuyo juicio: "Frecuentemente sucede que la evolución de un artista está determinada no tanto por los eventos externos como por algún drama privado, alguna perturbación psicológica de naturaleza puramente personal" [52.a].

FRANCIS BACON

Nos ofrece «retratos», cuerpos desnudos o vestidos que en general no han sido meramente distorsionados sino vapuleados; los rostros parecen haber sido desfigurados a patadas o golpes, expresan azoramiento, terror, odio resentido, rabia o furtiva

revancha...su Papa Inocencio X como lo representara Velázquez, está sentado en un trono más o menos pontifical, sus facciones borrosas, su expresión lóbrega y malhumorada, o bien lanzando furiosamente gritos sordos como los que uno emite en una pesadilla.

MAX BECKMANN

La guerra de 1914 lo vió movilizarse hacia el cuerpo médico del ejército donde la vista incesante del sufrimiento y la muerte tuvo un efecto tan abrumador sobre él que tuvo que ser invalidado y licenciado.

Uno es dolorosamente consciente de la crueldad y el abandono tan dramáticamente exhibidos (en sus muñecos)...Rara vez nos muestra dos seres humanos que no sugieran su mutua irritación y un choque inminente.

MARC CHAGALL

La feroz locura del anti-semitismo Nazi y las atrocidades de la última guerra mundial lo arrancarían de su universo fabuloso y, entre 1935 y 1945, un buen número de sus pinturas reflejan los horrores de su tiempo: mártires, figuras crucificadas (no siempre de Cristo), enlutados y fugitivos, casas ardiendo, en breves dramas de la vida real, aquí aparecen ante nuestros ojos.

OTTO DIX

Su realismo, en vez de ser respetuoso, es amargo, vengativo y acusador. Con fría crueldad Dix acentúa la fealdad de cuerpos y almas, deformidad, desventuras y maldad, en situaciones que son grotescas, punzantes o repulsivas. Cuando pinta meretrices, son aun menos repelentes que las de Rouault. Y cuando en 1920 asume como tema los inválidos de guerra, los representa tan horriblemente mutilados, y armados de extremidades tan espantosamente artificiales que ya ni siquiera despiertan piedad. Es despiadado aun cuando representa a aquéllos por quienes siente compasión, por ejemplo un obrero o sus propios padres. Expulsado por los Nazis en 1933 de su cátedra en la Academia de Dresde, que había impartido desde 1925, se retiró a Alemania del Sur...

GEORG GROSZ

Exasperado por la injusticia y el absurdo en torno suyo, asqueado del militarismo, nacionalismo y la moral hipócrita, los estigmatizaba ferozmente. Pinta soldados brutos que sólo sueñan en la venganza, en acribillar obreros; veteranos mutilados o ciegos reducidos a mendigar limosna, pirujas vulgares, empresarios sin escrúpulos y au-

tocomplacientes, burócratas arrogantes; los conjunta en las calles de Berlín, los agarra descuidados en bares y burdeles, e invariablemente busca enfatizar sus aspectos más revulsivos e innobles.

ALEXEJ JAWLENSKY

La guerra de 1914 lo obligó a dejar Alemania...Una artritis paralizante le impidió dibujar líneas regulares,...su arte perdió su consistencia y precisión, sus líneas se hicieron más anchas y menos firmes, su manejo más torpe; finalmente su color se apagó y empobreció. Al mismo tiempo que un sentido de tragedia, o un ocasional elemento de misticismo se arrastran en lo mejor de sus *Meditaciones*.

ASGER JORN

En 1951 su insanidad lo obligó a ingresar a un asilo donde permaneció por cerca de año y medio...Para 1960 su estilo gráfico se ha hecho cada vez más vehemente, a veces furioso, y la pintura se cubre de cicatrices, rayones, una masa confusa de colores aparentemente en fermento...Se pueden distinguir rostros primitivos parcialmente hombres y bestias, pasmados o demoníacos, que expresan angustia o amenaza.

ERNEST LUDWIG KIRCHNER

La guerra de 1914 lo sacudió hasta lo más profundo de su naturaleza. Se alistó como voluntario, pero halló la milicia tan intolerable que lo invalidaron en 1915 sin haber estado en el frente. por dos años estuvo bajo atención médica...Para 1917 estaba casi paralizado y psicológicamente en estado de completo colapso.

Exhausto, agobiado por la enfermedad, deprimido por los sucesos políticos en Alemania, terminó por suicidarse.

OSKAR KOKOSCHKA

Muchos de sus rostros reflejan la angustia mal disimulada de una mente turbada, mientras las manos, también, sugieren una tensión nerviosa.

Unido con Alma Mahler, viuda del compositor, pintó varios cuadros que reflejan las tensiones de su relación con ella. Herido seriamente en la guerra del 14, se incrementó su pesimismo, y en su *Autorretrato* de 1917 se revela una ansiedad tormentosa no sólo en la cara sino en el manejo convulsivo.

EDVARD MUNCH

Cuando niño perdió a su madre y una de sus hermanas, víctimas de la tuberculosis. Su propia salud era precaria, mientras su padre, doctor de pobres, sufría ansiedad neurótica.

Para él, el hombre está condenado a la soledad y la angustia...Aun el amor, que tanto le preocupaba, no le significaba una fuente de consuelo, sino de tormento y amargura. La mujer no sólo provoca desecho y celos, sino que embruja y desgasta al amante, le chupa la médula...Mientras ella también queda insatisfecha e infeliz.

JULIUS MORDECAI PASCIN

Su tema favorito eran las figuras femeninas desnudas o semidesnudas en actitudes y espacios eróticos. Comúnmente hay una sugerencia de melancolía en estas figuras como si la búsqueda del amor les acarrearía más tedio que deleite. El mismo Pascin se desilusionó tanto de la vida que cometió suicidio.

GEORGES ROUAULT

Por varios años pintó principalmente prostitutas y payasos. Los pintó con el espíritu de un cristiano espantado ante la vista del pecado y afligido por su pobreza...Su arte se hizo un violento acto de acusación...En vez de contemplar a las hetairas con la curiosidad de Toulouse-Lautrec, quien se deleitaba en observar su vida cotidiana, no podía ver en ellas más que la encarnación de una irremediable y aterrante caída de la gracia. Sus cuerpos aparecen desganados, informes, usualmente hinchados hasta el punto de la deformidad monstruosa, y las caras escuálidas con una estupidez tan repulsiva como su fealdad.

CHAIM SOUTINE

De familia judía y pobre, conoció la inopia y el miedo, humillación y frustración a temprana edad. Inclusive su vocación artística le acarreó desaires y golpes, y tuvo que huír de casa para estudiar artes en Minsk y en Vilna...Estaba acosado por la pobreza, de la que nunca se liberó...pues el recuerdo de lo que había padecido lo persiguió tan penosamente que su arte permaneció siendo el de un ser atormentado.

Sus naturalezas muertas tratan de animales muertos por el hombre para comer: arenques, pollos, faisanes, bueyes desollados. Este tema indudablemente plagiado de Rembrandt, pero Soutine los trata a su manera: las formas dolorosamente distorsionadas, el aspecto sangriento del animal destazado cobra énfasis y su carne expuesta adquiere un trágico acento profundamente inquietante.

WOLFGANG SCHULZE (a) WOLS

Fue internado al inicio de la guerra, 1935. Pasó un año en campos de prisión. Desde su salida de Alemania había vivido en condiciones difíciles y siempre intentó evadirse de la existencia que le ofrecía el mundo real. Su constante recurrencia al alcohol le comportaba un escape inmediato y una postrera auto-destrucción.

Sus líneas reportan la noción de un obsesivo errar en una prisión de la que no hay salida, y a ratos se distinguen entre ellas caras fantasmales, ojos aterrados, dedos amputados, carne cruda, heridas abiertas, cabezas de animales de miradas perplejamente fijas.

10. CONCLUSIONES

El contenido y el espíritu de las disquisiciones anteriores nos conducen ahora a aquilatar el problema presentado y a ofrecer estas conclusiones. Hemos obtenido el siguiente resumen sobre el perfil del auténtico artista con miras a proponer varios sistemas de preparación de los estudiantes de arte, solamente a nivel propositivo e ideal.

RESUMEN. El artista está influido por a) factores internos y b) factores externos

- | | |
|----------------------|--|
| a) factores internos | Su genética étnica (oriental u occidental) |
| | Su fisiología (sexual y hormonal in feto) |
| | Su psicología (bilateralidad encefálica) |
| b) factores externos | La psique colectiva (moral y religión) |
| | El devenir histórico-político |
| | Las situaciones anómalas |

Se ha intentado establecer que el creador es foráneo y extemporáneo a ambas macroculturas: demasiado aislado, autónomo y rebelde para oriente, y demasiado neurótico, místico y metafísico para occidente.

Hemos sugerido que el hemisferio derecho del cerebro domina a un considerable número de ellos, igual que a la cultura oriental.

Hemos visto que en su mayoría, los productores de arte son psicópatas extravagantes, generalmente infelices, y propositores de cambios.

Su personalidad

Resultaría sano, antes de ofrecer propuestas concretas, ponderar algunas observaciones que vienen al caso. Según Linton [63], para quien la personalidad es el conjunto organizado de los procesos y estados psíquicos del individuo: "La psicología experimental ha llegado a conocer bastante de los procesos del aprendizaje sin dejar de considerarlos sobre terrenos puramente psicológicos y conductistas, aunque todavía ignore casi por completo los procesos fisiológicos que acompañan a los primeros" y asienta que "lo único que permite considerar la existencia de la personalidad como entidad activa que persiste a través del tiempo, es la constancia que adquiere la conducta manifiesta de los individuos. La repetición de respuestas semejantes a estímulos semejantes...tiene como única explicación que la experiencia se encuentra de alguna manera organizada y que se perpetúa".

Por otro lado asienta que: [63.a] "Los miembros de nuestra especie parece que tienen un poder de diferenciación e individualización mayor que cualquier otra" y concluye que el problema del individuo "no es el de ayudar a la organización de una nueva sociedad, sino el de ajustarse a los patrones de un grupo viviente, que desde mucho antes de nacer él llegó a implantarse".

Con todo, Linton obvia la relación entre la personalidad y la sociedad externa.

H. Read [64] habla así sobre la personalidad y el dilema del éxito del artista: "El desarrollo de su talento dependerá entonces de varios factores, el primero y más evidente de los cuales es su salud física y mental. Su sensibilidad es ya un reflejo de su constitución, y esta a su vez está condicionada por factores hereditarios y por su primera educación...La voluntad de ser artista surge de tremendos conflictos interiores de este tipo, y sólo cuando todos han sido resueltos (y se trata de un problema que implica la relación del individuo con la sociedad en conjunto así como con su medio familiar inmediato) puede el artista afrontar los riesgos todavía considerables de una carrera artística". [64.a]: "El primero de dichos azares es la educación; es decir, la educación pública, la que recibe fuera del ámbito de su propia familia. Este es quizás el más grave de todos los riesgos, porque no cabe duda de que la mayoría de los sistemas pueden haber sido deliberadamente concebidos para amortiguar la sensibilidad estética del niño; con raras excepciones la actual educación pública en todo el mundo se concentra en la inculcación del conocimiento intelectual, lo cual exige el desarrollo de facultades como la memoria, el análisis, la enumeración, la dosificación y la generalización. Facultades todas que destruyen directamente o amortiguan la sensibilidad estética, cuyo desarrollo exige sentido de lo concreto, agudeza sensitiva, espontaneidad emocional, atención, contemplación, integralidad de visión o de aprehensión, y en general lo que Keats denominó «capacidad negativa»".

Al abordar el binomio de la personalidad genio-locu, Matussek describe que el genio [23.c]: "en su ser humano se distingue considerablemente de los demás, aunque de forma negativa. Esta concepción se expresa con máxima claridad en la aceptación de una interconexión entre genio y locura. En razón de su obra, el genio es admirado por todos, pero en razón de su vida es evitado por la mayoría". Ahí mismo cita a Kretschmer: "El genio nace en el proceso hereditario en aquellos puntos sobre todo

en que una familia dotada de grandes talentos comienza a degenerar...Por eso se encuentra entre los genios una notable inestabilidad y sensibilidad de la vida anímica y una considerable proclividad a enfermedades psíquicas neuróticas y psicopáticas".

En cambio, Matussek rebate que [23.d] "las perturbaciones psíquicas que aparecen con frecuencia en los hombres creadores no son ni expresión de un sistema nervioso degenerado ni condición necesaria para la creatividad... Hoy...la masa hereditaria se considera menos importante que la educación, el medio ambiente y la sociedad". Posteriormente cuestiona [23.e] "¿Cómo ha de determinar el profano cuáles son sus cualidades innatas, cómo debe cultivarlas y favorecerlas? ¿Tiene el niño disposiciones para la música o su talento se ordena a la pintura o destaca en la comprensión de realidades abstractas? En tiempos pasados era la sociedad la que respondía en principio a estas cuestiones. Así, por ejemplo, la tribu de los mundugumor de Nueva Guinea creía que «un niño que a la hora de nacer tenía el cordón umbilical apretadamente arrollado en torno al cuello está destinado, por un derecho innato e indiscutible, a ser pintor...»".

Se entiende que ante el dilema de seleccionar una carrera, el individuo intente resarcir a su comodidad espiritual contra la presión, por medio de desinhibidores como el alcohol y las drogas, lo que hace forzoso buscar un tratamiento contra tales hábitos.

Dice Matussek [23.f] a este respecto: "Pastillas y tabletas disminuyen, desde luego, los estados de angustia y tensión, del mismo modo que los ejercicios de comportamiento pueden dar valor a los tímidos. Pero, sin quererlo, agravan el mal radical, a saber, la impotencia del yo. Quien debe su capacidad de sociabilidad tan sólo al alcohol o algún otro medio distensivo, puede confiar en esa virtud tan escasamente como el que debe su valor a un uniforme".

El autor no halla correspondencia entre la abstinencia sexual y la creatividad [23.g]: "La moderna investigación sobre la creatividad no se molesta tanto como el primitivo psicoanálisis por las represiones de la sexualidad y por su expresión en los síntomas creadores, mientras no supere un determinado grado de represión, que varía en cada individuo. Producen obstinados síntomas de enfermedad".

Cabe señalar, respecto a los actuales sistemas de tratamiento a los perturbados mentales que Riquelme [56.a] recrimina el método del aislamiento: "...no se puede concluir de manera unívoca por qué se "apartó" a los hombres que no se podían integrar socialmente, hacia los manicomios y no hacia otros lugares. Sin embargo, ya podemos

afirmar que es indudable que una función social de esos asilos lo constituya el retirar de la circulación social a personas que pudieran convertirse en factores de perturbación, con el fin de desterrar de la conciencia de la población su existencia misma".

Nosotros aceptaremos la cita que él reporta [56.b]: "La salud mental es entendida como un estado de bienestar integral que permite a quien lo siente vivir activamente, participar en el proceso de desarrollo social y enfrentarse con eficiencia y serenidad a las vicisitudes de la vida...".

Debemos admitir, con base en los comentarios anteriores, que para que un aspirante a artista se desarrolle en circunstancias idóneas, se requiere que toda la maquinaria social contribuya a ello. Esto es, la sociedad, la familia, el estado, el ministerio de educación, la escuela específica, los profesores y, claro está, el individuo.

Por lo que hace a la sociedad y la familia frente a la decisión de un menor de abocarse a las artes, llevará un largo tiempo educarlas mediante el despejo de recelos e inseguridad, indirectamente y en la medida en que la imagen social del productor de arte se morigere y se recupere ante los demás.

El estado, del cual depende el Ministerio de Educación—en nuestro caso, la Secretaría de Educación Pública— es responsable del rescate de la actividad artística y de los artistas, al nivel más alto para beneficio de la sociedad. Más adelante expandiremos este punto.

En cuanto al profesor de artes, no sólo es deseable que posea un grado elevado en el dominio de sus disciplinas a impartir, lo que ya es redundante, sino que debería ser un auténtico apóstol de la enseñanza. O sea, un psicólogo y místico, imaginativo e improvisador para adaptarse a cada caso individual, buen orador, paciente y condescendiente, de espíritu paternal o fraternal hacia sus educandos; y sobre todo un amigo.

El profesor deberá estar capacitado para detectar las anomalías conductuales de sus alumnos a fin de encauzarlos a la atención profesional pertinente. Lo que implica que el personal docente especialmente en las áreas de educación media y superior requerirán atención psíquica profesional para cada docente. La relación maestro-alumno demanda sutilezas de percepción en cuanto a los aspectos expresivos del alumno, sus varios estados anímicos a partir de sus cuitas cotidianas, sus ocasionales desplantes de reto a la autoridad, sus hábitos de aliño personal y del medio circundante. Hay que observar hasta su habilidad de comunicación verbal, tanto si es taciturno como si es

llamativamente parlanchín. Sobre esto dice Matussek [23.h]: "La fluidez de ideas no debe confundirse con la fuga o dispersión de ideas que puede observarse en algunos maniáticos. En este segundo caso el enfermo se ve empujado incontrolablemente de una idea a otra, sin llegar al tema en que debería concentrarse...El creativo, por el contrario, llega cada vez más cerca y más al fondo del problema que se analiza. Da vueltas en torno a él, hasta que tiene la idea salvadora, la solución adecuada".

Consideramos concluyente la necesidad de establecer un sistema de apoyo psiquiátrico dentro de las escuelas de arte dirigido a encauzar y orientar las inclinaciones profesionales de los alumnos, y compuesto de trabajadores sociales y doctores en psiquiatría. Estos podrían conformar los siguientes sistemas:

- a) Sistemas previos a los cursos profesionales
- a.1) Año propedéutico forzoso para situar al candidato frente a la carrera, lo que impediría el ingreso a la licenciatura de elementos muy jóvenes, o potenciales desertores
- a.2) Grupo de sesiones privadas que rindan un diagnóstico sobre su potencial artístico. En períodos intersemestrales de educación media y como tratamiento obligatorio
- b) Sistemas simultáneos
- b.1) Instauración de servicios de asesoría psiquiátrica en los medios de instrucción avanzada, suplementarios al servicio médico externo corriente
- b.2) Adición de una disciplina o materia que cubra los aspectos pertinentes a la historia, biología y sociología del arte en términos patológicos.

Ciertamente, se nos rebatirá que es muy fácil proponer una utopía y muy difícil llevarla a cabo. Pero las grandes realizaciones, empresas y conquistas sociales se han basado en fermentos utópicos, aunque no todos los cambios importantes en la educación hayan sido para una mejoría. La transmisión generacional de cánones de la cultura partió de la cátedra o piedra al aire libre entre los griegos y la recitación memorizada de la historia azteca hasta las grandes universidades. Sin embargo, la educación separada y especializada que se impartía en el telpuchcalí y el calmécac aztecas a los distintos estratos sociales desde temprana edad era mucho más efectiva que el programa uniforme y universal que la S.E.P. impone a todos los niveles sociales sin considerar las necesidades e intereses de las áreas rurales, por ejemplo, donde los niños desiertan en el tercer año de primaria porque la información que se les obliga a asimilar no tiene conexión con su vida o su futuro, sino con el destino de la academia urbana. Otro tanto

puede decirse del experimento de los pioneros en la finada Unión Soviética, en que los niños, expuestos a diversas técnicas agrícolas, industriales y artesanales, podían escoger el oficio de su edad adulta, aunque esto seguramente desaparecerá.

La actual educación no procura la comunicación dialéctica ni el raciocinio analítico de ida y vuelta, sino que consiste en pura información vertical y dogmática. Se da en el formato del domador con su subyugado en relación bilateral. Hay reglas impuestas por el instructor representante de un bloque, de cuyo cumplimiento dependen recompensa y castigo. Ello es válido aun para la relación más armónica entre las dos partes.

Este modelo se perpetúa hasta la fase de graduado, profesor o investigador, igual en las ciencias que en las artes. Y esto a sabiendas de que la experiencia estética y su producto preceden al canon y la aceptación por parte del grupo dominante mientras que la deducción y la inducción preceden a la consumación de la experiencia científica.

En la práctica no se eximen de esta filosofía muchos planteles del C.C.H., ni los programas del Area VI en las Preparatorias afiliadas a la U.N.A.M, ni los Centros de Educación Artística (CEDART) del INBA-SEP, cuyo destino es incierto. Por último, y muy importante, no podemos pasar por alto el problema del impedimento esencial al desarrollo de nuestra proposición que es el costo económico que incidiría en el presupuesto administrativo de la institución docente. Sin duda que se dificultará la contribución de fondos para instrumentar departamentos de ayuda psiquiátrica, lo que obligaría a la implantación de cobros de cuotas reales por la colegiatura en las escuelas al propósito, lo que no compete a nuestro análisis.

Lo único cierto y trascendente es que a nuestra sociedad le conviene la formación de individuos imaginativos, creativos y productores en todos los oficios, útiles para el buen funcionamiento de la misma. Y felices.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Marvin, Francis Sidney, "Comte", Fondo de Cultura Económica, México,D.F. 1978 (p.60) / 1.a (p.44) / 1.b (pp 44-45) / 1.c (p.43)
- 2.- Service, Elman R., "Los cazadores" -Nueva Colección Labor-EditorialLabor, S.A., Barcelona, 1973 (p.10) / 2.a (p.43) / 2.b (p.43) / 2.c(p.42) / 2.d (p.101) / 2.e (p.100) / 2.f (p.88) / 2.g (p.88) / 2.h(p.94) / 2.i (p.77).
- 3.- Blakemore, Colin, "Mechanics of the mind", Cambridge University Press,Cambridge, 1976 (p.125) / 3.a (p.118) / 3.b (p.170) / 3.c (pp.80-91)3.d (p.85) / 3.e (p.143) / 3.f (p.162) / 3.g (p.165) / 3.h (p.181) / 3.i(p.37).
- 4.- "Gran Enciclopedia Universal QUID Ilustrado", T.9 (Hombre), Editions Robert Laffont, S.A, Ediciones Urbión, S. A., México, D.F., 1983 (p.22)
- 5.- "Biblioteca Salvat de Grandes Temas", "La evolución de las especies", T.23 Fernando Lobo, Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1973 (p.116).
- 6.- Dorflès, Gillo, "Las oscilaciones del gusto", Editorial Lumen, Barcelona, 1974 (pp. 32,33) / 6.a (p.56) / 6.b (p.42) / 6.c (p.52) / 6.d (p.61).
- 7.- Los mecanismos de la mente, en "El Secreto de la vida", Thames and Hudson, Ediciones CEAC, S.A., Barcelona, 1970 (p. 116).
- 8.- Popham, A.E., "The Drawings of Leonardo da Vinci", Hartcourt, Brace & World, Inc., New York, 1945 (p.10).
- 9.- "Leonardo da Vinci"- Protagonistas de la Civilización, T.6, Editorial Debate - Itaca (asesor Ian Gibson), Madrid, 1983 (p.34).
- 10.- Phillips, Kathryn, artículo "Why can't a man be more like a woman...and viceversa", en Revista OMNI, Oct. 1990 (p.42 & / 10.a (idem).
- 11.- Información en "Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada" Vol. 9,Salvat - Mitchell Beazley Encyclopaedias, Ltd., Estella, España,1985 (pp.50-51).
- 12.- Miller, Henry; Lo Duca, Gichner, "Erotic art of the masters - The 18th.,19th. & 20th. Centuries", Gemini-Smith, Inc. New York, 1971 (p.44)12.a (p.22) / 12.b (p.32) / 12.c (p.ix) / 12.d (p.38) / 12.e (p.2).

- 13.- Grant, Michael, "Erotic art in Pompeii - The Secret Collection of the National Museum of Naples", Octopus Books Ltd., London, 1975 (p.110) 13.a (idem) / 13.b (p.72) / 13.c (p.69) / 13.d (p.72).
- 14.- Freud, Sigmund, "Obras completas del Profesor S. Freud - Una teoría sexual y otros ensayos", Editorial Iztaccuahuatl, México, D.F., 1985 (p.13) / 14.a (p.39) / 14.b (pp. 28-29) / 14.c (p.206).
- 15.- Freud, Sigmund, "Psicoanálisis del arte", Alianza Editorial, S.A., México, D.F., 1984 (p.13) / 15.a (p.20) / 15.b (p.66) / 15.c (p.67) 15.d (pp 8-9) / 15.e (p.13) / 15.f (pp.14-15) / 15.g (p.43) / 15.h (p.23) / 15.i (p.67) / 15.j (p.69) / 15.k (p.73) / 15.l (p.24) / 15.m (p.25).
- 16.- Chasseguet - Smirgel, Janine, "Pour une psychanalyse de l'Art et la Créativité" - Payot Bibliothèque Scientifique - Collection Science de l'Homme, Paris, 1928 (p.114).
- 17.- Hibbard, Howard, "Michelangelo - Painter, Sculptor, Architect", Chartwell Books Inc., Secaucus, N.J., USA, 1974 (p. 148) / 17.a (p. 148) / 17.b (p. 148) / 17.c (p.151).
- 18.- "Miguel Angel" - Protagonistas de la civilización, T.9, Editorial Debate - Itaca (asesor Ian Gibson), Madrid, 1983 (p.61) / 18.a (p.61) 18.b (p.60).
- 19.- Koch, Heinrich, "Miguel Angel", Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, Barcelona, 1984 (p.19) / 19.a (p.19) / 19.b (p.17).
- 20.- "Enciclopedia de las Bellas Artes", T.4, Dir. Lawrence Gowing Grolier-Cumbre, Equinox-SARPE, Madrid-México, 1982-1984 (p.591) / 20.a (idem) 20.b (ibid).
- 21.- Rizzatti, Ma. Luisa, "Caravaggio - Grandes Maestros del Arte" (Dir. Enzo Orlandi), Editorial Marín, S.A., Barcelona, 1977 (Introducción) / 21.a (pp.27-28) / 21.b (op. cit. varias p.p.).
- 22.- Friedlander, Walter, "Estudios sobre Caravaggio", Forma-Alianza Editorial, Madrid, 1982 (pp.152-153).
- 23.- Matussek, Paul, "La Creatividad", Editorial Herder, Barcelona, 1984 (p.122) / 23.a (p.29) / 23.b (p.30) / 23.c (p.17) / 23.d (p.83) / 23.e (p.85) / 23.f (p.93) / 23.g (p.122) / 23.h (p.23).

- 24.- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Las ideas estéticas de Marx", Ediciones Era, S.A., México, D.F., 1972 (p.97) / 24.a (p.98) / 24.b (p.99) 24.c (p.115) / 24.d (p.76) / 24.e (p.30).
- 25.- Batterberry, Michael, "Art of the Middle Ages" -Discovering Art Series, Mc Graw-Hill Book Co, New York, 1971 (p.45) / 25.a (p.134) / 25.b (p.26).
- 26.- Vandenberg, Philipp, "El Divino Augusto", Javier Vergara Editor, S.A., Buenos Aires, 1989 (p.53).
- 27.- "Enciclopedia de las Bellas Artes", T.6, (Director Lawrence Gowing)Editorial Cumbre-Grolier, S. A. -Equinox- SARPE, México, D.F., 1984(p.943) / 27.a (p.944).
- 28.- "Goya" -Los Genios de la Pintura Española- (Dir. Clara Janés),SARPE, S.A. de Revistas, Periódicos y Ediciones, Madrid, 1983(p.76) / 28.a (p.12) / 28.b (p.76) / 28.c (p.10) / 28.d (p.92).
- 29.- "Los Grandes Pintores y sus obras maestras", Selecciones del Reader'sDigest, México, D.F. - Nueva York , 1966 (p.126) / 29.a (p.33) / 29.b(p.100) / 29.c (p.81).
- 30.- TIME magazine, Feb. 27, 1989 (section: Art), (p.42).
- 31.- Pool, Phoebe, "Delacroix" -The Colour Library of Art- The HamlynPublishing Group Ltd., London, 1969 (p.32) / 31.a (p.36).
- 32.- Milke, S.J. Auais, "Algo de la ópera", Ediciones selectas, T.1, México, D.F., 1982 (p.174) / 32.a (p.165).
- 33.- Ruskin, Ariane, "Nineteenth Century Art" -Discovering Art Series- Mc Graw-Hill Book Co. New York, 1968 (p.47).
- 34.- Tuchman, Barbara, "A distant mirror -The calamities of the 14th. Century", Ballantine Books, New York, 1977 (pp.54-55) / 34.a (p.114) 34.b (p.115) / 34.c (p.135) / 34.d (p.135) / 34.e (p.260) / 34.f (p.92).
- 35.- Pérez Tamayo, Ruy, "Enfermedades viejas y enfermedades nuevas", Siglo XXI, México, D. F., 1985 (p.107) / 35.a (p.109) / 35.b (p.123) 35.c (p.14) / 35.d (p.17) / 35.e (p.30) / 35.f (p.23) / 35.g (p.48) 35.h (p.54).
- 36.- Huysmans, J.K., "Grünewald", Phaidon Press Ltd., Oxford Dutton, 1976 (p.9) / 36.a (p.3).

- 37.- Ruskin, Ariane, "17th. & 18th. Century Art" -Discovering Art Series-Mc Graw-Hill Book Co., New York, 1973 (p.51).
- 38.- Stoddert-Gilbert, Katherine, "Treasures of Tutankhamon", BallantineBooks, New York, 1978 (p.23) / 38.a (p.23).
- 39.- Donadoni, Sergio, "Egyptian Museum-Cairo", Newsweek, Inc. & ArnoldoMondadori Editore, New York, 1969 (p.109) / 39.a (p.106).
- 40.- TIME magazine, Oct.9, 1989 (section: Art), (p.46).
- 41.- "El Greco" -Los Genios de la Pintura Española-, (Dir. Clara Janés),SARPE, S.A. de Revistas, Periódicos y Ediciones, T.7, Madrid, 1983(p.81).
- 42.- Batterberry, Michael, "Art of the Early Renaissance",Mc Graw-Hill Book Co., New York, 1968 (p.161).
- 43.- "Obras Maestras de la Pintura", (Dir. y textos: Luis Monreal, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1983 (T.7, p.142) / 43.a (T.7, p.124) / 43.b (T.2, p.107) / 43.c (T.2, p.129) / 43.d (T.2, p.191) / 43.e (T.10, p.92) 43.f (T.4, p.79) / 43.g (T.9, p.100).
- 44.- Gould, Cecil, "Titian" - The Colour Library of Art - Hamlyn, London, 1975 (p.23) / 44.a (p.38) / 44.b (p.24).
- 45.- Brown, Christopher, "Bruegel" (sic), Phaidon Press, Ltd., London, 1975 (Intro s.# p.) / 45.a (idem).
- 46.- Bachelard, Gaston, "La poética de la ensoñación", Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1982 (pp.28,29).
- 47.- Wright, Christopher, "Frans Hals", Phaidon Press Ltd., Oxford, 1977 (p.9).
- 48.- "Velázquez" -Los Genios de la Pintura Española- (Dir. Clara Janés),SARPE, S.A. de Revistas, Periódicos y Ediciones, Madrid, 1983 (p.86).
- 49.- Virel, André, "Decorated Man -The human body as art", Harry N.Abrams, Inc., New York, 1979 (p.14) / 49.a (p.15) / 49.b (p.72).
- 50.- Frazer, James George, "La rama dorada", Fondo de Cultura Económica,México, D.F., 1969 (p.83) / 50.a (p.34) / 50.b (p.75) / 50.c (p.78) / 50.d(p.208).

- 51.- Batterberry, Michael, and Ariane Ruskin, "Primitive Art" -DiscoveringArt Series - Mc Graw-Hill Book Co., New York, 1973 (p.21) / 51.a(p.175).
- 52.- Muller, Joseph-Emile, "An illustrated dictionary of Expressionism", Barron's-Woodbury, New York, 1978 (p.43) / 52.a (p.43).
- 53.- "Galería Nacional de Washington" -Enciclopedia de los Museos- (Dir. Carlo Ludovico Ragghianti), Librería Editorial ARGOS, S.A., Barcelona, 1973 (T.23, p.33).
- 54.- "Louvre París" -Great museums of the world- (Dir. Carlo Ludovico Ragghianti), Mondadori-Newsweek, Inc., New York, 1967 (p.74) / 54.a (p.77).
- 55.- Foucault, Michel, "Historia de la locura en la época clásica", Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1982 (p.58) / 55.a (p.42) / 55.b (p.37) 55.c (p.61) / 55.d (p.222) / 55.e (p.227).
- 56.- Riquelme, Horacio, "Ensayos psicoculturales", Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1987 (p.109) / 56.a (p.114) / 56.b (p.95).
- 57.- Taillander, Yvon, "Corot", Crown Publishers Inc., New York, 1978 (p.70).
- 58.- Pritzker, Pamela, "Max Ernst", Leon Amiel Publishers, New York, 1975.
- 59.- "Los Grandes Maestros de la Pintura Universal", El Post-impresionismo, Promexa, México, D.F., 1970 (p.131) / 59.a (p.12) / 59.b (p.35).
- 60.- "Dalí" -Los Genios de la Pintura Española- (Dir. Clara Janés), SARPE, S.A. de R.P. y E., Madrid, 1983.
- 61.- Cardoza y Aragón, Luis, "México: pintura de hoy"; Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1964.
- 62.- Gemin, Massimo, "Van Gogh", Arch Cape Press, New York, 1989.
- 63.- Linton, Ralph, "Cultura y Personalidad", -Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1983 (pp. 93,94) / 63.a (pp. 30,31).
- 64.- Read, Herbert, "Carta a un joven pintor", Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985 (p.132) / 64.a (p.133).

ORDEN ALFABETICO DE AUTORES CONSULTADOS

- Ref. #
- 1.- 46.- Bachelard, Gaston, "La poética de la ensoñación", Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1982.
 - 2.- 42.- Batterberry, Michael, "Art of the Early Renaissance", Mc Graw-Hill Book Co., New York, 1968.
 - 3.- 25.- Batterberry, Michael, "Art of the Middle Ages" -Discovering Art Series, Mc Graw-Hill Book Co, New York, 1971.
 - 4.- 51.- Batterberry, Michael, and Ariane Ruskin, "Primitive Art" -Discovering Art Series - Mc Graw-Hill Book Co., New York, 1973.
 - 5.- 5.- "Biblioteca Salvat de Grandes Temas", "La evolución de las especies" T.23, Fernando Lobo, Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1973.
 - 6.- 3.- Blakemore, Colin, "Mechanics of the mind", Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
 - 7.- 45.- Brown, Christopher, "Bruegel" (sic), Phaidon Press, Ltd., London, 1975.
 - 8.- 61.- Cardoza y Aragón, Luis, "México: pintura de hoy"; Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1964.
 - 9.- 16.- Chasseguet - Smirgel, Janine, "Pour une psychanalyse de l'Art et la Créativité" - Payot Bibliothèque Scientifique - Collection Science de l'Homme, Paris, 1928.
 - 10.- 60.- "Dalf" -Los Genios de la Pintura Española- (Dir. Clara Janés), SARPE, S.A. de R.P. y E., Madrid, 1983.
 - 11.- 39.- Donadoni, Sergio, "Egyptian Museum-Cairo", Newsweek, Inc. & Arnoldo Mondadori Editore, New York, 1969.
 - 12.- 6.- Dorflès, Gillo, "Las oscilaciones del gusto", Editorial Lumen, Barcelona, 1974.
 - 13.- 41.- "El Greco" -Los Genios de la Pintura Española-, (Dir. Clara Janés), SARPE, S.A. de Revistas, Periódicos y Ediciones, T.7, Madrid, 1983.

- Ref. #
- 14.- 20.- "Enciclopedia de las Bellas Artes", T.4, Dir. Lawrence Gowing Grolier-Cumbre, Equinox-SARPE, Madrid-México, 1982-1984.
 - 15.- 27.- "Enciclopedia de las Bellas Artes", T.6, (Director Lawrence Gowing)Editorial Cumbre-Grolier, S. A. -Equinox- SARPE, México, D.F., 1984.
 - 16.- 55.- Foucault, Michel, "Historia de la locura en la época clásica", Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1982.
 - 17.- 50.- Frazer, James George, "La rama dorada", Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1969.
 - 18.- 14.- Freud, Sigmund, "Obras completas del Profesor S. Freud - Una teoría sexual y otros ensayos", Editorial Iztaccíhuatl, México, D.F., 1985.
 - 19.- 15.- Freud, Sigmund, "Psicoanálisis del arte", Alianza Editorial, S.A., México, D.F., 1984.
 - 20.- 22.- Friedlander, Walter, "Estudios sobre Caravaggio", Forma-AlianzaEditorial, Madrid, 1982.
 - 21.- 53.- "Galería Nacional de Washington" -Enciclopedia de los Museos- (Dir. Carlo Ludovico Ragghianti), Librería Editorial ARGOS, S.A., Barcelona, 1973.
 - 22.- 62.- Gemin, Massimo, "Van Gogh", Arch Cape Press, New York, 1989.
 - 23.- 44.- Gould, Cecil, "Titian" - The Colour Library of Art - Hamlyn, London, 1975.
 - 24.- 28.- "Goya" -Los Genios de la Pintura Española- (Dir. Clara Janés),SARPE, S.A. de Revistas, Periódicos y Ediciones, Madrid, 1983.
 - 25.- 11.- "Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada" Vol. 9,Salvat - Mitchell Beazley Encyclopaedias, Ltd., Estella, España, 1985
 - 26.- 4.- "Gran Enciclopedia Universal QUID Ilustrado", T.9 (Hombre),Editions Robert Laffont, S.A, Ediciones Urbión, S. A., México, D.F., 1983.
 - 27.- 59.- "Los Grandes Maestros de la Pintura Universal", El Post-impressionismo, Promexa, México, D.F., 1970.

Ref. #

- 28.- 29.- "Los Grandes Pintores y sus obras maestras", Selecciones del Reader'sDigest, México, D.F. - Nueva York , 1966.
- 29.- 13.- Grant, Michael, "Erotic art in Pompeii" - The Secret Collection of theNational Museum of Naples", Octopus Books Ltd., London, 1975.
- 30.- 17.- Hibbard, Howard, "Michelangelo - Painter, Sculptor, Architect", Chartwell Books Inc., Secaucus, N.J., USA, 1974.
- 31.- 36.- Huysmans, J.K., "Grünewald", Phaidon Press Ltd., Oxford Dutton, 1976.
- 32.- 19.- Koch, Heinrich, "Miguel Angel", Biblioteca Salvat de GrandesBiografias, Barcelona, 1984.
- 33.- 9.- "Leonardo da Vinci"- Protagonistas de la Civilización, T.6, Editorial Debate - Itaca (asesor Ian Gibson), Madrid, 1983.
- 34.- 63.- Linton, Ralph, "Cultura y Personalidad", -Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1983.
- 35.- 54.- "Louvre París" -Great museums of the world- (Dir. Carlo Ludovico Ragghianti), Mondadori-Newsweek, Inc., New York, 1967.
- 36.- 1.- Marvin, Francis Sidney, "Comte", Fondo de Cultura Económica, México,D.F. 1978.
- 37.- 23.- Matussek, Paul, "La Creatividad", Editorial Herder, Barcelona, 1984.
- 38.- 18.- "Miguel Angel" -Protagonistas de la civilización, T.9, EditorialDebate - Itaca (asesor Ian Gibson), Madrid, 1983.
- 39.- 32.- Milke, S.J. Auais, "Algo de la ópera", Ediciones selectas, T.1, México, D.F., 1982.
- 40.- 12.- Miller, Henry; Lo Duca, Gichner, "Erotic art of the masters - The 18th.,19th. & 20th. Centuries", Gemini-Smith, Inc. New York, 1971.
- 41.- 52.- Muller, Joseph-Emile, "An illustrated dictionary of Expressionism",Barron's-Woodbury, New York, 1978.

Ref. #

- 42.- 43.- "Obras Maestras de la Pintura", (Dir. y textos: Luis Monreal), Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1983.
- 43.- 35.- Pérez Tamayo, Ruy, "Enfermedades viejas y enfermedades nuevas", Siglo XXI, México, D. F., 1985.
- 44.- 10.- Phillips, Kathryn, artículo "Why can't a man be more like a woman...and viceversa", en Revista OMNI, Oct. 1990.
- 45.- 31.- Pool, Phoebe, "Delacroix" -The Colour Library of Art- The HamlynPublishing Group Ltd., London, 1969.
- 46.- 8.- Popham, A.E., "The Drawings of Leonardo da Vinci, Hartcourt, Brace & World, Inc., New York, 1945.
- 47.- 58.- Pritzker, Pamela, "Max Ernst", Leon Amiel Publishers, New York, 1975.
- 48.- 64.- Read, Herbert, "Carta a un joven pintor", Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985.
- 49.- 56.- Riquelme, Horacio, "Ensayos psicoculturales", Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1987.
- 50.- 21.- Rizzati, Ma. Luisa, "Caravaggio - Grandes Maestros del Arte" (Dir. EnzoOrlandí), Editorial Marín, S.A., Barcelona, 1977.
- 51.- 37.- Ruskin, Ariane, "17th. & 18th. Century Art" -Discovering Art Series-Mc Graw-Hill Book Co., New York, 1973.
- 52.- 33.- Ruskin, Ariane, "Nineteenth Century Art" -Discovering Art Series- Mc Graw-Hill Book Co. New York, 1968.
- 53.- 24.- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Las ideas estéticas de Marx", Ediciones Era, S.A., México, D.F., 1972.
- 54.- 7.- "El Secreto de la vida", Thames and Hudson- Ediciones CEAC, S.A., Barcelona, 1970
- 55.- 2.- Service, Elman R., "Los cazadores" -Nueva Colección Labor-EditorialLabor, S.A., Barcelona, 1973.

Ref. #

- 56.- 38.- Stoddert-Gilbert, Katherine, "Treasures of Tutankhamon", Ballantine Books, New York, 1978.
- 57.- 57.- Taillander, Yvon, "Corot", Crown Publishers Inc., New York, 1978.
- 58.- 30.- TIME magazine, Feb. 27, 1989 (section: Art).
- 59.- 40.- TIME magazine, Oct.9, 1989 (section: Art).
- 60.- 34.- Tuchman, Barbara, "A distant mirror -The calamities of the 14th. Century", Ballantine Books, New York, 1977.
- 61.- 26.- Vandenberg, Philipp, "El Divino Augusto", Javier Vergara Editor, S.A., Buenos Aires, 1989.
- 62.- 48.- "Velázquez" -Los Genios de la Pintura Española- (Dir. Clara Janés), SARPE, S.A. de Revistas, Periódicos y Ediciones, Madrid, 1983.
- 63.- 49.- Virel, André, "Decorated Man -The human body as art", Harry N. Abrams, Inc., New York, 1979.
- 64.- 47.- Wright, Christopher, "Frans Hals", Phaidon Press Ltd., Oxford, 1977.