

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**ESTETICA DE LO SINIESTRO
(UN ESTUDIO TEORICO SOBRE LA OBRA PERSONAL)**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
PRESENTA:

EUGENIO GARBUNO AVIÑA

México, D. F., 1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4/11/99



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



ESTETICA DE LO SINIESTRO
EUGENIO GARBUNO AVIÑA

52ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

ESTETICA DE LO SINIESTRO

Un Estudio Teórico sobre la Obra Personal

TESIS

Que para obtener el Título de Licenciado en ARTES VISUALES

Presenta: EUGENIO GARBUNO AVIÑA

Director y Asesor de Tesis
Profesor Alfredo Rivera Sandoval

México, D. F. , 1999

Dedicatoria

A. G. A. D. U.

*A mi madre, por todo
A mi padre, In memoriam
A mis hermanos, con sentimiento
A Alan, mi motor principal
A Berenice, con todo el amor*

TÉSIS
OPÚSCULO

TÍTULO: ESTÉTICA DE LO SINIESTRO

SUBTÍTULO: Un estudio teórico sobre la obra personal

AUTOR: Eugenio Garbuno Aviña

EPIGRAFE 1
PRESENTACION

Esto se refiere a un pequeño libro que tenía en mi infancia. Se llamaba "Absurdos Obvios" y pertenecía a la "Pequeña Colección Stupin". Era un libro de imágenes tales como un hombre cargando una casa sobre sus espaldas, un carruaje con ruedas cuadradas, etc. Este libro me había impresionado mucho en aquel entonces, porque allí se encontraban numerosas imágenes cuyo carácter absurdo yo no podía descubrir. Se asemejaban exactamente a las cosas ordinarias de la vida. Luego comencé a pensar que este libro ofrecía, de hecho, cuadros de la vida real, porque cuando seguí creciendo me convencí más y más de que toda la vida no está hecha sino de "absurdos obvios".

P.D. Ouspensky/Fragmentos de una Enseñanza Desconocida

EPIGRAFE 2 ADVERTENCIA

á hui clos*

*Una suerte de cruel paradoja articulada de imágenes obsesivas, delirantes como un absurdo cotidiano, alucinantes anécdotas cuya fealdad inusitada refleja la insensibilidad y la indiferencia: aquella impasible mirada del distraído transeúnte que denota su desdén hacia la miseria, la descomposición, la muerte misma. El espectáculo de la decadencia no le incomoda, no sufre el vértigo del peligro, víctima de la agresión en todas sus formas posibles durante las 24 horas de cada uno de sus días, la asimila como una más de las cláusulas inevitables en su trágica y absurda existencia, un estúpido contrato social que consiste en un destino cómico, pues a cada minuto un puñetazo acechante de escoria lo hace más inmune a la violencia, compartiendo este rasgo de supervivencia y evolución con las características de un insignificante insecto. Avido de morbosidad y de sangre insatisfecha que denuncia su atávico salvajismo animal deleitándose en un abrupto e informe montón de carroña, su sed de infinito se confunde con una ansiedad visceral y un vacío metafísico traducidos en una espantosa soledad cósmica: un órgano vivo haciendo movimientos retractiles y peristálticos, consciente de su efímera biología. Un necrófago que participa de un nihilismo autodestructivo, simbiosis de corrosivo sarcasmo y doloroso síntoma de angustia, un dualismo de estrangulado grito que se emite apenas audible y una ironía cáustica que pretende la catarsis, la dialéctica del sardónico silencio del condenado a muerte y su obstinado mutismo vaticinador de un duelo, de una vida debatiéndose en la nada. Un canto o una letanía cansada y monótona, que súbitamente alcanza las cimas de la mayor expresividad sensible; una perorata escatológica que enumera en un **siniestro** catálogo imágenes turbias y grotescas escenas que no rehúsan a lo monstruos abismales o a los fenómenos de los circos parisinos. Un sistemático ataque al cerebro central metamorfoseado en un discurso estrambótico que desafía cualquier psique con sus emanaciones misteriosas y su atmósfera poética y risible; los vagos perfiles de un erotismo bizarro y castrante que no exalta a las libidos tibias y pudibundas, alarmadas por las rimbombantes texturas epidérmicas de desnudos kitsch. Este lenguaje, de todos modos, no es apto para nadie, ni siquiera a las conciencias más indulgentes. se sentirían intimidadas. Como un anuncio místico es para los iluminados, un tratado esotérico es para los iniciados; este canto de esperanza... no es para nadie. No es ni siquiera canto, ni existe esperanza alguna.*

EGA/ El Libro de Fang. Las Metamorfosis del Hombre

INTRODUCCION

A/ La teoría del arte

Justificación

1 ¿Es necesaria la teoría del arte?

¿Para quién, para qué? La gran cantidad de libros y tratados sobre arte existentes en bibliotecas y librerías confirman esa necesidad. Fundamentalmente, esta teoría debe ser leída por los artistas.¹ Desde luego que está abierta al público, de tal manera que el neófito y el entendido conozcan la esencia del arte y lo comprendan.

2 Las interpretaciones.

Entre los que escriben tal teoría se hallan filósofos, estetas, críticos y especialistas de otras ramas del pensamiento orientado hacia las humanidades, por lo que la teoría se diversifica en varias interpretaciones. estética, estética semiótica, estética marxista, estética comparada, sociología del arte, psicoanálisis del arte, etc.²

3 El discurso personal.

Pero también el artista escribe teoría y éste es el caso que nos ocupa:³ cuando el artista explica su discurso personal. Descifra el código que ha estructurado con lúdicos experimentos, con acertadas observaciones acerca de la variación de la forma, las soluciones y tratamientos de los medios que se vale para expresar el ángulo que percibe (y que persigue) de la realidad⁴

¹La cantidad de textos confirma la necesidad mas no la explica, lo que nos responde sobre la necesidad de la teoría del arte es que " en toda praxis interviene la teoría y ésta en la vida diaria toma la forma de ideas"; de ahí la importancia fundamental de que la teoría sea consumida por los artistas. J. Acha, *Arte y sociedad, Latinoamérica Vol 1, El sistema de producción*, p 85

²Estas distintas interpretaciones arrojan a la luz sus particulares y específicas conclusiones aunque el objeto de estudio sea el mismo. Entre los libros de estética que se revisaron para el presente estudio están. *Breviario de Estética* de Croce, *Estética* de Osborne, *Estética* de Beardsley & Hospers, una *Historia de la Estética* de Bayer, una obra intermedia entre el psicoanálisis del arte y la estética *Reflexiones sobre estética a partir de Andre Breton* de R. Palazón; el arte como preocupación central *Los principios del arte* de Collingwood, una defensa del arte *La necesidad del arte* de Fischer, la transformación del arte *El devenir de las artes* de Dorflès, estética comparada *La correspondencia de las artes* de Souriau; el *Psicoanálisis del arte* de Freud abre la brecha a *El nacimiento del arte (una interpretación de la estética freudiana)* de Kofman y a *El psicoanalista y el artista* de Schneider, en el caso de la sociología del arte y la teoría social del arte: *Arte popular y sociedad en América Latina* de García Canclini, de la estética marxista: *Las ideas estéticas de Marx* y *Fundamentos de estética marxista* de Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo* de Zis, las interesantes obras *Historia del arte y lucha de clases* de Hadjinicolaou y *De la obra de arte a la mercancía* de Heinz Holz; etc., sólo por citar algunos pocos, pues la extensa gama de obras teóricas acerca del arte constituye por sí sola una inmensa biblioteca que se divide en los temas antes mencionados y muchos más

³Como lo señala Collingwood: ". artistas con una inclinación filosófica (los estéticos-artistas)". Collingwood, *Los principios del arte*, pp 13 y 14

⁴Ve en la situación presente a los artistas que ". se ejercitan en la filosofía o en la psicología o en ambas". *Ibid*

4 Casos de artistas teóricos.

Un ejemplo famoso es el "Tratado de la Pintura" de Leonardo, verdadera bitácora de un investigador visual.⁵ Los impresionistas elaboraron sus teorías sobre la luz.⁶ Artistas contemporáneos como Klee y Kandinsky escribieron las bases teóricas para desarrollar sus respectivas obras,⁷ sembrando posteriormente en la Bauhaus sus conocimientos.⁸ A partir de este siglo, las vanguardias desde el Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc., lanzaron sus feroces y visionarios manifiestos.⁹

5 América Latina.

Sin embargo, en América Latina la teoría del arte es casi inexistente por parte de los artistas.¹⁰ Uno de los casos aislados y que nos interesa es el de Siqueiros y su propuesta muralista de la poliangularidad.¹¹ Sería valioso revisar la "ruta única" y adecuarla a la realidad actual.¹²

⁵Tanto en los dibujos como en las notas, puede apreciarse la gran capacidad de visión y espíritu científico del gran artista y hombre del renacimiento, adelantándose en sus observaciones por lo menos un siglo a Galileo y a otros científicos notables. Asimov, *Enciclopedia biográfica de ciencia y tecnología*, p. 63.

Su obra escrita permaneció prácticamente ignorada hasta la publicación del *Tratado de la pintura* en 1651

⁶En realidad, fueron los ne impresionistas quienes desarrollaron teorías, Seurat para dar un fundamento teórico al impresionismo estudió la teoría óptica de Chevreul y las teorías sobre la luz de físicos modernos como Helmholtz y Maxwell *Arte abstracto y arte figurativo*, p. 47.

⁷En *Bases para la estructuración del arte*, Klee estudia el valor del trazo, remontándose a lo esencial analiza los elementos simples. Para él, "el ojo recorre la ruta indicada en la obra", es de esta manera que establece la lectura de la misma "Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros sentimientos. ." *De lo espiritual en el arte* es un texto visionario, en el cual Kandinsky pretende liberar a la pintura de la figura y adoptar el lenguaje emotivo del color y la forma simple, es decir un lenguaje espiritual del color y la forma no figurativa, para ello propone la correspondencia entre la pintura y la música. *Punto y línea sobre el plano* será la extensión de la obra precedente, al decir de Kandinsky "... las ideas desarrolladas en este estudio vienen a ser la prolongación orgánica de mi obra precedente". En ella desarrolla los valores plásticos de la estética abstraccionista.

⁸ junto con Kandinsky, Klee a partir de 1922 enseñó en los talleres de pintura vital y mural. S. Partsch, *Paul Klee*, p. 48

⁹Los manifiestos del Futurismo fueron tres: en 1909, Marinetti expone las ideas teóricas del Futurismo, los inventos de la vida moderna, la máquina y la velocidad; en 1910 los pintores italianos lanzan el primer *Manifiesto de los pintores futuristas* inspirados en el anterior, posteriormente en 1911 el segundo *Manifiesto técnico de la pintura futurista* redactado por Boccioni. M. Valsecchi, *Bosquejo de la pintura moderna*, p. 19

El *Manifiesto Dada* o *Manifiesto de Monsieur Antipinme*, leído en 1918 por Tristán Tzara, era la expresión de una vanguardia basada en lo absurdo. J. Gállego, *Pintura contemporánea*, p.69

Los manifiestos del Surrealismo fueron dos, redactados ambos por A. Breton; el primero de 1924, enfatiza la libertad de la imaginación y los sueños, el segundo de 1930, en que Breton nombra su estirpe poética *Ibid*, p. 73 y Cardoza y Aragón, *Breton atisbado sin la mesa autoparlante*, p. 18

¹⁰El hecho innegable, de la práctica que consiste por parte de los artistas, de importar modelos plásticos internacionalistas que no reflejan nuestra realidad latinoamericana ni las necesidades cognoscitivas de esta, hacen suponer en una carencia teórica para generar praxis J Acha, *Op. Cit.*, p. 115

¹¹La experiencia muralista de Siqueiros puede verse en *Cómo se pinta un mural*, la poliangularidad es una técnica que difiere de la manera tradicional de pintar un mural, ésta última es una ampliación de un cuadro de caballete sin tomar en cuenta el tránsito del espectador, un muro de buen tamaño que es además parte integral de un edificio requiere la consideración del muralista, de que el espectador tiene una trayectoria en la cual ve el muro desde distintos ángulos; el muralista integra el muro como arquitectura, el tránsito del espectador y los ángulos visuales derivados de él, esto produce un efecto de movimiento y al decir de Siqueiros, el mural se convierte en una máquina en movimiento, estos murales pueden ser pintados colectivamente guiados por el muralista de mayor experiencia; involucra además, materiales y tecnología actuales, dándole al muralismo una vigencia y trascendencia todavía insospechadas

¹² la posición de Cuevas era hacer frente al dogma y a la tiranía representada por las célebres palabras de Siqueiros *no hay más ruta que la nuestra*.S M. Goldman, *La pintura mexicana en el decenio de la confrontación 1955-1965*, revista Plural no 85, oct 1978, p. 39 La ruta que atacaba y repudiaba Cuevas se oponía a su individualismo, pues se basaba en el realismo social que servía de propaganda a la política cultural del sistema la Revolución Adecuarla a nuestra realidad es causar conciencia y no legitimar al sistema.

6 Arte popular.

Del mismo modo, resultaría interesante estudiar y rescatar el auténtico arte popular;¹³ comprenderlo como fenómeno social y cultural que nos atañe, ya que éste se halla divorciado del arte de alta cultura que se produce en el centro, arte afectado de eurocentrismo y por lo tanto de decadencia.¹⁴

B/ Definición de arte

Arte como camino de conocimiento

1 Definición etimológica.

Es ineludible para la teoría la pregunta obligada: ¿qué es el arte?¹⁵ No se pretende en este breve espacio, la recapitulación de todas las definiciones que existen sobre un término de uso común, pero que la mayoría de las veces se usa erróneamente.¹⁶ La etimología tanto en griego como en latín significaba "modo de hacer",¹⁷ por lo que perdió su sentido original y se ha transformado, así como todo lenguaje vivo cambia por el devenir de las ideologías.¹⁸ Los griegos no concebían el arte tal como hoy en día con todas sus implicaciones estéticas.¹⁹

¹³Se trata de un arte popular practicado en colectividad por el pueblo y sus artistas, mismo que cuenta con amplias experiencias en Latinoamérica en los últimos años, de esta manera el artista es un trabajador de la cultura y un transformador de la realidad social. Ver N. García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*

¹⁴Se puede decir que desde la segunda guerra mundial la evolución artística de Latinoamérica ha estado caracterizada en general por las tendencias internacionalistas, casi todas de origen europeo o norteamericano S. M. Goldman, *Op Cit*, p.38

¹⁵Una teoría del arte sobre la obra personal también se cuestiona de manera válida. ¿qué es el arte? Por lo que, la definición resultante es producto de la revisión de lo que ha significado el arte a través de la historia, el cual ha sido distinto en cada época y por las determinadas ideologías específicas; de ahí que una definición del arte es distinta para la estética marxista y el realismo social (ver A. Sánchez Vázquez, *Op Cit*) como podrían definirlo filósofos tales como Croce (*Op Cit*) y Collingwood (*Op. Cit.*). En el presente caso, la definición que se ha construido servirá de base o fundamento para esta teoría específica

¹⁶A pesar de ser un término de uso común (tan común que parece ocioso preguntarse qué cosa es el arte), se aplica a veces a cosas y hechos que no son representativos del arte: la diversión, la moral, la ciencia, etc. En otras ocasiones, filósofos de renombre han caído en serios errores al tratar de definir al arte, lo que los ha conducido a conceptos aberrantes. Croce distingue al arte, al definirlo como intuición, de lo que no es, entre las negaciones tenemos que el arte no es fenómeno físico, ni hecho moral, ni acto utilitario ni conocimiento conceptual. Ver Collingwood, *Op Cit* y Croce, *Op Cit*.

¹⁷La etimología de "Arte" en griego es τέχνη y *ars* en latín antiguo, éstas sólo hacen referencia a una forma de hacer, un oficio especializado como la carpintería o la artesanía. Collingwood, *Op Cit*.

¹⁸El sentido y el significado del arte han cambiado con el tiempo, de tal suerte que, si inicialmente para el cazador-brujo de las cuevas de Altamira era esencialmente magia, dado que pintaba la mano en afán de cazar a los animales plasmados con flechas por todos lados; después para la civilización grecorromana era - y hasta la alta edad media- un modo de hacer o producir un objeto fuera utilitario o destinado a la sensibilidad si se trataba del arte poética o la música; el significado de arte es producto de la cultura que lo genera; así como de las ideologías que construyen esa cultura; y como el arte es también un lenguaje, cambia de la misma manera que todo lenguaje se transforma en el tiempo. *Ibid*

Un ejemplo claro es la representación del espacio, Panofsky plantea de hecho que ésta no cambió en un sentido evolutivo con el transcurso del tiempo; la diferencia entre el espacio representado en la antigüedad de manera idealista no era menos subjetivo que el espacio racional-matemático caracterizado por la perspectiva renacentista, sino que era diferente por la ideología predominante en cada época. Ver E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*.

¹⁹A pesar de que la tradición estética en Occidente (y por ende, en América Latina) proviene de la Grecia antigua, a través de la historia con sus sucesivas ideologías y con el reconocimiento del arte no occidental, el cuerpo del arte se ha robustecido, de suerte que la experiencia estética de los griegos antiguos difiere de la experiencia estética del hombre moderno. Collingwood, *Op. Cit*

2 Como actividad humana.

Pensando en el arte como una actividad humana, se le atribuye dotado de una técnica; una actividad con una dirección hacia un fin determinado sea una obra arquitectónica o un soneto.²⁰ Se relaciona al arte con otras disciplinas como la religión, la filosofía y la ciencia, debido a que es un trabajo intelectual primordialmente. Pero también, debido a su cualidad cognoscitiva.²¹ Dentro de la sociedad, el arte sirve como vehículo de expresión de emociones, pensamientos e ideas: un vaso comunicante entre artista y público;²² a veces usado como una herramienta de poder.²³

3 Arte y artesanía.

No hay arte ingenuo o inofensivo. Por cuanto todo arte está cargado de una ideología, de contenido que se reviste de tal o cual forma que lo disfraza o simula ser otra cosa.²⁴ Esta es una diferencia crucial con la artesanía: supremacía de la técnica y la utilidad de un objeto mudo que apenas musita su cotidianidad, que produce un efecto estético agradable pero que carece de contenido y de intención, salvo el de su utilidad ornamental.²⁵ Posee el arte una técnica para transformar el material y darle forma a una idea, pero el arte no es la técnica, sino la expresión de esa idea.²⁶

4 Percepción y sensibilidad: simulación.

A veces, el arte es simplemente una representación de algo que ya existe. En este caso se trata de una imitación, un juego de ilusión en el cual el artista desafía la percepción y trata de hacer pasar algo falso por verdadero;²⁷ o desea expresarnos sus emociones

²⁰Cualquier obra de arte, trátase de arquitectura, pintura, poesía, etc., requiere de un dominio del oficio, como actividad humana que requiere de una técnica para su ejecución o elaboración; sin embargo el arte no para ahí, es una parte o subsistema de la obra: la parte formal. *Ibid.*

²¹En una entrevista a A. Tappes se le pregunta: "¿qué representa el arte en nuestros días?" A lo que él responde: "Para mí sigue teniendo el poder que se le ha atribuido siempre en las grandes estéticas: una *gnosis* y -unida a ella, como es tradicional- una conducta moral". *Arte abstracto y arte figurativo*, p. 9.

²²Por ello es sumamente importante que el artista exprese emociones, pensamientos e ideas lo más auténticas y verdaderas (puras) que su nivel de conciencia y conocimiento le permitan, su honestidad en este sentido es fundamental pues va dirigida al público, y se debe tener cuidado ya que la obra misma delata la ignorancia o la negligencia aunque estén "bellamente camuflageadas" por un riguroso formalismo. Esto no quiere decir que el arte se deba a la moral, sino que interactúan, incluso con otras áreas humanas, pues existe un relativismo según el cual, una u otra no pueden manifestarse plenamente, como partes de un todo al que pertenecen. Beardsley & Hospers, *Estética*, pp. 144-156. Y Tolstoi, *¿Qué es el arte?*

²³Aquí sucede exactamente lo contrario: el artista sacrifica su honestidad y se pone al servicio -verbigracia- del sistema o régimen en el poder, como propaganda legitimadora de éste, o a veces "inconscientemente" renuncia a su misión comunicadora y participa como filtro ideológico de una aculturación. Goldmann, *Op. Cit.*

²⁴Ni siquiera en las obras más "ingenuas" o en el caso de la música como arte abstracta; el arte siempre entraña dos problemas, el de la forma y el del contenido. Y aún cuando en un cuadro o en una narración, lo descrito o representado sea de lectura inmediata, siempre hay algo detrás del velo que puede ser sospechado por la vía psicológica o por el contexto ideológico del cual no puede separarse la obra en cuestión como parte de un universo cultural que la determina. Ver N. Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*.

²⁵Si hay una ideología implícita en la artesanía y es en el material y en el grado de acabado (rústico, pulido, etc.) con el que el objeto significa; sin embargo la artesanía no produce en la mente la función epistemológica de reflexión que una obra de arte suscita, ya que los contenidos del arte poseen la intención del artista creador y la artesanía sólo posee su función utilitaria y ornamental; el significado en todo caso que puede tener un objeto artesanal es en medida de un *status* social que el consumidor al adquirirlo o poseerlo en su hábitat quiere reflejar. Ver J. Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*.

²⁶El arte como expresión, en virtud de que el artista expresa, es decir comunica una idea, ya sea concepto o emoción, para ello se vale del trabajo metonímico o metafórico y otros recursos, es posible que el público asimile estas ideas, que son los paradigmas del momento histórico. Collingwood, *Op. Cit.*, p. 107.

²⁷Todo arte 'realista' es un arte de representación, por lo tanto de imitación del exterior o de la naturaleza sensible, la mimesis es lograda gracias a un proceso de ilusión provocado por el efecto del *trompe l'oeil*. *Ibid.* Pero este objeto no es la realidad sino una representación que aceptamos como veraz en nuestros procesos imaginativos: la obra de arte es entonces un objeto irreal (simulación). J. P. Sartre, *La obra de arte en Estética* de H. Osborne, p. 60.

opuestas, entonces alude a nuestra sensibilidad y convoca sentimientos;²⁸ o se autonombra demiurgo mostrándonos la creación nacida de su imaginación,²⁹ pero en cualquiera de las tres facetas es un artista de la simulación.³⁰ Puesto que el arte es simulación de un mundo que sólo existe en un cuadro de El Bosco o en un grabado de Escher.³¹

5 Camino de conocimiento.

Si el arte es simulación de lo real: ¿cómo es la realidad? Esa es la paradójica pregunta que nos lanza a la cara el arte.³² La realidad trata el ser humano de conocerla a través de la ciencia con su metodología, o por la filosofía usando la razón y la lógica y también, por conducto de la religión y sus misterios, pero en todo caso el hombre busca la verdad.³³ ¿Será válido el arte como camino de conocimiento? Pues ésta es la definición que se propone: "el arte es un camino de conocimiento".³⁴

²⁸ El arte como expresión de la emoción y la suscitación de ella, son dos problemas complejos que representan una de las confusiones más arraigadas en el campo del arte, en primera instancia las emociones del artista al expresarlas él pretende expulsarlas de su interior, cuando seguramente no sabe ni cómo llegaron ni cómo andaron estas emociones en su psique, las cuales son contradictorias y conforman una red confusa que al ser vertida en una obra, refleja el laberinto emocional y psíquico del autor, en segundo término cuando el artista busca suscitar una emoción, es casi seguro que llegue a errar en su cometido, pues la configuración idiosincrática del sujeto-espectador es producto de un ámbito socio-cultural distinto y determinado por condiciones diversas, de tal manera que la emoción es suscitada e interpretada subjetivamente. Collingwood, *Op Cit*, pp 108, 109.

²⁹ La obra de arte como objeto imaginario; es lo que el artista imaginó o el conjunto de ideas, etc., que en existen en su mente y va depositando en la obra de arte conforme va construyéndola, como facultad del pensamiento la imaginación se recrea en un incesante juego de formas y situaciones *Ibid*, p.134

³⁰ La simulación se produce en los tres niveles. representación, lo representado no podrá ser nunca lo real por más parecido que el efecto ilusionista haya logrado, sensibilidad, lo expresado por medio de formas, colores, etc., no podrá ser la emoción o el sentimiento real del autor, aunque el artista haya puesto su mejor disposición de "purificarse" como resultado de la *catharsis*, exhibiendo sus emociones, cuando mucho podrá suscitar una emoción o sentimiento y no es seguro que la experiencia estética del espectador equivalga al *sensa* del autor, imaginación lo imaginado por el artista toma forma en la obra, pero este objeto no es imaginario, imaginación fue lo que lo produjo en conjunto con la materia y el trabajo del autor, sin embargo aquí la simulación es más borrasca pues el espectador produce otros procesos de imaginación a partir de la contemplación de la obra, además lo representado o expresado bien puede no ser lo imaginado originalmente por el autor. Pero como podrá observarse, el poder de seducción del arte proviene precisamente de este principio de simulación. Ver J. Baudrillard, *De la seducción*.

³¹ La iconografía de El Bosco es la simulación de un mundo onírico poblado de seres mitológicos y monstruos de bestiario, en el caso de los grabados de Escher, la lógica del espacio es desafiada, los mundos presentados en las obras de ambos artistas (y de muchos otros) existen solamente en ellas y no en la realidad inmediata. Es la fantasía del artista y el despliegue de su fecunda imaginación. *N. del A.*

³² Por otro lado, existe la afirmación acerca de que la realidad que pretendemos conocer a través de la razón, sea sólo una representación más del mundo; una descripción del mundo sensible que nos hemos formulado para dar orden al caos de una realidad inaccesible a la imperfección de nuestros sentidos. Ver C. Castaneda, *Las enseñanzas de Don Juan*

³³ Esta búsqueda de la verdad fue más exitosa en las civilizaciones de Oriente, pues sus religiones comportan una enseñanza psicológica, en nuestra cultura occidental en plena decadencia (ver Spengler, *La decadencia de Occidente*) la filosofía idealista continuamente revisa las doctrinas orientales; la filosofía materialista tomada de la mano de la ciencia y afianzadas a la razón han tenido que presenciar el desplome de esta última. Incluso, en el afán de conocer la verdad, se ha buscado la reconciliación entre idealismo y materialismo, ver *Evolución, marxismo y cristianismo* del científico-religioso Teilhard de Chardin

³⁴ El trabajo artístico es el único medio donde se da un conocimiento no *reificado*. En él se revela la irracionalidad y el carácter falso de la realidad existente..." J. Picó, *Modernidad y Postmodernidad*, p. 17. Subraya el arte, el absurdo intrínseco de la realidad y propone un conocimiento no racionalizado, es decir, sin la preeminencia de la razón.

C/ La Metodología La Hermenéutica

1 Marcos teóricos.

La metodología para interpretar la definición anterior y llevar a cabo el estudio de la "Estética de lo Siniestro" debe ser la más adecuada y precisa, entonces se ha elegido a la Hermenéutica³⁵ para explicar como se da el fenómeno de conocer a través del arte y cómo la estética de lo siniestro es una propuesta válida para la aventura del conocimiento.³⁶ Hacer este análisis desde el ángulo del marxismo hubiera afectado un ensayo que no discute la lucha de clases y su relación con el arte;³⁷ y en el caso del psicoanálisis, éste resulta más funcional para interpretar la simbología del Surrealismo.³⁸

2 La ruptura epistemológica.

La ruptura epistemológica del siglo XIX o la disputa entre el positivismo y la hermenéutica dejó en claro que el método experimental científico era inadecuado para explicar los fenómenos sociales;³⁹ debate que se extendió entre los teóricos del Círculo de Viena y la escuela de Frankfurt: entre Popper y Adorno sólo hubo preguntas sin respuesta.⁴⁰ Con la nueva polémica acerca de la crítica de la Modernidad, los post-estructuralistas proponen un análisis de la sociedad a partir de sus estructuras y las del lenguaje (símbolos y signos), un profundo sondeo en el laberinto de las relaciones humanas.⁴¹

³⁵La Hermenéutica centra su atención en la manifestación o expresión de lo singular, como una expresión de lo interior para Droysen "el ser humano expresa su interioridad mediante manifestaciones sensibles, pues toda expresión humana sensible refleja una interioridad; por lo que, no captar en una conducta, hecho histórico o social esa dimensión interna, equivale a no comprenderlo..." Mardones/Ursúa, *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*, p. 22

³⁶Tanto el artista-practicante como el espectador-activo pueden conocer a través del arte, valiéndose de la hermenéutica, una interpretación profunda de los niveles del ser: el intelecto (concepto), la emoción (sentimientos) y el físico (sensaciones), para reconocer lo falso de lo verdadero; puesto que, los actos externos (gestos, impulsos, racionalización), son los reflejos de lo siniestro que está oculto detrás o debajo de las máscaras de hipocresía, estupidez y miedo; la hermenéutica es el vehículo explorador que el arte emplea para conocer la verdad oculta. *N del A*

³⁷La razón por la cual se declina un marco teórico, más apropiado para un estudio como el de Hadjinicolaou, *Op Cit*, no es por el hecho de ignorar la lucha de clases, la cual se haya implícita en la ideología presente, sino porque para el fin de este análisis, la verdad o el conocimiento que se persigue como fundamental (y después del cual será posible o no discutir sobre el poder), es el autoconocimiento, es decir partiendo, del *Oráculo de Delfos* "Conócete a ti mismo" *Ibid*

³⁸El psicoanálisis puede servir para interpretar símbolos que ante todo, reflejan el oscuro subconsciente; incluso esto conduce a pensar que, si lo que se busca es el autoconocimiento pues nada más adecuado que el método de exploración desarrollado por Freud, sin embargo, ha sido posible decidir que la interpretación de los sueños: la asociación libre de ideas y el impulso sexual como principio de la neurosis, no bastan para comprender la *mecanicidad* de la compleja máquina humana. Ver P. D. Ouspensky, *Fragmentos de una enseñanza desconocida y Psicología de la posible evolución del hombre*.

³⁹El positivismo científico pretendió hacer ciencias sociales, histórica y económica siguiendo el modelo de la tipificación de la física matemática imponiendo leyes generales y un método único que es la base de la explicación científica: el afán predictivo y causalista, y la reducción de la razón a razón instrumental. Mardones/Ursúa, *Op Cit*, pp. 22, 23.

⁴⁰El balance final que se hizo de ella fue más bien pobre y frustrante, debido a la notable ausencia que se manifestó de las diferencias radicales que separan a las posiciones del racionalismo crítico de Popper y la teoría crítica de Adorno, pues a través de sus ponencias se expresa una voluntad de evitar la polémica y la confrontación. Ver R. Farfán, *Lecturas y confrontaciones de la modernidad-postmodernidad*

⁴¹En torno a esta polémica ha habido un nivel altamente especulativo e interdisciplinario, y ha tenido como ejes geográficos de pensamiento no sólo al post-estructuralismo francés, sino también la teoría crítica alemana y la literatura artística norteamericana. J. Picó, *Op Cit*, p. 13

3 Un vehículo de la psicología.

La hermenéutica desestructura los códigos cerrados; lo siniestro tiene como atributos lo misterioso y lo secreto, por esto la hermenéutica se utiliza para interpretar lo siniestro.⁴² Llamemos hermenéutica a una especie de psicología, cuyo objetivo es el conocimiento del hombre, de su ser interior; un vehículo de la psicología que desarticula el metalenguaje o la máscara compleja que porta el hombre moderno.⁴³ Detrás de esto está lo siniestro, como siniestras son también muchas realidades sociales que no se ocultan sino que se ostentan y en ello cabe el mayor horror.⁴⁴

4 La comprensión.

La herramienta fundamental de la hermenéutica es la comprensión, que es diferente de la razón, dado que la razón no conoce la realidad sino que, al decir de Weber, la deforma a través de la razón instrumental;⁴⁵ el término "comprensión" debe entenderse como autoafirmación del espíritu, a la vez se refiere a la sensación existencial de vivir un evento con todo el ser (pensamiento, emoción y sensación).⁴⁶ Una obra de arte cuyo contenido sea siniestro debe ser sometida a la hermenéutica para comprender su carga psicológica; de la misma manera, el artista usa la hermenéutica para ocultar sus mensajes.⁴⁷

5 Nuestra época

En esta época se hace patente a través de la crítica de la Modernidad que la razón no puede conjurar a la realidad y que todo el discurso de la cultura occidental son simples relatos,⁴⁸ el progreso ha transformado en mitos aquellos ideales de la humanidad aplastados por toda la maquinaria tecnológica y la vida superficial y plástica de las

⁴²La Hermenéutica originalmente fue utilizada para definir los principios y métodos de la crítica y la interpretación de textos antiguos, actualmente la hermenéutica puede descifrar los códigos crípticos estudiando la lógica que los estructura, e incluso cuando estos códigos pertenecen a un sistema o saber inaccesible (sólo para iniciados) que pretende pasar por secreto. Tal es el sentido de los misterios que encierran las *sagradas escrituras N. del A.*

⁴³La postura de Foucault ante la discusión sobre la modernidad, fue la de desentrañar la aparición del individuo moderno en lo que llamó *Genealogía del hombre moderno*, éste es producto de una cultura en la cual ha sido acondicionado para servir como pieza de engranaje dentro de un gigantesco *puzzle*: la sociedad moderna. La hermenéutica sirve en este caso como tela de juicio en la cual, el individuo moderno queda desnudo ante su conciencia y su realidad social. Farfán, *Op. Cit.*, p. 13.

⁴⁴La ostentación del poder mediante el terror y la violencia practicadas por un Estado con su aparato represor (el policiaco-militar), es la ley del más fuerte que imperó en los regímenes fascistas y totalitarios, y lo alterna con la práctica de manejo de información, distorcionándola para darle credibilidad ante la opinión pública y legitimar al sistema, desacreditando a los subversivos reduciéndolos a *rebeldes*, el régimen apuesta al olvido. Ver situación actual en Chiapas. *N. del A.*

⁴⁵El positivismo trata de explicar la realidad con el método científico, esta explicación (en alemán *erklären*) necesaria para la ciencia y la tecnología era dada por la razón, de la misma manera para conocer (*erkennen*) para la filosofía, la razón instrumental es la reducción de la razón a un proceso de racionalización totalizadora en todas las esferas del saber y la sociedad humanas, ésta conduce "a un aprisionamiento progresivo del hombre moderno en un sistema deshumanizado, que se traduce en un crecimiento irreversible de la reificación". Mardones/Ursúa, *Op. Cit.*, p. 22 y Picó, *Op. Cit.*, p. 15.

⁴⁶La comprensión (en alemán *verstehen*) es para Droysen una "empatía" (*einfihlung*) o identificación afectivo-mental que reactualiza la atmósfera espiritual, sentimientos, motivos, valores, pensamientos, etc. La comprensión es una identificación del sujeto-objeto en una unidad. Mardones/Ursúa, *Op. Cit.*, p. 23.

⁴⁷La semiótica estudia los símbolos y hace su interpretación como si los tradujera al lenguaje común, cuando interpreta el contenido de las obras de arte, traduce el significado de estos símbolos como lenguaje, la hermenéutica interpreta con su valiosa herramienta, la comprensión estas obras; el artista oculta sus mensajes con recursos metonímicos o los codifica para que sean leídos por esta vía, usa la hermenéutica para velarlos, sublimándolos psicológicamente, ya que si la lectura fuera inmediata dejaría de ser arte, pues esta es la condición y esencia del arte. *N. del A.*

⁴⁸La verificación en la práctica de los fundamentos de la Ilustración ha puesto en duda su viabilidad, Lyotard los califica de *metarrelatos*, porque no se ha logrado su práctica en la realidad, si bien parecen irrealizables es por esto que Lyotard propone abandonar el proyecto de la Ilustración. Farfán, *Op. Cit.*, p. 15.

ciudades, verdaderos monstruos fáusticos que destruirán la ecología de este "bello" planeta.⁴⁹ Así es como la razón deviene en razón instrumental, la cultura en decadencia⁵⁰

D/ Primera hipótesis: el arte no ha muerto

1 La profecía de Hegel.

La primera hipótesis es demostrar que el arte no ha muerto.⁵¹ La estética postmoderna que es más una estética decadente que una estética de lo decadente dice sin ambages: no hay más utopías y toda vanguardia será reificada.⁵² Hegel profetizó la muerte del arte. En el historicismo lineal que implementó en su sistema filosófico le colgó el rótulo de "sensibilidad" al arte, en la cual debía reconocerse a sí mismo en el devenir del tiempo, pasando por tres grandes momentos: Egipto, el esplendor griego y la decadencia en el Romanticismo; simbolismo, clasicismo y sensibilidad respectivamente, deteniéndose aquí el reloj de arena del arte.⁵³

2 Vanguardias y la muerte del arte.

Decía Hegel, que cada vez el arte hacía más concesiones con lo feo, por lo cual el arte se degeneraba al caer en un lirismo subjetivo exaltando la sensibilidad; pero lo que realmente estaba caducando, lo que en verdad murió fue el arte bello.⁵⁴ La Modernidad

⁴⁹El sueño de la modernidad en su afán por el progreso y el bienestar es similar a la frase que acompaña a uno de los grabados de Goya: "el sueño de la razón produce monstruos" Este sueño es equiparado al sueño de Fausto el resultado es vender el alma al diablo como precio a realizar ese sueño, la modernización de las ciudades corresponde también al mismo delirio, sin importar los costos humanos; por eso se les llama "monstruos fausticos" a las ciudades (ver M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*). La palabra "bello" tiene comillas para hacer énfasis en el paradójico carácter siniestro de nuestro planeta

⁵⁰El principal crítico de la civilización moderna es Nietzsche, sobre todo en el *Nacimiento de la tragedia* donde se subraya la decadencia, el nihilismo y el vitalismo. La razón deviene en razón instrumental en tanto se ha convertido en la asistente de la dominación tecnológica. Picó, *Op Cit*, pp. 15, 16

⁵¹La tentativa de Dada fue negar al arte como producto de la sociedad a la cual intenta negar *in toto*, como afirma De Micheli, el antiarte de Dada es ideológico; y en esa misma vena lo tratará de sepultar Duchamp al presentar sus *ready-made* ataca al arte como institución, pues ante el objeto museístico (la obra de arte), era opuesto un objeto sin significado como el urinario o la rueda de bicicleta, entonces cabe decir que lo que hace a un objeto una obra de arte es la intención del artista. *Ibid*, p. 30.

⁵²Es posible distinguir entre una estética de lo decadente (tal como era el discurso ideológico de las primeras vanguardias del siglo, en el cual se denunciaba la decadencia de la civilización europea), de una estética decadente en la que no importan las reglas, ni la crítica, sino en todo caso, funcionar estilísticamente como un reflejo de la sociedad de consumo, el contenido es una sumisión al mercado y las políticas neoliberales, de manera que el artista se pronuncia ahistórico, apolítico y sin compromiso ideológico, la forma es el resultado de la renuncia de producir el objeto-modelo, se conforma con lo *kitsch* que de alguna manera enuncian como la síntesis entre el arte culto y el arte popular, aunque podría leerse en hermenéutica, someterse al gusto condicionado por los medios masivos de comunicación. La versión del modernismo que fue una versión domesticada es el de los años cincuenta, que se convirtió en un arma de propaganda cultural de la guerra fría. Y aunque la tentativa de la vanguardia europea, fue inicialmente minar y transformar la institución burguesa del arte mas que cambiar las formas artísticas y literarias de representación; la vanguardia intenta integrar el arte en la vida pero subsecuentemente, la vanguardia (transvanguardia) en su búsqueda eterna de lo nuevo, sacrifica el contenido y en su lugar aparece la superficialidad, el rango formal más importante de las formas de postmodernismo. *Ibid*, pp. 32, 33.

⁵³Ver Hegel el sistema de las artes en *De lo bello y sus formas*. Y "... se cierra así, como afirma Argan, el ciclo histórico del arte". En dicho ciclo, el hombre produjo objetos como significados del mundo, que luego produjo para ser presentados y exhibidos en el mundo, para finalmente perder el interés de significación reduciéndose a la superficialidad y el entretenimiento, lo que produjo la crisis de identidad del arte, es decir ¿es valido seguir haciendo arte? o ¿cuál es el sentido del arte? Picó, *Op Cit*, pp. 34, 35

⁵⁴La belleza fue socavada por la cruda crítica que de ella hicieron las vanguardias, pues el arte bello se institucionalizo, entonces "... el vanguardismo dirigió su protesta hacia el arte concebido como producto lujoso

se caracterizó por imponer modas vertiginosas y efímeras que en el arte se llamaron ismos.⁵⁵ Cada vanguardia fue borrando lo poco de bello que aún disfrutaba el gusto del público, hasta agotar los efectos estéticos del arte mismo.⁵⁶ Por esta razón el arte se está reciclando en la estética postmoderna resultando unos híbridos sin sentido.⁵⁷

3 Una solución utópica.

Aparentemente todo está perdido, pero si decimos que el arte no ha muerto es porque vemos una posibilidad: hacer un arte objetivo, distinto del arte de alta cultura eurocentrista y burgués, un arte verdadero que surja como un movimiento desde y hacia las masas.⁵⁸ Una nueva revisión a nuestra cultura, sobre todo la prehispánica, podría darnos los elementos necesarios. Desde luego que no se propone un retrogradismo o un nacionalismo a ultranza que derive en un folklore para turistas, sino en "comprender" que nuestra cultura es distinta y que debe rescatarse nuestra memoria histórica.⁵⁹

4 Nuestra ruta.

La solución propuesta: nuestra ruta, América Latina; el Orbis Tertius que no ha sonado su canto de pájaro flamígero, la Mesoamérica sometida es un buen modelo no para imitarlo en la superficialidad sino en la profundidad y en la esencia de nuestros pueblos hermanos.⁶⁰ No tenemos la postindustria de las sociedades más poderosas del orbe, ni la

y superfluo ". De hecho desde Dada ". fueron destruidas las reglas sobre las que el arte se había fundamentado ". *Ibid*, pp. 30, 31.

⁵⁵ Cuando este arte empezó su implacable avance por todo el siglo XX, cada nuevo estilo era un nuevo comienzo un nuevo salto adelante, lo nuevo llegó a ser el emblema del avant-garde *Ibid*, p. 31

⁵⁶ La manifestación de la vanguardia fue múltiple y dirigida en varios radios de acción; tal como se percibe la realidad del mundo, paradójica, ambigua y en la incertidumbre; al destruir las reglas del juego (el arte), cuestionar el significado e incluso, negar al arte, y por ende regresar sobre los pasos andados para redefinir lo estético *Ibid* pp 28-35

⁵⁷ La mirada al pasado por parte de los artistas postmodernos quiere verse o justificarse, como un eclecticismo del cual posiblemente emerja lo nuevo, ésta al parecer es una contradicción, pues su nostalgia por el pasado viene a traducirse en una nostalgia por lo nuevo (nostalgia por el futuro que niegan), aunque inicialmente la estética postmoderna niega la vanguardia y las utopías. Por lo que "... se ha llegado a la imposibilidad de establecer normas validas y se difunde el eclecticismo que, en el campo de la moral, se traduce en la secularización sin fronteras de los valores, lo que constituye una fuerza subversiva incalculable " *Ibid*, p. 13.

⁵⁸ Una de las estrategias para generar este arte es crear la teoría que dará lugar a las praxis correspondientes, en seguida devolver al pueblo su capacidad creadora educándolo, salvándolo de la enajenación que los medios de comunicación propician en una sociedad de consumo globalizante; el rescate de estos medios masivos para que de verdad sean de comunicación y de educación implica su expropiación, la educación será en términos de nuestra identidad cultural, esto genera conciencia emancipada, es decir, lo que se busca es emancipar la conciencia a través del uso adecuado de los medios masivos, así la denominada cultura de masas no se referirá a la masa anónima, informe e ignorante, sino a la cultura pública de mentes críticas y conscientes otras estrategias alternativas podrían ser, tomar las calles y los muros de las ciudades invitando al pueblo a participar en la creación artística y, en las comunidades rurales e indígenas los artistas participarán con la gente del pueblo, integrándose a sus manifestaciones culturales, esta educación también puede ser posible gracias a los talleres interdisciplinarios en los cuales la fusión de las artes en un sólo movimiento, vuelvan historia la división de las bellas artes *N del A*.

⁵⁹ Nuestra cultura es muy rica y profunda. Al proponer la revisión de la cultura prehispánica, no se trata de una nostalgia por el pasado a la manera postmoderna, sino en una revisión crítica que nos ayude a comprender el mundo prehispánico y su herencia. Parte de esa herencia, es la comunidad indígena; pues nuestros hermanos indígenas son los depositarios directos de esa gran cultura que tan fatuamente sentimos nuestra (y que la verdad ni comprendemos, sólo nos deslumbra su prestigio y el vivo interés internacional), pues bien, sólo un intercambio cultural, un conocimiento y una comprensión hacia nuestros hermanos nos salvaría de ese abismo en el cual nos hallamos escindidos nuestra falta de identidad, ya que somos mestizos y no nos reconocemos en los indígenas, sólo sentimos orgullo del abuelo español. *Ibid*

⁶⁰ La utopía que se propone llevar a la praxis es reconocer a América Latina, el tercer mundo, como nuestra ruta de emancipación, el momento presente con sus acontecimientos nos abre el camino hacia posibilidades insospechadas en Occidente, es hora de actuar y aprovechar la coyuntura cultural que se vive en este momento caótico de derrumbes históricos, es hora de hacer un llamado a la acción y a la unidad a todos los

necesitamos, porque si todavía podemos rechazar esa forma de vida en la cual la sociedad pasó de ser neurótica a esquizofrénica y dar la vuelta, viviendo en armonía con la naturaleza, encontraremos la sociedad, la cultura y el arte que buscamos.⁶¹

5 Silogismo lógico-hipotético.

Tal vez sea un arte ecológico de fin de milenio o un arte del siglo XXI, de una nueva era⁶². Esta, al momento es una feliz utopía que quizá nunca se lleve a cabo y sea una más de las que la postmodernidad se jacta de hacer extintas.⁶³ Pero cuando el arte se asume como estilo de vida o se busca comprender mejor la realidad a través de él puede afirmarse sin temor de que sea irrealizable el siguiente silogismo hipotético: "siempre y cuando el arte sea un camino de conocimiento, el arte no ha muerto".⁶⁴

E/ Segunda hipótesis:

La estética de lo siniestro durante la historia del arte

1 Mesoamérica

Otra hipótesis que se nos ocurre es verificar que en efecto, la presencia de la estética de lo siniestro en la historia del arte es constante y no reciente.⁶⁵ En el arte prehispánico se

artistas, intelectuales, profesionales y gente de todos los oficios, para llegar a la concordancia de las ideas, los sentimientos y la visión del mundo del hombre latinoamericano (hermano, busca tus raíces) *Ibid.*

⁶¹Es un hecho que América Latina no ha llegado a la cúspide de su modernización está en vías de desarrollo, sin embargo el modernismo que ha surgido por estas tierras es la mayor de las veces una réplica del que se desarrolló en Europa y Norteamérica, con excepción del muralismo y otras experiencias artísticas, lo que ha ocasionado una actitud acrítica por parte de los artistas, quienes imitan sus formas exteriores sin conocer el fondo, tal es el caso de la postmodernidad que es un fenómeno propio de las sociedades más industrializadas y con los avances tecnológicos más desarrollados, dichas sociedades ya no están constituidas por el hombre neurótico representativo de la primera mitad de siglo, ahora enfrenta el conglomerado que está sumido en la esquizofrenia que es la nula capacidad de comunicación (y por lo tanto de comprensión) a que ha conducido la sociedad moderna al hombre, aprisionándolo en su propio interior; es por esta razón, que aún no hemos llegado al grado de deshumanización de las sociedades más altamente tecnológicas que fabrican autómatas, que es sumamente necesario rechazar enérgicamente el discurso postmoderno en las artes, y la modernización globalizante e irresponsable que destruiría nuestra ecología, ya que si regresamos al entorno natural como viven los hombres simples, es posible concebir una cultura más humana y profunda *Ibid.*

⁶²Esto no quiere decir que volvamos a lo rudimentario, en un retrogradismo sin propuesta y decadente, sino en explorar la bondad de los materiales y las técnicas presentes que no signifiquen una explotación insensata de los recursos naturales, pero en todo caso se trataría de un arte de depuración de los contenidos confusos, de verdadera expresión comunicativa y emocional, un arte objetivo en el cual la forma corresponda a la cosmovisión de una cultura profunda y humana *Ibid.*

⁶³ La modernidad y sus vanguardias con su propuesta de lo *nuevo*, es una realidad agotada; en esos ejes geográficos de la discusión postmoderna es posible enunciar: "no hay futuro, la historia terminó, el arte ha muerto y no hay más utopías" Pero aquí, en América Latina es posible llenarnos de entusiasmo, porque nuestra realidad no está agotada: está escondida, subyace a la realidad impuesta por la invasión ideológica, pero nuevos brotes están surgiendo para propiciar un cambio en la escena de la cultura mundial, es nuestra la responsabilidad mantener vivas las utopías, crear un futuro, crear un arte objetivo y hacer historia, que esa es una actividad del hombre. *Ibid.*

⁶⁴Para concebir un arte objetivo es necesario incorporar el arte en la vida; o si se prefiere: hacer de la vida una obra de arte el arte de vivir es tratar de comprender la realidad, no huir de ella, que es una costumbre muy difundida en la especie humana. Así es como toma sentido nuestro silogismo hipotético, pues el arte no ha muerto, porque éste es una vía de conocimiento, no un espejo de Narciso ni un objeto lujoso. El arte objetivo tiene una misión social conscientizante y emancipadora. *Ibid.*

⁶⁵En la historia del mundo, los sucesos y los eventos ocurren con una simultaneidad en los diversos puntos geográficos del orbe, lo que impide establecer leyes generales y universales la historia del arte bello de Grecia clásica al impresionismo, es una falacia para la historia del arte de la India por ejemplo, proponer una línea continua de acontecimientos históricos (culturales y artísticos), establecer un historicismo que deja de lado otros fenómenos culturales fuera de la óptica occidental, sólo refleja la miopía y la ignorancia de quienes lo

aprecia que los cánones obedecían a una representación de la naturaleza revistiéndola de lo mítico y lo fantástico, formas de complejos diseños geométricos y orgánicos combinados sabiamente en una simbiosis de lo natural y lo subterráneo.⁶⁶

2 Arte primitivo.

Lo mismo que en el arte prehistórico, en el arte de los primitivos a lo que se hace alegoría es al mundo mágico poblado de potencias desconocidas para el hombre civilizado; lo espiritual en el arte tiene aquí su mejor expresión.⁶⁷ En el arte de los primitivos contemporáneos se expresan tanto el totem como el tabú del clan que posteriormente explican la moral y la conducta de la sociedad actual, en un rescate antropológico que delata la réplica del arquetipo prehistórico.⁶⁸

3 Antigüedad.

Las civilizaciones de la antigüedad dejaron un arte plétórico de simbolismo y que estaba profundamente vinculado a su cosmogonía y la filosofía que concibieron; verbigracia en Egipto, en la India y entre los prehistóricos se refleja el pensamiento alegórico respecto al terreno de la metafísica que revela el culto a los muertos y la creencia en la reencarnación, aspectos soslayados por nuestra civilización materialista.⁶⁹

4 Edad media.

Sin duda, en la Edad Media el material de que se dispuso para este fin fueron los misterios teológicos,⁷⁰ sin embargo es cierto que el arte de este periodo tiene una función

enuncian. La estética de lo siniestro va ganando terreno en la historia del arte occidental, el discurso filosófico e ideológico se sucede en tres constelaciones temporales: lo bello que corresponde a la filosofía idealista griega hasta el ideal del clasicismo renacentista; lo sublime empieza a despuntar desde el barroco tomando plena forma con Kant, Hegel y el romanticismo; lo siniestro que va saliendo del anonimato en el cual tanto lo bello como lo sublime, siempre lo confinan, hasta que con las vanguardias del siglo XX, la literatura de horror y los filmes de connotados cineastas lo siniestro está a punto de ser abortado. Presentando Trias un esquema con un claro perfil de historicismo. Ver E. Trias, *Lo bello y lo siniestro*

⁶⁶El arte prehistórico era simbólico, de tal manera que los elementos naturales divinizados eran representados con la simbología correspondiente a cada caso. Ver P. Michaelis, *La pintura mural del México precolombino*

⁶⁷ así nació parte de nuestra simpatía, nuestra comprensión y nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Como nosotros, esos artistas puros buscaron reflejar en sus obras únicamente lo esencial." Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, p. 8

⁶⁸Observando los antropólogos, las prácticas mágico-religiosas de los primitivos contemporáneos de las islas polinesias han encontrado el nexo que une a éstos con los primitivos de la prehistoria, el papel que juegan en los grupos tribales tanto el totem como el tabú, inician la sospecha de que la misma imaginación mágica alimentó al primitivo prehistórico, y siendo por tanto el totem y el tabú las primeras reglas de observancia dentro de un grupo social, su código moral y sus leyes resultan una réplica de las prácticas del hombre prehistórico y, por lo tanto arquetipo para las del hombre de la sociedad moderna, ya que puede observarse como devinieron esos preceptos morales en normas éticas en la sociedad actual. Ver Freud, *Tótem y tabú*

⁶⁹ El arte simbólico de la antigüedad se caracterizó en las altas civilizaciones como Egipto, India, China, Mesopotamia y desde luego, también en Mesoamérica por reflejar sus respectivas cosmogonías, el mundo espiritual con su panteón de dioses, el culto a los muertos que compartieron algunas de estas civilizaciones, pero en todo caso lo que las une culturalmente está en sus religiones, el pensamiento mágico referente a un mundo metafísico o el submundo *más allá* de lo material, el inframundo a donde van los difuntos, que es considerado como una segunda etapa de la vida. Ver P. Michaelis, *Op. Cit.* y J. Eracle, *La pintura india*

⁷⁰Los misterios teológicos fueron concebidos por los padres de la Iglesia, se referían al enigma de la santísima trinidad, al carácter inmaterial de Dios y por lo tanto a la imposibilidad de su representación bajo cualquier forma sensible; durante el cristianismo primitivo se consideraba una aberración representar a Cristo, pues siendo el Verbo se le reducía a una imagen que propiciaba la idolatría, ésta fue una de las causas del movimiento iconoclasta cuyo trasfondo era eminentemente político entre los emperadores y el monacato. A Hauser, *Historia social del arte y la literatura*, Vol. 1, pp. 167-347

pedagógica de mostrar a los creyentes toda la simbología judeo-cristiana a través de iconos;⁷¹ desde luego que toda la simbología era hermética como siempre lo ha sido.⁷²

5 Modernidad

La ideología que marca la época moderna empieza a perfilarse desde el Renacimiento,⁷³ así la resignificación del paganismo y las revoluciones del conocimiento que propicia el desarrollo de la ciencia estimulan no sólo la imaginación y la sensibilidad del nuevo artista, sino también su capacidad de conocer el mundo a partir de un nuevo paradigma.⁷⁴ Ciertamente que el artista moderno enfatiza la sensibilidad y rompe el pétreo formalismo de lo bello.⁷⁵

6 Postmodernidad.

Lo que hoy vemos exhibido en museos y galerías como expresión de vanguardia tiene el efecto de *dejá vu*,⁷⁶ o en todo caso es la anécdota de la *generación x* que formalmente nos sorprende por su erudición de citas y el eclecticismo estático que abortan, sin embargo lo más notorio es la intención pueril y la recurrencia de elementos *kitsch* que empobrecen al arte.⁷⁷

7 Otras culturas.

No sólo en el arte de la cultura occidental como se dijo antes, hay indicios pánicos de la estética de lo siniestro, también en el arte chino o el japonés, el islámico o el persa que estaban vinculados a sus respectivas religiones y filosofías, puede apreciarse el interés de representar las sombras y lo sobrenatural horrendo.⁷⁸

⁷¹Cuando el cristianismo fue reconocido por el Estado, la plástica pudo entonces, estar al servicio de la Iglesia, la máxima atracción de los monasterios eran los iconos milagrosos, que representaban una fuente de riqueza por el paso de las peregrinaciones y las ofrendas de los devotos. El adoctrinamiento de los fieles a través de las imágenes era el medio más eficaz para la Iglesia. *Ibid.*

⁷²Los símbolos están destinados a ser interpretados exclusivamente por los iniciados al culto, y sólo a quienes dicho conocimiento será revelado se cuentan a las castas sacerdotales. Permaneciendo oculto el significado de los símbolos para la masa de la sociedad, el hermetismo en el cual subyace este significado es la raíz del poder. *N del A*

⁷³El Renacimiento es una continuidad de la Edad Media, pues ya las inquietudes del espíritu renacentista estaban sembradas desde la época precedente, como el naturalismo y el individualismo, aunque "nuestra concepción del mundo naturalista y científica, en lo esencial, fue una creación del Renacimiento" A. Hauser, *Op Cit* pp 333-347

⁷⁴En el Renacimiento el hecho notable no era que el artista se fuese convirtiendo en observador de la naturaleza sino que la obra de arte se hubiera transformado en un estudio de la naturaleza. *Ibid*, p. 334

⁷⁵En la cultura europea, según se comentó antes (ver nota # 66), y como lo declaró Hegel, la sensibilidad en el romanticismo fue la premisa para expresar la subjetividad del artista, la forma bella cedió terreno ante la representación de lo feo. Rimbaud escribió en su célebre poema *Una temporada en el infierno* "senté a la belleza en mis rodillas y la encontré amarga".

⁷⁶El célebre "eclecticismo" postmoderno, que resulta una ensalada o un collage desintegrado y sin coherencia interna pues el discurso está ausente o simula estarlo; es claro que la nostalgia por el pasado de la estética postmoderna con su reciclaje de estilos hace referencia al adagio "no hay nada nuevo bajo el sol", haciendo énfasis a la muerte de las utopías ya que, las vanguardias y su búsqueda eterna de lo nuevo agotaron las posibilidades de una propuesta en este sentido. Picó; *Op. Cit.*

⁷⁷Después del fracaso de la izquierda política internacional en 1968, la generación actual bautizada con el peyorativo y simbólico grafismo "X", viene a significar la juventud alienada, quienes son (somos) herederos de una tradición sumamente compleja (la Modernidad) en sus contenidos de información, esto hace que nuestro discurso sea altamente diverso y barroco, lo que imposibilita la asimilación de tanta información y la comprensión de los contenidos esenciales; es obvio que esto deviene en confusión, en distorsión del sentido verdadero del conocimiento y en su tergiversación cada vez más tumultuosa. Podría decirse que un artista de la *generación x* posee el dominio del lenguaje, pero para qué hablar si lo que se va a decir son puras supercherías. *N del A*

⁷⁸El concepto o idea de Dios es universal; en las diversas culturas que se mencionan hay ideas que son comunes en sus religiones y filosofías, y un interés común en el mundo espiritual, lo numinoso y todo aquello que es desconocido y sobrenatural, a lo que tanto teme todo ser humano. *Ibid*

F/ Tercera hipótesis:

Arte: un camino de conocimiento

1 Arte y otras disciplinas

La tercera y última hipótesis de este ensayo es la que redondea la idea central que gira en torno a la definición que nos sirve para tal propósito: el arte es un camino de conocimiento.⁷⁹ Para comprobar este enunciado se estudia la relación del arte con otras disciplinas,⁸⁰ al tiempo que se reflexiona cómo es posible conocer por conducto del arte.⁸¹ La relación con la magia y posteriormente con la religión en las civilizaciones de la antigüedad es indudable, época en la cual el hombre pretendía conocer el universo a través del pensamiento idealista, el arte tenía entonces carácter ritual, litúrgico o doctrinario.⁸² También es cierto que la filosofía y la ciencia disputándose la insignia del saber no pueden ignorar al arte, el cual retoma tanto de una u otra elementos para estar a su altura en cada momento de la historia.⁸³ El arte no se reduce exclusivamente a la sensibilidad, es psicología y como tal, *catarsis*.⁸⁴

⁷⁹Como se dijo antes, el arte es el único conocimiento no *reificado*; es decir, el conocimiento generado por el arte no es el resultado del condicionamiento del sistema en el que la razón sirve a la tecnología como fuente de progreso y la sociedad de consumo subraya la lucha de clases, y en donde la dominación es la esencia del poder del Imperio. Sin embargo, en el momento presente cuando las reglas del arte han sido rotas desde Dada y ahora ni siquiera interesan, esta negación de las reglas del juego se traduce (como también se comentó anteriormente) "en una secularización de todos los valores, lo que representa en el campo de la moral y la política una fuerza subversiva incalculable" (ver notas # 35, 46, 55 y 58) El arte de hoy es anti-arte, la estética postmoderna es una estética decadente por ser producto de una cultura en decadencia. el arte va a reproducir o a reflejar estos valores: violencia, morbo, lo *kitsch*, el consumo, la cosificación y la fetichización, la alienación: la informática (léase mecanicidad), la deshumanización, la perversión, la superficialidad, lo profano por encima de lo sagrado (hasta casi sepultarlo), la simulación del poder (simulando la no dominación), la ignorancia, la confusión, la incomprensión y la desunión. Este es el reporte del arte actual y éste el diagnóstico: la sociedad está enferma, la sociedad ha rebasado el estadio psicopatológico de la neurosis (considerado como el rango de normalidad) para conformar una sociedad esquizofrénica, sin duda, la cultura postmoderna representa una entropía de la cual es urgente liberarse. Para liberarse, se sugiere el camino del arte, como un camino de autoconocimiento, y por ende un conocimiento del mundo, un conocimiento no *reificado* y emancipador. *Ibid*

⁸⁰Cada disciplina de conocimiento tiene sus propios métodos epistemológicos, sin embargo hay una correspondencia entre estos, partiendo de una base común que es nuestra percepción y las funciones del pensamiento: el paradigma ideológico (religioso, filosófico, científico) y el tipo de sociedad donde éste se concibe. La relación del arte con otras disciplinas, nos muestra que el arte también participa del conocimiento, como parte integral del todo que es el fenómeno de la cultura. *Ibid*

⁸¹Si partimos de la base de un autoconocimiento, de un conocimiento psicológico, podemos afirmar como Freud (en *Psicoanálisis del arte*) cuando escribe que los artistas son grandiosos psicólogos que captan la profundidad de los rincones de la mente humana, y representan con acertada simbología estas intrincadas telarañas del subconsciente, que son el móvil o el motivo de acciones harto absurdas. La capacidad de observación y de interpretación de la realidad, alcanzan sus más finos logros en las verdaderas obras de arte.

⁸²El arte como magia: ahí tenemos a los hechiceros-cazadores del Paleolítico, a los brujos-danzantes nacedores de lluvias. El arte como religión: danzas y cantos son las partes de un rito dedicado a una diosa del amor. Las artes plásticas están al servicio de chamanes y sacerdotes para representar las terribles divinidades que son la personificación de los poderes de la naturaleza y de lo sobrenatural, y también el culto a las imágenes da lugar a un adoctrinamiento de la grey, reservándose el clero el conocimiento secreto y todo el esoterismo para salvaguardar su poder. *N. del A.*

⁸³El arte como filosofía: cuando el arte en la Grecia antigua se plantea de hecho, problemas filosóficos, presenta como resultado de su contemplación objetos y representaciones de la vida real (la escultura y el drama). El arte como ciencia: como se sabe, la perspectiva fue el invento con el que contribuyó el arte, de esta manera el arte se nivela con la ciencia, la interpretación del espacio de una manera racional-matemática (con la sección áurea) es uno de los paradigmas que revolucionaron al arte volviéndolo moderno en el Renacimiento. *Ibid*

⁸⁴El arte como psicología: la sensibilidad es una parte del todo, también tenemos a la emoción y al pensamiento, con los cuales integra la totalidad psíquica del individuo, el arte es psicología y emplea la hermenéutica para leer "entre líneas", los signos y los símbolos de un conjunto de expresiones humanas, en las que intervienen la sensibilidad, la emoción y el pensamiento (empleamos sensibilidad como percepción, como sensaciones), la *catarsis* o purificación se presenta cuando comprendemos el origen, la esencia de lo que determinó las acciones y los eventos. *Ibid*.

2 La negación del arte.

Pero estamos hablando del arte auténtico, no del arte subjetivo o el arte que es bonito y no tiene otro contenido que lo cursi;⁸⁵ dicho "arte" es precisamente la negación del arte.⁸⁶ un arte que es muy apreciado por su refinamiento formal cayendo en el preciosismo y en la vacuidad, nos referimos al arte purismo, que no tiene otro cometido que halagar a sus *marchands* y evade todo compromiso de expresión de ideas cortando así toda comunicación con el exterior,⁸⁷ los artistas que producen estos nonatos se pasean en los pasillos de la torre de marfil diciéndose mutuos elogios, viviendo en la ilusión de ser genios de la humanidad, despreciándola.⁸⁸ La vanidad es la enfermedad del artista, la confusión es lo que comunican sus obras, objetos que no comprenden sus destinatarios, si es que el artista pensó alguna vez en un posible público o interlocutor.⁸⁹

3 Un arte objetivo.

El arte que se pretende como camino de conocimiento, es un arte objetivo: aquí es menester presentar un argumento que refuta que el arte debe ser subjetivo porque se trata de una cuestión de gusto y éste es subjetivo; ya que, no es sólo sensibilidad el arte sino un vehículo de la psicología que utiliza la comprensión (un arte que es hermenéutica) en el cual el artista honesto se expresa; es una constante búsqueda de la verdad que comienza con las mismas preguntas que toda filosofía se plantea: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿adónde voy?⁹⁰ Sin embargo, este arte objetivo exige que su

⁸⁵El arte auténtico es el arte objetivo, que actúa en el nivel psicológico del espectador (del que se comentará más tarde) Por oposición, el arte subjetivo es confuso por naturaleza, pues el nivel subjetivo imposibilita la comprensión cada cual habla su lengua (ver el mito de *la torre de Babel*), el arte bonito (degradación del arte bello) cumple con las exigencias de gusto de un público condicionado por las modas impuestas por la publicidad y las tendencias de un mercado voraz. El arte actual tiene como principal rasgo formal y contenido lo *kitsch*. U Eco lo define como el significado que se ha desgastado tras su constante repetición (a esto han contribuido bastante los *mass media*), y cuyos principales atributos son lo superficial y lo cursi, éste último nos produce la incómoda sensación de algo que se nos presenta con pretensiones de elegancia y magnificencia, sin poder evitar que se vislumbre la bisutería y el truco barato, dejándonos el imborrable sabor de la plasticidad deshechable. *Ibid*

⁸⁶La negación del arte hecha por Dada (ver nota # 52) fue una postura crítica hacia la decadente civilización occidental; negación del arte que en las transvanguardias (*pop art*, etc.) tomó otros derroteros hacia el lado opuesto; negación del arte que significa "el arte ha muerto", luego entonces, "el alma humana y el pensamiento también", signo que puede interpretarse como apocalíptico y como subversivo, que anuncia el carácter estático y de inercia al que ha llegado la cultura ("el fin de la historia"), este quietismo o inmovilismo en que ha degenerado la sociedad puede resumirse simbólicamente como una *entropía* *Ibid*

⁸⁷Estos son requisitos que valoran tanto dueños de galerías como coleccionistas. sacrificar el contenido ideológico por un refinamiento formal, esta supremacía de lo formal convierte a los objetos en artesanía, pues sólo tienen un objetivo: la decoración. La vacuidad o superficialidad sí tiene un trasfondo ideológico. el artista renuncia a su compromiso social como intelectual y a su compromiso ético como artista, rompiendo el diálogo con el espectador, le presenta un objeto "vacío" y "muerto". El artepurismo, que originalmente fue *l'art pour l'art* como el grito de rebeldía y autonomía del artista en la sociedad del siglo XIX, ahora tan sólo es una pose romántica (el bluff), que en la obra del artista, se reduce a reproducirla con la manufactura de calidad óptima, como producto acabado del mercado de consumo global. *Ibid*.

⁸⁸ El aislamiento voluntario dentro de la torre de marfil, es síntoma de la enfermedad más grave del artista moderno: el egocentrismo, cree que sus ideas y sus sentimientos son altísimos e indignos de simples mortales (ellos ya creen ser inmortales), que su sensibilidad será difícilmente comprendida por el populacho (incluidos los críticos de arte y otros artistas menores) La teoría del genio en el arte es una idea romántica que ha prevalecido hasta nuestros días, pero la supuesta superioridad del artista sobre los humanos comunes ha servido de pretexto para que ahora cometan toda clase de excesos y delirios, agrediendo al espectador con prácticas donde descargan toda su psicosis Ver Collingwood, *Op Cit*

⁸⁹Si hemos de aceptar que, el artista como parte de una sociedad enferma, él mismo es un enfermo (neurosis y en el momento actual, esquizofrenia), toda su psique está confundida, por lo tanto su expresión será confusa, además todos los espectadores están en la misma situación que él (obsérvese el subjetivismo aquí), la comprensión de su obra será nula o cuando mucho interpretada de manera distinta por cada uno de los espectadores, y por si fuera poco, en su vanidad y auto-idolización, al artista no le importa comunicar nada al público, entonces su "creación" se transforma en un objeto totalmente carente de sentido *N del A*.

⁹⁰Retomemos el arte auténtico es el arte como camino de conocimiento, el cual a su vez es un arte objetivo, un arte que es un vehículo de la psicología (del autoconocimiento), un arte que es hermenéutica y con el cual buscamos comprender nuestra verdad. ¿quién soy?... etc .. Nuestro afán de conocimiento, de saber, puede ser

contraparte, es decir el espectador, también se encuentre en algún sendero del camino, porque si se encuentra extraviado o ni sabe que existe camino alguno que emprender, con toda seguridad, todo intento de comprensión será estéril.⁹¹ Hacia un arte objetivo que utiliza la forma simbólica que va dirigida a la psicología del espectador, es el camino.⁹²

saciado a partir de esto. Ya se mencionó que el arte no es sólo *sensibilidad*, sino *psicología*: purificación de las propias pasiones. La diferencia entre *objetivo* y *subjetivo* queda al parecer, esclarecida aquí *Ibid.*

⁹¹El arte objetivo pretende liberar a la conciencia del sueño hipnótico de *Kundalini*, que seduce con toda la energía del mundo material a nuestros imperfectos sentidos, nos dejamos engañar por la simulación de su apariencia. El espectador que puede comprender el arte objetivo es el que ha sospechado el carácter falso de la realidad circundante. Ver Ouspensky, *Fragmentos de una enseñanza desconocida*.

⁹²El arte objetivo está dirigido a la psique del espectador, utiliza formas simbólicas que son comprendidas por él, quien las interpreta con la hermenéutica, pues están orientadas en tres niveles del ser: físico (un arte sensual), emocional (un arte emocional) e intelectual (un arte de conceptos) e integrados en una sola obra. Es así como el arte objetivo es un arte como camino de conocimiento, y es así como el arte, no ha muerto *Ibid.*²
E. Trias, *Lo bello y lo siniestro*, pp. 29-30

EPIGRAFE 1

*El Tao que puede ser expresado no es el Tao Absoluto
El nombre que puede ser revelado no es el Nombre Absoluto
Sin-nombre es el principio del Cielo y la Tierra
Con-nombre es la Madre de todas las cosas
Así Quien permanece sin deseos contempla el Misterioso Principio
Quien guarda deseos contempla los límites de las apariencias
Ambos son idénticos en su origen
Y distintos sus nombres al hacerse manifiestos
Este misterio se llama Infinita Profundidad
Profundidad no develada aún por el hombre
Que es la puerta de todas las Maravillas del Universo*

Lao-Tse / Tao te king

CAPITULO 1

DEFINICION DEL CONCEPTO

¿QUÉ ES LA ESTÉTICA DE LO SINIESTRO?

1.1 Definición de Siniestro

1.1.1 Definición a partir de etimología y lenguaje

I Definición de diccionario

A/ Extraído del Diccionario de la Lengua Española.

siniestro, tra (del latín sinister, tri) adj.

Aplicase a la parte o sitio que está a la mano izquierda/

2.V. mano siniestra/ 3. fig. avieso y malintencionado/

4. fig. infeliz, funesto o aciago/ 5. m. propensión o inclinación a lo malo; vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. U. m. en pl./

6. avería grave, destrucción fortuita o pérdida importante que sufren las personas o la propiedad, especialmente por muerte, incendio, naufragio, choque o suceso análogo.

Corrientemente se da este nombre a los daños de cualquier importancia que pueden ser indemnizados por una compañía aseguradora.

B/ Comentario

La mano siniestra por contraposición a la mano diestra, que en sentido figurado significa que la mano derecha es lo recto, bueno, bello, el bien, la justicia y la felicidad colmada de luz, la otra mano es la que se oculta tras la espalda, o es de la proviene el golpe o el truco inesperado, portadora de lo torcido, malo, horroroso, el mal, la desgracia y el sufrimiento en el abismo más oscuro. Así en el camino que vamos, deseamos que sea lo más recto posible, empero sabemos que es sinuoso, irregular con depresiones y cuestas, acechan peligros y en cualquier momento puede acontecernos un accidente. Pero sucede que el viajero es poco cuidadoso y hasta autodestructivo; busca el peligro y hacerse daño, destruye lo que encuentra a su paso y causa accidentes intencionalmente o por negligencia a otros viajeros, no le importan las consecuencias aunque llegue el momento de que sean incontrolables y provoquen su violenta muerte

Socialmente, un siniestro se describe con toda precisión en las cláusulas de un contrato de una compañía aseguradora. En la vida íntima de cada persona se esconde en sus pensamientos inconfesables, en sus sentimientos mezquinos y por ende, en sus actos violentos y destructivos ejecutados preferentemente sin testigo, en la oscuridad. Hay otros aspectos en la sociedad que son sórdidos y obscenos. Y hay otra realidad insospechada o verdad olvidada.

II Definiciones a partir del lenguaje

C/ En castellano.

En el ensayo de Trías se menciona que la primera vez que se utilizó este término en castellano fue en el poema del *Mío Cid*: "Hasta Bivar ovieron agüero dextero/ desde Bivar ovieron agüero siniestro".² Retomando la figura de la oposición de las manos, la zurda es simbolo de mal augurio: una desgracia se vaticina tras una señal extraña, la aparición misteriosa del cuervo posándose en el dintel de la ventana presagia la locura o la muerte colectiva,³ las profecías regularmente se expresaban en imágenes caóticas e inquietantes que dejaban vislumbrar la catástrofe y el holocausto. De hecho, los oráculos son siniestros debido a su procedencia; así los mandatos divinos y el destino son inefables para nosotros.⁴

D/ En alemán.

Y como no puede dejarse de lado a Freud en esta discusión, Trías expone en su libro una definición de lo siniestro elaborada por el padre del psicoanálisis, la cual parte del término alemán *Unheimliche* que a su vez deriva de otro término: *Heimlich*, el cual es ambivalente, por un lado, lo familiar y cotidiano, confortable y hogareño; por el otro, que es extensión del primero, lo que es íntimo, clandestino, secreto y desconocido para los extraños. *Geheim* es lo secreto y *Geheimnis* lo misterioso, por lo que artes *heimliche* son artes ocultas como la magia. *Unheimliche* concuerda con el segundo significado del paradójico término *Heimlich*, así el concepto que trabaja Freud, desemboca en una sensación de horror que nos inspiran las cosas familiares y conocidas desde mucho tiempo atrás, tornándose siniestro debido a que alberga aquello que debiendo permanecer secreto y oculto se ha revelado o está a punto de gritarnos alguna verdad insoportable, por lo que lo familiar se ha tornado extraño e inhóspito.⁵

E/ Inventario temático.

Después de la exposición del concepto, enumera Trías el inventario temático que Freud escribiera en su libro *Lo siniestro* y son los siguientes casos:

- 1 Un personaje siniestro portador de maleficios y presagios funestos, el encuentro con él provoca algún incidente desastroso
- 2 Un personaje siniestro portador de maleficios y que a la vez tenga el carácter de doble del sujeto que sufre con su encuentro, encontrarse con el doble de uno mismo debe ser de lo más siniestro imaginable
- 3 La duda de que un ser aparentemente animado sea viviente y a la inversa, que un objeto sin vida parezca de alguna forma animado: una muñeca de cera, o una mujer cuya belleza resida en ser el límite donde se funde sutilmente lo inanimado y lo animado, similar a una escultura fría y marmórea
- 4 La repetición de una situación en forma idéntica a la primera vez que se presentó, dando por resultado el efecto de lo ya vivido o ya visto, acompañado de cierto placer cuando tan sólo es sospechada tal repetición, o de horror y fatalidad cuando ésta es flagrante
- 5 Imágenes que aluden a amputaciones de órganos especialmente delicados del cuerpo humano como los ojos o el miembro viril, o bien, imágenes que aluden a descuartizamientos y despedazamientos. Miembros separados que cobran vida independiente: una mano arrastrándose por el suelo
- 6 Y en general, cuando lo fantástico se produce en lo real o cuando lo real asume el carácter de lo fantástico. Cuando lo fantaseado o deseado por el sujeto de manera oculta y autocensurada se realiza

Entonces, concluye Freud, que lo siniestro es la realización absoluta de un deseo (entendiendo al deseo como algo oculto y prohibido)⁶

³ Ver el poema *El cuervo*; de Poe en *Narraciones Extraordinarias*.

⁴ Ver P. Helm: *Los mandatos divinos*

⁵ E. Trías: *Op Cit*, pp 31-33.

⁶ *Ibid* pp 33-35

III Conclusión

F/ Sinopsis

Hasta aquí el material con el que se ha trabajado para definir qué es lo siniestro ha sido, la definición tomada directamente del Diccionario de la Lengua Española, la primera utilización de este término en castellano en el poema del Mío Cid y su significación; y el concepto que desarrolló Freud a partir del término alemán *Unheimliche*; por lo que es posible construir una sinopsis del concepto, aunque no hemos llegado a la profundidad del mismo

La primera línea corresponde a la oposición, la negación : lo que no es , lo que no está; podríamos llamarlo por oposición a lo blanco, lo negro. Esta línea se subdivide a su vez en tres: a) la fealdad, b) la maldad, y c) la irracionalidad.

La segunda línea corresponde a lo desconocido, que también a su vez se subdivide en tres: a) lo misterioso, b) lo insólito, y c) lo oculto o secreto.

A su vez, a) se subdivide en I sobrenatural y II fantástico; y b) se subdivide en I increíble, II paradójico y III absurdo; y c) se subdivide en I lo sagrado y II lo profano.

La tercera línea corresponde a la violencia o la fuerza destructiva que genera el caos, y por lo tanto opuesto a orden o armonía entre las partes, una de las condiciones fundamentales de la belleza⁷

	1 lo negro (la sombra, la otredad)	a) la fealdad b) la maldad c) la irracionalidad	I sobrenatural
		a) lo misterioso	II fantástico
lo siniestro	2 lo desconocido	b) lo insólito	I increíble II paradójico III absurdo
		c) lo oculto o secreto	I lo sagrado II lo profano
	3 la violencia	decadencia destrucción caos	

Este esquema sirve para indicar con qué otros conceptos está relacionado lo siniestro, para delimitar a qué se refiere o qué significa en un contexto más amplio y por lo tanto comprenderlo en toda su dimensión, ya que algunos autores se contentan con definiciones incompletas, quizá en el caso de Octavio Paz se resume a aquello que ha llamado 'la otredad'.⁸

⁷ *Ibid.*, p. 19

⁸ Ver la Introducción que escribió O. Paz al libro *Las Enseñanzas de Don Juan*, de C. Castaneda

1.1.2 Definición a partir de términos similares

A/ Lo negro

I La sombra.

Después del resumen anterior, del que se obtuvieron algunos conceptos interesantes para modelar lo siniestro, puede buscarse la manera de definirlo a partir de estos términos similares; ninguno, sin embargo, alcanza la categoría de sinónimo. Empezando por la otredad, el contrario, lo opuesto o la negación, o lo que en términos filosóficos se denomina lo oscuro o la sombra,⁹ debido a que pocos o casi ninguno de los filósofos se ocupa de ella, sino que permanece soslayada o en el olvido, como si no mereciera la pena reflexionar en este aspecto adverso de la realidad, como si el lado oscuro de la luna no existiera, tan sólo su cara frontal e iluminada; es la otra cara de la moneda, la que no ha sido contemplada con valor.¹⁰

II Lo feo y lo grotesco.

Absolutamente cierto, que lo feo y lo grotesco estimulan los mecanismos de la repulsión, a veces produciendo sensaciones físicas tan viscerales como el asco y reacciones psicológicas tales como la ira y el temor.¹¹ Cuando se presenta a nuestra vista un objeto o una imagen distorsionada nos produce una incomodidad psicológica debido a la costumbre del ojo al equilibrio de las partes. Tal como lo expone Trías, este asco hace referencia a su carácter gustativo, a su oralidad;¹² y es esta sensación el límite de todo efecto estético que una obra de arte pueda suscitar, según Kant; pues una vez rebasado, perdería su categoría de bello.¹³

III El mal

El mal es lo más temido o a veces lo más atractivo; lo malo no necesariamente debe tener una apariencia horrible, ya que en ocasiones se disfraza con atuendos seductores o simula ser inofensivo; y si es nocivo al mismo tiempo que horroroso se presente el peligro, si por el contrario caemos en su trampa y nos dejamos envolver por la ilusión, puede incluso asumirse la maldad como una actitud ante la vida, pues de alguna manera, vivir así es vivir en el error: haciendo el mal y como consecuencia lógica de fórmula causa-efecto sufrir la propia maldad.¹⁴ La maldad probablemente se simbolice con imágenes que aludan a la corrupción o metafóricamente, a aquello que nos induce a la sospecha de su falsedad: lo apócrifo.¹⁵

IV Lo irracional

Los actos de la humanidad merecen muchas veces el calificativo de absurdos y también de irracionales, es decir, contrarios a lo que la razón justifica como correcto; así lo irracional tiene por connotación el modelo de lo absurdo;¹⁶ sin embargo en este párrafo definimos "irracional" como lo contrario a la razón, no como absurdo, sino como aquello que la razón no alcanza a explicar, o que no es posible del ejercicio de la razón y por lo

⁹ Ver Prologo del libro de Trías, *Op Cit*

¹⁰ En la cultura occidental los filósofos Schopenhauer y Nietzsche principalmente, han hecho mención del aspecto adverso de la realidad; en la filosofía oriental (de la cual se ha nutrido su reflexión) si existe un conocimiento más pleno de la dualidad, y por lo tanto del polo negativo. *N. del A.*

¹¹ H Trillo *Estética y humor de lo siniestro*

¹² E Trías *Op Cit*, p. 12

¹³ *Ibid* p 11

¹⁴ Ver la *Estética del Mal*, sobre todo esgrimida por el poeta maldito Jean Genet, para quien el mal es un camino igualmente válido para alcanzar la beatitud, pues la maldad lo convierte paradójicamente en mártir, por lo que Sartre lo bautizó como San Genet. Por otro lado, es cierto que la maldad tiene su origen en la ignorancia (como apuntaba Schopenhauer), ya que asumirla es vivir de manera autodestructiva. *N. del A.*

¹⁵ La maldad es en abstracto la negación, lo que no es no existe, lo corrompido es un estado de la materia que señala su próxima desaparición, lo corrupto es una acción indebida que implica una violación al código personal, la falsedad es una negación también, entonces lo falso es malo. La maldad conduce a la nada. *Ibid.*

¹⁶ En realidad si la condición humana tiene un adjetivo más preciso, éste es lo absurdo, pues trata el ser humano, de justificar sus actos autodestructivos a través de la razón, y en general, la vida se torna absurda; ver Ouspensky, *Fragments de una enseñanza desconocida.*

tanto la trasciende. Al tratar de usar la razón como principal herramienta para explicarnos el mundo lo conceptualizamos, sin darnos cuenta que hay fenómenos que escapan a toda conceptualización.¹⁷ quizá la figura del loco delirando en una de sus crisis es lo que todos esperamos como lo irracional, pero ¿qué hay dentro de su cabeza?¹⁸

B/ Lo desconocido

I Lo misterioso.

Aquello que despierta nuestros temores más ocultos, aquello con lo cual jamás habíamos trabado encuentro y obliga a permanecer en el umbral desde donde se vislumbra entre tinieblas algo pavoroso, que sin embargo se ignora qué es. El miedo a lo desconocido es una de las principales fuentes de toda estética de horror, ya que psicológicamente representa una de las formas más primarias del miedo.¹⁹ El velo de lo desconocido siempre está teñido de misterio,²⁰ es decir no apto para cualquiera o en todo caso, inaccesible a la razón o a toda explicación humana, y por esto mismo revestido de un carácter fantástico y sobrenatural;²¹ de tal manera que un evento que no puede más calificarse como mágico porque en él descubrimos lo maravilloso nos impresiona porque esos hechos son para nuestra visión y experiencia cotidiana, sobrenaturales...²² casi alucinaciones fantásticas, porque, decimos, esto no puede ser de este mundo, no es real, pertenece al mundo de los sueños: es una quimera.²³

II Lo insólito

Y es sin lugar a duda, todo esto lo que nos deja atónitos: una situación fuera de lo habitual de la realidad que nos formamos los hombres para vivir tranquilos; lo insólito nos estremece porque tiene el sello del enigma.²⁴ Insólito porque en primer lugar, desafía nuestra razón tornándose increíble el suceso,²⁵ bajo esta duda de lo real tangible, se sospecha lo impenetrable, acaso el Innombrable que acecha más allá de toda forma y materia imaginable, principio creador y generador de todas las cosas existentes, visibles e invisibles que habitan el cosmos, ser absoluto que contiene en sí mismo el esplendor de la creación y el abismo insondable degenerativo de la corrupción a la nada inerte y oscura.²⁶ Los polos maniqueos eternamente entrelazándose hasta confundir el sentido propio de cada uno, es la paradoja más alucinante que nos hace pensar en la lógica de lo absurdo en la cual afirmamos algo negándolo sistemáticamente.²⁷

¹⁷ La razón es una facultad más de la mente, sin embargo se le ha colocado en el centro, convirtiéndola en tirana esto es lo que constituye el proceso de *reificación*. Para conocer al mundo necesitamos de todas las facultades del ser humano; pero sobre todo, suspender el juicio y mantener despiertas dichas facultades, ya que la conceptualización es una manera de encasillar lo evanescente. *N del A*

¹⁸ Si lo irracional es absurdo y el ser humano vive de absurdos, entonces somos irracionales, y si lo irracional es sinónimo de locura entonces todos somos locos. Cómo podemos juzgar en nuestra misma los delirios de aquellos a quienes llamamos locos, qué nos separa de ellos después de todo; que quizás nuestra neurosis no se ha desbordado hasta establecerse en un trastorno, o que no nos hemos divorciado de la supuesta realidad de consenso. *Ibid.*

¹⁹ Ver H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*.

²⁰ Los misterios órficos sólo eran revelados a los iniciados, pero permanecen ocultos y desconocidos para el resto de la gente común. Ver Trillo, *Op Cit.*

²¹ De hecho lo sobrenatural es fantástico, su explicación encierra un misterio, y en él reside su aspecto de irrealidad. *Ibid.*

²² La magia la brujería, la alquimia, la parapsicología, los milagros y los prodigios de la mente. *Ibid*

²³ Lo fantástico que surge de la imaginación, parece ser el elemento principal de las mitologías, empero pretenden ser relatos verdaderos, sin duda también oscurecidos por el misterio. *Ibid*

²⁴ Lo insólito derrumba nuestro esquema racional, pero en su lugar plantea un enigma. *Ibid*

²⁵ La razón lo condena, como reacción inmediata y como mecanismo de defensa, lo insólito se torna increíble, sin embargo persiste la duda y la sospecha. *Ibid*

²⁶ Lo divino tiene que ser misterioso. *Ibid.*

²⁷ Un hecho brutalmente paradójico es el que mantiene la paz a través de la destrucción masiva con los lanzamientos de bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, lo que significó la rendición de Japón y el fin de la

III Lo oculto.

El principio, un nombre, un objeto o una visión insoportable deben permanecer ocultos porque así conviene a la economía del conocimiento cósmico;²⁸ o una información, libro, objeto o evidencia debe permanecer en secreto entre algunos pocos a quienes interesa utilizarlo para su beneficio o como principio de poder.²⁹ En los ritos están presentes elementos míticos propios de la divinidad, aludiendo así a su carácter sagrado,³⁰ o bien, puede tratarse de rituales más mundanos donde se exalta el hedonismo y la concupiscencia alcanza niveles de superlativo, este oficio orgiástico de satisfacción de los sentidos como principal búsqueda es lo que conocemos como lo profano.³¹ En ambos casos el hombre oscila entre los misterios de la vida y los de la muerte, afanosamente buscando una explicación a su propia existencia. Lo desconocido está oculto y pocos acuden al llamado.

C/ La violencia

I El miedo

Asomarse al hoyo, a la cloaca, es un reto en el cual debemos superar el principal sentimiento que nos provoca. el miedo, que al convertirse en una sensación física (peligro que alerta al instinto de supervivencia) llega al paroxismo, al pánico absoluto.³² Cuando se ha traspasado ese umbral de cordura el psicópata ha presenciado lo horrible: encuentro con el yo que refleja el espejo; el pintor que descubre al concluir la obra el monstruo engendro de sus pasiones³³

II La destrucción.

La violencia que es madre de la destrucción nos aterra, de la misma manera que somos dados a entregarnos a ella: se reconoce abiertamente por los pocos librepensadores conscientes, que la humanidad es autodestructiva, por cierto que después de la bomba atómica y los desastres ecológicos provocados por la aspiración al progreso del hombre

Segunda Guerra Mundial. La Guerra Fría o la lucha por el poder entre las potencias de los dos bloques, mantenía en tensión al mundo porque presuponia una Tercera Guerra Mundial que estaba suspendida merced a la amenaza apocalíptica de las bombas atómicas. En fin que la paz se mantiene en esta sorda y odiosa amenaza pues hasta países tercermundistas cuentan con un arsenal atómico. La lógica de lo absurdo está compuesta de las paradojas; así por ejemplo en la vida cotidiana justificamos nuestros errores con razonamientos, nuestros actos ocultan lo que en realidad pretendemos, nuestro discurso enuncia veladamente los pensamientos y las intenciones, en los sueños la lógica de lo absurdo es el mecanismo o hilo de las imágenes oníricas *N. del A*

²⁸ El conocimiento también es materia, y sólo existe en una cantidad limitada, no es posible repartirlo entre todos los seres humanos, pues sólo unos cuantos tendrán la fortuna de ser iniciados en los misterios y comprender las claves contenidas en símbolos, objetos, palabras, etc. Ver Ouspensky, *Op. Cit.*

²⁹ El conocimiento es la raíz del poder, sin embargo en la humanidad, dicho poder mundano es utilizado con fines de dominación de esta manera, una esfera muy reducida o élite posee tanto el conocimiento como el poder *N. del A*

³⁰ Todo lo concerniente a lo divino es sagrado, sobre todo su misterio. Tanto el mito como el rito, ocultan un sentido más profundo de lo evidente *Ibid*

³¹ El sentido del relajamiento de las duras normas proscritas por tabú, implicaba la liberación de los sentidos reprimidos y el posterior desbordamiento de los excesos. Ver Trias, *Op. Cit.* p. 139.

³² El temor (fobos) o miedo, es un sentimiento doloroso que es posible transformar en placer, gracias a la catharsis o mediante la razón sí es lo sublime lo que lo provoca; pero en todo caso, el miedo es la reacción natural de todo individuo al enfrentarse a lo desconocido, miedo que puede ser superlativo como en el caso del pánico *Ibid*

³³ Ver el cuento de Gogol, *El retrato*

moderno, no dejan lugar a duda respecto a esta afirmación.³⁴ Es quizá un ruido incontrolable en la mente del hombre lo que provoca su neurosis, sus explosiones de ira, su sed de venganza: el odio.³⁵ La violencia es una fuerza destructiva que ha utilizado la humanidad para someter e imponer su poder unos a otros a través de las guerras; o por simple pasión destructiva como en un ritual a *Thanatos* un asesino figurativo da rienda suelta a la masacre de su víctima.³⁶

III Cultura de violencia

Habría que cuestionarnos por qué toda la cultura de los *mass-media* rinden culto a la violencia, exaltando valores culturales sentimentales que dividen más y más al hermano de su hermano, lo hacen esclavo de su reacción condicionada al exterior: una cultura de violencia y de miedo. Asesinatos, golpizas, guerras, violaciones, sangre más sangre parece ser el alimento del circo romano que ahora lo deglute de una publicación tremendista o en un programa de televisión amarillista. Está insatisfecha el hambre del morbo que apenas se complace del crudo realismo de las fotografías de los desfigurados que posan en la prensa sensacionalista.³⁷ Violencia sexual por el desvirtuamiento del principio de la vida, uno de los placeres más traicionados al cosificarlo y darle calidad de mercancía; exhibiéndolo como un bombardeo agresivo a la libido de todo ser humano, sensible a tan eficaz persuasión de la seducción, el hombre queda esclavizado a sus deseos eróticos.³⁸ Resumiendo, sugeriremos la idea de que el hombre moderno usa su energía sexual de una forma más destructiva que constructiva, o como había de esperarse dado su sentido lógico y funcional; empero, no es la fuente de toda violencia humana.³⁹

1.1.3 ¿Qué es siniestro? (ejemplos en la realidad).

A/ La realidad inmediata

I Miedo a la muerte

A pesar de que se ha insistido en seguir en este texto, el sentido por el que se baja al Infierno, siempre por la izquierda,⁴⁰ esto es, identificando a lo siniestro con fenómenos, situaciones o seres de otra realidad, resultaría no sólo interesante distinguir en nuestra realidad inmediata aquello que se nos antoja calificar con el adjetivo negro y escalofriante de lo siniestro, sino también instructivo. Se dijo anteriormente, que el instinto de supervivencia nos hace cautelosos ante peligros imaginarios e inminentes; entonces

³⁴ La violencia parece ser el vestigio más marcado de animalidad en el ser humano, ver H G Wells, *La isla del Dr Moreau*. Algunos teóricos señalan el inicio de la Postmodernidad con el lanzamiento de las primeras bombas atómicas, la tecnología se ha convertido en el monstruo incontrolable de la ciencia, ver Mary W. Shelley *Frankenstein*, o el moderno Prometeo.

³⁵ Una persona con bajo nivel de tolerancia, tiene un desequilibrio psíquico, por lo tanto es más vulnerable a las influencias exteriores y a reaccionar de manera descontrolada, dominada por la ira. La violencia es interna por lo tanto producto del caos psíquico, el odio es una emoción negativa que por naturaleza es autodestructiva. Ver Ouspensky, *Op Cit*

³⁶ El laboratorio de relaciones humanas que fue el navío Akalí de Santiago Genovés, puso de manifiesto el origen de la violencia, en sus postulados, concluyeron que la violencia no es hereditaria, ni necesaria para la convivencia humana; el origen de la violencia es la lucha por el poder y la diferencia. *N del A*

³⁷ Toda la información contenida en los medios masivos está cargada de violencia, en el afán de reflejar "la realidad" de la vida en las ciudades, la guerra, el crimen, etc., cuando no hacen más que alimentar la psique del individuo para predisponerlo a la violencia. *Ibid.*

³⁸ La Revolución Sexual sin educación presupone un descontrol del apetito sexual en la sociedad, al proliferar lo que estaba prohibido, reprimido y tabuizado. El problema se agrava en una sociedad tecnológica, pues se comercia con el sexo, que de hecho es la fuente número uno del consumo, y del principio de la vida se hace un deseo inalcanzable e insaciable, produciéndonos la mayoría de las veces frustración. *Ibid*

³⁹ Dicha frustración deviene en trastornos psicopatológicos producidos por una honda confusión de las correctas funciones de las facultades humanas o niveles del ser. Ver Ouspensky, *Op Cit*

⁴⁰ Ver Dante, La Divina Comedia

el miedo físico que padecemos es por el temor de sufrir dolor, por mediación de un accidente o un golpe que desencadena la furia de la violencia sobre el cuerpo, resultando una lesión, fractura, herida (qué escandalosa es la sangre), mutilación, desfiguración o quemadura de tercer grado, y en el peor de los casos, el acontecimiento más temido: la muerte. El miedo a la muerte es el temor más angustioso que pueda sufrir hombre alguno.⁴¹

II Violencia-miedo.

La relación violencia-miedo pasa a formar un binomio aterrante, pues son precisamente todas las formas de violencia (física, psicológica, sexual), las que dan lugar al miedo. Ante la violencia y su espectáculo devastador el hombre sólo puede tener una impresión saturada de la sensación de miedo.⁴² Y cuando nos preguntamos anteriormente, del contenido ideológico de todo lo que se transmite a través de los medios de comunicación no deja de alarmarnos lo que se deduce de lo evidente: vivimos en una cultura decadente porque es una cultura de violencia.⁴³ Quizás ésta es la pedagogía que han elegido los que controlan el sistema del Imperio, para mantener en esclavitud a la masa, acondicionando sus pensamientos, sus emociones, sus necesidades, sus placeres y hasta sus reacciones, ya lo dice una máxima latina: "divide y vencerás". Y si no, ¿por qué escribimos con la sangre de nuestros hermanos los rojos caracteres de la violencia? Alguno dirá: "es la naturaleza del hombre"⁴⁴

III Miedo a lo sobrenatural.

Si pensáramos en algún tipo de miedo metafísico, por denominarlo de alguna manera, sería aquél que sentimos por cosas imaginarias; fobias que después devienen en paranoia u otros trastornos psicopatológicos,⁴⁵ pero también por todo lo que es incomprensible, como los sueños y los fenómenos paranormales, lo sobrenatural sea divino o subterráneo, ya que la vida después de la muerte, etc., nos sugiere profundamente y hace que la imaginación sea un molesto roedor, así como también en muchos casos, se teme al futuro incierto.⁴⁶ Este miedo metafísico está dirigido casi enteramente a lo desconocido y todas las vertientes sutiles que implica, vistas anteriormente. Confrontado con el miedo físico a lo real, no sabemos en que proporción están en la mente y el corazón del hombre; aunque generalmente se encuentran entremezclados en uno solo.⁴⁷

⁴¹ Ver Sartre. El Muro.

⁴² "La violencia genera violencia", aunque también genera miedo, temor a la acción y al cambio. *N del A*

⁴³ La violencia como valor del ideal de poder y "progreso", han sepultado a los ideales del hombre enunciados en la Revolución Francesa. *Ibid.*

⁴⁴ Dichos ideales han sido deslegitimados por la violencia, pues el ser humano ha derramado demasiada sangre sin lograr su propósito, ya que la vía violenta no parece ser la manera de alcanzarlos. La violencia es un síntoma alarmante de la condición humana, enfatizando la incomprensión entre los seres humanos. *Ibid.*

⁴⁵ El miedo es imaginario. Proviene del desconocimiento, y de la ilusión en la que vivimos. Ver Ouspensky, *Op Cit*

⁴⁶ Precisamente el desconocimiento de las fuerzas subterráneas u ocultas; y de una realidad más profunda hace de este mundo un entorno misterioso e incomprensible. Ver el ciclo de las enseñanzas de Don Juan de C. Castaneda. El futuro es incierto porque somos efecto y no causa; estamos a merced del destino que se rige por la ley de accidente; así en nuestra vida "todo sucede", ya que nosotros no somos capaces de hacer; este estado se constituye en una entropía que no podemos romper, ni liberarnos de su yugo. Ver Ouspensky, *Op Cit*

⁴⁷ El miedo es el enemigo número uno de un hombre de conocimiento o *tlamatimime*. Ver C. Castaneda, *Op Cit*

B/ La psique

I Sensaciones y emociones.

Además del miedo, lo siniestro también suscita otras sensaciones y sentimientos, toda una rica gama que está registrada en el carácter neurótico.⁴⁸ La psicología es el vehículo apropiado para trasladarse en esta zona pantanosa. Las sensaciones y los sentimientos son provocados por determinados contenidos; es como abrir la caja de Pandora, de un golpe salen todas las plagas y males de la humanidad, entonces el caos sale al mundo exterior y quien se ha atrevido a profanarla desearía no haber nacido y se autodenomina maldito. Como si fuera una droguería *sui generis* en la que cada frasco contiene una sustancia que causa un efecto específico. En su libro, Trillo hace el análisis de las obras del caricaturista Topor y del escritor Bierce; en éstas lleva a cabo un experimento bastante acertado al caso, en el cual suprime una fracción de un dibujo o de un texto (o lo cubre) y es, esa fracción que aparece súbitamente en el contexto de la obra, la que le da la atmósfera inquietante. Presenta algunos ingredientes indigestos que contienen las obras antes citadas, los cuales provocan determinadas sensaciones y emociones:

<i>la crueldad</i>	<i>terror</i>
<i>el humor</i>	<i>hilaridad</i>
<i>la malicia</i>	<i>reflexión</i>
<i>la mordacidad</i>	<i>enojo</i>
<i>lo macabro</i>	<i>pánico</i>
<i>lo siniestro*</i>	<i>pasmo</i>
<i>el esteticismo</i>	<i>deleite</i>
<i>la sorna</i>	<i>vergüenza</i>
<i>el desprecio</i>	<i>ira</i>
<i>lo sobrenatural</i>	<i>pavor</i>
<i>la muerte</i>	<i>angustia</i> ⁴⁹

II El asco

En el momento que se hizo referencia a lo feo, comentamos su cualidad de repugnante, lo cual nos hace sentir asco, sensación que al ser promovida por una obra de arte, es la ruina del efecto estético al decir de Kant; asco al ver el cuerpo insepulto, al pisar una rata reventada, la oralidad del asco reproduce la relación entre comida y defecación, como si se nos diera a comer un plato de mierda (sigue Trías), solamente una reacción igualmente violenta, pero placentera puede contrarrestar el efecto anterior.⁵⁰

III El humor negro

Dicha manifestación es la risa, nacida de una carcajada explosiva al contemplar el horror y el asco del otro al que acontece tal desgracia. Este es el origen de lo cómico. Lo cómico y la poesía fundidas en una simbiosis es lo que usará el artista auténtico para crear una de las técnicas más sutiles de estilo: el humor negro, con el que sublima todas las sensaciones y emociones mórbidas.⁵¹

⁴⁸ Ver Adler *El Carácter Neurótico*

⁴⁹ Trillo, *Op Cit*

⁵⁰ Trías. *Op Cit*, pp 11-13

⁵¹ *Ibid* p 12

C/ La maldad humana

I Un mito

Y lo más siniestro porque es real, es la maldad humana; esto se dice sin afán de dramatizar el juicio que un simple hombre hace sobre su propia raza, sin excluirse; asimismo comprobamos a través de la comprensión, que la confesión anterior demuestra objetivamente, la realidad de dicha sentencia: la maldad humana no es un mito ni es un metarrelato, o simple y llanamente una ideología más, otro metadiscurso que el fin de la historia, la muerte de las utopías y el discurso deslegitimizador de la postmodernidad desea poner en duda;⁵² así como fueron desleyéndose de la mente del hombre de fin del siglo XX, hombre que vive el acontecimiento cósmico de un cambio de era y el desconcertante fin de milenio, los ideales de la humanidad que de ser alcanzados significaría el fin del odio, las guerras y la autodestrucción,⁵³ y que fueron concebidos en una las revoluciones socioculturales de la modernidad más sanguinarias: los derechos del hombre adquiridos en el contrato del nuevo orden burgués, mismos que mediante el terror fueron tercamente perseguidos por una sociedad neurótica.⁵⁴

II Los ideales de la humanidad

La igualdad: en todas partes del mundo hay lucha de clases, aún en el régimen totalitario cuyo cerebro burocrático fue la causa de desmitificar el socialismo, producto de otra violenta revolución.⁵⁵ La fraternidad: el odio que el ser humano carga en su corazón ha puesto en duda la verificación en la realidad de la doctrina de Cristo basada en el amor al prójimo.⁵⁶ La libertad, ¿de qué libertad hablan? de la que, no se es esclavo de otro hombre o la de hacer lo que elegimos de acuerdo a nuestra voluntad.⁵⁷ Contradicciones, ésa es la pura realidad al parecer. El hombre de sociedad, producto de la civilización occidental no ha alcanzado estos ideales que se antojan quimeras; se desgastaron los ecos del habla de millones de personas hasta caer en la obsolescencia cuando se pronunciaban estas palabras desacralizadas, desprovistas de sentido apenas emitidas, quebradas al salir de los labios. No hay igualdad porque existen clases sociales, de la misma manera no hay hombres libres, en la primera acepción de la palabra. No hay fraternidad porque el amor, cada vez es algo más epidérmico que espiritual, y es precisamente la incompreensión entre los seres humanos lo que ha provocado nuestra terrible condición, al parecer nuestro inexorable destino como especie sea involucrar cada vez más hasta la destrucción del planeta.⁵⁸

⁵² La postmodernidad, que constituye la crítica a la modernidad, anula la credibilidad en los relatos, es decir, los ideales no son verificables en la realidad; por lo tanto se deslegitima su discurso, es así como mueren las utopías no hay futuro, pues el progreso es la utopía que se ha revelado como un proceso de deshumanización; poniendo fin al futuro y por ende, a la historia. Ver Picó, *Modernidad y Postmodernidad*

⁵³ Esta época marca un hito en la historia no sólo de la humanidad, sino del mundo entero; pues no cabe duda que al realizarse estas utopías, el mundo mismo se salvaría. Sin embargo, la tendencia parece anunciar un cataclismo sin caer en catastrofismos o dramatizaciones; de hecho sin pretender una macrodescalificación, pues como se ve en la actualidad, el mundo sufre un fenómeno universal económico: la globalización. *N. del A.*

⁵⁴ Como comentábamos en una nota anterior: los ideales de la humanidad fueron buscados por la vía violenta, he ahí su inviabilidad no es el odio el fertilizante, sino el amor. La neurosis es ésa violencia interna, opuesta a la paz interior de quien ha comprendido la esencia del amor. *Ibid.*

⁵⁵ El socialismo totalitario no concibió la igualdad, estaba manipulado por la élite en el poder o burocracia central. *Ibid.*

⁵⁶ En realidad, el amor comienza por el amor a uno mismo (contrario al narcisismo, porque éste incluye al sufrimiento y a la ilusión), en otros términos, la fraternidad es posible en quienes se comprenden a sí mismos y pueden comprender a otros. *Ibid.*

⁵⁷ He aquí el meollo del asunto no somos libres, vivimos condicionados a una realidad ilusoria y a una sociedad automatizada, somos esclavos de nuestras pasiones y de la ignorancia. Ver Ouspensky

⁵⁸ El "escatón" o fin último y trágico; el apocalipsis. Innumerables filmes de ciencia ficción tienen esta visión desencantada del futuro, en el cual la ciencia y la tecnología se han salido del control de una humanidad cada vez más degenerada ontológicamente. *N. del A.*

III El poder.

En la lucha por el poder, el hombre ha usado la violencia, no es libre, sino esclavo de su estupidez, de las mentiras y del miedo, ¿no será eso maldad?⁵⁹ Según Cortázar, las relaciones sospechosas siempre navegando en la paradoja, nos demuestran que tanta culpa tiene la víctima como el verdugo, en lo que ha llamado victimología, ciencia contraria a la criminología y, en uno de tantos encuentros con el mal.⁶⁰

1.2 Breve exposición de las categorías estéticas y su relación

1.2.1 Lo bello o el arte bello

A/ Lo bello clásico

I Lo bello y la estética.

En cuanto a las categorías estéticas, es primordial hacer una disertación acerca del concepto *Aesthetica*, en el sentido que fue elaborado por Baumgarten, como el mundo de las sensaciones que se oponen a la lógica, definiéndola como ciencia del conocimiento sensible cuya perfección es lo bello. Aunque universal este conocimiento de lo bello, es contingente y por lo tanto imperfecto e inferior al conocimiento a través de la lógica, es decir el pensamiento; la contradicción que aparece en esta doctrina reside en la definición de belleza que se basa en discriminaciones intelectuales, tratándose en teoría de una operación a nivel de lo sensible, en la cual lo bello debe ser sentido y no pensado.⁶¹

II Los griegos

El arte según lo anterior debe ser bello; y este arte bello fue concebido por vez primera en la historia del arte, en Grecia, lo que significó una verdadera revolución en los estilos de representación,⁶² debido al realismo sujeto a cánones estéticos que configuraban a la belleza cualitativamente, implicando armonía y justa proporción, la belleza perteneciente al mundo sensible estaba cuantificada por lo formal limitado, de tal suerte que limitación y perfección eran para el griego antiguo, una ecuación incuestionable, de la misma manera que todo lo ilimitado era imperfecto, por ser desproporcionado o bien, era considerado feo e irracional, y la maldad era sinónimo de infinito.⁶³

III Lo apolíneo.

En su estética de la luz, de lo perfecto, los griegos identificaron todo lo bello con su dios Apolo, personificación del sol y del día, dios tutelar de las artes y de las letras,⁶⁴ este hijo de Zeus y de Leto es todo lo opuesto a Dionisos, del que nos ocuparemos más adelante en la categoría de lo siniestro.

IV Platón y el neoplatonismo florentino.

Para Platón, la belleza está identificada con el bien, en la noción de *kalokagathia*, se dice que la metafísica de Platón es una estética, en la cual va desarrollando la idea de *kalokagathia* paulatinamente a través de sus *Diálogos*; pasando de una definición temprana en la que la belleza es el placer que pueden disfrutar dos sentidos: el oído y la vista, añadiendo a este placer lo ventajoso y lo conveniente como conceptos inherentes de la belleza, que en esta primera etapa la convierte en algo frívolo y sin espíritu; en la

⁵⁹ Hablando en términos profanos y corrientes, la maldad es sinónimo de estupidez, la estupidez es la causa de nuestra terrible condición *Ibid*

⁶⁰ Ver J Cortazar, *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo 2, pp. 86-96.

⁶¹ R Bayer *Historia de la Estética*, pp. 183-186.

⁶² Gombrich *Arte e Ilusión*

⁶³ Trias. *Op Cit*; p 19

⁶⁴ Bayer. *Op Cit* p 21

fase madura de sus escritos la belleza está relacionada con el bien: éste necesariamente debe estar acompañado de la belleza, de la belleza ideal, la belleza platónica que trasciende nuestro plano terrestre y mundano, y que reflejan aquellos objetos que no son lo bello en sí, sólo apariencia;⁶⁵ he aquí el fraude ilusorio, el *trompe l'oeil* para lograr la mimesis, la simulación que condena a los artistas a ser expulsados de la *República* de Platón.⁶⁶ En la escuela florentina el neoplatonismo servía de contexto filosófico a las obras de Botticelli; para Marsilio Ficino la belleza es la primera hipóstasis después de lo Absoluto y antes del mundo sensible, en el que se refleja.⁶⁷

B/ Lo bello y el Romanticismo

I Lo bello y lo siniestro.

Hablando de estética Rilke dice: "lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar"; este aforismo induce a Trías a elaborar su tesis: lo siniestro constituye condición y límite de lo bello, dado que lo siniestro debe estar presente bajo la forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado, ya que, de ser revelado destruiría el efecto estético; conduciéndonos a sus conclusiones:

- 1 lo bello, sin referencia metonímica a lo siniestro carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello,
- 2 lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico) destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo; y
- 3 la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos (apurando el aforismo de Novalis), tras el velo de Maya está la nada primordial, el abismo, el agujero ontológico poblado de imágenes monstruosas de pesadilla. Tras el resplandor cegador de la belleza se encuentra el rostro inefable de Dios.⁶⁸

II Lo bello y lo sublime

Kant, al analizar lo bello y lo sublime, nos dice que todo lo bello nos causa placer, pero un placer desinteresado; el placer puede ser universalmente compartido. En una especie de contradicción, el placer estético tiene una "subjetividad subjetiva". Dos de las facultades intelectuales se muestran de acuerdo: la imaginación y el entendimiento, tal coincidencia inhabitual nos produce placer. No es un placer únicamente sensible, sino intelectual. Esta armonía es exigida por el conocimiento y, dado que el conocimiento es universal y necesario, resulta de ello que el placer puede ser universalmente compartido. Lo que llamamos bello es un objeto que estimamos y que a todo mundo le *debe* parecer hermoso. Pero existe una belleza objetiva en el nómeno: en el cual la libertad se expresa simbólicamente por la belleza. Kant, estudió lo bello y lo sublime, diciendo que ambas categorías descansan en el juicio de gusto, pero la diferencia reside en que, la esencia de lo bello se encuentra en la forma del objeto (por lo cual tiene una limitación) y se refiere al entendimiento; mientras el carácter de lo sublime es lo informe en tanto que infinito y se refiere a la razón.⁶⁹

III Lo bello y sus formas.

Hegel, excluye la belleza de la naturaleza. No hay belleza por debajo de la fase del espíritu absoluto: "Lo bello del arte es la belleza nacida del espíritu". Lo bello exige libertad, cualidad que es esencial del espíritu. Lo bello de la naturaleza no hace sino reflejar lo que se encuentra en el espíritu. somos nosotros quienes al ver un paisaje

⁶⁵ *Ibid*, pp 34-43.

⁶⁶ Ver Platon, *Diálogos*, *La República*.

⁶⁷ Trías, *Op Cit*, pp 47-58.

⁶⁸ *Ibid*, pp 41-43

⁶⁹ Bayer, *Op Cit*, pp 207-213.

proyectamos lo bello en la naturaleza. Las obras de la naturaleza son, para Hegel, contingentes y por lo tanto, inferiores. Sin embargo, existe una contradicción que ya había sido sospechada por Kant: la imposibilidad de representar y exponer la Idea directamente, por lo que "Lo bello se determina como la apariencia o el reflejo sensible de la Idea" Resumiendo la concepción de lo bello para Hegel: la obra de arte es una creación humana para los sentidos del hombre y toda obra de arte tiene un fin en sí misma. "La obra de arte no existe únicamente para la intuición sensible como objeto sensible, sino asimismo para el espíritu..."⁷⁰

C/ Lo bello histórico

I El historicismo lineal.

En el *sistema de las artes*, Hegel plantea un esquema que se califica como historicismo lineal; según el cual, el arte deviene en el tiempo, dado que la Idea adopta tres grandes formas que corresponden a tres momentos dialécticos, a tres edades del arte: en el arte *simbólico*, que se desarrolla en la civilización egipcia, la Idea no es expresada adecuadamente, pues no se crea la unidad entre Idea y forma; de esta manera el arte *simbólico* para Hegel, tendría más relación con la categoría de lo sublime, en tanto lo que existe es un *panteísmo* artístico cuya principal expresión sería la arquitectura (el templo es la casa de Dios); en el arte *clásico* la Idea es encarnada adecuadamente en la forma de la escultura griega que representa la armonía entre lo espiritual y lo sensible: el ser humano, y es aquí donde lo bello se manifiesta de manera más pura; en el arte *romántico* se establece una nueva inarmonía, lo verdadero divino es algo que rebasa toda encarnación artística: es una aspiración, el artista toma conciencia de la imposibilidad de cristalizar el infinito, la Idea es consciente de sí misma y deja de ser indeterminada, las artes románticas son la pintura, la música y la poesía que se sitúa más en el dominio de la Idea, este es el momento en el que el espíritu absoluto va a abandonar el arte en favor de la filosofía.⁷¹

También resulta un esquema de historicismo lineal el que nos presenta Trias, en el que formula el avance del arte de una categoría a otra, que se van sucediendo en tres constelaciones históricas: la categoría estética de *lo bello* tiene su fundamento en el arte griego y se extiende temporalmente hasta el *Renacimiento* y cuyo concepto teórico era la limitación formal equivalente a la perfección; la categoría estética de *lo sublime* comienza a despuntar desde el *Barroco* y a fundamentarse con Kant, desarrollándose plenamente en el *Romanticismo*, su concepto teórico es lo infinito; finalmente la categoría estética de *lo siniestro* que aparece bajo forma de ausencia reforzando el efecto estético de *lo bello*, según la tesis de Trias, en la que postula que *lo siniestro* es condición y límite de *lo bello*, esta categoría va ganado terreno en el arte moderno, pues su representación se vuelve más osada al pretender rebasar el límite, y aún así preservar el efecto estético.⁷²

II Lo bello, según otros autores.

Para Solger, la belleza no es más que vanidad si se la compara con las creaciones de Dios;⁷³ para Schelling existe una identidad entre la belleza y la verdad,⁷⁴ Ruskin considera lo bello como un reflejo de los atributos de Dios, con lo que lo bello viene a ser un símbolo de lo divino,⁷⁵ para Tolstói, lo bello es un accesorio, puro ornamento, pues reduce el arte

⁷⁰ *Ibid*, pp 317-323

⁷¹ *Ibid* pp 323-325

⁷² Trias; *Op Cit*, p. 161

⁷³ Bayer, *Op. Cit.*, p 325.

⁷⁴ *Ibid*, p 317.

⁷⁵ *Ibid*, p 367

al placer como su principio, tornándolo un arte falso; por lo que Tolstoi afirma: "el arte no es un placer, sino un medio de unión entre los hombres".⁷⁶

III Lo bello, la simulación y la seducción.

El carácter sospechoso de la belleza como una mera apariencia sensible, creada para el goce de los sentidos, nos lleva a la deducción de que lo bello centra su poder en la simulación: aparenta la belleza ideal. Y además es simulación porque es apariencia: detrás de lo bello se oculta lo Innombrable, lo esencial. El poder de seducción de la belleza radica en mantenernos en un sueño hipnótico que vuelve atractivo al mundo material sensible, y nos crea la ilusión de una realidad más soportable.⁷⁷

1.2.2 Lo sublime o lo infinito

A/ La definición

I La teoría kantiana.

El carácter de lo sublime es lo informe en tanto que infinito. la naturaleza rebasa la facultad humana de comprensión. Lo sublime se refiere a la razón y tiene una satisfacción cuantitativa, pues es un placer mezclado que se realiza en dos tiempos: primero la constricción, después el desarrollo de las potencias vitales. Lo sublime no posee atractivos ni es juego, sino que impone respeto y seriedad: es un placer negativo de carácter subjetivo. Lo sublime sólo se encuentra en el acto de aprehensión: no hay objetos sublimes, es el sujeto que lo ve el que es sublime. Lo sublime constituye meros estados caóticos sin miramientos a nuestro espíritu. El sentimiento de lo sublime se divide en dos

Lo sublime *matemático*, es una belleza aristotélica, lo sublime de la magnificencia: infinitud del cielo en el cual la imaginación se representa los millones de estrellas y las inconmensurables distancias. Es lo grande *absoluto*; sublime es la disposición del espíritu, no el objeto. Lo infinito es grande absolutamente, y sin embargo la razón exige que se conciba como un todo. Lo sublime matemático abarca un sentimiento de desagrado debido a la ausencia de conformidad entre la imaginación y la evaluación de la razón

Lo sublime *dinámico* se refiere a la fuerza, cuando nos enfrentamos a potencias que rebasan infinitamente nuestras propias fuerzas; esta potencia nos constriñe a reconocer nuestra debilidad y nuestra impotencia, pues nuestra resistencia a esta fuerza mayúscula sería vana. De aquí, la definición: "Es sublime lo que gusta inmediatamente por la resistencia al interés de los sentidos". Así pues, en lo bello, la finalidad es el entendimiento. En lo sublime, la libertad es la razón.⁷⁸

II Los momentos.

Este Proceso mental sigue cinco etapas: 1; el sujeto aprehende algo grandioso que le produce la sensación de lo informe y lo caótico. 2; La reacción es dolorosa, pues el sujeto siente hallar su ánimo en suspensión ante lo que es superior a él (pues le excede y sobrepasa). 3; Siente amenazada su integridad, lo cual se torna en una reflexión a cerca de su insignificancia e impotencia. 4; Pero, la angustia dolorosa del sujeto será vencida por una segunda reflexión en la cual, ante su insignificancia física se vuelve consciente

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 389-396

⁷⁷ Lo bello es de hecho, el ordenamiento de lo caótico, pero arbitrario, ya que se agota en lo formal y la medida *N del A.*

⁷⁸ Bayer, *Op Cit.*, pp. 210-213

su superioridad moral. 5; Pues aquello inconmensurable es lo que remueve sensiblemente al sujeto a la Idea de Razón.

A través del gozoso sentimiento de lo sublime lo infinito se hace finito. Mientras que el placer que despierta lo bello debe estar desposeído de deseo; el placer que suscita lo sublime exige vencer el miedo, anteponiendo un sentimiento de autopreservación moral frente a lo que rebasa el límite del horizonte sensible, de esta manera la facultad que acude en nuestra ayuda es la Razón. Facultad que pregunta legítimamente por el principio y fin del Universo, por el origen y duración del alma humana y, en última instancia por el creador de ambos. En el sentimiento de lo sublime, al promover el goce moral a través de la razón, se realiza la síntesis entre ética y estética. Pensemos que lo sublime puede promoverse por un fenómeno natural o por la inmensidad del mar.⁷⁹

B/ Lo sublime y el Romanticismo

I Los románticos

En Alemania, el Romanticismo es una reacción contra el racionalismo crítico e intelectual, es un llamado al *Gefühl*. Después del periodo del *Sturm und Drang*, movimiento inspirado por Rousseau, cuya meta era separar al hombre de la tradición con el afán de ayudarlo a definir su personalidad, surge el verdadero romanticismo de Schiller y de Goethe, precediendo a la ironía trascendental y a los postkantianos. Tres poetas importantes de este momento son: Wackenroder, Tieck y Novalis.⁸⁰

En Francia, en el comienzo del siglo XIX flota en el aire la libertad: está en la mente de todos los ciudadanos, la Revolución ha triunfado con torrentes de sangre; los artistas desean oponer al duro racionalismo una vena de libertad caracterizada por un individualismo pletórico de sensibilidad e imaginación. Chateaubriand es considerado un prerromántico, para él, la belleza ideal se define como el arte de elegir y de ocultar. Víctor Hugo llega a ser el líder del Romanticismo; busca los fundamentos conceptuales en lo grotesco, pues ve en "la fecunda unión de lo grotesco con lo sublime donde nace el genio moderno", pues lo grotesco es la fuente más rica que la naturaleza puede ofrecer al arte. Así es como nace su concepción de lo bello y lo feo.⁸¹

II Hegel y la muerte del arte.

Recordando *El sistema de las artes* y el historicismo lineal que propone, se analizará el esquema dialéctico de Hegel. El arte es sensibilidad tanto para los sentidos como para el espíritu. El arte adquiere a través del tiempo tres formas fundamentales que corresponden a tres edades: es la Idea que aparece bajo una vestimenta sensible. En el Romanticismo, el arte va a reconocerse dialécticamente en el periodo donde es exaltada la sensibilidad; las formas bellas del arte han caducado en esta época dando lugar a lo feo. Los artistas liberan su emoción, cayendo en un subjetivismo sentimental que ya no expresa al espíritu; es la decadencia del arte. De hecho, para Hegel, el artista toma conciencia de la imposibilidad de cristalizar el infinito. El espíritu va abandonar al arte en favor de la filosofía. Ha cumplido su cometido históricamente, cerrando su ciclo vital.⁸²

III Lyotard: el metarrelato

Que lo sublime en el arte moderno sea irrepresentable, o que lo sublime tenga como carácter principal lo irrepresentable, es el argumento que esgrime Lyotard para deslegitimar al arte y darle certificado de defunción. Según el informe que nos presenta a cerca del saber en las sociedades más desarrolladas, a lo que llama condición

⁷⁹ Trias, *Op Cit.*, pp 23-27.

⁸⁰ Bayer *Op Cit* p 300

⁸¹ *Ibid.*, pp 271-274

⁸² Ver Hegel, *De lo bello y sus formas*

psotmoderna, la cultura moderna ha entrado en un momento histórico de crisis de sus relatos; estos juegan un papel en la sociedad como legitimadores del orden imperante; metarrelatos que se transforman en mitos, pues la cultura postmoderna se cimenta en la incredulidad de estos relatos, en la contradicción entre la pragmática y la narrativa; para Lyotard, la sociedad es una red de juegos de lenguaje que buscan la legitimación de un estado de cosas. Lo sublime es entonces un relato (un mito), el arte un metadiscurso lo mismo que la ciencia y la filosofía, y puesto que buscan la verdad deben legitimarse; sin embargo, la reducción del concepto de lo sublime a "relato" (como en los demás casos) pretende la descalificación, o para decirlo en términos de Lyotard, a la deslegitimización del arte.⁸³

C/ Lo sublime: la escenificación del Infinito

I Una interpretación del Barroco.

Lo sublime o lo infinito fue un problema que se resolvió desde el periodo del Barroco; Kant lo fundamentó después y los artistas románticos lo explotaron posteriormente. Lo infinito se presentía ya en la sensibilidad del Renacimiento: la representación del espacio a través de un instrumento de construcción racional-matemático, como es la perspectiva, todavía relacionada con los presupuestos formales de limitación=perfección, anunciaban o dejaban vislumbrar un espacio infinito. Una revolución epistemológica como la que propuso Giordano Bruno (caro pagó su osadía), preparó el ambiente en el cual, ya no era la ciudad confortable con una plaza, cuyo centro era el ombligo del universo; ahora la ciudad barroca era el escenario del infinito (el teatro y la ópera son creaciones de este periodo) pues tanto el universo como el espacio y el tiempo son infinitos. Se pregunta Trias "¿O no es escenario toda esa urbe, concebida en unidad con vistas a una puesta en escena, con sus efectismos, con sus contrapuntos orquestales de fuentes y fachadas, de interiores y exteriores? ¿Y no es también el mundo en su totalidad un teatro en el que Dios parece comprenderse como director de escena?". En el aparente caos de formas abigarradas se presiente una estructura: espiral, onda o línea diagonal, todas las formas tienen una orientación hacia algo que está afuera de lo visible: es lo invisible, lo que la razón del espectador tiene que completar, la alusión al infinito. Lo que capta el Barroco hasta el virtuosismo, es la transición y la evanescencia: el paso del tiempo registrado sensiblemente como movimiento y cambio; y lo paradójico: vivir muriendo.⁸⁴

II El mito de Fausto

El tema de Fausto ha envenenado la mente de muchos artistas, pues es el arquetipo del intelectual inconformista. En la cultura moderna, es uno de sus héroes culturales. Primero fue el *Faustbusch* de Johan Spiess en 1587, autor que tenía fama de brujo. También célebre la *Tragical history of Doctor Faustus* de Marlowe, después vinieron otras innumerables versiones; de todas la más grande y profunda, y uno de los temas fundamentales del Romanticismo, es el *Fausto* de Goethe; pues según afirma Berman, "supera a todos los demás por su imaginación moral, su inteligencia política, su sensibilidad y percepción psicológicas". Goethe desarrolló esta obra durante sesenta años, no consideró que la obra estuviera terminada sino hasta un año antes de morir. Fue escrita en medio de una época sumamente turbulenta, durante una de las revoluciones más radicales en la historia del mundo. Para Berman, el *Fausto* de Goethe, es la primera tragedia del desarrollo. Lo que lo distingue de las anteriores encarnaciones, es que en esta tragedia Fausto vende el alma al Diablo por un deseo de desarrollo, mientras que sus predecesores lo hicieron en favor de anhelos comunes: sexo, dinero, fama, etc. Se trata de un desarrollo compuesto del autodesarrollo y del desarrollo económico (lo

⁸³ Ver Lyotard, *La postmodernidad explicada a los niños*

⁸⁴ Trias: *Op Cit*; pp 161-187

espiritual y lo material); así la relación de Fausto con Mefisto significa desarrollar los poderes humanos mediante las "potencias infernales" (Marx): "oscuras y pavorosas energías que pueden entrar en erupción con una fuerza más allá de todo control humano". Fausto con su deseo de desarrollo, es el hombre moderno con su sed de infinito, lo cual terminará por exigir grandes costes humanos y naturales.⁸⁵

1.2.3 Lo siniestro o lo dionisiaco

A/ En el umbral

I Presentación

Esta es la parte del universo, torcida y degenerada; la manifestación de lo obscuro, de lo que fue desterrado para siempre de la razón, en el exilio de la porquería. El aborto de la realidad, el hijo bastardo de la verdad. El aforismo de Schelling puede servirnos de definición preliminar: "Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que debiendo permanecer oculto, se ha revelado".⁸⁶ Mientras que lo *bello* pertenece al mundo de las apariencias y proporciona placer a los sentidos por mediación del entendimiento; lo *sublime* aprehende lo incommensurable trocando el dolor en placer por medio de la razón, por lo que el horror delicioso se torna en beatitud; y lo siniestro pertenece al mundo de lo subterráneo, de la profundidad y esencia última de las cosas (escatología), pero más allá de lo aparente y la materia (lo sensible) y, por un momento sumamente fugaz (el inconsciente), la revelación de lo que es el infinito.

II La ironía trascendental.

Según Solger, el arte ofrece una concepción ideal del mundo a través de la ironía. Su concepción de ironía difiere de la ironía romántica; Solger es el precursor de la ironía trascendental, desarrolló una teoría de lo feo como la oposición directa a lo bello. Concibe lo feo como una verdadera categoría estética al nivel de lo sublime y lo cómico.⁸⁷ Richter, mejor conocido como Jean-Paul, es uno de los representantes de la ironía trascendental, este movimiento más romántico que serio, considera que todo en el universo es ironía. El humor no debe confundirse con la burla, según Hoffman; pues para Jean-Paul el humor es un intento desesperado por conciliar el infinito del alma con la realidad invencible. Define el humor como una lágrima en un ojo que sonríe.⁸⁸

III Schopenhauer y el pesimismo

El pensamiento único de Schopenhauer es que considera al mundo como una magia. A través de la evocación se le puede sustraer lo ofensivo al fondo malo de las cosas: las potencias de lo real no son nocivas sino cuando permanecen oscuras. Por la filosofía, la esencia del mundo "se desvela como una voluntad", y en el instante que se le revela al ojo filosófico, ese querer-vivir, esa voluntad pierde su carácter maléfico. Para conjurar el maléfico encanto, basta con un pesimismo en busca de liberación. Critica el idealismo kantiano para Schopenhauer, el mundo es nuestra representación; no hay en él una realidad en sí, el objeto trascendente es contradictorio: el mundo es un enigma. La estética de Schopenhauer, calificada de "rapsodia", es resultado de un método místico.⁸⁹

⁸⁵ Ver Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*

⁸⁶ Trias, *Op. Cit.*; p. 17.

⁸⁷ Bayer, *Op. Cit.*, p. 325.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 325-326

⁸⁹ *Ibid.* pp. 326-335

IV Nietzsche y el nihilismo.

El pensamiento de Nietzsche ha sido calificado de "nihilismo extático". El pesimismo de Schopenhauer habría de influir en su obra *Origen de la tragedia*; el análisis y crítica que dirige hacia la civilización y la cultura están permeados de este pesimismo, el cual va a desembocar en una filosofía de la ilusión (del conocimiento, de la ética y de la religión). Después, Nietzsche gira hacia el optimismo, lo que propiciará la transmutación de los valores, el valor, podría decirse, es una forma de la voluntad de poder; de tal manera que el espíritu libre endereza la perspectiva de los valores hacia el superhumanismo: Zaratustra que alcanzará la felicidad de un dios, llena de poder; aunque reconoce el mundo de la ilusión, es el único real *versus* el "más allá". El arte es ilusión: lo apolíneo es sueño. lo dionisiaco embriaguez... el eterno retorno del *cosmos*.⁹⁰

B/ Lo dionisiaco

I Aristóteles y la tragedia griega

La tragedia es la imitación (*mimesis*) de una acción noble, llevada a cabo mediante el uso del lenguaje, se basa en la acción y no en la narrativa, y mediante la compasión (*éleos*) y el temor (*fobos*), produce la purificación (*catharsis*) de dichas emociones. La *mimesis*, es la imitación del drama de la vida; simulación en la cual, el autor deja su lugar a los personajes, logrando que el espectador se ponga en el lugar del otro, que se constituye en una identificación. *Éleos* se traduce por compasión; el espectador siente compasión por los infortunios del héroe, en sentido literal com-padecimiento, identificación con el *pathos* del héroe, una suerte de solidaridad. El *fobos* será un movimiento contrario de distanciamiento del espectador, ante la culpa y el destino trágicos del héroe, la acción cargada de amenazas debido a sus excesos. El horror, el sentimiento doloroso, se transforma en placer mediante la purificación, liberación de emociones excesivas que producen una alteración en la armonía psíquica, produciendo el restablecimiento a través de una medicina llamada arte, específicamente la tragedia.⁹¹

II El mito de Edipo.

Según Freud, el sueño es la realización de un deseo; que orientado hacia la madre se convierte en un deseo incestuoso, el cual despierta el deseo parricida hacia el padre, visto como rival, ambos deseos prohibidos, nacidos de la ambivalente estructura bisexual son censurados y marginados en el inconsciente. Deseo primario que se hunde en lo mítico, que explica la prohibición y castigo (la castración real o simbólica) universales, fundamento de la sociedad y la cultura, toma forma en el sueño de la muerte de personas queridas: de esta manera Freud desarrolla su teoría de Edipo, partiendo de la tragedia de Sófocles, en la cual se realizan los míticos deseos primordiales, lo que trae consigo un castigo "cultural". En virtud de un oráculo vaticinador que anuncia el carácter abominable del hijo incestuoso y parricida, será exiliado de Tebas por sus padres; Edipo en edad adulta se cruza en el camino con su padre-víctima, descifra el enigma de la esfinge liberando a Tebas de la tiranía del monstruo, desposa a su madre Yocasta cometiendo el incesto, cumple su destino, descubre la verdad y se arranca los ojos.⁹²

III El mito antropológico

La tragedia de Edipo, para Freud, explica de manera crítica y antropológica el deseo inconsciente; pues simboliza de manera disfrazada el acto primordial que da lugar a la figura sagrada, primer esbozo de lo divino y de la religión; relato que reconstruye el "pecado original" en el que incurrió la horda fraterna al sacrificar al padre tiránico,

⁹⁰ *Ibid*, pp 336-343.

⁹¹ *Trías; Op Cit.*, pp. 125-132.

⁹² *Ibid*, pp 132-138

devorando su cuerpo para adquirir su poder, después de lo cual se reconoce al chivo expiatorio como sagrado convirtiéndolo en tótem del clan, con todas sus prohibiciones y tabúes, sexuales y homicidas; de animal sagrado a dios antropomorfizado, luego divinidad incognoscible e “hijo del padre”, el chivo expiatorio explica nuestra cultura; de la misma manera Freud explica el papel del coro y del héroe en la tragedia, partiendo del mito del dios griego Dionisos Bacheios, tal como lo hace Nietzsche, vinculándolo a la celebración de esta divinidad agrícola, dios del subsuelo con apariencia de macho cabrío acompañado de un séquito de ménades o bacantes, mujeres enloquecidas por la lujuria que en el paroxismo de la orgía matan al dios, lo descuartizan y comen su carne.⁹³

C/ Contenido de lo siniestro en el arte

I El cuadro que nunca fue pintado.

Conviene ahora analizar en obras artísticas, la presencia de la categoría estética de lo siniestro. Veamos el análisis de dos pinturas de Botticelli, sustentadas por el neoplatonismo de la escuela florentina, opuesta al naturalismo y racionalismo de un Leonardo. Para comprobar que lo siniestro constituye condición y límite de lo bello, Trías agota la simbología empleada en estos dos cuadros, acorde a la doctrina del amor, como el medio más eficaz de retorno a la Unidad, pues mediante el amor se llega a la belleza, la cual es el vestido, la luz cegadora que cubre el rostro inefable de Dios, el principio ontológico. Para Trías, lo siniestro aparece bajo forma de ausencia, como mero recurso metonímico para resaltar el efecto estético de belleza. Comienza con el análisis de *Alegoría de la Primavera*; la escena se desarrolla en un bosque de tupido follaje, Venus vestida es la personificación de la belleza sensible (segunda hipóstasis), la ninfa Cloe perseguida por el viento Bóreas (fecundación del invierno), Flora en primer plano esparciendo flores, Cupido lanzando una flecha a una de las tres armonías danzantes, la cual mira enamorada a Hermes sosteniendo un cetro que apunta hacia el cielo. En el *Nacimiento de Venus*, asistimos al momento primigenio de la belleza celestial, en escenario elemental: cielo y mar abiertos, naciendo de la espuma del mar emergiendo en una concha. La espuma tan pronunciada delata la presencia de la Unidad: es el mito de la castración de Urano por parte de su hijo Cronos, lanzando luego sus testículos al mar, la simiente dará origen a la belleza ideal. Este díptico (Wind), presupone un tercer cuadro que nunca fue pintado y que sería la escenificación del siniestro origen.⁹⁴

II El abismo que sube y se desborda.

El arte de hoy se encamina penosamente hacia los límites mismos del efecto estético, peligrosamente avanza hacia el abismo, precipitando de un golpe el contenido, pues ante nuestros sentidos el arte de hoy presenta lo excremental, nauseabundo, lo macabro y los despedazamientos humanos más atroces, diría Trías: “todo el surtido de teclas del horror”, que estaban más allá de la frontera que configuraba el efecto estético; quiere el arte contemporáneo hacer uso de todo este repertorio y aún así preservar el efecto estético. En la película *Vértigo* de Hitchcock, se nos presentan analogías con *Tristán*, *Pígalión*, *El arenero* y la historia de Orfeo. El manejo de recursos del genial director, hace esta obra trascendente y no símil de las anteriores. Un detective enfermo de vértigo que queda fascinado del abismo que sube y se desborda en sus ojos, su relación con la esposa de un criminal que usará como coartada el vértigo del detective para asesinarla, contratando a una impostora que actuará el suicidio de la supuesta esposa, “atestiguado” por el detective acobardado por su enfermedad; dirigida magistralmente esta obra de arte total, empleará soluciones plásticas como pequeños mensajes al inconsciente del espectador, así el ojo como metáfora del abismo, como metáfora de lo siniestro reforzada

⁹³ *Ibid.* pp 138-157

⁹⁴ *Ibid.* pp 47-78

por espirales concéntricas que llegan a formar una banda de Moebius, mismas que están relacionadas con el moño de la difunta-resucitada y de Carlota Valdez en forma de espiral, lo que recuerda la familiaridad de este símbolo con la portentosa y cruel imagen en *Psicosis*, del agua yéndose por el agujero del desagüe de la bañera.⁹⁵

1.3 Exposición del discurso de *lo siniestro*

1.3.1 Lenguaje y realidad

A/ Arte y otras disciplinas de conocimiento

I Arte y magia

Cuando el hombre primitivo enfrenta a lo desconocido le atribuye poderes sobrenaturales y todo está poblado de espíritus, todo es mana, el mundo es magia y todo fenómeno natural o humano tiene su origen, su esencia en un plano metafísico que opera en la realidad inmediata.⁹⁶ Bajo este primer acto de fé y de comprensión de las leyes que gobiernan al mundo, el hombre natural se explica y da forma al caos que se le presenta a su percepción.⁹⁷ Sus actos son mágicos: eso explica al chamán-cazador pintando una mano cerca del animal que deseaba obtener;⁹⁸ así también las danzas ofrendadas a algún dios-potencia natural, o como mero rito sexual; la música que debió ser la emulación de los sonidos de la naturaleza, en un afán de reproducirlos como señal de haberlos atrapado, como signo de la ambición de dominar a la naturaleza.⁹⁹

II Arte y religión.

Ya sea politeísmo, monoteísmo o panteísmo, el arte va a servir de instrumento a la religión y sobre todo, a la casta sacerdotal como depositarios e intermediarios de Dios, para vestir a este sistema de creencias, para provocar el temor entre los fieles, para propagar la fe y dogmatizar a la grey.¹⁰⁰ En todo caso, las artes plásticas van a dar forma, a materializar a la divinidad con todos sus atributos; la música y la danza son rituales y sirven al culto, hay danzas sagradas que describen el movimiento de los astros, la música es litúrgica y tiene como fundamento el sonido trascendental del *mantra*,¹⁰¹ la arquitectura en este sentido, es el arte mayor, puesto que el templo es la casa de Dios, todas las demás artes fungirán en torno a ella, y así como el arte era magia, después tomó el rostro de la religión y expresó tanto lo bello, como lo siniestro de la divinidad.¹⁰²

⁹⁵ *Ibid.* pp 81-121

⁹⁶ Ver Hauser, *Historia Social del Arte y la Literatura*, tomo 1.

⁹⁷ El mundo primitivo debió ser un todo indeterminado; el cual fue dominado en virtud del desarrollo del lenguaje y la aparición de los conceptos con los cuales denominar a los objetos cognoscibles e incognoscibles

⁹⁸ Hauser *Op Cit*

⁹⁹ Un arte sensualista que pretendía la imitación de la naturaleza, en sus aspectos más agradables a los sentidos *N del A.*

¹⁰⁰ Un arte emocional, pero también doctrinario y proselitista; en el cual los sacerdotes pedían a los artistas reflejar los aspectos más superficiales de la religión, reservándose para sí el significado de los misterios *Ibid.*

¹⁰¹ Este es el sentido sagrado del arte, cuyo significado se ha ido perdiendo en el devenir de una humanidad que en la postmodernidad se autodefine como superficial, apolítica y ahistórica. Obviamente, el arte de hoy desacralizado, o mejor dicho, profanado (es decir que se ha vuelto profano), es un arte muerto. Sin cortapisas, denuncia la muerte del arte. En el peor de los cinismos nihilistas, proclama su autodestrucción aplaudiendo el suicidio como un método válido de subversión contra el orden establecido (establishment, entropía, sociedad de masas cultura de ignorancia, etc.). *Ibid.*

¹⁰² A diferencia de la religión judeo-cristiana que polariza lo bueno-bello vs Lo malo-feo, las religiones orientales ven en el aspecto siniestro de la deidad otra faceta más de la misma: una manifestación del ser, lo indeterminado, la nada, etc. Y se considera su aspecto bello como una apariencia sensible con la cual se presenta ante el ser humano

III Arte y filosofía.

Desde los griegos, arte y filosofía se funden en una sola categoría: la *kalokagathía*, la unidad de belleza y bien como principio de conocimiento de la realidad.¹⁰³ El arte ha tenido siempre en todos los sistemas filosóficos, un lugar relevante. De pura apariencia, simulación, ilusión y seducción a vehículo trascendente que transita por la libertad en busca de la verdad y principal eje, cúspide de sistemas y argumentaciones filosóficas (al grado, que dichos sistemas se constituyen en estética).¹⁰⁴ La estética nos dice entre otras cosas, que el arte tiene su método y grado de conocimiento (lo sensible); que es posible remontarse hacia lo sublime y abrir la puerta del sótano donde mora lo siniestro, y de esta manera dudar de la solidez del mundo material y de la evanescencia de la realidad; esto último explica el carácter metafísico de algunas estéticas.¹⁰⁵

IV Arte y ciencia.

Puede decirse que la ciencia despegó en el momento que la perspectiva aparece como el invento del arte, pues justamente lo racional-matemático que caracteriza a este modelo simbólico del espacio es el molde científico.¹⁰⁶ Retomando el significado original de arte, se entendería como técnica; la ciencia se ha desarrollado hacia un derrotero que le desvió de su cometido original. el conocimiento; sirve a la técnica, la cual vorazmente requiere de adelantos cada vez más rápidos y sofisticados; lo que la convierte en sinónimo de máquina (la robótica y la informática),¹⁰⁷ así la ciencia se confundió y utilizó la categoría formal bello=perfección (limitación, etc).¹⁰⁸ El arte volverá a nivelarse cuando el Surrealismo se fundamenta en el psicoanálisis.¹⁰⁹

B/ Elementos de la realidad

I El rito

Entiéndase rito o ritual como una acción previa a un clímax de un evento determinado; una acción repetitiva que simboliza o representa fenómenos de mayor escala o que encierra el significado de un acto primigenio revelador; un acto que pretende orientar las fuerzas ocultas hacia ese instante de realización; la escenificación de toda una serie de actos preestablecidos y que en cada nuevo intento buscan resucitar el momento original que se sustenta y se pierde en lo mítico. Ceremonial en el que se celebra el culto, liturgia de los oficios divinos; el rito es la representación cosmogónica de la creación del universo. el rito es la ofrenda y comunión con el dios; el rito es la señalización del orden

¹⁰³ Ver Bayer. Op Cit

¹⁰⁴ Suponiendo que el presente escrito sea tomado por Sistema Filosófico, lo es a partir de la Estética, cuyo discurso es una apologética del Arte. Y así como el arte sí es el vehículo que libera, también es un medio para conocer al mundo, cuya verdad trasciende el ámbito formal-estructural de la belleza y se hunde en el corazón de lo insondable

N del A

¹⁰⁵ A título personal, dichas estéticas son las más profundas y veraces, pues son estéticas trascendentales que no ahogan en divagaciones formales ni en pretensiones clásico-académicas. De discurso de la obra personal se convierte en estética personal, misma que de lo particular se expande al contexto más amplio de la Estética de lo Siniestro, cuyo discurso no pretende legitimación de universalidad ni triunfalismo de concebir absolutos. Dicha Estética será verificable si cumple en la praxis la definición de Arte de este estudio. *Ibid*

¹⁰⁶ Ver E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*.

¹⁰⁷ La ciencia pretende un juicio de valor que se sostenga por la precisión tecnológica. En ocasiones, parece que el objeto de la ciencia es desarrollar a la tecnología más que obtener un conocimiento objetivo del mundo.

N del A

¹⁰⁸ Del mismo modo el arte, que persigue un perfeccionamiento técnico, el virtuosismo formal y la exquisitez, se convierte en arte-purismo carente de expresividad y de contenido. *Ibid*

¹⁰⁹ El Surrealismo pre-fundado por Freud, no sólo correspondía al hallazgo científico controversial de la investigación de la psique, sino también era un estilo de vida; implicaba como Dadá el arte en la vida. *Ibid*.

cósmico en el que se describen planetas, estrellas y esferas superiores. El rito de iniciación es la alegoría del nacimiento de un nuevo hombre ante el conocimiento.¹¹⁰

II Lo sagrado y lo profano.

Desde luego que hay diferentes clases de ritos: los ritos sagrados están orientados a reverenciar al dios, a rendir el culto de la manera más tradicional y apegado al sentido original; pero sobre todo, dicho rito deberá fundarse en los principios de la cosmogonía que se trate, el rito sagrado será la expresión del sistema de creencias específico (su método), y dentro de este rito sagrado se encierran los misterios que no serán revelados mas que a los iniciados. Los ritos profanos, por el contrario, son perversiones o corrupciones de los ritos sagrados; conservan la forma superficial que se ha repetido mecánicamente desde tiempos inmemoriales, desprovistos de todo contenido, los ritos se han degenerado representado una burda copia que simula una parodia de lo que fue originalmente, un rito profano es un rito que se ha vulgarizado, volviéndose diversión.¹¹¹

III El mito

¿En qué está fundado el rito, si no en el mito? Entonces analicemos cuál es la relación del mito con la realidad: se piensa actualmente que se trata de un relato ficticio producto de la imaginación, en cuyo caso, el mito es contrario a lo real.¹¹² La mitología de los pueblos del mundo nos muestra un afán de relatar la obra divina y la relación del hombre en cuanto a su lugar en el sistema natural. El relato de tradición oral y luego transcrito en las escrituras sagradas y reveladas, al paso del tiempo se ha transformado hasta el punto que nos parece una mentira.¹¹³ El mito oculta para los profanos bajo forma de alegoría una verdad que sólo un mistagogo podría aclararnos, abriendo paulatinamente nuestra capacidad de comprensión.¹¹⁴ El mito es una forma aparente de un fenómeno social, bajo éste mito no hay otra cosa que una utopía... es una ilusión que esconde a la nada¹¹⁵

IV La utopía.

La sociedad como un todo se explica a través de las relaciones de las partes. La sociedad no ha evolucionado, decir lo contrario es una utopía¹¹⁶ La economía es un mito basado en una utopía de progreso y globalización.¹¹⁷ Tanto la *República* de Platón como la *Utopía* de Tomás Moro, aluden a sociedades ideales, sistemas funcionales a partir de estructuras lógicas, bien conectadas; el comunismo y el socialismo persiguen un orden utópico: se requiere un cambio radical de las estructuras y las relaciones derivadas de una meta que jamás ha vivido en la praxis la humanidad; el anarquismo está más lejano por alcanzar en la experiencia colectiva, pues requiere una renuncia radical al sistema imperialista¹¹⁸ Utopía, es el "no lugar" o el lugar de todas las posibilidades¹¹⁹

¹¹⁰ Ver Frazer, *La Rama Dorada*.

¹¹¹ De ritos a festividades, de lo ceremonial-solemne a lo festivo-divertido, ver Trias; *Op Cit*.

¹¹² Las mitologías se consideran relatos fantásticos, en todo caso el metarelato del mito es una ficción alegórica *N del A*

¹¹³ El mito descontextualizado de su realidad espacio-temporal pierde gradualmente su sentido, es así que se deslegitima y se considera falso, entonces el mito se identifica en el lenguaje común y profano como una mentira *Ibid*

¹¹⁴ El mito y el rito carecen de significado para quienes no poseen un conocimiento profundo de los misterios; y por lo tanto no existe una comprensión, sino confusión *Ibid*.

¹¹⁵ En el ámbito social, se considera un mito al discurso demagógico del progreso, pues en la realidad no ha sido verificable el progreso es un mito *Ibid*

¹¹⁶ La sociedad en su estado actual no representa una evolución de la humanidad, al contrario, la sociedad de hoy no sólo no vive en la democracia, sino que es más autodestructiva. *Ibid*

¹¹⁷ La utopía es un mito de lo que idealmente se concibe como una sociedad justa es el mito de lo inexistente, del futuro La utopía es el mito del futuro, por eso está sustentado en una meta de progreso y globalización; un mundo sin fronteras, de libre mercado y confort para todas las capas de la sociedad; utopía de la estrategia emergente del capitalismo: el neoliberalismo. *Ibid*.

¹¹⁸ La Utopía requiere una sociedad sana con un nuevo orden, derivado de individualidades evolucionadas; es decir, de hombres conscientes y libres. Ver H Marcuse; *El final de la utopía*.

¹¹⁹ La imaginación, el mundo onírico; el *Hyperión* o la sexta dimensión. *N del A*

C/ Elementos del lenguaje

I Signo críptico.

Algunos ideogramas fueron diseñados en la antigüedad, para ocultar el significado que contenían, o en todo caso, para salvaguardar un conocimiento que en manos de ignorantes o personas no aptas, se hubiera convertido en algo peligroso; así de esta manera sólo eran accesibles a quienes poseían las llaves del cifrado, las claves y señales del enigma ahí planteado en signos extraños, pero cuya constitución permitía vislumbrar la revelación inconclusa; rompecabezas que exigía un conocimiento más profundo sólo poseído por los iniciados, transmitido de boca a oído.¹²⁰ Cuenta el mito, de un personaje que para poder salir del laberinto, debía leer las señales inscritas en los muros, mismas que lo conducirían progresivamente hacia la salida.¹²¹

II Símbolo abstracto.

Existen determinadas imágenes que por convencionalismo simbolizan una idea o concepto. Un cráneo humano simboliza a la muerte. es una asociación directa;¹²² un simio simboliza a la irracionalidad;¹²³ la serpiente mordiendo la cola y formando un círculo simboliza al eterno retorno;¹²⁴ el cerdo a la gula y el perro a la lujuria; etc.¹²⁵ En los sueños, todas las imágenes son símbolos, es decir, no deben tomarse literalmente, sino que significan lo que nuestro inconsciente reprime: deseos, angustias, temores; y se expresan en la experiencia onírica de manera incomprensible para nosotros; pues no sabemos lo que simboliza volar como pájaros en pleno cielo o subir una escalera interminable.¹²⁶ Hay símbolos inequívocos como los que psicológica o culturalmente están determinados: el rojo la violencia y el negro la muerte.¹²⁷ El símbolo alude a una idea oculta a los profanos.¹²⁸

III Alegoría y ficción subterránea.

La alegoría es la escena donde se disponen los símbolos y los signos. Recordando la *Alegoría de la primavera*, diremos que la alegoría es todo el montaje, la anécdota e incluso el mito (pues es un relato alegórico) que da lugar a lo que vemos, los símbolos son cada uno de los personajes que encarnan al amor, la belleza, la fertilidad, la sabiduría etc. Los signos son los atributos del símbolo: las alas y el arco de Eros, el vestido de Flora, el cetro de Hermes, etc.¹²⁹ La alegoría de la cueva, con los hombres encadenados viendo sólo sombras proyectándose en las paredes subterráneas y el sol de la verdad esperando en el exterior, para iluminar la mente del que ha podido liberarse y verlo de frente tras haber salido de la cueva, representa una verdad que pocos hombres han podido comprender y desentrañar.¹³⁰

IV La poesía

La poesía es la madre del arte.¹³¹ El pensamiento mágico está expresado en ominosas imágenes poéticas. La poesía como la magia son herméticas y su lenguaje sólo es comprensible a los hermenéutas.¹³² La metáfora que es el principal recurso retórico de la

¹²⁰ En las civilizaciones de la Antigüedad, la masa desconocía la escritura, la cual era una herramienta de poder. El significado original de dichos signos se ha perdido en el tiempo tras la transformación que sufrieron por las sucesivas ideologías. *Ibid.*

¹²¹ La alegoría significa que el hombre está cautivo en su propio mundo interno psíquico. *Ibid.*

¹²² Como en el caso de los *Vanitas*. *Ibid.*

¹²³ En tiempos de la Inquisición era un símbolo muy reiterado. Ver Sueiro; *La pena de muerte*

¹²⁴ Ver filosofías orientales, de las cuales se nutrió el pensamiento nietzscheano. *N. del A.*

¹²⁵ Ver símbolos de la degradación ontológica en el *Samsara*, en el *Baghavad-Gita*

¹²⁶ Ver Freud. *La interpretación de los sueños.*

¹²⁷ Ver Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*

¹²⁸ Originalmente, los símbolos contenían un significado oculto de naturaleza sagrada. *N. del A.*

¹²⁹ *Trias Op Cit*

¹³⁰ La nota #121 es un parangón de esta alegoría. *N. del A.*

¹³¹ Ver Ezra Pound; *El arte de la poesía*

¹³² Los mitos son relatos herméticos expresados poéticamente. *Ibid.*

poesía es alegoría, es simbolismo puro. Los poetas como los brujos leen la simbología del cosmos, descifran paso a paso los signos ocultos en las trivialidades o en la aparente claridad. Buscan como los alquimistas, la piedra filosofal, la panacea y el elixir de la eterna juventud; transformar los materiales brutos en oro y regresar a la mítica edad dorada. El poeta que se busca en reflejo del espejo no busca a Narciso, sino quitar el antifaz a su *álter, ego* con la ayuda de Psique.¹³³ La poesía en sí misma contiene al arte todo: música, visualidad, narración, lenguaje y... conocimiento.¹³⁴

1.3.2 Lógica y realidad

A/ Evaluación de la realidad

I Realidad y fantasía.

Es famosa la frase: "la realidad supera a la fantasía"; lo que nos recuerda el inventario temático de lo siniestro propuesto por Freud: cuando lo fantástico se produce en lo real, o cuando lo real asume el carácter de lo fantástico; en este punto lo siniestro adquiere gran fuerza dramática, pues entonces lo siniestro es la realización de un deseo prohibido y autocensurado.¹³⁵ Cuando fantaseamos, nuestra imaginación elabora situaciones que deseamos ver materializadas; este trance que nos hace soñar despiertos se le llama ensoñación; desconocido letargo en el que nos hallamos dormidos, sumidos en nuestros pensamientos, atrapados en nuestro diálogo interno, en el que producimos la invisible telaraña de las pasiones; por lo cual las reacciones son mecánicas y los hechos son ejecutados desde el inconsciente. La vida es un sueño. La vida es una ilusión. Y todo lo creado por los seres humanos a partir de su imaginación, fue originalmente una fantasía; todo lo imaginado tiende a realizarse: la constancia y la fuerza de esa imagen en la mente propician su realización en el mundo material.¹³⁶

II Percepción y razón

En principio, nuestros sentidos son imperfectos: sólo sirven para atestiguar el mundo físico, pero no para comprenderlo. Son susceptibles del engaño, pues los fenómenos físicos están regidos por leyes muy lejanas a la facultad de los sentidos y no hay nada más engañoso que lo aparente. La percepción es el registro de una impresión a través de los sentidos, impresión del exterior que va a grabarse en nuestro interior, la percepción es nuestro lazo con el mundo físico.¹³⁷ Para seleccionar cada una de las impresiones filtradas por la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto, la razón ordena, estructura y elabora junto con el habla la descripción del mundo, para dar forma al caos va a servirse de dos principios relativos del mundo físico: el espacio y el tiempo. La razón como facultad de la mente, construirá un complejo sistema de conceptos elaborados con el pensamiento que evalúa a las impresiones recibidas, para forjar un sistema de creencias, mediante éste tratará de explicar y conocer a la realidad. Pero la razón se pierde en la aporía y los sentidos en la complacencia.¹³⁸

¹³³ El poeta hace las veces de un gran psicólogo, según afirma Freud en su estudio de la *Gradiva* de Jensen; en *Psicoanálisis del arte*.

¹³⁴ Todos los presupuestos del arte están contenidos en la poesía; de hecho la poesía podría constituirse en estética como en el caso de la poesía filosófica, y de esta manera aspira al conocimiento. *N. del A.*

¹³⁵ Trias, *Op. Cit.*

¹³⁶ Ouspensky, *Psicología de la posible evolución del hombre*

¹³⁷ Ouspensky, *Fragmentos de una enseñanza desconocida*.

¹³⁸ Recomendamos revisar las obras de Carlos Castaneda acerca de las enseñanzas de Don Juan, así como las obras de Ouspensky, Gurdjieff, y toda la literatura de la filosofía de oriente. *N. del A.*

III Sensación y emoción.

La sensación se presenta en el plano físico y la sensibilidad en la emoción, la emoción es de hecho el plano espiritual, ambos se complementan y no se oponen; junto con el intelecto se integra la totalidad del ser.¹³⁹ Persiste una confusión que no distingue sensación de sensibilidad, provocando la creencia de que el arte es subjetivo porque va dirigido hacia la emoción;¹⁴⁰ pero sólo hay dos clases de emociones: las negativas y las positivas. Las primeras son tales como el odio, la envidia, la soberbia, la ira, la tristeza, el miedo, etc. Las segundas son el reverso de las anteriores, de suerte que, siendo las primeras los vicios, las otras son la virtud correspondiente. El grueso de la gente tiene la errada creencia de que, todas las emociones son igualmente válidas de expresarse; cuando en realidad las emociones negativas al ser experimentadas son como veneno a nuestro espíritu.¹⁴¹ Las sensaciones no son agradables ni desagradables, y a veces tendemos a elaborar una emoción al lado de una sensación, confundiendo la primera con la segunda. Cuando se ha disipado la ofuscación se tiende hacia lo objetivo.¹⁴²

B/ Fenomenología de la realidad

I Subjetivo y objetivo.

Para conocer la realidad, es fundamental hacer una crítica a la realidad y someterla en tela de juicio: ¿qué es la realidad? ¿cómo diferenciar lo real de lo no real? ¿Cómo conocemos? Para algunos el conocimiento es la experiencia inmediata.¹⁴³ Lo que llamamos cultura no es otra cosa que la entropía social: la sociedad (el medio) determina al individuo, que deja de ser tal para conformarse colectivamente en masa anónima; por lo tanto todo cuanto el sujeto es o tiene, está condicionado por la sociedad. Así, la denominada subjetividad es el resultado de modas, paradigmas científicos, información manipulada, ignorancia y confusión. Lo subjetivo es un nivel de consciencia, en el cual pretendemos conocer la realidad desde nuestra particular óptica personal, mientras lo que sucede es que creemos que la razón individual es más poderosa que las demás, sin darnos cuenta que, lo que estamos reproduciendo es un juicio sobre lo aparente y que lo elaboramos a partir de un total desconocimiento de uno mismo.¹⁴⁴ Lo objetivo está más allá de cualquier consideración humana: es la lógica del arquitecto del universo.¹⁴⁵

II La comprensión del fenómeno.

Alcanzar el conocimiento objetivo sólo es posible, en virtud de un autoconocimiento: el oráculo de Delfos sentenciaba "conócete a ti mismo", máxima que ha perdido todo sentido para la actual humanidad. El conocimiento objetivo es la comprensión de un fenómeno, la aprehensión del momento con todos los niveles del ser diferenciados: intelectual, emocional y físico en total armonía.¹⁴⁶ El conocimiento objetivo es hermético, es decir está oculto y sólo es posible acceder a él, merced a la desvelación de los misterios que celosamente guardó Hermes Trimegisto, o el dios egipcio Tot, iniciador de

¹³⁹ Ouspensky, *Op Cit*

¹⁴⁰ El Arte objetivo va dirigido a la emoción, pero para comprenderlo es necesario el equilibrio de los niveles del ser *Ibid*

¹⁴¹ *Ibid*

¹⁴² *Ibid*

¹⁴³ Los empiristas que confían en la observación directa y los sensualistas J. Hessen, *Teoría del conocimiento*, pp 61-66

¹⁴⁴ El primer objeto de conocimiento del sujeto es el sujeto mismo; la consciencia de uno mismo, del sujeto cognoscente es un acto de autorreflexión, no de cómo es el pensamiento, sino de la totalidad del ser individual. Ver Ouspensky, *Op Cit*

¹⁴⁵ Estudiando el microcosmos se estudia el macrocosmos; alcanzando la consciencia individual se consigue llegar a la consciencia cósmica. *Ibid*

¹⁴⁶ Es decir el adecuado funcionamiento de los centros de energía *Ibid*

todo el saber humano.¹⁴⁷ Para profanar la tumba de los secretos sagrados, se baja a la cripta en un vehículo llamado hermenéutica, lector del metalenguaje de la psicología como posible evolución del hombre. En lugar de razón, la hermenéutica se vale de la comprensión que abarca más que la primera y para comprender, las líneas del ser y del saber deben estar equilibradas y para ser, hay que hacer conscientemente.¹⁴⁸

III El conocimiento.

El conocimiento nos libera, la ignorancia nos esclaviza. El conocimiento es *catharsis*: nos purifica. Pero, asimismo es la revelación de una verdad oculta; que en el caso de Edipo es su destino que lo llevaría a cometer la culpa.¹⁴⁹ En la humanidad, el conocimiento de las causas de las faltas (errores, pecados, etc.), a veces nos es dado gracias a los efectos, que en general son autodestructivos; el conocimiento de la verdad oculta nos aclara progresivamente la comprensión de la realidad.¹⁵⁰ El conocimiento objetivo no se obtiene a través de los métodos científicos, pues la ciencia tiene como más alto eslabón a la razón, en tanto que ésta se halla sometida a la entropía: un sistema en el cual todo sucede gracias a la ley del accidente, y cuyo desarrollo se produce de acuerdo con esto.¹⁵¹ El conocimiento objetivo tiene su propio lenguaje que a la vez, es universal. Este lenguaje está lejos de aquella porción de la humanidad (la gran mayoría) que revive el mito de la torre de Babel, cuya confusión de las lenguas hace referencia a la incompreensión entre los seres humanos y a nuestra virtual desunión.¹⁵²

C/ El candado

I La corrupción del arte contemporáneo.

Es cierto el arte como institución está muerto. La estética de lo bello ha sido agotada, su discurso ha sido erosionado por las diversas vanguardias de este siglo.¹⁵³ La obra de arte como un objeto bello ya no interesa sino por su valor decorativo, signico: es un objeto superfluo. Lo que nos presenta la estética postmoderna es el fin del discurso del arte bello entendido culturalmente como la muerte del arte occidental.¹⁵⁴ En ella, todo es válido las reglas se hicieron para ser violadas; no se resignifica a Rafael y a las imágenes del arte hindú, se les reproduce gratuitamente y se ensamblan sin importar contextos o significados originales. Es el lenguaje de la publicidad y de la eufemísticamente denominada "cultura de masas" (que en realidad se trata de una subcultura).¹⁵⁵ El arte contemporáneo ha rebasado las fronteras del efecto estético, presentándonos como propuesta de arte, lo que refleja el estado de decadencia de la cultura. El arte de hoy es *kitsch*, el gusto por el mal gusto debe entenderse como la desacralización del arte, un arte profano que legitima la violencia y hasta la estupidez.¹⁵⁶

¹⁴⁷ Ver el *Kibalión*

¹⁴⁸ Ouspensky, *Op Cit*

¹⁴⁹ Trias, *Op Cit*

¹⁵⁰ Realidad oculta tras el miedo y la mentira. Ouspensky, *Op Cit*.

¹⁵¹ Gurdjieff llama a la entropía, Kundalini, en el cual reconoce el influjo del mundo exterior sobre nosotros, del que es muy difícil liberarse. *Ibid*.

¹⁵² *Ibid*

¹⁵³ Desde Dadá se derrumbó dicha institución del arte por el arte. Picó; *Op Cit*.

¹⁵⁴ Un arte superficial e intrascendente, reflejo de una sociedad de consumo, cuyos valores son plásticos y deshechables. *N del A*

¹⁵⁵ Las transvanguardias se iniciaron con el Pop art y con ello la estética postmoderna; la publicidad falsifica al arte, por lo que la cultura de masas debe entenderse como un adoctrinamiento y un acondicionamiento de un público cada vez más pasivo e irreflexivo. *Ibid*.

¹⁵⁶ El absurdo de los actos antiartísticos de Dadá tenían la intención de ser la parodia de un mundo absurdo: la cultura occidental. Pero en la estética postmoderna la subversión es de índole adversa: el artista ha sido cooptado por el sistema, se conforma con él, se confiesa acrítico y viola reglas no por sistema sino por principio. *Ibid*

II El humor negro.

El artista de hoy, miembro de la "generación x", nos presenta un discurso producido como la apología al dinero y la idolatría de las posesiones materiales; plagado de lugares comunes y de una gastada cotidianeidad cuya superficialidad estriba en la ausencia de reflexión y de valores epistémicos.¹⁵⁷ De manera política propone imágenes que pretenden un discurso iconoclasta, el cual manifiesta una ideología que renuncia a la trascendencia en aras de lo inmediato; arte corrompido generado por artistas enfermos que exponen excrementos como motivo de una instalación y que ven en esta nueva faceta del arte, una oportunidad para descargar su odio y violencia: un suicida que actúa su último *performance*.¹⁵⁸ El humor negro es el candado que se implantará en la estética de lo siniestro para evitar su degeneración en un vulgar *thriller* o en el tremendismo que consiste en incitar el asco y promover a la subjetividad mórbida. El humor negro puede definirse como lo cómico-agrio: la sonrisa provocada por lo que habitualmente nos hace llorar, es polarizar, transformar el dolor en placer, en risa amarga. Utiliza a la ironía como la burla paradójica y al sarcasmo como la burla cruel, cuya eficaz combinación es la burla cruel por paradójica, la burla sangrienta pero sutil, el gesto sardónico ante la broma fatal.¹⁵⁹

III La lógica del absurdo.

Lo más obvio a veces es también lo más complejo; lo absurdo denuncia su contradicción interna, afirma algo a partir de su negación; una imagen absurda es querer tapar el sol con un dedo, darle solemnidad a lo trivial para acusar más su llaneza, narrar un suceso hilarante con exagerada circunspección y tintes dramáticos. El mecanismo lógico es hacer visible algo sin dibujarlo, ocultándolo entre los demás objetos que delatan su presencia, dar la mayor importancia a lo infimo es lo que enfatiza las carencias y exalta lo ridículo.¹⁶⁰ La hipérbole en la frase " veinte puñaladas, sólo una era de muerte" nos mueve a considerar cómico el deceso, aunque nuestro gesto es el resultado de una crueldad muy fina; porque lo más asombroso es que, dicha frase figura en un encabezado real de un diario amarillista. El arte se vale de este recurso para dejarnos pasmados ante una imagen que nos mueve a una reflexión hedonista o nos llena de espanto.¹⁶¹

1.3.3 Tópicos

A/ La violencia

I El asesinato

(El asesinato considerado como una de las bellas artes) ver De Quincey.

¿Será el miedo de la víctima lo que incita los asesinatos en serie, como en los casos de Jack the Ripper y del Vampiro de Düsseldorf? Como se dijo anteriormente, la victimología

¹⁵⁷ Dicha superficialidad es una salida fácil de la visión desencantada del hombre postmoderno. *Ibid.*

¹⁵⁸ Ver el macabro reportaje de sensacionalismo tremendista que circula en el mercado negro y que es el paroxismo de la violencia en la sociedad: *Faces of death*; en él se presenta de manera obscena la brutalidad del ser humano y tiene entre sus siniestros sketch un suicidio espectacular. La morbosidad de un público consumidor y de los expendedores de tal mercancía son la causa de que tal video exista. *Ibid.*

¹⁵⁹ Trillo *Op. Cit.*

¹⁶⁰ El humor negro procede según la lógica de lo absurdo. Las obras de arte creadas a partir de estos presupuestos logran una gran efectividad catártica; además de tratarse de expresiones en las cuales las emociones están asimiladas y controladas. Ver el análisis de las obras de Topor y Bierce que en este sentido aborda Trillo. *Ibid.*

¹⁶¹ Dicho recurso es el que conserva al arte en su carácter de suspenso. *N del A.*

enuncia la profunda alianza entre la víctima y el verdugo. Asesinos famosos como Landru, el Dr. Petiot y Goyo Cárdenas esperaban la señal para iniciar el ceremonial.¹⁶²

II La guerra.

(La conflagración de Damocles y otros holocaustos) ver Sun Tsu.

El arte de la guerra es el arte de las estrategias: conocer cuál es el punto vulnerable y en qué radica el poder del oponente. En la historia de la humanidad, se reconoce que la guerra es la lucha por el poder y la expansión del Imperio, al costo que sea: Malthus vió aquí la solución para controlar el crecimiento de la población frente al desabasto.¹⁶³

III El suicidio

(Las condiciones psicosociales del suicida) ver Durkheim.

Es evidente que la sociedad produce sus propias enfermedades. Nos resulta grata la anécdota del suicidio del poeta, porque es una imagen romántica, heroica; pero este suicidio en realidad es el homicidio perpetrado por la sociedad. Por otro lado, la autodestrucción es la mayoría de las veces gradual y raramente tajante.¹⁶⁴

IV La pena de muerte.

(La pena capital y sus procedimientos) ver Sueiro.

EL chivo expiatorio de los crímenes de la sociedad, cuando ésta es juez y parte el condenado es conducido al cadalso de la tortura física o mental antes de proceder a su descuartizamiento, o a su ejecución pública, para que sirva de castigo ejemplar. Extraña filantropía la de crear métodos mortales más refinados como la cámara de gas.¹⁶⁵

V El crimen

(El criminal es un enfermo) ver Lombroso

El criminal declara la guerra a la sociedad. es el enemigo público No. 1. ¿Cuál es el resentimiento que marca esta conducta antisocial? ¿cuáles son los móviles del delito? El perfil criminológico consiste en la facies, la violencia verbal, la baja tolerancia a la frustración y una inteligencia poco común para poder efectuar actos fuera de la ley.¹⁶⁶

VI La miseria

(El espejismo de la economía) ver Furtado

Los cinturones de miseria, las ciudades perdidas, los barrios lumpen, toda la cloaca de la sociedad, donde viven los condenados a una vida indigna, que más parece muerte, desheredados, confinados a vivir entre la inmundicia, la promiscuidad y el estupro; para vivir allí se requiere desarrollar el más resistente instinto de supervivencia.¹⁶⁷

VII Visceralismo

(La muerte física o la corrupción de la materia) ver Vesalio.

La máquina humana con todos sus órganos, el sistema sanguíneo, todo diseccionado en la lección de anatomía horroriza a los presentes, cuando conocen el interior físico del cuerpo humano; la muerte simbolizada con la estructura ósea y representada en *Vanitas* quiere significar la existencia efímera, finita del hombre.¹⁶⁸

¹⁶² Recomendamos la cita de Julio Cortázar en su *Vuelta al día en 80 mundos*, tomo 2. Pero también la célebre obra del inglés comedor de opio. Por pura curiosidad veáse el origen de la palabra asesino en *Paraísos artificiales* de Baudelaire, ya que según el poeta proviene de haxis

¹⁶³ *El arte de la guerra* de Sun Tsu y el *Código del Tiempo*, respectivamente.

¹⁶⁴ En *El suicidio* de E. Durkheim.

¹⁶⁵ Obra con el mismo nombre y del mismo autor

¹⁶⁶ Ver *El hombre criminal* de C. Lombroso, donde desarrolla la teoría del "criminal nato"

¹⁶⁷ El reparto de la riqueza está más polarizado en América Latina que en otras partes del mundo; por ejemplo Brasil es el país donde esto se vive de manera más dramática. *N. del A*

¹⁶⁸ Ver el *Código del Tiempo*. Ver pinturas de Rembrandt, *La lección de anatomía del Dr. Tulp* y *El buey desollado*

VIII La pornografía.

(El poder de la seducción) ver Baudrillard.

Para colmo, la realidad o hiperrealidad de la pornografía quiere sustituir a la sexualidad misma; el sexo o su espectro se asoma tras haber permanecido oculto por el tabú, pero debajo de su emblema, el falo, subyace un discurso político.¹⁶⁹

B/ El miedo

I Escatología

(La muerte metafísica el más allá) ver Paracelso.

"Así como arriba, abajo": el hombre es un microcosmos a escala del macrocosmos. Ya los primitivos sabían de esto, los egipcios escribieron su libro de los muertos, los etruscos y los prehistóricos, supieron que el alma del muerto emprendía un viaje al submundo; en el hinduismo es aceptada la reencarnación. ¿A dónde vamos al morir?¹⁷⁰

II Esoterismo.

(Misterios y secretos) ver Ouspensky.

Un conocimiento que se da de la boca al oído y a un número muy pequeño de iniciados, debido a que tales misterios son de difícil comprensión, ya que exigen del hombre una renuncia a la concupiscencia, a la vida del placer material y un aprendizaje sobre cómo vivir en plenitud venciendo los apetitos desmedidos.¹⁷¹

III Nihilismo.

(La hierática sensación del vacío o la nada) ver Beckett.

Sólo el vacío carece de forma; ni siquiera podemos imaginarnos a la nada como un abismo negro; pero finalmente por allí empezó la historia de la eternidad y la ontología nos dice que ahí seremos devueltos, porque de la nada se creó el todo, principio sin nombre e infinito, y como de pesadilla, se nos dice que la vida es una ilusión.¹⁷²

IV Onirismo.

(La fantasía en la realidad) ver Freud

Como hemos visto, el deseo es el impulso ciego que nos mueve a realizar nuestras fantasías más escondidas, primero en forma de sueños, el inconsciente deja en libertad todas las quimeras reprimidas; sin embargo las imágenes oníricas también tienen un código para ser interpretadas, pues representan nuestra vida simbólicamente.¹⁷³

V Locura

(Los mundos imposibles de la imaginación) ver Foucault.

En la historia de la locura en la época clásica, asistimos al testimonio que desea acusar su autor los hospitales, los manicomios y las cárceles, son instituciones totalitarias, de segregación y confinamiento. A los leprosarios siguieron los manicomios que navegaban en alta mar. A todo esto sigue la pregunta. ¿qué es lo que ocasiona la locura?¹⁷⁴

¹⁶⁹ J Baudrillard; *De la seducción*.

¹⁷⁰ Realmente estos médicos eran alquimistas (Nostradamus, Paracelso) y poseían un conocimiento esotérico que en su época fue perseguido por la Santa Inquisición. *N del A.*

¹⁷¹ Ver obras citadas de Ouspensky, en las cuales expone el conocimiento de su maestro Gurdjieff.

¹⁷² Ver S. Beckett, *El Innombrable*.

¹⁷³ Ver S. Freud, *La interpretación de los sueños*; e *Introducción al Psicoanálisis*.

¹⁷⁴ Ver M. Foucault, *Historia de la locura en la época clásica y Vigilar y castigar*

VI Satanismo

(La personificación del mal) ver Papini.

Según la teología cristiana, Luzbel fue creado por Dios como el ángel más hermoso, el cual envuelto en su soberbia desobedeció al Padre y fue castigado con el exilio en el inframundo o infierno. Lucifer o el diablo, es el personaje antagónico en la lucha del bien contra el mal; sus adoradores invierten el sentido de los ritos y de su poder.¹⁷⁵

VII Simbolismo.

(La estética del mal) ver Baudelaire.

Esos poetas malditos fueron las flores del mal, un ramillete marchito y negro, pero cuya belleza residía en la irónica imagen de lo hermoso y radiante de un tiempo pretérito ahora degradado y casi podrido. La estrecha relación de los polos maniqueos, que de tan opuestos surge una secreta atracción de uno por el otro.¹⁷⁶

VIII Ciencia ficción.

(El futuro en las máquinas y la ciencia jugando a ser Dios) ver Asimov.

Yo robot, o la autobiografía de una máquina inteligente y autosuficiente, empero sin emociones. La ciencia jugando a ser dios, desafiando las leyes naturales y cósmicas. En su avalancha la tecnología de punta nos presume su performatividad.¹⁷⁷

C/ La absurda tragedia de la existencia

I Existencialismo.

(El ser y la nada) ver Sartre.

¿A que hemos venido al mundo? Las mismas preguntas angustian al hombre del siglo XX ¿quién soy?, ¿de dónde vengo? y ¿a dónde voy?Cuál es nuestra misión en el mundo en el que somos pasajeros y tras haber aceptado que somos no somos nada. Acaso la incógnita del hombre no ha sido resuelta en nuestro tiempo.¹⁷⁸

II Psicología infantil.

(La percepción infantil y el desarrollo de la humanidad) ver Piaget.

Es plausible la teoría que propone un paralelismo entre el desarrollo cognoscitivo del infante y las sucesivas etapas o estadios de la humanidad. El nivel conceptual en niños de temprana edad correspondería a la conceptualización del mundo de los primitivos, asimismo niños mayores cuya percepción correspondería a la de los presocráticos.¹⁷⁹

III Desviaciones sexuales y homosexualidad.

(La curiosidad mató al gato) ver Marqués de Sade.

Las manías se trasladan al campo de la sexualidad, de suerte que, para obtener un incremento en el placer se recurre a prácticas tales como el sado-masoquismo, la coprofagia, la zoofilia, la necrofilia, la paidofilia, etc., preferencias que se antojan aberraciones. La psicología desnuda a la sodomía y al uranismo o pederastería¹⁸⁰

¹⁷⁵ Ver G. Papini, *El Diablo*

¹⁷⁶ De los poetas malditos hay una larga lista. Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Verlaine, Genet, entre los poetas simbolistas de gran importancia están Mallarmé y Valéry. *N. del A.*

¹⁷⁷ Una interesante visión de desencanto nos presentan las obras de Ciencia ficción desde H.G. Wells, Julio Verne, Karel Capek (quien acuñó el término "robot"); a Asimov, Bradbury, Sturgeon, etc... Si la ciencia logra trasplantar una cabeza humana de un cuerpo a otro y se atreve a clonar seres humanos, realmente estaría jugando a ser Dios. *N. del A.*

¹⁷⁸ Obra del mismo nombre y del mismo autor, también véase de M. Heidegger, *El ser y el tiempo*

¹⁷⁹ En *Seis estudios de psicología infantil*, de J. Piaget

¹⁸⁰ Recomendamos las *Obras completas* del Marqués de Sade, con el estudio preliminar del Dr. Gillette.

IV Drogas y alcohol.

(El desarreglo de los sentidos) ver Rimbaud.

Los vicios prevalecen en nuestra cultura, son bien vistos y publicitados; el alcoholismo es un embrutecimiento de los sentidos que convierte en ilotas a sus consumidores; por otro lado. los paraísos artificiales que proporcionan ciertas drogas (haxís, opio) compiten con la iluminación dada por otras (hongos, peyote, LSD).¹⁸¹

V Hedonismo.

(El placer como vía de conocimiento) ver Bataille.

El sexo puede agotar las posibilidades del placer: orgías, prácticas bisexuales o de plano aberrantes, hasta encontrarlo en el dolor y hasta en el paroxismo de la muerte. Combinaciones múltiples de dilettantes reunidos, buscando la satisfacción, saturando los cinco sentidos: comida, drogas y alcohol, sexo, danza y música; un ritual de muerte.¹⁸²

VI Debilidad mental y física.

(Las máquinas locas y las máquinas inservibles).

*Durante mucho tiempo estos seres humanos que padecían parálisis cerebral o alguna otra lesión que los imposibilitaba a llevar una vida normal, eran considerados inservibles y cargas onerosas para sus familias y la sociedad; como un segmento más de ella que regularmente está oculto de las miradas que los califican como "fea humanidad".*¹⁸³

VII Fenómenos.

(Consulta a desórdenes genéticos o malformaciones congénitas) ver Teratología.

¿Por qué nacen así, estos denominados monstruos o adefesios? Son raros especímenes humanos, flores grotescas del jardín que nacen con dos cabezas, sin brazos y hasta sin piernas. con formas fantásticas que desafían a la realidad, a veces exhibidos como piezas maravillosas. Los prehispanicos les atribuían una alianza divina.¹⁸⁴

VIII Primitivismo y tatuaje.

(El mundo mágico y sus ritos) ver Frazer.

Entre los primitivos, iniciar dentro del clan a un hombre o a una mujer, es un rito en el cual se les asigna un nombre simbólico y una marca corporal que puede abarcar su totalidad; el tatuaje tiene un valor mágico y sígnico.¹⁸⁵

¹⁸¹ En *Carta del vidente* de Rimbaud. En este apartado, revisar nuevamente *Paraísos artificiales* de Baudelaire, *Junkie* de W. Burroughs, *Dioses y demonios* de F. Benítez

¹⁸² Obras de Bataille como *Historia de un ojo*, *Mi madre*, etc

¹⁸³ El drama humano lo padecen los familiares y el minusválido, ante la mirada indiferente o quisquillosa de ajenos. *N. del A.*

¹⁸⁴ Ver el magnífico libro de Cortés, *orden y caos (un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)*; en el cual presenta la tesis de las descargas psicológicas de la sociedad en algunas expresiones del arte; viéndolo así, el arte se convierte en un chivo expiatorio de la sociedad y en una válvula de escape. Cuando la apariencia ya no sirve como manifestación de la naturaleza, surge una revolución que destruye a la forma que representaba *N. del A.*

¹⁸⁵ Frazer, *La rama dorada*.

EPIGRAFE 1

"Todo esto ha orientado mi atención hacia el hecho, aparentemente paradójico, de que precisamente algunas de las creaciones artísticas más acabadas e impresionantes escapan a nuestra comprensión. Las admiramos y nos sentimos subyugados por ellas, pero no sabemos qué es lo que representan".

S. Freud / *Psicoanálisis del arte* (en *El "Moisés" de Miguel Angel*)

EPIGRAFE 2

"Antes que las visiones encantadas de Bosch fueran plasmadas en la tela, los aztecas pintaron otra extraña concepción del paraíso; la *Zoología fantástica* de Borges tiene remotos ancestros; Fusli, Goya y Arcimboldo especificaron plásticamente sus pesadillas antes que *La interpretación de los sueños* alimentara la obra "maravillosa" de los surrealistas y nos permitiera la entrada gratuita al mundo del inconsciente, por otra parte de antiguo conocida por ciertos sistemas de pensamiento oriental"

H. Trillo / *Estética y humor de lo siniestro*

CAPITULO 2

EN LA HISTORIA DEL ARTE

PANORAMA DEL TIEMPO

2.1 Breve reseña del arte occidental y no occidental.

2.1.1 Arte de la Antigüedad hasta la Edad Media.

A/ Antiguo Oriente

I Mesopotamia y Egipto.

Una ojeada al libro llamado *Códice del Tiempo* nos permite una visión de la historia de la humanidad en forma de historia gráfica; parafraseando a Cardoza y Aragón veríamos que el arte es la prueba concreta de la existencia del hombre en la historia del mundo.¹⁸⁶ Algo que queda patente, es que en la historia del arte se adoptó la forma bella, bajo la cual subyace un discurso o contenido siniestro.¹⁸⁷ Para dejar la huella en el tiempo, el arte debía ser perdurable, y así quedar como testimonio para las futuras generaciones.¹⁸⁸ En Mesopotamia, las pirámides escalonadas conocidas como zigurats, servían como templos en cuya cima se hallaban los observatorios de los astrólogos caldeos; contruidos con un riguroso simbolismo que representaba su cosmogonía, el más famoso fue la legendaria torre de Babel cuyas plataformas decrecían en espiral; en los relieves de los muros están representadas escenas bélicas que plasmaban la gloria de su rey, los guardianes de los portales de palacios y templos, eran seres fantásticos (divinidades protectoras) en forma de toros alados con cabeza humana, cuya vista lateral presentaba cuatro patas y la frontal dos.¹⁸⁹ De Egipto sabemos que sus grandes enigmas son también las pirámides, el arte funerario y sobre todo la gran Esfinge. Todo esto responde a su cosmovisión, al culto de los muertos y a una estética colosalista para reforzar el efecto de un arte hierático, cuyo hermetismo y fascinación residen en la ocultación y acaparamiento del conocimiento por parte de la casta sacerdotal.¹⁹⁰

II India.

El Hinduismo basado en el credo *Trimurti* que representa los tres aspectos de la divinidad *Brahma*, el absoluto, *Visnu*, el creador y *Shiva*, el transformador; es la religión que establece el sistema de castas que sitúa en la cima a los brahmanes. Las representaciones plásticas de esta divinidad son fantásticas: *Brahma*; tres personalidades; *Visnu*, en un lecho de serpientes; *Shiva*, el danzante en eterno movimiento, su consorte, *Kali* es la representación de la muerte y las potencias oscuras. Budismo y jainismo influyeron en el arte; *Buda*, el despierto, proclamaba la renuncia a la pasión la cual es el origen del sufrimiento, de esta manera trascendía el *Samsara* y alcanzaba el *Nirvana*. En las mandalas se representaba el entorno psíquico y la visión del Universo, así como el tantrismo, que es el carácter erótico de la divinidad.¹⁹¹

III China y Japón

Se dice que Fu Hsi fue el inventor del calendario y del arte. Asimismo, el arte chino no se explica sin el taoísmo y el confucianismo. En el *Tao te king*, Lao tse expone en aforismos que el *Tao* es el principio y el absoluto, el cual es indefinible, para acceder a las puertas del *Tao* deberá reducir su actividad física y mental (no hacer), para no intervenir en el curso de lo material; el símbolo del *Yin yang* representa el momento en el que el *Tao* se parte en la dualidad de los contrarios.

Tanto en China como en Japón, el budismo se expandió con la modalidad *chan* o *zen* respectivamente, basado en la meditación y en la experiencia personal; también la caligrafía china influyó notablemente en la japonesa como expresión de conceptos

¹⁸⁶ La frase de Cardoza y Aragón es "la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre". *N. del A.*

¹⁸⁷ Aunque la forma bella no siempre ha sido representativa del Arte. Vemos en distintos casos de la historia del arte formas no bellas, a este respecto recomendamos la lectura del libro de Cortés; *Orden y caos (un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)*

¹⁸⁸ La fórmula del arte de las grandes civilizaciones era un arte perdurable que debía sobrevivir en el tiempo a varias generaciones. *N. del A.*

¹⁸⁹ A. Hausser, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 1.

¹⁹⁰ *Ibid*

¹⁹¹ J. Eracle *La pintura india*

místicos Los templos de techos superpuestos conocidos como pagodas, también es una aportación del budismo Es importante el sintoísmo, como culto a los antepasados.¹⁹²

B/ Antiguo Occidente

I Grecia.

La mitología griega como la de todos los pueblos, es fascinante. Hemos visto que el ideal de perfección del griego antiguo, radicaba en un mejoramiento de la forma hasta lograr el efecto estético de belleza; la belleza humana era el reflejo de la belleza divina; sin embargo los mitos contenidos en la *Teogonía* de Hesiodo arrojaban a la luz el carácter siniestro de su cosmogonía; el origen del panteón griego es horrendo, como horribles son muchas de las creaturas fantásticas que deambulan en la mitología: la gorgona Medusa, Hades dios de los infiernos, el Minotauro, la quimera, los centauros, los sátiros, el Cíclope, las sirenas, etc, etc. Las relaciones incestuosas de los dioses y sus juegos de pasiones, vanidades y promiscuidad reflejan la condición humana. También hemos apreciado que lo dionisiaco dio origen a la tragedia griega, así como la tragedia de *Edipo* sirve como fundamento a la teoría del psicoanálisis de Freud. Otras divinidades del Olimpo han contribuido al campo de la psicología: Psique, Eros, Tánatos (personalidad, vida y muerte), o bien enriquecieron la imaginación literaria: las Moiras, Caronte el barquero, Eco, Narciso; el mito de Sísifo, Prometeo; otros dioses son de especial mención: Hipnos (el sueño), Pan (de donde deriva "pánico"), Orfeo y Hermes.¹⁹³

II Los etruscos.

El mito de la fundación de Etruria narra la aparición de un joven que surgió de las entrañas de la tierra: Tages manifestándose a un agricultor para enseñarle el arte de los arúspices, es decir, la adivinación del pasado y del futuro por medio del escudriñamiento de las entrañas de ciertas víctimas propiciatorias; el pueblo etrusco, confundido inicialmente con los primitivos romanos, rindió un obsesivo culto a los muertos, quizás sólo comparable con los egipcios; su arte fue influenciado inicialmente por el griego arcaico, aunque volcado en un arte funerario, pues las tumbas eran decoradas con frescos que representaban la vida cotidiana, además de mobiliario y objetos lujosos; el sarcófago más admirable es el "de los esposos" de Cerveteri¹⁹⁴

III Roma

El arte romano primero tuvo influencia etrusca y luego helenística, su panteón es una réplica del griego, aunque los nombres se latinizaron. Sin embargo, muchos de sus ritos contenían el legado etrusco; en cambio los dioses se vulgarizaron hasta el extremo de degenerar en bacanales o en orgías desenfadadas las festividades de Dionisos. Indudablemente, junto a Júpiter, dios vengativo y colérico, estaba Marte en orden de importancia, los caballos que tiraban de su carro eran llamados "Terror" y "Fuga", pues el pueblo romano debía justificar su empresa bélica y hegemónica. Los monumentos de la antigüedad son la representación de la gloria de las gestas de un pueblo guerrero y de sus caudillos. Entre los dioses adorados por los romanos estaba Jano: su templo permanecía abierto durante la guerra y cerrado en tiempo de paz, es el dios que da nombre al mes de enero, pues simbolizaba el principio y el fin, por ello su templo tenía doce puertas aludiendo a los meses del calendario; por atribuírsele la facultad de ver al mismo tiempo el pasado y el futuro se le representaba en esculturas de dos cabezas

¹⁹² Ver el *Códice del Tiempo*

¹⁹³ Diversas fuentes Trias *Op. Cit.*, Hausser; *Op. Cit.*; el *Códice del Tiempo*, Bayer, *Op. Cit.*; Beardstley & Hospers, *Op. Cit.*

¹⁹⁴ Ver el *Códice del Tiempo*.

mirando en direcciones opuestas.¹⁹⁵ La religión romana devendría en paganismo cuando el cristianismo se impuso; así las divinidades agrícolas degenerarían en el satanismo.¹⁹⁶

C/ Edad Media

I Bizancio

Desde el arte paleocristiano de las catacumbas, y durante todo el periodo de la Edad Media, el arte tuvo la función de aparato difusor y pedagógico entre los primeros cristianos y posteriormente, al servicio de la Iglesia, para los fieles iletrados. Después de las cruentas persecuciones de cristianos llevadas a cabo por numerosos emperadores romanos, finalmente Constantino I, proclama al cristianismo como religión oficial y funda Constantinopla en la antigua ciudad griega Bizancio, creando el Imperio Bizantino.¹⁹⁷

Aunque su origen fue Palestina, los iconos son las tablas pintadas con la técnica bizantina que representaban la efigie de Cristo o escenas de su vida; el simbolismo utilizado en estas imágenes corresponde al código místico de la Iglesia ortodoxa. Sin embargo, los iconos devinieron en un culto a las imágenes que representaba peregrinaciones lucrativas para los monasterios que los poseían, desencadenando el movimiento iconoclasta con un trasfondo político cuyos actores eran los emperadores y el monacato, y cuyo argumento eran los misterios teologales.¹⁹⁸

II El Islam.

La religión de Mahoma se derivó de una necesidad política de unificar las tribus nómadas del desierto árabe sin un dios definido, sino con una multitud confusa de ídolos, el mismo profeta se sitúa como último eslabón ("el sello") del linaje de iniciados, tales como Abraham, Moisés y el mismo Jesús; es más: el arcángel Gabriel es el intermediario para que reciba la Palabra de Dios; misma que el profeta de Medina predicaría y que después conformaría el Corán. A la muerte del "alabado", los musulmanes se lanzarían a la conquista de naciones para imponer su ideología; a pesar de idolatrar a la *Kabba*, convinieron en que era una contradicción adorar imágenes a cambio de la devoción a *Allah*, razón por la cual el arte islámico es iconoclasta, o mejor dicho abstracto.¹⁹⁹ Los derviches realizan danzas circulares como la danza de los planetas de Mevlevi, que emula a las espirales cósmicas; estos místicos pertenecen a una cofradía esotérica cuyo sendero de conocimiento es conocido como el sufismo, que aparece en el siglo VIII como antítesis profunda del islamismo ortodoxo.²⁰⁰

III Arte gótico.

El Medievo estuvo caracterizado por el oscurantismo; tal era el cimiento de la Iglesia.²⁰¹ Se acostumbra marcar el fin de esta edad con la caída de Constantinopla a cargo de los turcos: así como el fin de la Edad Antigua fue la caída del Imperio Romano de Occidente, esta vez lo fue del de Oriente.²⁰² A su vez, este periodo está marcado por las invasiones bárbaras que determinarían los sucesivos estilos de esta era: merovingio, carolingio, románico y gótico. *Ibid.* Afirma Ouspensky, que las catedrales góticas son verdaderos tratados de psicología: la bóveda de crucería y el arco apuntado, la nervatura de los arcos

¹⁹⁵ Hausser. *Op Cit.*; y el *Códice del Tiempo*.

¹⁹⁶ El cristianismo oficial era una religión predominantemente urbana; el mundo rural era pagano; es decir, aldeano, incluso arraigado en el pasado de las divinidades grecolatinas. Posteriormente, la Iglesia condenó dicha veneración politeísta, calificándola como *satanismo* y *desvirtuando su sentido original*. *N. del A*

¹⁹⁷ Hausser *Op Cit.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Ver el *Códice del Tiempo* También ver *Arte abstracto y arte figurativo*.

²⁰⁰ Véase el prólogo de *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castaneda, escrito por Octavio Paz

²⁰¹ Se ocultaba a la masa el significado real de la palabra sagrada, y ello beneficiaba al clero. *N. del A.*

²⁰² Hausser *Op Cit.*

y la elevación de las naves, el espacio entre arcos que permite la decoración con vitrales y la luminosidad resultante, todo esto contribuía a crear una atmósfera de ascensión mística.²⁰³ Una obra de gran importancia, escrita durante el predominio de este estilo, es la *Divina Comedia*, obra maestra del pensamiento universal que recopila el paganismo y el judeo-cristianismo; rebotante de simbolismo y de una admirable topografía del Infierno.²⁰⁴

2.1.2 Arte de Occidente, del Renacimiento al siglo XVIII

A/ Renacimiento

I La perspectiva.

El concepto fundamental del Renacimiento es el rasgo científico, metódico e integral del naturalismo. Es decir, que el artista no se convirtió en observador de la naturaleza, sino que la obra de arte se transformó en un "estudio de la naturaleza".²⁰⁵ El principal teórico de la "ventana" fue Brunelleschi; siendo la perspectiva geométrica el principio constructivo y la invención del arte renacentista, partiendo de la reflexión teológica (lo divino como infinito), del fundamento de las categorías científicas (universo, espacio y tiempo infinitos) y de la idea de infinito (lo sublime) en la sensibilidad. El racionalismo científico del arte renacentista está caracterizado por una noción sistemática del espacio cuyo presupuesto constructivo es la idea de infinito.²⁰⁶ Panofsky señala en su obra *La perspectiva como forma simbólica*, la diferencia entre la perspectiva geométrica del *quattrocento* y la perspectiva "óptica" de griegos y romanos, en la cual el objeto era representado en cuanto a su referencia con la naturaleza de la visión sensible.²⁰⁷ Nuevamente, nuestro sentido máspreciado, nos juega una broma pesada.

II El número de oro.

La numerología es una disciplina hermética, posiblemente desarrollada en Egipto y acogida por Pitágoras, para quien el Universo era número. Ciertamente, las ciencias antiguas como la astrología, la geometría y la alquimia; también las modernas como la física, la química y la astronomía, están fundamentadas en las matemáticas. Las relaciones de los números son la lógica del Arcano supremo.²⁰⁸ Durante el Renacimiento, fue muy utilizada la sección áurea o número de oro, considerado como el número divino, ya que todas las formas vivientes están diseñadas en base a esta razón matemática (0.618), de tal forma que desde la espiral del nautilus, las ramificaciones de un árbol, la proporción del cuerpo de un reptil, o las del ser humano (el molde divino), hasta el azimut de las espirales cósmicas guardan esta relación numérica en toda la obra de la "sabia" naturaleza. Este es un hecho del que se mantiene en celosa reserva la comunidad científica si hay un creador o una inteligencia suprema que esbozó un proyecto o plan perfecto, esta parece ser una prueba contundente.²⁰⁹

III El clasicismo.

A este respecto nos dice Trias. "Lo sublime y lo siniestro nos aparecen ahora como categorías que enriquecen el inventario categorial estético": (la sensibilidad, la percepción

²⁰³ Ouspensky, *Psicología de la posible evolución del hombre*.

²⁰⁴ Ver Dante, *La Divina Comedia*

²⁰⁵ Hausser *Op Cit*; tomo 1.

²⁰⁶ Trias, *Op Cit*.

²⁰⁷ Panofsky, *Op Cit*

²⁰⁸ Ouspensky, *Op Cit*

²⁰⁹ Desde la antigüedad griega era el canon de proporción perfecta; un ejemplo es el Partenón. Una obra muy interesante del Renacimiento es el tratado de *La divina proporción* de Luca Pacioli con ilustraciones de Leonardo. Los artistas hicieron suyo este principio que por negligencia aparece soslayado por la ciencia. *N. del*

de la realidad)... "(la) magna síntesis promovida por la Academia florentina (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola)... en la cual se condensan las concepciones platónicas y neoplatónicas, en síntesis profunda con concepciones de la escolástica medieval cristiana y en polémica con las estéticas de inspiración estoica, revitalizadas por las corrientes naturalistas y racionalistas del renacimiento artístico... en la práctica artística, algunos artistas del *quattrocento*, como Botticelli, enemigo declarado de las corrientes renovadoras" (protagonizadas por Leonardo) representa "dicha estética (que) se desprende de la metafísica florentina: ... el principio último inefable e indecible... concebido como el Uno, del que nada puede afirmarse, ni siquiera que sea... postulado como principio dinámico y generador de todas las cosas y a la vez unificador de la diversidad del todo, era el alfa y la omega..."²¹⁰

B/ El Barroco

I El Manierismo.

"En Vasari *maniera* significa todavía lo mismo que personalidad.. significa estilo"; después sería asociado con el ejercicio artístico rebuscado: clichés. Pero "hoy comenzamos a comprender que en todos los artistas creadores del Manierismo... el afán estilístico se dirige sobre todo a romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y sustituir su normalidad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos". "Propendería a dejar figuras suspendidas en un espacio ambiguo, que en ocasiones neutralizaría la ilusión de profundidad ganada con la perspectiva mediante un restablecimiento de la bidimensionalidad primitiva... Miguel Angel tendería a mostrar figuras plétoricas de energía potencial. sin desplegarla y hacerlas estallar".²¹¹

II El horror al vacío.

El notable efecto del contraste de luz y sombras logrado por el Caravaggio, lo colocaría como el padre del tenebrismo; es en esa oscuridad más allá de la escena familiar iluminada adonde no se atreve a mirar el hombre de esa época; es ese espacio donde flota la oscuridad el que debe, a todas luces, ser colmado de formas, agotar el espacio hasta el abigarramiento, pues debido al desfloramiento consumado por Giordano Bruno, la ontología ha dejado salir a lo infinito; idea de monstruosas y aterrantes proporciones, de un espacio inconmensurable en que se hace patente la insignificancia del ser humano finito. suspendido a la deriva en ese *Mare Tenebrarum*, concepto que desafía a la sensibilidad reticente a aceptar que todo está en continuo movimiento, transformándose hasta el infinito.²¹²

III La aversión al abismo.

La máxima latina dice: "*Abyssus abyssum invocat*". el abismo atrae al abismo; la teología cristiana medieval consideraba a la divinidad como inmutable, asimismo preconizaban que los herejes condenarían su alma en el infierno, éste era identificado con el abismo, con lo que la frase inicial deberá entenderse así: un pecador (alma poseída por el Diablo) será absorbido por el abismo. Sin embargo, ese abismo ontológico, según hemos visto, representa al infinito, a lo que está allende el mundo sensible de lo bello: irradiación de luz, resplandor del rostro de Dios. En la escenificación de lo Infinito, "es el vacío o la *res extensa*" sostenida por una estructura invisible, ausente, racional, y puede ser una línea diagonal que busca expandirse más allá de lo visible, para que el espectador capte la elipsis del artista.²¹³

²¹⁰ Trias, *Op Cit*

²¹¹ Hausser *Op. Cit*, tomo 2

²¹² Trias, *Op Cit*.

²¹³ *Ibid*

IV La eternidad.

Desbordándose de los límites materiales del cuadro hacia donde la visión deberá completar lo que, en la representación sólo es sugerido; las bóvedas se expandirán hacia arriba en pos de lo infinito revelado; por otro lado, se captaría el tránsito de una forma a otra la metamorfosis... "una extraña armonía entre movimiento y reposo... siente entonces todo el poder corrosivo del tiempo, que le disuelve una instantánea tras otra; a la vez que su poder creativo, que le renueva" a cada instante. "La 'vida' surge en todo su esplendor real, en todo su efectivo horror, delimitada por la corrupción, por la evanescencia... todo parece estar aquí 'a punto de': en la agonía". En la ciudad barroca, en su escenificación del infinito, todo está a punto de suceder, o bien al instante siguiente, deberá suceder otro más.²¹⁴

C/ El Neoclasicismo

I Un eclecticismo.

No sólo es una revisión del pasado grecolatino y su imitación descarada, también es un regreso academicista, pretendido como una revaloración de la estética de lo bello en la cual, según Protágoras "el hombre es la medida del universo"; lo que durante el Renacimiento sí provocó la resignificación del paganismo; por lo que este movimiento resultaría un eclecticismo entre el arte clásico grecolatino y el clasicismo renacentista; retomando del primero, los cánones basados en la conceptualización; del segundo, el humanismo. Sin embargo, la estética neoclasicista orientará su ambición hacia el Academicismo de las formas "ya aceptadas universalmente", como las ideales por el "buen gusto".²¹⁵ Eclecticismo que significa el ocaso de una "constelación" estética, eclecticismo que es el punto donde la serpiente muerde su propia cola; ya que subrepticamente, bajo una apariencia distinta la misma ideología vuelve a aparecer, ahora con un disfraz extemporáneo, de cuya esencia sólo quedan reminiscencias exteriores lo superfluo. Lo cíclico se manifiesta en la humanidad, cobrando sentido las palabras de Enoch: "no hay nada nuevo bajo el sol". Un eclecticismo más cierra uno de tantos círculos que han venido sucediéndose periódicamente en la historia.²¹⁶

II La forma bella, agotada.

La belleza es la cúspide de la estética, es más son sinónimo; en David por ejemplo, no sólo había la preocupación por lo bello, según el cánón griego, sino que esta belleza estaba dotada de un naturalismo y de un realismo, esto correspondía a los conceptos estéticos de la época, en los cuales captar el realismo de la naturaleza y lo humano era en sí lo bello. Sin embargo, David puso su arte al servicio de una pintura "histórica", representó el asesinato de Marat y después sería el pintor del Imperio.²¹⁷ Parece ser que, aunque las formas de sus obras aspiraban a la belleza, el contenido ideológico de éstas la rehúsaban; es así como lo bello está reservado a la forma, lo sublime y lo siniestro al contenido, y es de esta manera como hasta nuestros días, es muy apreciada la obra elaborada con virtuosismo técnico, prevaleciendo la supremacía de la técnica ante un contenido superficial, pero que denota en su aparente indiferencia ideológica, una fuerza subversiva en potencia que obviamente, legítima al orden imperante del momento. La forma bella es usada en este sentido, como parapeto para encubrir una realidad (social, política, psicológica) tras la ilusión de un arte "grandioso", portavoz de la humanidad; arte que encarna la seducción de lo bello, pero la forma bella ya no nos dice nada.²¹⁸

²¹⁴ *Ibid*

²¹⁵ Una estética académica; es decir, una estética elaborada según principios ortodoxos y superficiales, totalmente carentes de sentido en la realidad ideológica de la época. *N del A*

²¹⁶ Nada ha cambiado en la esencia, sino en la superficie, Ouspensky; *Op Cit*

²¹⁷ Bayer, *Op Cit*

²¹⁸ Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*

III El discurso.

Las ideologías siempre se han mantenido al margen de lo aparente; o escondidas detrás de un discurso demagógico sostenido a su vez, por una ideología del poder que es la base legitimadora de un sistema político y de la conformación de una sociedad determinados. La historia del arte ha querido verse como una simple historia de los "estilos"; pero lo que determina al movimiento es la ideología que predomina en la época; así cultura se entendería como la relación del medio de producción y la generación de las ideologías, simultáneamente entraría en juego el rol del poder y la violencia como su aparato más efectivo. El arte, en su función social, juega un papel de suma importancia en la civilización: es su expresión sensible.²¹⁹

2.1.3 Arte de otras culturas: primitivismo, arte prehispánico

A/ Primitivismo

I Paleolítico y Neolítico.

Señala Hauser, la polémica entre investigadores para determinar qué tipo de arte fue el primero el naturalista o el simbolismo geométrico. Aquí nos inclinaremos a apoyar la tesis de que el arte del Paleolítico fue un arte naturalista. Suele afirmarse, que el arte nació propiamente con las pinturas rupestres. La interpretación del arte paleolítico que pretende mostrarlo con funciones expresivas o decorativas, es insostenible. Las pinturas están escondidas en rincones inaccesibles de las cavernas y eran superpuestas a la manera de palimpsesto; el hecho de que estuvieran situadas en esos lugares, es porque se consideraban convenientes para la magia "La mejor prueba de que este arte perseguía un efecto mágico y no estético. . está en que en estas pinturas los animales se representaban frecuentemente atravesados con lanzas y flechas".²²⁰

El estilo geométrico del Neolítico está vinculado con las labores domésticas, y es posible que haya sido llevado a cabo por mujeres, debido a la división del trabajo entre sexos; también es plausible la hipótesis de que el arte geométrico ornamental haya sido elaborado por individuos ociosos, debido a los largos periodos agrícolas. Hauser considera este momento como la separación del arte sagrado y del arte profano.²²¹

II Africa

Nos referiremos aquí al África negra, de los pueblos animistas, cuyos artistas crearon fetiches de madera y máscaras de grotescas expresiones combinadas con ornamentación geométrica o bien, una síntesis geométrica de los rasgos faciales, que influiría en el periodo negro de Picasso y en su ulterior producción. Si bien, en algunas obras se reflejan los rasgos negroides y en otras, el artista africano ha tallado la madera hasta lograr un gran efecto de realismo²²²

III Oceanía.

De este vasto archipiélago nos interesa el arte primitivo generado por sus aborígenes, de inspiración animista; resulta interesante el paralelismo de la expresión del arte africano y el de los primitivos de estas islas; ya que tallan máscaras o bien realizan un tótem esculpido en madera, desde luego que creados a partir de su particular estética. También tienen danzas rituales, de las cuales una típica puede ser la de los "hombres de barro"

²¹⁹ Véase la nota #184 del primer capítulo

²²⁰ Hauser *Op Cit*, tomo 1.

²²¹ *Ibid*

²²² Ver *Códice del Tiempo*

para ahuyentar los espíritus; las máscaras de los danzantes, hechas de barro logran producir temor entre los espectadores, a pesar de su diseño simple.²²³

IV Tótem y tabú.

El animismo es la religión de las sociedades primitivas, sus integrantes conciben que el mundo entero está poblado de espíritus, maléficos o benéficos según fidelidad ritual o violación de preceptos tribales; así todo lo orgánico y lo inorgánico posee un espíritu que le anima dotándolo de inteligencia y voluntad. Un animal, que puede ser la base del sustento de la comunidad, es reconocido como un ser protector, al cual se le venera además por su poder sobrenatural; servirá el tótem como primera figura sagrada y de distintivo de la tribu; constituyendo para los que se asocian a él, en una especie de la zo familiar, rodeado de prescripciones y obligaciones, implica a su vez el tabú, es decir lo prohibido, la violación del tabú desencadenaría la furia del tótem sobre la horda, a su vez produciría la persecución del chivo expiatorio; o en todo caso, esperando los beneficios provenientes de él se le rendirían sacrificios rituales, plegarias y danzas.²²⁴

B/ Cosmogonía prehispánica

I Quetzalcóatl.

Ometeotl es el dios absoluto del panteón náhuatl; el universo cosmogónico es conocido como Cipactli, que es una especie de monstruo suspendido en el espacio. Coatlicue es la diosa de la Tierra, de la vida y de la muerte, tal sería la hexégesis de su portentosa imagen. Asimismo, hay cuatro divinidades elementales que se identifican con los cuatro rumbos del mundo: los tezcatlipocas. Xipe Totec (rojo) es el Este, es el dios descarnado y simboliza el cambio; Huitzilopochtli (azul) es el Sur, Quetzalcoatl (blanco) es el Oeste; y Yaotl (negro) es el norte, este dios identificado como Tezcatlipoca, era para los nahuas dios del sol, identificado con Xipe Totec como señor del día y con Yaotl como el señor de la noche. De la cultura tolteca la máxima divinidad es Quetzalcoatl, también adoptado por los aztecas en su peregrinación hacia la tierra prometida. La serpiente emplumada es, personaje histórico y mítico convertido en divinidad. El fundador de Tula y del imperio tolteca se llamó Ce Acatl Topiltzin; y el mito cuenta que los sacerdotes de Yaotl le hicieron beber pulque para consumar incesto con su hermana, y de esta manera traicionaron sus preceptos de líder moral, mediante su brujería nefasta le obligaron a verse en el espejo para que constatará su descenso: la serpiente simboliza las pasiones humanas y las plumas, la liberación del hombre de su vulgar condición; luego sería hechado por sus mismos súbditos, llegando hasta tierras mayas para predicar sus preceptos, donde se le conocería como Kukulcan. Xolotl, el perro monstruoso que acompañaba a los muertos en su descenso al inframundo, es su *alter ego*.²²⁵

II Huitzilopochtli

De la mítica Aztlán partieron errantes, instalándose en territorio tolteca de donde absorberían parte de su cosmovisión; siendo recibidos con hostilidad a su llegada al Valle de Anáhuac; probablemente de su fusión con los chichimecas, pueblo guerrero, resultó su actitud bélica, según estudiosos, eran ya *mexitli* antes de llegar al lugar del ombligo de la luna, y como tales eran guiados por su divinidad de la guerra, Huitzilopochtli (ciertos autores lo traducen por colibrí siniestro), a cuyo dios se ofrecieron las guerras floridas. Según la cosmovisión prehispánica, el tiempo era cíclico, en él se habían sucedido edades, en las cuales nacía un nuevo sol y se creaba al hombre con un nuevo material. El mito del quinto sol, es el relato que fundamenta la aparición del imperio mexicana; reata

²²³ *Ibid*

²²⁴ Freud, *Tótem y tabú*.

²²⁵ A. Fernández, *Dioses prehispánicos de México, mitos y deidades del panteón náhuatl*.

el autosacrificio de los dioses para gestar al nuevo sol; finalmente sería Nanahuatzin, "el buboso" quien lograría con su actitud humilde y carencia de miedo encender la luz del día. Según otro mito mexicana, Coatlicue se hallaba barriendo cuando una pluma la fecundó y de ella nació el sol, Huitzilopochtli; los otros hijos de la diosa de la falda de serpientes no le creyeron, sintiéndose deshonrados; Huitzilopochtli los enfrentó, cortándole a Coyolxauhqui la cabeza que cayó tras cerros.²²⁶

III El sacrificio humano.

Para los mexicas, el día representaba el triunfo sobre la oscuridad y las tinieblas de la noche; para hacer que volviera a elevarse diariamente el sol, ofrecían sacrificios humanos, ya fuera a Tezcatlipoca, dios ávido de sangre, o al mismo Huitzilopochtli a quien agradaban los corazones todavía palpitantes de los cautivos de guerra, de quienes posteriormente, su cráneo pasaría a adornar el *Tzompantli*.²²⁷

C/ El submundo prehispánico

I El culto a los muertos

Se acostumbraba enterrar junto al difunto a un perro, siendo éste, representante de Xolotl el perro monstruoso conductor de los muertos hacia Mictlan, donde gobernaba Mictlantecutli. En el panteón náhuatl es posible distinguir en las divinidades un carácter dual, de hecho Omeyocan es el lugar de la dualidad; así todos los dioses comportan un doble sentido: el creativo y el destructivo, o si se quiere, la luz y la oscuridad del día y la noche que simbolizan vida y muerte, el conocimiento y la ignorancia (caracterizada por las pasiones humanas); en concreto, la eterna pugna entre bien y mal. Hemos visto que el aspecto negativo de Quetzalcoatl es su gemelo Xolotl; A Tezcatlipoca se le representa cubierto con una piel humana; se le ofrecían sacrificios de jóvenes que habiendo sido preparados por los sacerdotes de esta divinidad, morían con la dignidad del elegido para la inmolación; asimismo Xipe Totec se le representa como el desollado, la misma Coatlicue, cuya serpiente amenazante representa a la Tierra, en sus entrañas ostenta un cráneo humano; Coyolxauhqui la diosa de la luna; el temible sol Huitzilopochtli que exige tributo de corazones; todos estos dioses son los actores del drama prehispánico de la vida y la muerte. Si bien en el Mictlan, las almas de los muertos eran preparadas para la segunda vida en la región de la oscuridad y el frío. El Mictlan, región de la noche hasta donde el mismo sol era conducido por Xolotl. Así el lado oscuro de la religión es, la Coatlicue como señora de la muerte, Tezcatlipoca como el señor de la muerte, Coyolxauhqui como la luna, Xolotl el guía de los muertos, y Mictlantecutli el señor del submundo.²²⁸

II Alucinógenos y cultura.

En los informes de Sahagún, aparecen sugestivas revelaciones de ciertos rituales efectuados por los indígenas; menciona que durante estos ritos ingerían determinados hongos que los hacían caer en una embriaguez enloquecedora, en la cual padecían visiones extrañas e infernales. Para los misioneros cristianos, los dioses prehispánicos parecían más que dioses, demonios; horrorizados de la cosmovisión prehispánica, de carácter sumamente siniestro, se apresuraron a ocultar los templos bajo las iglesias y a destruir ídolos. En su libro *Dioses y demonios*, F. Benitez relata este episodio histórico, como preámbulo a la investigación del uso de los hongos alucinógenos, considerados como vehículo sagrado por los chamanes oaxaqueños; narra a su vez la experiencia vivida con la vidente María Sabina. En la segunda parte de la obra, trata del uso del cacto

²²⁶ *Ibid*

²²⁷ *Ibid*

²²⁸ *Ibid*

sagrado conocido como peyote, por parte de los huicholes; inicia con la mitología cosmogónica de los huicholes, seguida de la peregrinación al lugar mítico de Viricota, que se halla en el Cerro Quemado, en el desierto de San Luis Potosí; exodo que ritualmente evoca la creación del universo por parte del dios venado-maíz-peyote, y en el que se consume el *Lophophora williamsii*.²²⁹ En su ciclo de escritos sobre las enseñanzas de Don Juan, un brujo yaqui, nos narra Castaneda su conversión de antropólogo en iniciado de brujería (hombre de conocimiento); durante su aprendizaje experimentó con plantas alucinógenas para romper su esquema racional de realidad.²³⁰ El dios de las flores Xochipili, tiene en su basamento representados botones de peyote.

2..2 Breve análisis del arte moderno

2.2.1 Romanticismo, simbolismo e impresionismo

A/ Romanticismo

I Alemania.

Punto de partida del Romanticismo europeo, con el movimiento prerrromántico, literario y político *Sturm und Drang* (tempestad y empuje) y que sucedió a la *Aufklärung* (Ilustración), constituyó una reacción contra el racionalismo. Las personalidades relevantes fueron Goethe, Schiller y Novalis. El rasgo característico del Romanticismo alemán sería la liberación del Yo, afirmando el individualismo a través de la sensibilidad exaltada y la supremacía de la subjetividad.²³¹ Como ya hemos visto, el *Fausto* de Goethe representa la tragedia del desarrollo, expansión de las potencias humanas hacia el infinito, para Schiller el arte es el medio para alcanzar la libertad; y en Novalis, la poesía es la verdad absoluta. Estas posturas eran una forma crítica de ver la realidad, que se hallaba apelmazada por el clasicismo y el racionalismo.²³² En Inglaterra, dos pintores merecen especial atención: Blake, artista visionario cuyas imágenes logran transportarnos a un mundo metafísico, al plano ideal del misticismo; y Füssli, quien emprendía la huida hacia escenas oníricas, demoníacas y lúgubres.²³³

II Francia

No podría entenderse este movimiento sin tomar en cuenta a la Revolución francesa, que representó la revolución de la burguesía y la transformación de los valores del *Ancien régime* en los valores sentimentales del populacho, opuestos a su vez, a toda afectación de intelectualismo. Impulsados por las ideas liberales de Rousseau contenidas en el *Contrato social*, tratado político en favor de la democracia, y en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, el pueblo francés hizo rodar cabezas con la guillotina sembrando el "Terror" robespiero. ²³⁴ Imágenes atroces aparecieron con la *Balsa de la Medusa* de Gericault y sus retratos de alienados. ²³⁵ Delacroix nos presentó a *Dante y Virgilio en los infiernos*; y el exotismo de la *Muerte de Sardanápalo*. ²³⁶ El Romanticismo fue un movimiento de eclecticismo nostálgico que retomó la estética medieval gótica. ²³⁷ En uno de los "caprichos" de Goya se lee "el sueño de la razón

²²⁹ F Benitez, *Dioses y demonios*.

²³⁰ C Castaneda; *Las enseñanzas de Don Juan*

²³¹ Bayer *Op Cit*

²³² *Ibid*

²³³ Lo siniestro en la metafísica y lo siniestro en el horror y la locura. Dos elementos que germinaron al Surrealismo *N del A*

²³⁴ Bayer *Op Cit*; Hauser; *Op Cit*; tomo 2; y el *Códice del Tiempo*.

²³⁵ En *La balsa de la Medusa*, Gericault presenta el drama humano de un hecho real: el naufragio de un navío francés sus retratos de alienados fueron los pioneros del retrato psicológico. *N. del A.*

²³⁶ Ver el estudio realizado por D. Schneider, *El psicoanalista y el artista*

²³⁷ Hauser *Op Cit*.

produce monstruos"; pintor de desastres de guerra y fusilamientos, de pinturas negras y mitologías horribles, desarrolló un estilo de la luz al tenebrismo.²³⁸

III América

En el nuevo continente este movimiento recogería los matices superficiales de su estética: obsesión por el mal y sus símbolos: la noche, la muerte (sea suicidio o asesinato), la locura, la brujería, y lo mórbido; la afición por lo fantástico y extraño (como impulso a lo infinito), la melancolía (emociones negativas y sensibilidad torcida); nostalgia por el pasado y lo antiguo (escenarios medievales góticos, castillos derruidos, etc.). De gran profundidad psicológica es *La letra escarlata* de Hawthorne, en la que describe la psicosis colectiva identificada con el mal.²³⁹ Escritor metafísico, imaginativo y personificación del poeta maldito; Poe concibió el poema esotérico *Eureka*; es el padre de la estética de horror con sus cuentos de terror y misterio que su traductor al francés, Baudelaire, prefirió llamar *Narraciones extraordinarias*; verdaderas alucinaciones de pesadilla y humor negro, construidas con un sutil razonamiento lógico; Poe es también el precursor de la novela policiaca y el género negro: *Los crímenes de la calle Morgue*, *El escarabajo de oro*. Murió en un ataque de delirium tremens.²⁴⁰

B/ Simbolismo

I Baudelaire

La publicación de *Las flores del Mal* provocó un escándalo y le costó la persecución de la justicia. Algunos poemas fueron censurados por el tribunal de justicia. Entre el horror y el éxtasis de la vida, el pecado y la pureza, con tintes luciferinos, su poesía está cerca de los parnasianos por el cultivo de la forma, anuncia el simbolismo por el sugestivo vigor de sus versos y su estilo prodigiosamente vivo. Además de haber traducido a Poe a su lengua, hizo lo propio con *Las confesiones de un inglés comedor de opio* de Thomas De Quincey obra que comentó en su libro *Los paraísos artificiales*; en dicho escrito reflexiona sobre la embriaguez alcohólica, el trance placentero del haxís (de donde menciona deriva la palabra "asesino") y por último las experiencias con opio del escritor inglés.²⁴¹

II Rimbaud

El niño prodigo de la literatura francesa que a los veinte años de edad ya había escrito la obra que lo inmortalizó:

"Seguirás hiena, etc. " exclama el demonio que me coronó con tan amables adormideras. "Gana la muerte con todos tus apetitos y tu egoísmo y todos los pecados capitales".

¡Ah! Estoy harto de eso -Pero, querido Satán, os conjuro, ¡una mirada menos iracunda! y a la espera de algunas viezas rezagadas, para quienes aprecian en el escritor la ausencia de facultades descriptivas o instructivas desprendo estas pequeñas aborrecibles hojas de mi carnet de condenado

Después de haber permanecido *Una temporada en el Infierno*, nos expone en juegos de palabras, de sutiles asociaciones el ambivalente drama existencial entre la luz y la oscuridad; nos regala en *Iluminaciones* las imágenes del "vidente".²⁴²

III Mallarmé.

Los temas de este poeta fueron, el rechazo de lo real "por abyecto" y la afición por el mundo ideal y absoluto del arte. A través de imágenes, analogías o "correspondencias" sugería los objetos sin nombrarlos. Pretende adjudicarle al poeta la misión, insensata, de

²³⁸ En Goya puede verse anunciado el arte moderno, de hecho su estética negra es más valiosa que su obra cortesana *N del A*.

²³⁹ Ver El agudo estudio de H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*.

²⁴⁰ *Ibid* Véase también, Poe; *Narraciones Extraordinarias*.

²⁴¹ Ver Baudelaire, *Las flores del mal*, y *Paraísos artificiales*.

²⁴² Ver el libro *Poesía francesa*, donde aparece compilada la obra de Rimbaud, Mallarmé y Valéry

escribir la obra, explicación órfica del mundo, que someterá el azar al dominio del espíritu humano. El azar es el símbolo del espíritu humano, que deberá controlar mediante el conocimiento de doctrinas cosmogónicas y escatológicas (inmortalidad del alma y ciclo de reencarnaciones); y mediante ritos místicos purificar el alma y el cuerpo; todo lo anterior conformaba los *Misterios o poemas órficos* de los griegos antiguos; que están presentes en el poema *Un golpe de Dados*, que a continuación dice: "jamás abolirá el azar"; escrito en versos libres y tipografía dispuesta visualmente "al azar".²⁴³

IV Pintura

La protesta de los pintores simbolistas contra el Impresionismo, es que lo declaran responsable de la decadencia de la forma. La principal teoría de la estética pictórica simbolista es vestir la idea de una forma sensible. En Puvis Chavannes reconocemos sin embargo, una fuerte influencia neoclasicista combinada con la poética romántica; de Moreau nos llama la atención su deuda con Blake, empero la pintura de Moreau sigue también arrastrando el academicismo clasicista; sus formas más sutiles (léase sensuales) evocan cierto erotismo de la alegoría de un mundo de sueño y antiguo. A pesar de todo, el simbolismo pictórico rayó a menudo en la ilustración; es decir, las imágenes eran literarias y rara vez, pictóricas.²⁴⁴

C/ Impresionismo

I Algo fugitivo: la luz

El afán de los pintores impresionistas era concebir el naturalismo en su forma más objetiva desprendiendo a la pintura de valores literarios o intelectuales; sin importar la temática, debían captar la impresión del efecto luminoso sobre el paisaje; vemos que la catedral de Ruán se pintó varias veces conforme iba avanzando el tiempo y con ello, la variación de matices y de sombras. La teoría óptica de Chevreul sobre los contrastes simultáneos coincide cronológicamente con el desarrollo del Impresionismo, curiosamente desconocida por los primeros pintores de esta corriente. Lo que desea atrapar el pintor impresionista es el paso veloz, imperceptible y fugitivo de la luz; lograr mediante pinceladas yuxtapuestas y el contraste simultáneo un efecto visual en el que la retina hace la síntesis y da forma a lo que, de manera vagamente dibujada, aparece con el efecto de volumen y movimiento. Si la pintura es color y éste a su vez es resultado de la presencia de la luz, entonces la luz es el elemento visual-formal por excelencia, ya que la luz no puede pintarse directamente, si los colores que son la expresión sensible de ésta. sin embargo el efecto de luminosidad está determinado por otro factor: el tiempo; por lo que el impresionismo es una metáfora de la evanescencia.²⁴⁵

II Contraste de la sombra: la luz.

Para obtener la impresión que el ojo veía, debía tomarse una instantánea del momento en transición; el secreto consistía en captar el contraste entre luz y sombra, y traducirlo a una relación tonal de contrastes simultáneos en color. En la forma lo que iba a variar, a cambiar con el transcurso del tiempo no era la luz, sino la sombra; que estaba determinada por el efecto de proyección luminosa; incluso era una sombra "iluminada", en la que era posible ver colores. Paradójicamente, los cautivados por la luz cuyo *modus vivendi* era la bohemia, vivían en la oscuridad, en la miseria; eran vagabundos o alcohólicos que habiendo escogido el camino de artistas se exiliaban del mundo burgués con su confort y apacible monotonía, indicios inequívocos de decadencia cultural.²⁴⁶

²⁴³ El prologo fue escrito por José Lezama Lima. *Ibid*

²⁴⁴ Lo siniestro en lo simbólico, un tercer elemento gestador del Surrealismo. *N del A*

²⁴⁵ Ver en *Arte Abstracto y arte figurativo*.

²⁴⁶ Entre los simbolistas y los impresionistas había un común denominador: el decadentista. Hausser; *Op Cit* ; tomo 3

III La fotografía y la luz.

El invento de la fotografía cambiará las reglas de la pintura y los pintores deberán preocuparse ahora por solucionar problemas plásticos que ya han sido superados por el realismo de esta nueva técnica, que desde los daguerrotipos provocó una revolución en el arte de representación. Mejorando el invento de Niepce, Daguerre obtiene en la cámara oscura la formación de la imagen, que en la placa de metal fija mediante la sensibilidad a la luz de los halógenos de plata, consiguiendo un positivo. Al replantearse una nueva forma de ver la realidad, convinieron en acechar el instante y reproducirlo con la veracidad objetiva de la fotografía, pero a diferencia de ésta en plenitud de color como se nos muestra la naturaleza. Para muchos la fotografía significó, no sólo una gran competencia para la pintura, sino que incluso, anunciaba la muerte de este arte. De la misma manera que para la fotografía era fundamental la luz, pues sólo así era posible reproducir las imágenes atrapadas en la cámara oscura; también para los pintores impresionistas la luz se convirtió en su fundamento teórico y hasta en su temática favorita; pero la revolución había iniciado y las formas de representación tenderían a huir del realismo más que a imitar los prodigios de la fotografía.²⁴⁷

2.2.2 Vanguardias artísticas del siglo XX, antes de la 2a. guerra mundial

A/ Crítica deconstructiva de la forma

I Futurismo.

La forma recibió severos ataques a partir del siglo XX, ya que desde ahora cobraría virtual movimiento, a la vez que se rompería el esquema tradicional de espacio y la figuración dejaría de ser el tema fundamental a representar. Los futuristas italianos dieron a conocer en su Manifiesto (forma politizada del arte), su entusiasta concepción del mundo moderno, en la que celebraban los avances tecnológicos, la velocidad y hasta el ruido. Evidentemente, que la apología a la vida moderna que significaba el futuro, estaba muy lejos de vislumbrar que su afición hacia las máquinas y el movimiento, era un error de cálculo bastante considerable. En los inicios del siglo estas manifestaciones superficiales de la modernización, eran consideradas benéficas ya que representaban el progreso de la humanidad, ahora sabemos que forman parte de un proceso de deshumanización. Incluso, exacerbados por el fanatismo ansiaban la guerra y Marinetti fue partidario del *fascismo*. La pintura futurista pondría en movimiento personajes, extremidades y hasta máquinas, desfazando en secuencias la trayectoria de la figura, como efecto fotográfico del movimiento. Una obra polémica que logra alterar la percepción de movimiento es el *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp; la sucesión de planos en orientación descendente, deja ver una superposición de éstos, razón por la cual se encuentra en medio del camino entre futurismo y cubismo.²⁴⁸

II Cubismo

Ahora el esquema clásico de espacio, el cubo escénico de la perspectiva geométrica renacentista, sería saboteado a partir de la lección de las formas elementales de la naturaleza, que enseñó Cézanne. No fue sin embargo un trabajo consciente, nacido de la teoría, sino producto de la producción de Picasso al comenzar a geometrizar las figuras, al modo de máscaras del "arte negro", en su cuadro inaugural del Cubismo, *Las señoritas de Avignon*; grotesca representación de unas prostitutas, que parecen evocar el miedo a la castración. Calificado a menudo de "intelectual", este movimiento que se dedicaba al estudio de los volúmenes, desarrolló la multiplicidad de puntos de vista,

²⁴⁷ La competencia entre pintura y fotografía se desvaneció desde ése momento en el cual los pintores comprendieron que el problema de la pintura no era retratar fielmente a la naturaleza, sino hacer visible a lo imperceptible. *Arte abstracto y arte figurativo*

²⁴⁸ Gállego *Pintura contemporánea*.

tantos cuantos planos ofreciera el objeto: el famoso rostro de Picasso que se muestra de frente y de perfil simultáneamente; el hallazgo racional del pintor español, derriba el artificio en el que sostenía su efecto de profundidad la perspectiva, que parte del supuesto de que la vista humana es monocular, fija e instantánea, lo que constituye la pirámide óptica y que de hecho, es el mismo principio con el que funciona la cámara fotográfica. Picasso utilizó una visión biocular y la vista en picada del arte japonés; pero la tercera dimensión poco importaba; mejor aún: representar al objeto en cuanto a su concepto y no con respecto a su determinación sensible visual. Apollinaire escribe: "En el momento en que diversas teorías científicas sacuden las certezas, hasta ahora mantenidas, en cuanto a nuestra posibilidad de aprehender el mundo exterior, esto (el cubismo) sería como agarrarse, si no a las apariencias, ya que éstas se consideran condenadas, por lo menos a lo que se supone de real en los seres y en los objetos que nos rodean". Sobre la influencia de Mallarmé, afirma Kahnweiler, que los pintores cubistas a partir de una pintura conceptual realizan "el acto de creación total"²⁴⁹

B/ Liberación de la forma

I Fauvismo

La liberación de la forma se operó también, desde la liberación del color mismo, como medio natural de la pintura. Las "fieras" del color, se arrebataron en un frenesí de libertad, al aplicar directamente el color puro en grandes campos, extendiéndolo sin combinar ni matizar. La reacción de Vauxcelles ante los contrastes violentos ahí exhibidos, es justificada. Lo que hicieron los fauvistas fue llevar el colorido vaporoso del Impresionismo hasta sus últimas consecuencias, hasta el paroxismo. Matisse, erigido en el gran campeón del color, dilatará aún más la extensión del color, usando sólo colores planos, de los cuales el rojo parece haber sido de su preferencia; sin embargo su colorismo y formas simples tenderían hacia lo decorativo²⁵⁰

II Expresionismo.

Se podría afirmar que el Expresionismo es el grito de los hombres solitarios... *El grito* de Munch puede ser su emblema... es un grito demencial de miedo el Expresionismo es lo contrario del arte por el arte: los problemas humanos tienen más importancia que los problemas plásticos... ésta es a la vez su grandeza y su debilidad: pues a veces cae en la caricatura. La mueca y la distorsión basados en el desarreglo de los sentidos, son sus premisas, de ahí que la deformación es básica. Se reconoce la paternidad en esta tendencia, de pintores atormentados como Van Gogh, Gauguin, Ensor, Toulouse-Lautrec, Redon, Munch; de alguna manera, el Expresionismo se veía anunciado desde las pinturas flamencas del siglo XIV, por Grünewald y hasta por Goya. El Expresionismo es una ética que busca ser estética. Se esparció en diferentes ciudades: Munch, el expresionismo escandinavo; el flamenco con Ensor, el vienés con Kokoschka; el expresionismo alemán sería el más prolífico, hasta que los nazis lo encontraron "degenerado" Egon Schiele manifestaba una obsesión erótica que le impulsaba hasta la pornografía, lo cual le costó un encarcelamiento de 24 horas. Kokoschka tenía fama de ser el Freud de la pintura y poner al desnudo el alma de sus modelos²⁵¹

III Abstraccionismo.

La exageración en la distorsión deviene en la abstracción de la forma, comenta Arheim; Kandinsky que había militado en las filas del expresionismo alemán con *Der Blaue Reiter*, tuvo nociones de esto y llegó a considerar perjudiciales los objetos para sus cuadros. La

²⁴⁹ *Ibid*

²⁵⁰ *Ibid*

²⁵¹ *Ibid*

pintura abstracta se opone al realismo figurativo. Kandinsky es el responsable de la subversión. llevar hasta el límite la experiencia pictórica, iniciada desde el Impresionismo, el Expresionismo, el Fauvismo, el Futurismo y por el Cubismo; sin embargo, nadie se había atrevido a renunciar definitivamente al arte figurativo, hasta que Kandinsky se pronuncia en búsqueda de la pintura pura. *De lo espiritual en el arte* es mucho más que un tratado de estética: es una visión global del mundo. Su pintura es el desprendimiento de la naturaleza hacia el paisaje introspectivo de lo espiritual; está fundamentada en una teoría con las bases teosóficas de Madame Blavatsky. Además enlaza el arte pictórico con la música "la más abstracta de las artes"; por lo cual titula a sus cuadros con términos musicales: improvisación, composición. El geometrismo formal corresponde a un código que establece en sus dos principales obras teóricas, aplicándolas prácticamente en su obra y en el funcionalismo de la Bauhaus.²⁵²

C/ Crítica de la realidad circundante

I Dadaísmo

El máximo atrevimiento del nihilismo de Nietzsche fue sentenciar. "Dios ha muerto". Al explotar la Primera Guerra Mundial, los artistas hartos del mundo burgués y de la locura de la civilización, negaron el arte emanado de ella, arte institucionalizado y glamoroso de élite, de museo o de Salón; pero su negación era gestada desde lo absurdo, como absurda era la realidad de un mundo caótico cuyas estructuras denunciaban la decadencia de la cultura de Occidente, huecas columnas de la burguesía llamadas razón, positivismo y arte bello, pero que en realidad se llamaban locura, poder y apariencia. El nihilismo dadaísta fue negación total; negaron el arte: Duchamp cuyos *ready mades* significaban la revaloración del objeto estético y cuyo *Vidrio* era la renuncia al arte milenario de la pintura, negaron el lenguaje: desde *Ubu roi* de Jarry que se considera su precursor más directo, hasta la célebre velada en el café Voltaire donde al azar se bautizó este movimiento (*Dadá* es un balbuceo); negaron radicalmente a la sociedad y a la cultura. Tristán Tzara llevó la postura dada como estilo de vida, él era *Dadá*, con lo que integraba el arte en la vida; su radicalismo casi lo emparentaba con un criminal, negaron la lógica: ningún otro movimiento en la historia del arte se había basado en lo absurdo, hacían arte del anti-arte; pero lo más peligroso de su subversión es que dejaban al descubierto el mundo de la sin-razón soterrado por la apariencia decente del mundo burgués irónicamente sostenido por la razón; una civilización que vivía de hecho en el absurdo. cuya manifestación fehaciente era la guerra.²⁵³

II Surrealismo.

El paso natural fue el Surrealismo, como el psicoanálisis de la sociedad contemporánea; para Breton, es indiscutible que la clave de la salvación del hombre está en la ciencia de Freud; en la exploración del subconsciente, en la interpretación de los sueños y en el importante papel que juega el sexo en nuestras vidas. La clave del arte surrealista está en la revisión del "ojo que existe en estado salvaje" al arte naïf, al arte de los locos, al arte "salvaje" de los primitivos de Oceanía, al arte mediumnico (del espiritismo proviene la *escritura automática* y el *dibujo automático*). El surrealista realiza la actividad paranoico-crítica para deslizarse la realidad hacia otra más reveladora; la ambición del Surrealismo es constatar la identidad entre el pensamiento salvaje, el pensamiento mítico, el pensamiento onírico, el pensamiento mágico y el pensamiento poético. El *automatismo* es la raíz donde coincide la identidad de dichos pensamientos; ya que a la luz del psicoanálisis, éste sería el método con el cual el poeta extrae los mensajes del inconsciente. Freud demostró que nuestra verdadera experiencia se hallaba atrapada en

²⁵² Ver en *Arte abstracto y arte figurativo*

²⁵³ Véase Cardoza y Aragón; Breton atisbado sin la mesa autoparlante, y Gállego; *Op. Cit*

el inconsciente por múltiples censuras. Desde el Romanticismo, se concibió la idea de que una cierta verdad interior del hombre, sobre la que además podría fundarse una sociedad nueva y armoniosa, no consigue afirmarse más que gracias a un estado de vigilia, a una parálisis o eliminación de las facultades racionales; tal sería el sentido de la revolución surrealista. Reconocen a su estripe artística en el Bosco, Füssli, Rimbaud y Lautréamont; en este siglo el primer pintor surrealista no declarado fue Rousseau y el antecedente más directo la pintura Metafísica de Chirico; *Dáda*, Duchamp y Picabia.²⁵⁴

2.2.3 Vanguardias artísticas de la posguerra hasta hoy

A/ Entre la guerra fría y el arte como diversión.

I Expresionismo abstracto.

Algunos teóricos marcan el inicio de la Postmodernidad, con el lanzamiento de la primera bomba atómica en Nuevo México (simbólicamente) y con el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki, como el holocausto más criminal perpetrado por la humanidad contra la humanidad misma. El periodo de la posguerra significó el reparto de las dos Alemanias divididas por el Muro de Berlín; al mismo tiempo, esto decidía el reparto del mundo entre las dos potencias más poderosas del orbe, opuestas por ideologías irreconciliables. La verdadera razón de la Guerra Fría, es el afán de dominio del bloque capitalista sobre el socialista o viceversa. Era una guerra sorda, de posiciones en el tablero de ajedrez del globo terráqueo y de invasión ideológica. Así, el arte socialista era un arte de "realismo social", que pretendía denunciar la lucha de clases y la glorificación de la tiranía del proletariado, contra un arte abstracto que predominaba en Nueva York con el nombre de Expresionismo abstracto, tipo de abstracción libre e informal que se había desprendido del Surrealismo vía Miró y el *automatismo* aplicado a la *Action painting*, donde se realizaba no un cuadro tanto como un acontecimiento y también en Pollock con su *dripping* pero también se incorporaba la caligrafía china y japonesa, practicada por los sacerdotes zen; el carácter de improvisación y libertad del jazz influiría a los pintores norteamericanos. En Europa, conocido como Tachismo, Informalismo, abstracción lírica y con la influencia intelectual del existencialismo de Sartre (la filosofía de la crisis); esta versión europea oponía al racionalismo de Mondrian la poética del gesto y la inserción de signos en la tela.²⁵⁵

II Op art

La experimentación de los procesos ópticos y psicológicos de la percepción son el principio del *optical art*, cuyos precedentes directos son las investigaciones del ex-profesor de la Bauhaus, Albers y del húngaro Vasarely; y antecedentes un poco más remotos en los trabajos de los maestros de la Bauhaus (Moholy-Nagy e Itten) y en los *Discos visuales* de Duchamp, elaborados en ese mismo tiempo. El Op art se propone romper las barreras entre arte y tecnología; una tendencia a establecer relaciones con las diversas ramas científicas (óptica, psicofisiología) y una convergencia de intereses con el mundo del diseño industrial. Se trata de un arte que, sacrificando la ideología se contenta con la diversión y la sorpresa del espectador.²⁵⁶

III Arte cinético

La versión tridimensional del Op art se denomina arte cinético, por involucrar el factor cinético en la visión siguiendo tres caminos: creando en la percepción óptica del

²⁵⁴ Además de las obras anteriores, recomendamos revisar los *Manifiestos del Surrealismo* y la *Antología del humor negro* textos fundamentales escritos por Breton. El Surrealismo se lanzó a la aventura de retornar a un arte sagrado una vez destruido el arte burgués y de alta cultura con el nihilismo dadaísta. Ver asimismo, M R Palazon, *Reflexiones estéticas a partir de Breton*.

²⁵⁵ Pico, *Op Cit*; y en *Arte abstracto y arte figurativo*

²⁵⁶ *Ibid*

espectador la impresión de un movimiento virtual o ilusorio que realmente no existe; obligando al espectador a desplazarse en el espacio para organizar en su mente la lectura de una secuencia (estos dos aplican en el Op art bidimensional) y realizando movimientos reales de imágenes mediante motores o emisores móviles de luz. Naum Gabo y Moholy-Nagy hicieron experimentos de arte cinético en los años veinte. También vinculado a la técnica recurre a la cibernética; utiliza la iluminación eléctrica, motores y aparatos electrónicos. Su único factor estético es el lúdico²⁵⁷

B/ De la publicidad a las fronteras del arte

I Pop art

Uno de los pintores solitarios y al margen de vanguardias, con un estilo original se resistía a la agonía del arte figurativo y a la muerte cada vez más inminente, de una estética de contenido ideológico que, en su último grito nos recordaba la miseria de la condición humana Bacon, con su serie de *Cabezas* desfiguradas, que al cabo de los frívolos sesentas sufrirían torciones, exhalando su último respiro.²⁵⁸ Otros teóricos consideran el Pop art, el comienzo de las transvanguardias y con ello el inicio de la estética postmoderna Por sus formas y temas publicitarios que son fáciles y divertidos, por su contenido superficial que puede ser captado sin dificultad y por ser apreciado por un público muy amplio a nivel muy elemental, obteniendo un éxito frívolo y vulgar. "Pop art" no corresponde al concepto europeo de la creatividad del pueblo; además un arte popular surge en respuesta a un arte culto y de élite; y ésta fue la estratagema falaz del Pop art. Su precursor es Raushenberg, que pasó de la fenomenología de la materia del informalismo a la fenomenología de los objetos usados, de los deshechos, sus ensamblajes, como los del dadaísta Schwitters. Los collages con fotografías de revistas; los comics las "pin-up"; y las cosas más vulgares y baratas (lo *kitsch*), configuran una concepción desencantada y pasiva de la realidad social contemporánea, un discurso *cool* cuyo resultado real es una visión sutilmente irónica de la sociedad industrialmente avanzada, pero con un gran vacío espiritual.²⁵⁹

II Happening y performance.

El acontecimiento, la acción pueden borrar la frontera entre arte y vida; los *happenings* recuerdan los escandalosos espectáculos dadaístas, con la diferencia de que ahora se integra la participación del espectador Cortázar nos refiere un *happening* que describiremos así: un sujeto que espera el turno en el semáforo para cruzar de una acera a otra, al llegar a la opuesta hace lo mismo para regresar a la acera inicial; donde nuevamente esperará el turno para volver a atravesar, hasta que la diversión se agote; sumandose a la acción cuantas personas quieran. A veces los mejores *happenings* suceden cuando uno no se da cuenta El *performace* es una acción un tanto más elaborada que pretende manipular signos, así que incorpora objetos y hasta escenografía (deshechables), utiliza incluso las nuevas técnicas de teatro sin caer en el drama, pero ante todo, lo que buscan *happenings* y *performances* es subrayar a través de una acción lo efímero del instante; así como la negación de un arte objetual presa de la voracidad del mercado;²⁶⁰ el *performance* fue ampliamente utilizado por artistas *underground*²⁶¹

²⁵⁷ *Ibid*

²⁵⁸ Gallego *Op Cit*

²⁵⁹ Ver en *Arte abstracto y arte figurativo*

²⁶⁰ *Ibid*

²⁶¹ Maffi, *La cultura underground*

III Hiperrealismo.

La fatuidad de Dalí al referirse a sus cuadros como "fotografías hechas a mano" fue superada por los artistas del Hiperrealismo; irónicamente *cool*, subjetivo e impersonal no representa la super realidad, sino su aspecto aparente amplificado en grandes formatos que permite el detalle trabajado con una perfección técnica, producto del auxilio de la fotografía como modelo. Absurdamente, la fotografía es considerada la realidad misma, su reproducción amplificada hasta el detalle merced a técnicas pictóricas debería llamarse "hiperrealismo". Paradójicamente nada más falso: pues una imagen de la realidad no es la realidad misma, mucho menos una reproducción de ella.²⁶²

C/ Otras experiencias

I Nueva figuración y neo-expresionismo.

Una multitud de pintores influídos por Bacon, trabajarían en una nueva figuración llamada "realismo psíquico", en el que tratan de expresar su drama personal que alcanza los niveles de imágenes arquetípicas, drama interno que es el drama del hombre anónimo. Pero, la pintura relata de nuevo y se corre el riesgo de pintar ilustraciones como aconteció con algunos casos del Surrealismo. Esta tendencia de la figuración nació del *Art brut*, del que Dubuffet sería su teórico e investigador; arte de la imaginería de los enfermos mentales, entre los que destacan los internados Wölflí y Aloïse cuyas creaciones dejan entrever un mundo de angustia aprisionado por símbolos incomprensibles; el valor plástico de estas obras no se pone en duda. Para fortuna de otros "artistas", el arte bruto de los locos, el arte primitivo y el arte de los niños, le daba al Grupo Cobra una amplia gama de recursos formales y plásticos que explican su fecunda y desenfadada producción²⁶³ En México el neo-expresionismo no es forzado si recordamos a dos grandes expositores del expresionismo muralista: Orozco y sobre todo Siqueiros.²⁶⁴

II Arte pobre, instalación y Land art

El *arte povera* busca conformar un lenguaje emotivo con materiales que pueden ser considerados tecnológicamente pobres en un mundo tecnológicamente rico; parte de la concepción de que a una sociedad opulenta sólo le puede corresponder un arte "pobre". Las instalaciones a menudo elaboradas con material de la basura, objetos encontrados o deshechos industriales; son ambientaciones de un espacio con objetos, señales o signos; no puede decirse que la instalación tenga algo de escultórico aunque su preocupación sea el espacio como medio expresivo de comunicación; desde los jardines como obras de arte de los sacerdotes zen hasta la instalación de un auto lleno de flores abandonado en la calle. Pero también hasta la ambientación de un entorno completo, como en el caso del Land art, donde interviene una "cirujía estética" al paisaje, efectuado por una alteración del aspecto de la naturaleza, con bulldozers que trasladarán toneladas de tierra para construir un efímero observatorio. Para los artistas del "nuevo realismo", como Klein, la expresión será exponer el Vacío como realidad física sensible o esculpir con fuego²⁶⁵

III Arte conceptual, Minimal art & body art.

Nos encontramos ante la desaparición del arte objeto, ya que las obras de arte son objetos y éstos en la sociedad de consumo son mercancías. Incluso es la deslegitimización del lenguaje, pues todo lenguaje creado será absorbido por el sistema a través de los circuitos de informática, en la cual se detenta el poder económico-político;

²⁶² Ver en *Arte abstracto y arte figurativo*.

²⁶³ *Ibid*

²⁶⁴ Gállego *Op Cit*

²⁶⁵ Ver en *Arte abstracto y arte figurativo*.

por esto se ha llegado a la conclusión apocalíptica de que el arte ha muerto. El *hard edge* dió lugar al minimalismo o arte de expresión mínima que anunciaba ya al arte conceptual; éste encuentra su mejor medio en el letrismo, vinculándose con la escritura; el *body art* utilizará esculturas vivientes, el artista emplea su cuerpo como arte-vida.²⁶⁶

2.3 Breve exposición del contenido estético en las artes

2.3.1 Música, danza y teatro

A/ Música

I La más abstracta de las artes.

Si partimos de la división entre artes escénicas y artes visuales, la música es la más abstracta de las artes escénicas: la danza reproduce gestos y movimientos con significados convencionales, el teatro reproduce la acción real volcada en los personajes dramáticos; pero sólo la música escapa a la reproducción fiel de la realidad circundante. Las artes visuales tratan de reproducir lo visual inmediato de la naturaleza. Si en cambio, partimos de la división entre artes del tiempo y artes del espacio, nuevamente la música es la más abstracta de las artes del tiempo, ya que la danza se encuentra relacionada con el espacio por su carácter visual; además el tiempo como categoría *a priori* seguirá siendo aún más abstracto que el espacio, por su determinación sensible. Y finalmente, en relación general con las demás artes, continúa siendo la más abstracta porque su estrecha relación con los números la sitúa en el plano de las ideas; porque para la percepción es etérea como el espíritu; porque la vibración del sonido es el medio de expansión sutil de la energía.²⁶⁷

II La escala de siete tonos.

La escala de siete tonos es una fórmula de ley cósmica que fue elaborada por antiguas escuelas y aplicada a la música: desde antiguo conocido que todo en el universo es energía, ésta procede en vibraciones por lo tanto el sonido es una de sus manifestaciones, a su vez, las vibraciones se suceden por periodos que están comprendidos por siete tonos; entre las notas mi y fa se produce un intervalo; entre las notas si y do otro intervalo, los intervalos (semitonos faltantes) son los puntos donde se da la retardación en el desarrollo de las vibraciones, lo que produce la discontinuidad en las vibraciones, éste es un conocimiento muy antiguo que ponen en práctica los lamas tibetanos al producir los mantrams. Desde la antigüedad remota se fijó la escala de los siete tonos que da lugar a la música *objetiva*; el relato del derrumbamiento de la muralla de Jericó al son de las trompetas es una muestra de ella. También la secta de los pitagóricos hizo uso de este conocimiento.²⁶⁸

III La cualidad evocativa

En sus inicios más remotos, en la prehistoria animista, la música debió ser originalmente la imitación de los sonidos de la naturaleza; podemos constatar que algunos instrumentos de viento prehispánicos reproducen sonidos de aves, o instrumentos de percusión reproducían otros sonidos como truenos, otro al agitarlo el sonido del cascabel de una serpiente, el sonido evocaba al animal o fuerza natural, e invocaba su espíritu, tal es el principio de la música ritual. Ya que es el arte más abstracto, es un arte que puede transmitir en el espíritu ondas que modifiquen los estados de ánimo, gracias a la alta ciencia desarrollada con el conocimiento de las escalas tonales y el movimiento, desprendido del tiempo. Con el estudio de la acústica y del ruido es posible hablar de una

²⁶⁶ *Ibid*

²⁶⁷ Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*; y E. Souriau, *La correspondencia de las artes*.

²⁶⁸ Ouspensky, *Fragmentos de una enseñanza desconocida*.

música *espacial* que se percibe por planos.²⁶⁹ En el *free jazz* asistimos al espectáculo de la música "atonal", no porque carezca de tonos sino porque, en la lógica de la improvisación la tonalidad es totalmente fluida, creando atmósferas de tensión que luego se disuelven en un caos donde el tiempo, la armonía y la melodía se relacionan aleatoriamente... el jazz es la música *negra*.²⁷⁰

B/ Danza

I Como representación cósmica.

En las danzas rituales de los primitivos se invocaba a las potencias naturales dominadas por espíritus, en las danzas sagradas de los prehispánicos en forma de círculo, desplazándose de un sentido a otro, se escenificaba el orden del cosmos: los tocados con plumas de los guerreros-danzantes que buscan la ascensión hacia Dios; cada movimiento ejecutado con una actitud de humildad, con la gracia de un ave o de un venado, con la fuerza, el vigor y la entrega del guerrero; los giros y contragiros simulando las espirales cósmicas y el movimiento de los astros; las posiciones fundamentales; ombligo de la luna como centro del universo, saludo a los cuatro puntos cardinales con el sahumario. En algunas danzas ceremoniales se consumía peyote u hongos alucinógenos conocidos como *nanacatl*.²⁷¹ También las danzas de los derviches son circulares y también representan un código cosmogónico; giran y en sus movimientos simulan el desplazamiento de los planetas; y en el desgaste físico encuentran un medio de liberación y catarsis que les permite aproximarse gradualmente al éxtasis.²⁷²

II El movimiento perfecto combinado con la expresión.

Muchos coreógrafos y teóricos de la danza han estudiado las danzas prehispánicas, para desarrollar una técnica más perfecta del movimiento corporal; pues deducen que ello reside en el conocimiento más profundo del cuerpo: el centro de gravedad, correcta función del centro motor y el centro instintivo; adecuada coordinación de los centros sexual, emocional e intelectual.²⁷³ Para lograr un control pleno en el movimiento del cuerpo, los danzantes deberán estar totalmente atentos vigilando cada movimiento que genera el impulso de los demás; ningún movimiento es fortuito o extra; el movimiento debe seguir su impulso natural regulado por la respiración y una fuerza expresiva que nace en el seno de la emotividad. La expresividad pone en movimiento al cuerpo, lo conduce ya sea como euritmia o como danza pura con plena expresividad del gesto, el movimiento puede ser "perfecto" técnicamente, pero será un movimiento mecánico si carece de expresividad; puede ser sumamente expresivo si predomina lo emocional, pero si carece del rigor de un movimiento controlado, será ambiguo, confuso. La poética de la danza estriba en hallar la juntura entre la precisión del movimiento y su clara intención expresiva.²⁷⁴

III Relación danza-música.

Para muchos teóricos este lazo es irrompible, al grado que sería difícil imaginar danzantes sordos. Los más importantes renovadores modernos de la danza, la concibieron desde un punto de vista esencialmente coreográfico-musical, y la convirtieron decididamente en esclava de la moda musical y figurativa de la época. Incluso se consideraron los pasos y las posiciones solamente como la materia prima de una danza, sosteniendo que el acompañamiento musical fuese un indispensable complemento de

²⁶⁹ Dortles *Op Cit*

²⁷⁰ J Berendt, *El Jazz*

²⁷¹ Benitez *Op Cit*

²⁷² Ver prologo de Octavio Paz al libro de Castaneda; *Op. Cit*

²⁷³ Ouspensky, *Op Cit*.

²⁷⁴ Dortles *Op Cit*

aquéllos Pero los más audaces transformadores de la danza, consideran el espacio como un medio dinámico para resolver relaciones de movimientos de los danzantes, y a éstos como mecanismos de una máquina orgánica; viendo la danza se tiene la impresión de escuchar la música ausente.²⁷⁵

C/ Teatro

I La comedia aristofánica.

La Comedia y la Tragedia tienen, como es sabido un origen religioso, que deriva de las fiestas que se le consagraban al dios Dionysos. En Aristófanes este género tuvo el aspecto de sátira política; los coreutas se disfrazaban con atavíos extraños, tanto más celebrados cuanto más raros y originales; los actores lucían vistosos trajes y se deformaban el cuerpo con ingeniosos artificios. La máscara cómica emulaba vagamente, las facciones del personaje que el autor hacía presa de su sarcasmo, de la ironía y hasta de la violenta burla y el escarnio, en la mayoría de los casos, la máscara tenía la boca hendida por una risa descomunal, rasgada bajo dos ojos hilarantes. El lenguaje de Aristófanes está cargado de bromas licenciosas construídas por alusiones donde eran bienvenidos flatulencias y excrementos. Injustamente atacó a Sócrates, degradando su personalidad en *Las nubes*; pues aparte de su tendencia a escarnecer a las celebridades de su tiempo, consideraba a Sócrates como un maestro del escepticismo y por lo tanto, un peligro para la ciudad; atacando junto a Sócrates a toda una clase de intelectuales que le parecían nocivos (los sofistas)²⁷⁶

II Ionesco y el teatro de lo absurdo.

Acumulando banalidades, despropósitos y retazos de conversaciones triviales, desvela las falsas relaciones existentes entre los seres, subrayando el desarrollo del individuo frente a un mundo cotidiano, con frecuencia absurdo; esta absurdidad tanto de las relaciones humanas como de la cotidianidad es el resultado del absurdo de los actos de toda persona, del absurdo en que consiste el sin-sentido de nuestras vidas, gastando día tras día y desperdiciando la vida inútilmente: el absurdo de la frase "matando el tiempo", o bien el absurdo del pasatiempo, como si hubiera tiempo de sobra para mantenerse mientras tanto distraído; el hombre vive preocupado constantemente por la posibilidad de encontrarse completamente a solas consigo mismo: le aterra una confrontación de tal magnitud y trascendencia; busca la compañía de otros, semejantes a él huyendo de sí mismos y regodeándose en el egoísmo; pero curiosamente acompañados siendo multitud en una conglomeración o en una fiesta, aislados por una barrera de incomprensión, sentimos cada uno de nosotros el absurdo, la ironía de "comunicarnos" y después de todo experimentar la inconfesable soledad con toda su crudeza.²⁷⁷

III Artaud y el teatro de la crueldad.

Artista visionario y atormentado, durante muchos años fue adicto al opio, debido a que en su infancia padeció de meningitis; desarrolló una hipersensibilidad que lo ligaba a Nerval, Nietzsche, toda la raza maldita que escupió verdades al rostro de una sociedad hipócrita y dormida en su vanidad. De temperamento rebelde y radical, sus atisbos más allá de la realidad lo condujeron a severas crisis mentales, por lo cual murió en un manicomio. Asqueado de la civilización europea, a la cual sometió a los juicios críticos más severos, viajó a México al país de los tarahumara, y del contacto con ellos elaboró una teoría teatral que todavía en la actualidad sigue marcando influencia, porque rescata la visión "primitiva" no corrompida por las ínfulas de una "gran civilización" que cree en el

²⁷⁵ *Ibid*

²⁷⁶ Aristófanes; *Teatro completo*.

²⁷⁷ Ver prólogo de *La cantante calva* de Ionesco.

"progreso" material; pero también rescata la visión "salvaje" de un mundo pavoroso que siendo el mundo en el que vivimos, continúa siendo un mundo misterioso para el hombre²⁷⁸

2.3.2 Literatura y cine

A/ Literatura

I La poesía: madre del arte.

'Los artistas son las antenas de la raza'. El libro de Ezra Pound se titula *El arte de la poesía*, este segmento del texto se debería titular "La poesía del arte"; pues sin poesía el arte no es, sin el pensamiento poético el arte sería como un nonato; la poesía es su esencia su corazón y su sangre. Es más: la poesía es la madre del arte, según lo habíamos comentado antes. La poesía es el lenguaje simbólico e interpretativo de la realidad porque a su vez la realidad se nos presenta bajo el aspecto de símbolos que continuamente olvidamos.²⁷⁹ El alto valor sinestésico de la poesía le permite ser musical, color, imagen, claro-oscuro, intervenir en el lenguaje expresivo de la danza, construir sonetos, narraciones, dramas y hasta intrincadas catedrales.²⁸⁰

II Poe y Lovecraft.

"Poe representa al más moderno, al más desilusionado y técnicamente más acabado movimiento literario del género fantástico.. es el espíritu de Poe, quien de forma tan clara y realista entendió las bases naturales de la llamada del horror". Nos cuenta Lovecraft en su estudio sobre el horror en la literatura y que es, algo así como el trabajo teórico y antecedente de su posterior obra de horror cósmico. En dicho análisis sobre la literatura de horror cita toda su "estirpe maldita" desde el pasado remoto a los tiempos del gótico, la literatura macabra en Europa, los escritores Norteamericanos y los grandes maestros modernos, de los cuales es su discípulo, lo mismo que de Poe a quien dedica un capítulo entero Poe realizó lo que nadie había realizado o podía haber realizado, y a él debemos la novela de horror moderna en su estado final y perfecto . nos ha dejado la visión de un terror que nos rodea y está dentro de nosotros, y del gusano que se retuerce y babea en un espantoso y cercano abismo".²⁸¹ Más tarde, cuando se desarrolle el círculo literario de Lovecraft, la literatura de horror será llevada hasta el límite en el ciclo de los relatos de *Los Mitos de Cthulhu*, donde el maestro aleccionará a sus admiradores más cercanos para escribir por correspondencia una visión espantosa del cosmos, donde la maldad se convierte en una fuerza más sugestiva que el mismo Satán, encarnada en monstruos de indescriptibles formas jamás vistas en la naturaleza, toda una cosmogonía de seres infinitamente malignos y perversos, invocados por extraños rituales remotísimos provenientes de un culto ancestral prehumano; cuya parafernalia implica literatura apócrifa con fórmulas y símbolos crípticos, ídolos de piedra etc...²⁸²

III Papini

Autor del libro *El Diablo* en el que hace un estudio de la teología cristiana que condena al más hermoso de los ángeles; sin embargo, nos siembra la duda de quién habrá sido en realidad el culpable de su caída, pues según biopsia de la tragedia original, Dios al haberle concedido el libre albedrío lo hace caer en desgracia. Cita a Francia como la ciudad elegida por Satán; pues un gran número de escritores galos se inspiran en él: Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont. En otra obra suya, *Gog, El Libro Negro* nos muestra

²⁷⁸ Ver Anaud, *El teatro y su doble, Viaje al país de los tarahumara, y El pesa-nervios*

²⁷⁹ Ezra Pound, *El arte de la poesía*

²⁸⁰ Souriau *Op Cit*

²⁸¹ H P Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura.*

²⁸² H P Lovecraft, *Los mitos de Cthulhu*

en las anécdotas del personaje principal (Gog, una especie de monstruo: físicamente horrible) una concepción siniestra del mundo; una visita a una tanatoteca, donde venden reliquias de restos humanos valiosos por su significado histórico; una visita a una ciudad abandonada inexplicablemente en la estepa siberiana.²⁸³

B/ Análisis literario.

I Freud

El análisis de obras literarias para descubrir la simbología del inconsciente, estudio realizado por Freud en la *Gradiva* de Jensen, *Poesía y verdad* de Goethe (en los textos de Dostoyevsky deduce el parricidio); y en *el arenero* de Hoffman. El complejo de Edipo resulta del análisis efectuado en la célebre tragedia.²⁸⁴

II Bierce

Muy conocidos son ahora sus relatos de argumento parricida, piezas geniales en las que se deleita en los imaginarios crímenes familiares, dedicados con esmero a sus padres y en los cuales no se advierte el menor pudor o contrición; por el contrario, expresa siempre un desenfado que brinda el toque de su humor macabro..."²⁸⁵

III Cela

El experimento literario de Cela, le permite dejar fluir "la purga de su corazón":

oficio de tmeblas 5 o novela de tesis escrita para ser cantada por un coro de enfermos como adorno de la liturgia con que se celebra el triunfo de los bienaventurados y las circunstancias de bienaventuranza que se dicen el suplicio de santa teodora el martino de san venancio el destierro de san macano la soledad de san hugo cuyo tránsito tuvo lugar bajo una lluvia de abyectas sonrisas de gratitud y se conmemora el día primero de abril

76 tu primo no tiene nombre es posible que se llame tuprimo y celebre su santo el día primero de abril en cesárea de capadocia san tuprimo camarero del emperador trajano que siendo acusado de profesar la fe cristiana fue de varias maneras atormentado con diversos y atroces suplicios y encerrado en una fría mazmorra expiró consumido por el hambre y la fiebre y sus restos mortales fueron devorados por tres demonios encarnados en la rata zabolón ii el erizo transportista verdeleto ii y el puerco espín marchocias ii que a veces se disfraza de lobo súcubo para asustar a los seminaristas y a los profesores del seminario sección teología

99 la mujer vestida con harapos de oro toma todas las tardes una taza de té y escucha el parte metereológico con suma devoción después huye y no regresa hasta la madrugada por lo común con una herida en la frente dicen que escala las altas tapias del cementerio civil coronadas de cruel alambre de espino y heridor vidrio de botella y que se da cinco o siete cabezadas sobre la losa del sepulcro de tu padre no pronuncies su nombre nadie sabe de cierto a dónde va por las noches la mujer vestida de harapos de oro cuando se lo preguntan sonrre con dulzura y guarda silencio o llora"²⁸⁶

IV Textos del autor.

Previamente al descubrimiento de tan oscura atmósfera celaniana, yo escribía esto

Una aclaración topográficamente el cielo tiene una esfera disponible para dar ásilo a ánimas salvajes, de la misma manera que a espectros vegetales y minerales; aquí un paréntesis a manera de ejemplo: los heliotropos dientes de león y diásporas pierden su sensual reflejo lumínico cuando se marchitan; aunque Amaranta gusta del voluptuoso panorama de cadáveres dispuestos aleatoriamente en su bosque como guijarros feroces mostrando sus fauces. .

Ahora esa nebulosa se está alejando a una velocidad asombrosa, mientras avanza la espiral se estremece como un tintineo y una secuelas como flagelos azotan los hoyos negros como tentáculos de un pulpo ciego tratando de asirse a algo sólido y lo único que logra es hacer girones el lienzo negro y acuoso en el que se debate como una rata en un charco de ácido; pero todo esto no es sino un espejismo, lo real consiste en observar la espiral atentamente; cómo late, respira y finalmente, cómo se convulsiona como un epiléptico y su centro se mueve espasmódicamente como una estrella de mar. .

²⁸³ Papini *El Diablo*; y Gog, *el libro negro*

²⁸⁴ Freud *Psicoanálisis del arte*, y en Trías, *Op. Cit.*

²⁸⁵ Trillo, *Op. Cit.*

²⁸⁶ Cela, *Oficio de tmeblas 5*

Nada existe tan espantoso como la duda, desde luego, me refiero a una incertidumbre desoladora, asfixiante, que no da lugar a razones, plagada de subterfugios y acertijos; la pregunta que por milenios se sostiene en el aire, inalcanzable. No se ha descifrado ni por el sacrificio del chivo expiatorio, ni por la celebración de ritos iniciáticos y es en esta duda en la que se sostiene el poder más odioso y aplastante, un poder hermético que oprime desde el subsuelo y desde la bóveda del manto estelar los cráneos y los huesos. ²⁸⁷

C/ Cine.

I La cuarta dimensión.

La aparición del cinematógrafo como es sabido, se debió también gracias a la fotografía y a la contribución de los Lumière; arte de imágenes en movimiento producidas por la proyección luminosa de una secuencia fotográfica; arte lumínico cuyos inventores llevaban casualmente el apellido "Luz". A Méliès se le debe el cine artístico, con sus filmes ingeniosamente fantásticos. Si la fotografía había causado una transformación en la percepción de la realidad, la imagen en movimiento propició una revolución más significativa en la percepción del hombre moderno. La teoría de la relatividad sacudió asimismo, las nociones de la física clásica del tiempo y el espacio; Einstein contribuyó con su ley del universo a una certeza de la realidad, a saber: la cuarta dimensión. Todavía, en los albores del siglo XX, se aferraba la percepción común a considerar este mundo como tridimensional; después del relativismo esto ya no pudo ser así; en el espacio tridimensional no hay tiempo; pues el tiempo tal como lo sentimos, es la cuarta dimensión; la existencia es existir en el tiempo, la existencia en el tiempo es movimiento o extensión a lo largo de la cuarta dimensión; "si pensamos en la vida como en un cuerpo que tiene cuatro dimensiones, un cuerpo tridimensional será entonces su sección, su proyección o su límite.. la cuarta dimensión es la secuencia de los momentos de realización de una posibilidad... la quinta dimensión es la línea de la existencia eterna o de la repetición de las posibilidades realizadas. . la sexta dimensión es la línea de realización de todas las posibilidades". El cine, es el arte reflejo de nuestra época, pues al poner las imágenes en movimiento representa la cuarta dimensión. ²⁸⁸

II La obra de arte total.

En el siglo XVII, se consideraba a la ópera como la obra de arte total, porque en ella intervenían música, danza, drama y poesía, y artes plásticas (el escenario del teatro concebido según la perspectiva renacentista, las escenografías y decorados barrocos); pero este espectáculo no logró la perfecta integración de las artes que se da en el cine, a partir del cine sonoro y después con el cine en color y estereoscópico. El lenguaje plástico del cine, sin embargo subordina a los otros medios expresivos (narrativa, secuencias musicales, la danza como pretexto, etc.) fundiéndolos en una unidad que configura el nuevo lenguaje filmico, el cual a su vez, compete con las posibilidades de un nuevo medio, la televisión. Gracias a esta amplia gama de recursos expresivos, un film como *Calígula* toca casi todos los tópicos del discurso de la estética de lo siniestro. ²⁸⁹

III La realidad virtual.

Este nuevo arte, que apenas si ha cumplido un siglo de existencia, no es una moda efímera, pues conforme a la tecnología de vanguardia se adapta y la emplea para sus fines, se mantiene vigente, actualizado y si el productor cuenta con el capital suficiente, se utilizará en el film los últimos avances de la cibernética y de los sistemas de cómputo como el programa de animación y efectos especiales *soft image* desde el cual es posible simular un entorno, en el cual gracias a un *casco virtual*, puede "desplazarse" dentro del

²⁸⁷ EGA, *El libro de Fang*

²⁸⁸ Dorfles *Op. Cit.*, y Ouspensky, *Op. Cit.*

²⁸⁹ Véase el agudo análisis de los films de Hitchcock en Trías; *Op. Cit.* Nos referimos al film *Calígula* de Tinto Brassi

cyber space; objetos, personajes y dinosaurios son creados con esta fabulosa tecnología y animados con pasmoso realismo, los efectos visuales más alucinantes y espectaculares como explosiones, metamorfosis, etc; todo lo soñado ahora es posible.²⁹⁰

2.3.3 Artes visuales y arquitectura

A/ Gráfica y volumen

I Dibujo y grabado.

Las posibilidades del dibujo son limitadas, aunque posee una amplitud de recursos muy rica. El dibujo puede ser muy sugestivo, sobre todo si se trata de un simple esquema; los signos y los símbolos tienen originalmente una forma gráfica que los hace ambivalentes, es decir, aunque por convención conocemos su significado, tienen cierto carácter de impenetrable; quizás por su inmediatez o por su simplicidad: recordemos que el círculo es considerado la forma más perfecta. En ese mismo tenor, observemos la caligrafía oriental, encierra conceptos, ideas y emociones en un sólo gesto que puede comunicar cientos de palabras, frases, pensamientos.²⁹¹ Pero sobre todo, el valor del trazo, como línea continua, interrumpida, ondulante o recta, suave o dura, delgada o gruesa, en tal dirección, al mismo tiempo manchas, rayones furiosos, puntos de unión o puntos suspendidos en el espacio vacío; de tal manera que se estructure un lenguaje coherente. La expresividad en el grabado suele ser más impactante, por ejemplo en la xilografía, además de permitir una producción en serie del mismo gráfico, los expresionistas exploraron las bondades de la xilografía cuya línea tiende a ser dura y por ello brinda la sensación de cierta brusquedad y fuerza; por otro lado, el alto contraste llega a provocar la sensación de violencia. El huecograbado tiende a ser más precioso y requiere de un dominio más pleno de la técnica y de la línea, de hecho, a partir del grabado muchos artistas evalúan su dibujo y lo depuran; el grabado en metal puede combinar de dos hasta cinco técnicas en una mixtura cuyos recursos se han multiplicado gracias al uso de buril, aguafuerte, mezzotinta, barniz blando, etc. Permite manipular los efectos merced al uso controlado de ácidos; tiene peculiares cualidades expresivas, como sugerir imágenes antiguas, camafeos, timbres postales, billetes, etc.²⁹²

II Escultura

Dedicaremos un breve espacio a la escultura, no obstante su gran importancia dentro de las artes visuales. Comenzaremos por tratar de definir si esta disciplina es el arte de los volúmenes, del espacio o de ambas cosas. Es sabido que esto es ocioso, pues ya se ha hecho; sin embargo lo que nos interesa es acusar la interrelación espacio-volumen o mejor dicho, espacio-espacio. Célebres la reflexión del pensador chino que advirtió, que lo que hacia a la rueda no era el aro ni el centro, ni los rayos, sino el espacio entre éstos, el cual era la verdadera causa de la forma de la rueda. Esto nos haría pensar en una escultura funcional, tal como en una arquitectura funcional, pero volviendo a la interrelación espacio-volumen, es tratar de establecer un equilibrio entre ambos: un hueco aquí se complementa con una forma sólida análoga allá; la tridimensionalidad del objeto no estriba en que sea simplemente un volumen limitado por tres aspectos de la forma, sino en la relación que tiene con el espacio, es decir, una escultura tiene un valor estereognóstico porque ése es el lugar que ocupa en el espacio; y aquí nuevamente, tratamos de definir lo aparente concreto a partir de lo abstracto por el cual, sin embargo

²⁹⁰ Al grado de que los films más exitosos comercialmente son aquéllos que poseen efectos visuales logrados gracias a la tecnología de punta. Por otro lado, la realidad virtual puede convertirse en una droga de alcances incalculables y gracias a esto en un arma del poder sumamente eficaz. *N. del A.*

²⁹¹ Dorfler *Op Cit*

²⁹² En general, la gráfica tiene características bastante explotables para soportar el contenido de una estética de lo siniestro, sobre todo a causa del recurso del contraste. *N. del A.*

existe²⁹³ La escultura móvil de Calder por ejemplo, interactúa con el espacio de manera dinámica; podemos seguir su trayectoria cíclica con la vista; pero en la escultura estática lo que interactúa a parte de este sentido, es el tacto.²⁹⁴

B/ Color

I Pintura

Parece que la pintura se ha agotado a sí misma, pues se han realizado ya las obras de pintura pura; usando el color como medio expresivo. Pero precisamente, este es su mayor potencial, el valor sinestésico del color y su correspondencia con la música, la danza y con la poesía. El color tiene vibraciones sonoras, timbres, y silencios; puede disponerse armónicamente, rítmicamente y hasta elaborar una compleja melodía; visualmente algunos manchones dispuestos con una cierta dirección y en tensión con otras direcciones, nos puede evocar el movimiento del color; la poética del color es probablemente, el más difícil de los artilugios del pintor, pues el color posee un valor anímico, psicológico, y puede tanto transmitir como producir ciertas emociones.²⁹⁵ Salvo en excepcionales ocasiones un gran artista logra conjuntar la poética del color con la musicalidad de éste en una gran "composición". Uno de los grandes temas en la pintura son *Las tentaciones de san Antonio*, existen varias versiones en distintas épocas, la de Grunewald, la de Bruegel d'Enfer, la de Dalí y una de superior de Max Ernst; otros temas especialmente siniestros son las crucifixiones y los suplicios.²⁹⁶ Acaso sea arcaizante pintar la pintura un arte extemporáneo en nuestros días; romanticismo seguir embarrando colores y disponiéndolos según cierto orden en la tela; acaso será retrograda la actitud artesanal de usar las mismas herramientas, pincel, espátula, brochas y pintar con los mismos materiales, óleo, acuarela, encáustica, incluso acrílico, arena, polvo de mármol en los mismos formatos cuadrados, papel, tela, tabla; por qué no usar pistolas industriales de aire y aerógrafos; emplear la fotografía como modelo; pintar con lacas y esmaltes, dejar el caballete y pintar en la calle bardas, árboles, etc...²⁹⁷

II Pintura mural.

Ante tales incógnitas se vió asaltado Siqueiros, aunque sus motivos para declinar de la pintura de caballete e inclinarse hacia el muralismo fueron de carácter social. Su concepción de hacer murales, partía del hecho de renovar la práctica de la pintura desde las técnicas tradicionales, consideradas arcaicas en un mundo tecnológicamente moderno así como los materiales y las herramientas de un oficio que se había vuelto artesanal, de la misma manera, se pronunciaba en congruencia con su ideología social por un arte basado en una estética de realismo socialista, para que fuera apreciado por la multitud se plasmaría en murales, pero ya no con la técnica tradicional del fresco. Debería integrar la arquitectura del edificio donde estuviera el muro a pintar; estructurando previa maqueta un espacio pictórico envolvente; las formas se dispondrían según estudios de poliangularidad, que es la proyección de los distintos puntos visuales del espectador en su trayectoria natural, para trazarlo se usarían instrumentos ideados para provocar una visión estereoscópica y panorámica; de tal manera que al desplazarse el espectador, los vicios tales como aberraciones marginales y deformaciones de la imagen según visión oblicua, serían superados; provocando al momento del tránsito del espectador la sensación de movimiento virtual de las formas; por lo que el mural sería

²⁹³ Dorflès *Op. Cit.*

²⁹⁴ *Ibid*

²⁹⁵ Souriau *Op Cit*

²⁹⁶ Véase un libro que recopila imágenes como éstas, llamado *Fantastic art*

²⁹⁷ Una interesante reflexión a este respecto es la de M Dufrenne. Pero también es necesario reflexionar críticamente a cerca del arte de la pintura, no para sepultarla sino para mantenerla vigente *N del A*

como una "máquina en movimiento", como si se evocara a la cuarta dimensión. Esta vanguardia muralista fue incomprendida, pero podría rescatarse mucho de ella.²⁹⁸

C/ Arquitectura

I Gaudí

El más original de los modernistas, fecundo creador de extrañas formas, en ocasiones parecidas a las geológicas; del historicismo entonces reinante derivó a un expresionismo modernista y naturalista. El templo de *La Sagrada Familia* es su obra maestra, audaz creación aún inacabada. Sus construcciones semejan organismos vivos, en los que las estructuras arquitectónicas se encuentran rematadas y completadas mediante brillantes mosaicos y rejerías casi vegetales, todo ello concebido por él mismo y ejecutado bajo su dirección (al igual que, en muchas obras, hasta los últimos detalles de la decoración y el mobiliario) Vivió en forma austera, casi monástica, y murió atropellado por un tranvía. La concepción de Gaudí acerca de la arquitectura, es que ésta debía comportarse como un organismo viviente que albergase al hombre; ésta era una idea doble: dotar de plasticidad al espacio arquitectónico y crear un funcionalismo naturalista. De cierta manera, su arquitectura es el intento de reconciliación del hombre con su entorno natural sin caer en el arcaísmo de la arquitectura espontánea.²⁹⁹

II Arquitectura fantástica.

Visualmente, la arquitectura de Gaudí puede parecer fantástica; para la imaginación del hombre del siglo XIX la arquitectura del futuro, fantástica, podría encontrarla en el funcionalismo de Gropius, de Wright, y en las construcciones hechas con nuevos materiales como el cemento, vidrio y aluminio; con membrana "autoportante" y bóvedas de doble curvatura. Para nosotros, en el umbral del siglo XXI, descubrir la arquitectura antigua y la exótica de oriente como la hiperplástica hindú, nos provoca la sensación de lo fantástico. En una misma ciudad coexisten la arquitectura del pasado con la moderna, creando un paisaje muy sugestivo, poco admirado por el espectador común.³⁰⁰ Muchos escritores son prolijos en descripciones de edificios fantásticos, que no lo son en el contexto de una narración fantástica. Pero si existen construcciones ideadas para que formalmente sean fantásticas, sacrificando uno de los aspectos más importantes de la arquitectura el espacio funcional-habitacional. Lo importante para los arquitectos que las realizan es su aspecto formal, la estructura, la fachada; la arquitectura como pretexto para construir edificios con valor poético, conceptual o de la más pura imaginaria; construcciones que están inspiradas en ruinas o en arquitecturas antiguas, edificios que son la pura fachada o que están huecos, construcciones que siguiendo a lo absurdo, tienen largos pasillos que concluyen en un muro, escaleras sin sentido que suben a una plataforma que no va más allá o a una puerta que al abrirla conduce al exterior o a un abismo, cámaras que se suceden una a otra tras abrir numerosas puertas; ventanales altísimos o que al frente tienen otra cámara idéntica; laberintos de escaleras, puertas, habitaciones, etc ; construcciones aleatorias y sin lógica espacial.³⁰¹

²⁹⁸ Siqueiros *Cómo se pinta un mural*.

²⁹⁹ Dorflès *Op. Cit*

³⁰⁰ *Ibid*

³⁰¹ Un ejemplo de esta arquitectura realizado en este siglo por Edward James, aquí en México en la sierra de San Luis Potosí, James era amigo de los surrealistas, y como procedía de una familia económicamente poderosa heredó un importante capital que dilapidó, primero como mecenas de Magritte, Ernst, Dalí y otros; posteriormente, él mismo se consagró como artista en el paraje de Las Pozas, donde ideó toda la arquitectura fantástica de ese extraño lugar. *N. del A*

III Arte urbano.

En la *Carta de Atenas*, Le Corbusier propone un riguroso ordenamiento simplificado de las formas arquitectónicas (pilotes, plano libre, fachada libre con paneles de vidrio, ventanas con moldura, azoteas) que tratan de transformar la forma de vida de los individuos, y se plantea el problema de la concentración urbana. La intención de crear un arte urbano es transformar el entorno por uno más funcional y también más natural.³⁰²

³⁰² Incluso invento un sistema de proporcionalidad más natural que llamó *Modular*; éste, es producto de la fusión de la sección áurea y las proporciones humanas estándar. *Ibid.*

EPIGRAFE 1

"La expresión del Yo profundo es una necesidad que pocos seres humanos logran satisfacer. A menudo su Yo profundo, su auténtico Yo, está oculto y cubierto por una gran barrera de apariencias, de temores, de prejuicios y permanece "encastillado" y desconocido para él mismo y por consiguiente, para el mundo que lo rodea".

Saidi Ahuerma / *Del ser y su manifestación en el arte*

EPIGRAFE 2

"El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible . "

Paul Klee.

EPIGRAFE 3

"La máquina del tiempo no podría existir, porque al viajar en ella e intervenir el tiempo, estallarían en una simultaneidad infinita de mundos posibles

En el viaje de Garbuno, él ha disparado unas 5 opciones que desafían adivinar su desarrollo futuro, de esas 5 flores. ¿cuáles seguirá cultivando?

Esa es la adivinanza que Garbuno se plantea a sí mismo y a los espectadores

Melquiades Herrera, 1994

CAPITULO 3

LA OBRA PERSONAL

BITACORA DE ESTILO
ABSTRUSO

3.1 Proposición de esquemas de análisis de obra

3.1.1 Necesidad y justificación de un esquema de análisis de obra

A/ Análisis e interpretaciones

I Semiótica

Un esquema de análisis de obra es necesario, sobre todo para determinar de una manera objetiva, en primer lugar el valor estético del objeto, su valor plástico y sinestésico, su valor psicológico, su valor semántico y su valor expresivo. A través del análisis de estos valores, se puede concluir que una obra de arte no puede ser leída "subjetivamente" y condenarla o aplaudirla por la sencilla razón del "gusto", ya que éste depende de las sensaciones agradables o desagradables. Puede ser leída por la sensibilidad, al nivel de la emoción; podrá comprenderse su contenido psicológicamente, o escrutando su lenguaje a través de conceptos.³⁰³ La semiótica va a estudiar en la obra, su valor semántico, va a desarticular su lenguaje signo por signo, a descubrir como Eco *La estructura ausente*, pero al mismo tiempo implícita en la relación de símbolos; estructura lógica e invisible a simple vista, pero coherente en su significado;³⁰⁴ sin embargo el lenguaje artístico es diferente al idioma común, porque el arte es un sistema simbólico no reificado, como los mitos.³⁰⁵

II Psicoanálisis.

Si el escrutinio va a realizarse a partir de un *test* psicológico, o en base a la teoría freudiana, los símbolos, colores y materiales se verán traducidos a complejos de Edipo, histeria, neurosis, esquizofrenia, tomando como material valorativo la interpretación de los sueños como vía de investigación al inconsciente, cloaca del deseo sexual como principal motor de nuestras vidas.³⁰⁶ Y si Eros es el impulso de vida, cuál es el móvil de los alienados, el análisis de la pintura psicopatológica revela identificaciones insospechadas como causa de la locura.³⁰⁷ Para fines propios del presente estudio, hemos elegido a la Hermenéutica para efectuar un análisis de obras de arte, que es una disciplina cuyo concepto de la psicología es el estudio del hombre y de su posible evolución. Difiere del psicoanálisis y de otras escuelas psicológicas por un sólo punto fundamental; éstas desconocen la importancia del autoconocimiento y del recuerdo de uno mismo, como punto medular de toda la condición humana. El análisis efectuado con la Hermenéutica, emplea a la comprensión como herramienta fundamental, para "leer entre líneas".³⁰⁸

III La crítica y el espectador.

Los procedimientos comunes y corrientes para establecer contacto con la obra de arte, son la experiencia estética con reflexión y con subjetividad. Generalmente, los críticos de arte juzgan a la obra a partir de criterios bastante superficiales, pues normalmente son peritos en historia del arte o estética, y raramente son artistas o productores de arte que alguna vez se toparan con los problemas técnicos, formales, conceptuales o expresivos. Se han tomado la molestia de interpretar las obras de arte que al parecer no se explican a sí mismas, sirviendo de intermediarios entre artistas de la torre de marfil y un público a la vez desinteresado, pasivo e ignorante. Para el neófito, para la gente de la calle, para los incultos y hasta para ciertos aficionados, el arte es un abstracto absurdo sin utilidad alguna ni sentido, para ellos la satisfacción de su gusto es lo "bonito", en el caso de los más vulgares, y lo "estético-bello" para los entendidos.³⁰⁹ Cuando se presenta ante ellos algo que escapa a su esquema de entendimiento ordinario, lo condenan por ignorancia, lo cual no es problema de educación, sino de un desconocimiento de sí mismos.

³⁰³ Ver notas #139-142, del capítulo 1.

³⁰⁴ Ver Eco *La estructura ausente*

³⁰⁵ Pico, *Op Cit*

³⁰⁶ Freud *Psicoanálisis del arte*; y Scheneider; *El psicoanalista y el artista*.

³⁰⁷ Escudero Valverde; *Pintura psicopatológica*

³⁰⁸ Ouspensky, *Op Cit*

³⁰⁹ Collingwood, *Op Cit*

B/ Problemas de comunicación

I Confusión, expresión e imaginación.

Pero no sólo el monstruo de las mil cabezas está confundido en su ignorancia, también lo está el héroe incomprendido de la civilización; él mismo está perdido en la torre de marfil, aislado y cautivo, encerrado en sí mismo, atrapado por la vanidad de su genio inexorable para la masa. La comunicación con el exterior se ha roto debido a la incapacidad de comprender lo que fluye de su imaginación, a causa del desconocimiento de su ser y de las emociones que expresa. En el laberinto de su confusión, el artista (como cualquier individuo) vive atormentado por la contradicción de sus emociones; ama y detesta según el viento de las influencias exteriores; es un artista enfermo que necesita externar su infierno personal, su caos interior, y expresarlo a los demás, irónicamente enfermos como él, pues como se sabe, el rango de normalidad psíquica entre los seres humanos de la civilización es la neurosis; la cual es el desequilibrio de los tres niveles del ser (intelectual, emocional y físico), producido por un desconocimiento total de nosotros mismos. La imaginación es más peligrosa de lo que a simple vista se cree: es la identificación con las imágenes, principal causa del estado de ensoñación en que vivimos, la imaginación ocupa la mayor parte de la función intelectual enajenándonos de la realidad. La imaginación creativa está controlada, orientada hacia un fin específico: realizar las imágenes contenidas en la mente transformando a la materia.³¹⁰

II Estructura de un lenguaje.

Para establecer una comunicación eficiente, es importante partir del principio de comprensión; para comprender algo es necesario aprehenderlo con todo el ser, experimentarlo sensorial, emocional e intelectualmente, sólo así es posible llegar a un conocimiento de cualquier cosa. La estructura de un lenguaje es un sistema de signos, de símbolos, que pretende expresar ideas, conceptos, emociones, percepciones, sensaciones. El código está configurado por una selección de cada expresión, al mismo tiempo que por una combinación de todas vertidas en signos, símbolos y alegorías; pues como sistema simbólico, el lenguaje artístico está recreado por el mito y la poesía. El artista logra una catarsis en dos sentidos: psicológicamente se libera expresándose y promueve en el espectador activo su liberación por la emoción.³¹¹

III Signo, símbolo y alegoría.

En ese sentido, todo lo dispuesto expresivamente por el artista en su obra debe estar traducido a signos, cada trazo, mancha y espacio vacío tienen un significado, que en relación con todos los demás conforman una ruta animica, un todo sinfónico; los conceptos e ideas reducidos a símbolos, a signos figurativos que por analogía o convención representan a la idea bajo forma de una cosa sensible, de suerte que una adulteración del símbolo es una transformación de la idea; la contingencia entre los símbolos crea una atmósfera psíquica por la tensión creada entre las posibles acciones a suceder entre ellos. La alegoría como relato metafórico, discurso del discurso velado; como en la vida común los actos profanos son la apariencia que oculta el sentido verdadero, así a través de la alegoría presentamos una escena directa cuyo verdadero significado es la interpretación de los símbolos allí presentes; nos muestra la anécdota pero con ella está significando algo distinto de la escena inmediata.³¹²

³¹⁰ Ouspensky, *Op Cit*

³¹¹ Saidi Ahuerma, *Del ser y su manifestación en el arte*

³¹² Ver notas #120-130 del capítulo 1.

C/ Problemas de transmisión

I Concepto, emoción y percepción.

El principal problema de la transmisión de conceptos, emociones y percepciones, es que hacemos una mezcla de ellos, al momento de expresarlos; debido a la ignorancia y a la confusión derivada de ella, no sabemos diferenciar uno de otro; de las emociones queremos hacer conceptos, de los conceptos emociones, la percepción la conceptualizamos y a la emoción la transformamos en víscera; enredamos todo, al mismo tiempo que el concepto tiene forma de falo, la emoción de vagina y la percepción de acoplamiento. Nuestro principal problema es la percepción, como ya dijimos ésta es imperfecta, no debemos fiarnos de nuestros sentidos ni del espectáculo evanescente que desfila ante ellos; luego, todo lo queremos conceptualizar, con la razón (ésta tirana) evaluamos a la realidad comparando y seleccionando, así le damos nombre a todo lo que no conocemos; por último nuestras emociones son contradictorias, ahora queremos, al otro día detestamos. Deben reconocerse tres tipos de arte: el arte sensual (físico), el arte emocional y el arte de conceptos (intelectual), cada cual va dirigido al nivel correspondiente del ser. Lo interesante, es fundir estos tres tipos de arte en una sola obra; los conceptos reducidos a símbolos, las emociones expresadas por la atmósfera psíquica y la percepción como la traducción formal de ambos.³¹³

II El problema del estilo.

El Estilo *Abstruso* será de difícil comprensión para personas cuya ética es vivir sin consciencia, de hecho es casi seguro que ni traten de comprender. Será mejor comprendido por aquéllos que buscan y que no están satisfechos con la declaración de la muerte del arte y no creen en la demagogia del neoliberalismo y el discurso del progreso que anuncian los medios masivos. El Estilo *Abstruso* no pretende ser escuela, ni vanguardia, ni ismo, ni movimiento, ni academia; es sólo un estilo personal que no atiende a modas ni tendencias; es un estilo que en ejercicio de la humildad aspira a contribuir con su discurso al universo del arte y de la cultura, expresando la humanidad individual para concretar una necesidad del hombre. comunicarse. Dicho estilo tiene, como hemos visto, como sustento teórico a la Estética de lo Siniestro, con toda una historia del arte como árbol genealógico, del que toma la rama del arte prehispánico y el expresionismo muralista como puntos de partida para estudio, más no como modelos. Como principal sustento ideológico, el autoconocimiento, de donde deriva el estilo.³¹⁴

III Reflexión y excentricidad

Del comercio con uno mismo y en congruencia con los propios pensamientos, sentimientos y acciones, es como se estructura el lenguaje del Estilo *Abstruso*; desde adentro hacia afuera, desde la reflexión del estudio de uno mismo hacia la proyección del interior en formas sensibles que lo reflejen. La obra de arte tendrá el efecto del espejo, en cuanto que es una reflexión del interior; ha adoptado un cuerpo material que no está obligado a parecer nada del exterior, porque no es una copia de la realidad, sino una expresión del mundo psíquico. Pero a diferencia del *realismo psíquico*, no interesa el relato, sino la autoexploración consciente, tratando de alumbrar el sótano de la psique y así, poder comprender gradualmente por qué somos lo que somos; en virtud de la aceptación de esta verdad, podemos esperar un camino de evolución.³¹⁵

³¹³ Ouspensky, *Op Cit*

³¹⁴ Dicho estilo no es un producto acabado; es un continuo transitorio en constante cambio, aspirando a una evolución gradual, el arte prehispánico y el expresionismo muralista son las expresiones artísticas más próximas al Estilo *Abstruso*, el cual pretende estudiarlas más no emularlas. *N del A.*

³¹⁵ La Teoría del reflejo de la realidad debería ser la teoría del reflejo de lo visible. En la teoría del reflejo interno podría llamarse también teoría del realismo psíquico. Pero en la teoría del reflejo extrínseco encontramos un camino gradual de evolución y por lo tanto, de liberación. *Ibid*

3.1.2 Esquema a: Pintura psicopatológica

A/ Consideraciones preliminares

I La intuición artística=revelación.

Para los filósofos, la interpretación de la realidad la logran gracias a lo que llaman intuición intelectual, que es una especie de llamada del mundo para que ellos lo estudien, de manera similar que los místicos recibían la inspiración y los profetas la revelación. Para los místicos es una intuición emocional, que se debe a su devoción a Dios; en los profetas es una intuición emocional-intelectual, porque su amor al Ser Supremo está equilibrado con el conocimiento del cosmos. La intuición artística es una revelación, pues se debe al amor por la humanidad y el conocimiento del microcosmos (yo individual); según la Tabla de la Esmeralda, "así como arriba, abajo", lo que significa que las mismas leyes que gobiernan al mundo se aplican al ser humano. La intuición artística desvela los secretos de la personalidad; o si se prefiere, los artistas como antenas de la raza tienen la revelación de los símbolos de su tiempo y con ellos crean el movimiento de su civilización. Tienen la revelación de las ideologías que han de vestir con formas sensibles. Al artista se le revela su *áster ego*.³¹⁶

II El arte de los locos.

Si la locura es una evasión de la realidad, entonces qué es lo que representan con tal obsesión; cuál es su intuición del mundo, se halla acaso deformada o distorsionada, son imaginarios sus fantasmas y las voces que escuchan; o posiblemente ellos perciben cierto ángulo de la realidad de una manera más aguda, al punto de aterrarlos con visiones que la gente normal no ve, al grado de fijar su atención en ese abismo contenido en lo más ínfimo o en una manía del tiempo; perciben cierto aspecto horroroso de la realidad que los hace enajenarse del resto, ya que quizás quedaron fascinados con una visión que estaba más allá del umbral de la cordura; o acaso la delgada línea que separa al sueño de la vigilia desapareció, fundiendo en un sólo *momentum* las alucinaciones de la pesadilla nocturna y la espantosa sobriedad del día despierto. ¿Es posible que un análisis de la pintura psicopatológica, arroje a la luz los pavorosos espectros que moran en la cabeza de un Aloïse o de un Wólfi?³¹⁷

III El arte de los niños.

La fantasía y la imaginación del arte de los locos es muy similar a la de un artista, lo cual no quiere decir que también haya perdido la cordura, sino que el artista pone a voluntad, en suspensión su juicio de la realidad y prefiere meterse en honduras donde otros se pierden si no llevan el hilo de Ariadna. De manera similar, el arte de los niños es semejante al arte naïf, pues los artistas ingenuos no están contaminados por los clichés del academicismo, ni por la pose del artista de boina y tiento que se adorna con el *bluff* de teorías o manifestaciones histéricas. El arte de los niños es atractivo plásticamente, y también como material de investigación, pues su concepción del mundo nos presenta una percepción peculiar, que Arnheim relaciona con su condición psicofisiológica.³¹⁸

IV El arte primitivo

Lo que lleva al infante a elaborar una concepción del mundo es su afán investigador, como lo plantea Freud,³¹⁹ pero la concepción del mundo de los primitivos está determinada por su cosmovisión, por su pensamiento mágico; todo ello absolutamente en concordancia con el espíritu del arte; primitivismo en el que el hombre moderno ha de buscar los arquetipos de su conducta, las huellas ancestrales del inconsciente colectivo³²⁰

³¹⁶ El conocimiento no es sólo un ejercicio mental, no es solamente cuestión de pensamiento, sino de psicología Ouspensky, *Op Cit*.

³¹⁷ Escudero Valverde; *Op Cit*

³¹⁸ Arnheim *El pensamiento visual*

³¹⁹ Freud, *Psicoanálisis del arte*.

³²⁰ En fin, todo el *Art Brut* arte de locos, arte de niños, arte ingenuo y arte primitivo. *N del A*.

B/ ESQUEMA A

PINTURA PSICOPATOLOGICA³²¹

1. Materiales utilizados
2. Instrumentos
3. Dimensiones y forma general
4. Características del modelo representado
5. Tiempo empleado
6. Forma general de ejecución
(características de trazos y pinceladas)
7. Peculiaridades técnicas sobre la forma de disponer el fono del del cuadro
8. Disposición y montaje de las diversas superficies y planos que se aprecian
9. Colores predominantes
10. Utilización inhabitual de colores y formas
11. Tema principal y temas secundarios
12. Detalles
13. Presencia de elementos y objetos naturales o bien, realizados por la mano de hombre
14. Elementos no identificados
15. Paramorfismos
16. Lugar donde parece que tienen relevancia los elementos
17. Localización temporal
18. Presencia de escritos, trazos reiterados, abreviaturas, jeroglíficos
19. Símbolos

³²¹ Tomado tal cual de Escudero Valverde; *Pintura psicopatológica*.

C/ Psicoanálisis del arte

I Aplicación de este esquema a obras de personas "normales".

Presentamos el esquema de análisis de la pintura psicopatológica, con la finalidad de mostrar que su aplicación a obras de personas "normales", es totalmente viable; pues si es posible lograr una interpretación del mundo psíquico caótico del alienado; es plausible evaluar la psique de una persona considerada clínicamente "sana", con la esperanza de un mayor éxito. Es viable su aplicación sobre todo, porque los puntos del esquema sirven para obtener datos que serán interpretados bajo un marco teórico de psiquiatría, en consecuencia la información recopilada será manipulada; bajo este marco teórico o en fundamento con el psicoanálisis, el análisis a una obra de una persona "normal", mostrará cuán dudosa es la salud mental en personas corrientes, y que lo único que hace diferentes a locos y a cuerdos, es la exageración y la dramatización de la vida, que en circunstancias especiales se desborda, como intolerancia a la realidad. Un ejemplo de cómo una persona que puede parecer de lo más normal, y sin embargo estar loca de remate, es el test psicológico que por medio de un dibujo, sirve de instrumento a la psicología laboral para seleccionar al personal y detectar a la "manzana podrida".³²²

II Psicoanálisis de la obra de Van Gogh.

Las obras de arte son indisolubles de su creador, y para poder explicarlas, el investigador recurre al drama vital del artista, lo cual no es en perjuicio de su trabajo; ni que por una vida atormentada, las obras pierdan su valor inapreciable. Tal es el caso del autorretrato de Van Gogh con la oreja cortada, que se convierte en este estudio en un retrato psicoanalítico; de entrada nos causa una sensación de desasosiego por la expresión del rostro, y de extrañeza ver el retrato del artista con un vendaje cubriendo esa zona, inmediatamente nos mueve a curiosidad indagar por qué causa carece de la oreja, topándonos en primera instancia con la anécdota de que se mutiló para obsequiársela a una prostituta; trasladándonos por los detalles de su vida, encontramos su fervor religioso su masoquismo, la repulsión hacia las mujeres comunes, la miseria y el hambre, el fervor artístico, homosexualidad reprimida que estalla en el episodio de su relación con Gauguin y la prostituta; la auto-mutilación lo libera y entonces su genio creador se manifiesta, dando a sus obras la cualidad vibrante de movimiento, de vida.³²³

III Psicoanálisis de la obra de Picasso.

La famosa frase de Picasso: "yo no busco, encuentro", proviene sin duda de su accidental hallazgo del rompimiento del espacio convencional, producido por su aventura cubista. Artista super dotado, que a los quince años dominaba el academicismo y a los veinte llegaba al final de su desarrollo, hubo realizado innovaciones en el arte, merced al fracaso de su primera exposición en París. Tal es la atmósfera psíquica que representa en su "periodo azul", y que le sirve de alivio de tensión. "No es por accidente que las innovaciones de Picasso muestren las características de un ataque a los conceptos pictóricos convencionales de la realidad". A diferencia de Chagall cuyas composiciones totales semejan sueños, en Picasso son un estudio calculado de distorsión. Según Schneider, Picasso muestra en su obra con mayor afán lo que busca que lo encontrado; y lo compara con el sentimiento de fracaso y de pérdida, que lo vincula al genio de Leonardo. fracaso de ambos en el periodo infantil de su frustrada investigación sexual.³²⁴

³²² Los famosos exámenes psicométricos o test psicológicos de la falsamente denominada psicología industrial véanse también las manchas de Rorschach. *N. del A.*

³²³ Schneider, *Op Cit*

³²⁴ *Ibid*

3.1.3 Esquema b: Obra personal

A/ Analítica

I Composición.

El siguiente esquema de análisis que a continuación vamos a presentar, está diseñado específicamente para la obra personal del Estilo *Abstruso*; porque se elaboró a partir de un cuadro titulado *Alegoría de la muerte*, autoría de quien transcribe este texto; debido a que esa pintura fue la culminación de investigaciones plásticas, visuales, estéticas y de introspección. De hecho la existencia de este esquema es independiente del anterior (pese a sus posibles coincidencias), siendo concebido previamente al descubrimiento del esquema de pintura psicopatológica; el cual viene a confirmar sospechas sobre la consecución de un método adecuado de indagación. La analítica procede a conocer, en primera instancia los rasgos generales y superfluos de la obra en cuestión, como la técnica y materiales empleados. En el segundo punto inquiriere si ésta se debió a una investigación previa (análisis *a priori*), lo que dará por resultado una obra mecánica; o si el análisis se lleva a cabo cuando ya está terminada. En la composición se destacan dos aspectos. La descripción general de elementos y la atmósfera general creada por colores predominantes. En la configuración estudiamos el valor representativo-descriptivo y el valor simbólico-interpretativo, las formas que narran y las formas que es necesario someter a analogías. Por último, en lo que respecta a la composición, el enfoque: todo cuadro puede verse de dos maneras, la visión de conjunto (lejos) y la visión de detalle (cerca), precisando los datos que se han seleccionado así, el análisis es más fecundo.³²⁵

II Forma

La forma tiene tres valores plásticos. la dimensión oculta o fantasma de la forma (ver artistas del Barroco), que se ocupa de la objetivación del fondo (las formas ocultas), o que todo tiene forma; los elementos compositivos o formas predominantes (que más adelante abundaremos); y la relación fondo-figura o pasaporte fantasma, que se ocupa de la transición de la fusión entre fondo y figura sin rebasar el límite, evitando provocar una imagen confusa. En la construcción de la forma, revisaremos las soluciones plásticas, cómo se construyó a partir de trazos, pinceladas, embarrado con espátula, manchas, grafismos, collage, transparencias, veladuras, etc. En la anamorfosis (ver el método paranóico-crítico de Dalí), que aplica a las formas predominantes, éstas sufren de un efecto de ambigüedad, gracias al cual toda forma evoca al mismo tiempo otro objeto, o un objeto tiene muchas formas simultáneas, y en la relación fondo-figura que sufre paramorfismo, es decir, todo es forma.³²⁶

III Color

Incluso el color es forma o sirve a la forma. Lo que aquí nos importa es distinguir cómo se ha creado la atmósfera general de la obra; hay un color predominante, o dos en cuyo caso tendríamos que resolver el origen del contraste; hay dos o más colores que sirven de armonía, acento, contrapunto, o están dispuestos rítmicamente, o se trata de disonancias y contrastes violentos de timbres altísimos atrapados en tonos bajos; en este sentido escucharíamos la música del color. Y si la musicalidad es bien dirigida, puede estar al servicio del color anímico, es decir, crear mediante esta cualidad sonora, las vibraciones correspondientes a estados anímicos; o viceversa, a través de la cualidad anímica y de su correcta expresión elaborar una melodía nostálgica o trágica, o manifestar el espanto y el enojo de una matanza con la estridencia.³²⁷

³²⁵ El presente esquema ayudó significativamente a comprender el trabajo desarrollado y cuál sería el derrotero que tomaría el proceso creativo del artista. *N. del A.*

³²⁶ Pueden verse ejemplos del antecedente de lo que llamamos aquí fantasma de la forma y pasaporte fantasma en el libro *Fantastic Art* que recoge obras pictóricas y grabados desde el Renacimiento hasta nuestros días, en dichas obras se aprecia el paramorfismo y el anamorfismo de los grandes maestros del Barroco y del método *paranóico crítico* de Dalí *Ibid*

³²⁷ Todo lo referente al color proviene de dos fuentes, Kandinsky; *De lo espiritual en el arte*; y la interpretación psicológica que del color hace el propio autor *Ibid*.

B/ ESQUEMA B

OBRA PERSONAL³²⁸

1. Generales: objeto, medidas, técnica y materiales, fecha de realización
2. Análisis a) *a priori* (investigación)
b) *a posteriori* (interpretación)
3. Composición global: a) descripción general
b) atmósfera general
4. Configuración de la obra a) representación (descripción)
b) simbolismo (interpretación)
5. Enfoque: a) visión de conjunto
b) visión de detalle
6. Forma (valores plásticos): a) dimensión oculta (fantasma de la forma)
b) elementos compositivos (formas predominantes)
c) relación fondo-figura (pasaporte fantasma)
7. Construcción (soluciones plásticas)
8. Anamorfosis: a) formas ambiguas
b) paramorfismo
9. Símbolos contingentes en la composición
10. Temática (tópicos de la estética de lo siniestro)
11. Hermenéutica (título y poética de la imagen)
12. Color a) sonoro
b) anímico

³²⁸ Este esquema fue estructurado pocos días de concluido el cuadro *Alegoría de la muerte*, en 1993. *Ibid.*

C/ Aplicación del esquema a una obra

I Contenido temático.

Al aplicar este esquema a una obra, los datos recogidos de la pesquisa se estudian bajo la luz de la Hermenéutica, no del psicoanálisis por razones ya mencionadas, aunque el contenido sea psicológico. La temática es importante para clarificar dicho contenido; en la *Alegoría de la muerte* se tocan los tópicos de la Estética de lo Sinistro, que podrían ser los siguientes: la violencia; el asesinato (subtitulado *asesinato en la ciudad de México*), la guerra (pudo ser en una batalla), el suicidio (en caso de no leer el subtítulo), la pena de muerte (asesinado por la sociedad como su verdugo), el crimen (muerto por un asaltante o por Mr. Hyde), el visceralismo (la representación del cadáver); el miedo; la escatología (la duda de lo que acontece después de la muerte), el nihilismo (si la vida es una ilusión, la muerte es peor aún que la nada), el onirismo (la imagen es resultado de un sueño) y el existencialismo (la vida y su drama como afirmación de la existencia, la cual es finita, y cíclica como es concluye en la muerte). Pero los tópicos tendrán un carácter narrativo, si la imagen es muy inmediata; y un carácter de reflexión de estos temas si los símbolos son manejados en su relación poética: un cráneo humano corresponde a la muerte del individuo asesinado, un bombín negro separado de la cabeza, flotando arriba de ella corresponde a la noche y con ello, todas sus connotaciones (peligro, maldad, etc.); un corazón representado cual órgano con un reloj en su centro corresponde al ciclo vital del individuo; una parte de un bastón negro sugiere la elipsis del polimorfismo de una fosa o tumba, una luna vista en todas sus fases representa el ojo cósmico de la noche que atestigüa todos los crímenes que se cometen bajo su pálida luz... etcétera...

La Hermenéutica desvelará el secreto discurso contenido en la relación del juego poético del título y la imagen que estamos viendo ³²⁹

II Forma

Según como lo veníamos señalando, la lectura formal nos depara sorpresas; porque encontramos que la imagen a simple vista es un cadáver, un sombrero, un bastón, un corazón con un reloj, edificios, un ojo, la luna, un objeto punzocortante atravesando una forma blanda y como escenario la noche; sin embargo si juzgamos la imagen por la anamorfosis, el bastón en la parte superior con forma de arco sugiere un sepulcro, el sombrero en forma de arco en la parte superior y en el ala sugiere dos túneles, la luna con su forma esférica semeja al ojo que ha salido disparado de la cuenca del muerto, los edificios simulan lápidas de un cementerio, el objeto punzocortante parece un falo atravesando una vagina metafísica, enfatizando con este símbolo violento de la vida (el acto sexual) el contraste con la muerte, el fondo está trabajado con manchas y saturaciones monocromas en las cuales se produce el efecto de la imagen escondida (cráneos) y el efecto de fusión entre fondo-figura se logra gracias a la reiteración de la atmósfera ³³⁰

III Color

Atmósfera azul nocturno, donde la muerte acecha a cada paso, aprovechando su oscuridad, presencia de la muerte anunciada por el frío de la noche; morada de la muerte en donde el azul alcanza una mayor oscuridad por su saturación; atmósfera azul, reforzada por el negro y contrastada con el magenta del descarnado ³³¹

³²⁹ Nos parece más importante profundizar en el contenido a través de la Hermenéutica; pues las formas monstruosas son más inmediatas y su lectura más obvia; además la forma monstruosa sin contenido se degenera en una imagen gratuita o en un vulgar *thriller*. *Ibid.*

³³⁰ Las formas deben ser simbólicas para preservar el efecto sugestivo y poético de una obra de arte, sin embargo no están excluidas las formas monstruosas empleadas controladamente *Ibid.*

³³¹ Esta breve reflexión a cerca del color del cuadro se debe a la paleta tan limitada que se manejó. *Ibid.*

3.2 Exposición de métodos de trabajo

3.2.1 Método de orden formal: sistemas compositivos y resultados.

A/ La estructura

I El esqueleto.

Absolutamente todo en el universo tiene una estructura; porque carecer de ella sería lo mismo que no tener existencia; pues su ausencia representa la inconsistencia y su fragilidad, a la menor sacudida se desbaratará, y por su volatilidad se esparcirá en el vacío. Como si estuviéramos viendo la anatomía de un cuadro, comencemos por estudiar su esqueleto, que puede ser endo y exoesqueleto; es decir, estar bajo la forma superficial y al mismo tiempo asomarse o cubrirla como en el caso de los insectos. Este esqueleto a diferencia del de los animales, no es caliginoso, sino más bien gráfico; habrá que vestirlo de formas como si fueran los tejidos, los músculos, la epidermis, etc. Debe servir a la forma o aspecto general del cuadro, no importa si es un esqueleto de erizo de mar o de coral; con esto queremos decir que la forma estructural puede obedecer a formas caprichosas y fantásticas; puede ser un esqueleto con formas orgánicas y no necesariamente una estructura ósea rígida, inflexible, con una rigurosa geometrización y una red inexplorable de líneas rectas. Si nuestro deseo es dotar de movimiento y vida al cuadro, debemos hacerlo desde su estructura, evitando encajonarlo y manteniéndolo atrapado en un esqueleto petrificado, pues sin duda, nuestro cuadro estará momificado; si por el contrario dotamos de dinamismo y flexibilidad al esqueleto, le estaremos proporcionando la vitalidad al cuadro desde aquí.³³²

II La red o diagramación espacial.

Hagamos un *zoom* o un *close-up*; hagamos una disección en la necropsia para ver de cerca a este esqueleto; observémoslo a través del microscopio para descubrir en esta forma fabulosa una estructura semejante a la de los fractales. La intención fundamental es romper con el estatismo de las composiciones cuadradas y evadir el centro como principal punto de atracción visual. Mediante líneas curvas (arcos, líneas libres), parábolas (cúbica, semicúbica y balística), paraboloides (de revolución, elíptica e hiperbólica), e hipérbolas, elipses y espirales, conseguir una gran movilidad; y fracturar las líneas de tensión rectas que parten de las esquinas en forma diagonal atravesando toda la superficie, o de las que parten de los puntos medios convergiendo todas en el centro; a su vez cada línea tiene un punto medio; todo lo cual constituye una red cerrada quizá más dinámicas las redes geométricas que tienen la virtud de transformarse, pero la inconveniencia de ser una red de módulos en serie. Puede trazarse una línea diagonal de tensión desplazando el centro espacial por un centro óptico, utilizando la sección áurea, y diagramar un cubo empleando el mismo número de oro, para que toda la composición guarde un equilibrio armónico; las curvas dinámicas desarrollándose a partir de la sección áurea, lo mismo las redes geométricas que se transformen a partir de esta razón matemática. Podemos evitar el uso de la perspectiva geométrica, empleando ángulos visuales sucesivos; y creando efectos de profundidad y espacialidad atmosférica gracias al uso de planos superpuestos y el empleo de gamas cromáticas. O bien, pueden alternarse líneas de tensión, redes geométricas, sección áurea y líneas curvas, todo simultáneamente o por combinaciones.³³³

³³² Es intencional llamar aquí a la estructura del cuadro, Esqueleto, por razones obvias. *Ibid*

³³³ Todo este estudio de espacio, no es sino un proyecto de posibilidades del juego del arte. *Ibid.*

B/ Proceso creativo.

I Bocetos

Previo a todo este enredo, que es la disposición de los objetos, formas y colores en el espacio de la superficie del cuadro, es el paso que inaugura el proceso creativo, en el cual se concibe la idea que se desea expresar, tomando forma provisional en un boceto o apunte, que viene siendo como las notas que escribe un escritor antes de realizar una novela, conservando los aspectos generales para después estructurarlos y luego, plasmarlos con el estilo literario. Supongamos que tenemos una idea, acaso sea nuestra necesidad concebir una imagen alegórica del mundo caótico en el que vivimos, y en el que reina la incompreensión entre los seres humanos; lo que propicia la violencia, el odio, etc.; esta idea tomará cuerpo tras rápidos dibujos a lápiz o bolígrafo, de personajes objetos, formas, paisaje, animales, entorno o atmósfera; la relación entre estos elementos por orden jerárquico o simbólico propiciará su disposición espacial; la expresividad emotiva deberá estar controlada por una sucesión de bocetos de mejora e inspección de la expresividad precisa que es la que buscamos, para lograr el énfasis retórico, el gesto poético y el efecto de movimiento y vida. El boceto final, tras repetidos ensayos y "arrepentimientos", deberá poseer la cualidad vibrante de movimiento que le imprimirá una fuerza vital, que siendo previa a la obra ejecutada, será como la simiente que habrá de originarla; desde este momento ancestral de la obra conjuramos la vida que manifestará en cada paso de su ejecución, hasta el punto de parecernos un cuadro vivo al contemplarlo ya concluido.³³⁴

II Desarrollo.

Ya tenemos nuestro boceto cuya expresión lograda por un trazo gestual, una línea pura y un claro-oscuro o grisalla, nos da la sensación de vida. Elegimos un formato adecuado que corresponda a escala mayor del boceto, para que los elementos no sufran deformaciones ni el espacio entre ellos alteraciones. Estudiamos la composición que mejor sirve al boceto; la trazamos en la superficie, en la inteligencia de que los elementos tendrán una distribución más justa y armónica; y el impacto sobre el espectador será más agresivo y cautivante; y a través del estudio de formas algunos de los elementos se adaptarán a las crestas o rombos de la composición; inclusive espacios negativos y positivos pueden acoplarse con el diseño de una red dinámica, resultado de transformaciones de redes geométricas y de la alternancia de éstas con la sección áurea y el juego de líneas curvas y rectas de tensión. Una vez ya montado el boceto en el formato se procede a detallar ligeramente, aspectos expresivos de las formas guiandonos en el modelo original, después de lo cual vendrá el trabajo colorístico, sea por veladuras o transparencias, color plano o color local, manchas y modelado, texturas y empastes saturación o matización y degradación cromática; se aplicará el color predominante o atmosférico y colores análogos o armónicos, se trabajará por zonas, empezando por el fondo y el efecto de profundidad, atendiendo luego a formas predominantes, resaltando luces y detalles; el pintor se alejará cinco o seis metros del cuadro para verlo en su conjunto, volverá a tomar su paleta y le dará las últimas pinceladas de detalle para ajustar el efecto visual requerido.³³⁵

³³⁴ Véase en el boceto un ensayo preliminar de la obra, sumamente necesario, ya que desde él se plantea el proyecto y se vislumbra el ulterior trabajo *Ibid*

³³⁵ Se trata de una descripción muy somera del desarrollo. *Ibid*.

C/ Resultados

I Equilibrio.

Uno de los resultados buscados con este método, es el equilibrio; pero no entendido como el equilibrio de las partes con el todo; sino un equilibrio visual concebido psicológicamente, más que matemática o sensiblemente intencionado; un equilibrio en el que las formas están condicionadas a él y sin embargo, fluyen libremente por el espacio; sin este equilibrio las formas parecerían suspendidas, flotando sin relación con el espacio perdiéndose incluso la relación entre los elementos, al hallarse disgregados la sensación de desintegración produce un efecto contraproducente, en el cual un elemento atraerá nuestra atención en menoscabo de los demás. Un ejemplo de esto, es la costumbre en nuestra cultura occidental de cargar el peso visual de la imagen del lado derecho; una fotografía con un árbol en primer plano y una llanura al fondo, en su versión correcta el árbol aparece del lado derecho, adquiriendo predominancia el árbol por estar en primer plano y afirmado por su peso del lado derecho; si la fotografía está al revés, aunque el llano esté en segundo plano, adquiere predominancia por ubicarse su peso del lado derecho. Los colores también cargan el peso visual, normalmente el color más luminoso atrae con más fuerza a la vista y le da al elemento un carácter de ligereza o transparencia; mientras que el color más oscuro, sirve para resaltar más al claro y le proporciona al elemento un carácter de pesadez y solidez. El equilibrio buscado por tanto, es un equilibrio entre las formas y fondo-figura; un equilibrio entre los colores empleados, que es más complicado mientras la paleta sea más extensa.³³⁶

II Movimiento.

El segundo resultado que buscamos es el movimiento; que como ya lo mencionamos, debe provocarse desde el proceso de bocetaje, como si fuera un estudio de animación, o de una secuencia fotográfica; luego buscar ese dinamismo con una composición adecuada que ponga en movimiento a las figuras, a los objetos y hasta al ambiente mismo del cuadro (luces, viento), dinamismo de las formas por su interrelación y actitud expresiva, movimiento provocado por violentos contrastes de colores, por una disposición rítmica (quizás siguiendo las cadencias de las formas), o por direcciones trazadas unas contra otras, o marcando rutas paralelas, divergentes, zig-zag, etc. Si las formas y en general todo el cuadro tiene una cualidad vibrante (gracias a colores tímbricos, formas orgánicas, composición dinámica o estructura flexible, y un boceto expresivo), nos produce la sensación del movimiento, de vida, pareciéndonos que en realidad se mueve toda la pintura, con un movimiento orgánico, cuyo efecto palpitante, estimula a la retina. El movimiento como resultado, al igual que el equilibrio, es producto de una adecuada expresión psicológica, de las formas, composición y colores; no de una esquematización mecánica, tomando como base las matemáticas o teorías sobre la percepción. Al pararnos frente al cuadro, nos impresiona que semeja estar vivo, esta impresión fascinante nos hipnotiza y creemos ver que de un momento a otro, las formas ahí contenidas se volcarán hacia el exterior; pensamos que Pigmalión no estaba del todo errado al desear que su escultura tomara vida gracias al favor Afrodita; y pensamos en el *Retrato de Gogol*, en el *retrato oval* de Poe y en el *retrato de Dorian Gray* de Wilde.³³⁷

³³⁶ Respecto a la imagen fotográfica, el ejemplo fue sacado de Dorfler; *Op. Cit.* El equilibrio al que se hace alusión aquí no es un equilibrio visual sostenido por una simetría mecánica de reflexión; sino un equilibrio que visualmente corresponda a una concepción psicológica de equilibrio *Ibid*

³³⁷ Van Gogh en su afán por pintar la realidad misma del movimiento, captó el movimiento de la naturaleza y así sus obras poseen una vibración asombrosa; Schneider, *Op. Cit.* Ver relatos de Gogol, Poe y Wilde

3.2.2 Método libre y espontáneo, y resultados

A/ El caos y lo aleatorio

I El accidente.

Este método es más intuitivo que el anterior; por ser más libre y totalmente espontáneo; la forma más usual de comenzar es provocando un "accidente", dejando caer una mancha sin ningún temor o restricción; ésta es en realidad la poética del *action painting*, proceder azarosamente dejándose guiar por la intuición, manchando o depositando la pintura, aprovechando las formas caóticas que van resultando como formas libres (como si fuera el *free jazz* pictórico) nacidas del factor aleatorio. En realidad, este método es la metáfora del caos interno que el artista pretende ordenar; o la metáfora de un mundo caótico, percibido así sensiblemente, y también nacido del caos (que según las últimas teorías científicas, es un orden tan complejo que escapa a la rudimentariedad de nuestros sentidos y tecnología; aquí curiosamente, es paralela esta teoría al conocimiento que enseñan las doctrinas esotéricas); pero también es un mundo caótico por la ley de accidente que es la entropía del mundo material y sobre todo, de las relaciones humanas, donde todo *sucede*³³⁸

II El accidente dirigido.

En realidad, el artista toma consciencia de que el accidente debe tener una orientación, para que pueda adquirir sentido y significado; y lo que comenzó siendo un accidente intencional o provocado se convertirá en un accidente dirigido, a través de la intuición, provocando manchas espontáneas que deberán controlarse para obtener gradualmente, una forma a la que se subordinan los escurrimientos de pintura o *drippings*. El salpicado puede dirigirse saturando ciertas zonas y creando en otras una transparencia muy sutil entre dos o más colores; se aplican texturas con objetos en determinadas partes para provocar un efecto de texturización (un tejido textil o artefactos industriales); se aplica la pintura directamente con las manos, embarrando o imprimiendo la huella. El accidente es el pretexto, pero es un accidente que va a manipularse hasta cierto punto, para que siga conservando el carácter de lo aleatorio, si no de lo contrario se vuelve una técnica académica y mañosa que pierde toda espontaneidad, y toda honestidad para un artista que desea expresar su "ruido interno".³³⁹

III El juego

Si en concordancia con Schiller, concebimos el arte como juego (pues mediante este juego que es el arte, el hombre encuentra la libertad); el carácter lúdico del arte nos recordará lo que decía Klee, respecto a que el niño en sus juegos imita a los mayores, de la misma manera que el artista en sus artefactos emula la creación del Demiurgo. Viendo al arte como juego encontramos realmente un gran placer, al transformar la materia y construir una obra como se arma un rompecabezas o una máquina rara que no se sabe en qué va acabar. Empezamos jugando con los elementos y arbitrariamente componemos como en un *collage*, pegando unos elementos sobre otros; o ensamblando objetos encontrados y material de deshecho; jugando a acomodar cien pedazos de cartón (cada uno tiene una forma distinta); aplicando el color de esa misma manera: primero verdes. luego rojos, etc. Del *collage* al ensamblaje y finalmente al arte-objeto; de la construcción lúdica a nivel bidimensional, al relieve y por último a la tridimensionalidad. Pero en general todo el proceso creativo debe tomarse como un *juego*.³⁴⁰

³³⁸ Ver *Arte Abstracto y arte figurativo*, algún libro de la editorial Gedisa respecto a la *Teoría del Caos*, y Ouspensky *Op Cit*

³³⁹ El ejemplo más claro de esta insinceridad es el de Raushenberg, quien manejaba y controlaba a tal grado el accidente, que se podía intuir la pericia con la que obtenía sus resultados- *Arte abstracto y arte figurativo*

³⁴⁰ Véase Schiller; *Cartas para la educación estética del hombre*; y S. Pratsch; *Paul Klee*

B/ Otros experimentos

I Buscando formas.

Cuando le damos la imprimatura al fondo, normalmente la capa de color no es del todo uniforme y homogénea; incluso su aplicación puede hacerse en varias direcciones; lo que nos va a permitir observar entrecerrando los ojos y afocando entre las pestañas, extrañas formas surgidas fortuitamente, de hecho este color general nos sirve de atmósfera y de grisalla de las formas descubiertas. Evidenciamos a las formas, trabajándolas con el color para darles un aspecto más acabado. Al modo del *frottage* de Max Ernst, texturas propiciadas por la nervadura de hojas naturales, proveyerán de formas caprichosas que pueden sabotearse; y también en un accidente, una mancha escurrida a todo lo largo del lienzo seguida de otra de distinto color, será un campo fértil de formas embrionarias en potencia. En el contexto pictórico, los distintos colores en su relación o por las transparencias, subyace un universo de formas escondidas, ya sea en el fondo o en la figura, lo que puede propiciar un enlace entre formas concretas y formas escondidas, posible gracias al polimorfismo de los elementos predominantes.³⁴¹

II Construyendo con el color

Sin dibujo previo, se modela con el color; entonces la variedad de la pincelada va a permitir ordenar manchas y trazos; es como si se dibujara con el pincel empleando los colores necesarios, o modelando el efecto de varios colores simultáneos entre las cerdas del pincel, o embarrando el color con la espátula hasta lograr un equilibrio cromático. Para construir con el color se requiere un amplio dominio del mismo, un ojo muy "educado", que a cada pincelada o mancha vaya corrigiendo la forma, y el color esté adecuadamente distribuido para provocar el efecto de libertad y espontaneidad. Cuando se comienza un cuadro con este método, nunca se sabe cuál va a ser resultado cromático, el color va pidiendo lo que sigue, y es necesario preparar colores a cada momento, combinar, matizar, etc., es por eso que una paleta ya específica o preliminar no funciona correctamente, a menos que se sustituyan los colores que se demandan, por otros de la paleta, en tal caso el efecto será limitado y perderá expresividad; es posible construir con tres colores, pero su modelado será limitado.³⁴²

III El gesto.

El gesto o bien es lo más directo de la expresividad del autor, o lo más manipulable; en el primer caso es tan fiel a su autor, como psicológicamente corresponde la firma o la caligrafía a su personalidad, por eso se le llama gesto, es su gesticulación personal y como tal, algo nacido de las vísceras y el sentimiento, más expresividad sexual que concepto resumido y abstraído; en el segundo caso, al intervenir el intelecto el gesto se hace mecánico, como si copiáramos la firma de otra persona o como si nos volviéramos actores de nosotros mismos, esa mácula de calculado le resta al gesto toda su potencialidad expresiva. Un gesto incluso es el accidente, pero el gesto muere al dirigir el accidente. Es atrayente la idea de pintar un cuadro como *juego* de gestos. Para personas comunes podrá parecer morboso y obsceno buscar formas en el gesto. Sin duda, mientras el artista construye con el color hace gala del gesto todo el tiempo, convirtiéndose en un acto hedonista de explayamiento. La poética del gesto es imprimir de primera intención un estado anímico o el perfil de la personalidad.³⁴³

³⁴¹ Ver nota #326 del capítulo 3

³⁴² El color corresponde de manera de muy directa al estado anímico del autor, o a una determinada atmósfera psíquica por esta causa el color va marcando pautas de desarrollo de la pintura. *N. del A*

³⁴³ El gesto es la raíz de la expresividad; de tal manera que el gesto como elemento modelador del color, se convierte en interprete o traductor del interior psíquico. *Ibid.*

C/ Resultados

I Explorando la forma cambiante.

Así como en el método anterior, los resultados son el equilibrio y el movimiento, ahora es impredecible; hay una vaga noción que nos sirve de intuición, buscamos un equilibrio y un movimiento, pero sólo son efectos secundarios, subordinados a un resultado más importante, pues el efecto esperado es lograr una composición expresiva que ignoramos qué aspecto tendrá finalmente. Que no posea una estructura en forma de esqueleto, no es razón para que no consiga un resultado integrado y coherente; es una expresión pura construida según un proceso de exploración de la forma cambiante, como en el caso de modelar con una bola de plastilina de diversos colores y tratar de darle forma de cabeza humana, en la manipulación del material nos percatamos que está cambiando constantemente, ya sea de colores fusionados fabulosamente como en el esmalte, ya sea de la variación de los rasgos faciales como si fueran mutaciones de un rostro; y se nos ocurre que sería afortunado tomar una foto de cada transformación hasta el final del proceso; seguramente obtendremos una obra fotográfica de 36 tomas en dos horas; 36 obras de una misma obra, y lo mismo podemos hacer con un cuadro.³⁴⁴

II Pintura automática.

No hay por qué negarlo: este método libre y espontáneo es el método de la pintura automática, creemos en el automatismo en la escritura y en la pintura, en el hablar por hablar y las asociaciones libres; en el carácter caótico de la vida, en la ley de accidente, en el azar de las acciones, en lo aleatorio de los sucesos; es cierto que el laberinto del inconsciente fluye como un río a través del automatismo. Pero el riesgo de la pintura automática es reverenciarla como verdad última del arte, y estancarse en esta forma de expresividad, pervertirla en fórmula y producción de toda una vida. Una vez que ha ocurrido esto, el artista ha dejado de confesarse a sí mismo, traiciona su honestidad y se conforma con repetir una fórmula, y el automatismo se petrifica volviéndose mecánico, sin significado. Es un método sumamente productivo, si se toma como una etapa más de investigación visual (y de autoconocimiento) en el proceso de desarrollo del artista, como medio y no como fin, no debe considerarse la cúspide, sino uno de los estadios de maduración del estilo.³⁴⁵

III El clon

Observamos el cuadro que tenemos adelante; es monstruoso y sus formas son horribles, pero todo esto es debido a que el artista expresa su ser interior; el cuadro le sirve de espejo merced a un ejercicio de reflexión de su mundo psíquico. Luego entonces podemos asegurar con la ciencia moderna, que este cuadro es una clonación de su ser interior, de la misma manera que el clon de una oveja es idéntico a la oveja original, ni siquiera dos gemelos podrían ser tan iguales. A causa de la genética es posible llevar a cabo este abominable experimento de los científicos que conspiran contra *natura*, pues las consecuencias desastrosas de un acto tal soberbia intelectual aún no han sido previstas. A través de la psicología, el artista obtiene el clon de su *alter ego*, pero sin peligro para la naturaleza ni para la humanidad; quizá sólo para él, que al contemplar su

³⁴⁴ La idea es por demás interesante y atractiva, el proceso de construcción de una obra nos revela la exploración de la forma cambiante, o mejor dicho, nos sugiere la metamorfosis constante de un material hasta tornarse en un objeto acabado. Tomar fotografías como registro de dicho proceso, nos permite conservar un aspecto de transitorio de la obra sumamente efímero que se perdería irremediabilmente *Ibid.*

³⁴⁵ En primer lugar, es valioso este método por ligarse al Expresionismo; pero también, en la vía ecléctica es lógico fusionarlo con el Surrealismo; el resultado decantado es la quintaesencia del Expresionismo abstracto la pintura automática: Sin embargo, esto es cierto y toma real significado cuando el artista comprende que el mundo está regido por la ley de accidente y que por lo tanto el caos juega un papel importante como causa (ver Freud *Introducción al Psicoanálisis*, Ouspensky; *Op. Cit.*). Por otro lado, cuando exista la sospecha de que la pintura automática se ha instrumentado como una fórmula debe abandonarse inmediatamente *Ibid*

obra terminada, huye despavorido al descubrir el monstruo que lleva adentro. Posiblemente tenga el valor para seguir pintando.³⁴⁶

3.2.3 Método mixto: alternando los dos anteriores y resultados

A/ La libertad en la disciplina

I Un boceto

Estamos en una etapa más avanzada del desarrollo, en la cual tenemos un oficio más dominado. En el primer método comenzábamos con un proceso de bocetaje que culminaría en un boceto acabado; luego adecuaríamos éste a una composición y así hasta el final de la obra. Ahora nos permitimos una cierta libertad de componer en el boceto y que sea el previo a la obra definitiva. Un sólo boceto es suficiente para proyectar el cuadro, ya que ahora componemos deliberadamente con un conocimiento y un bagaje ya asimilados. Tenemos un lenguaje estructurado por x, y, z, #, \$, &, %, etc signos y símbolos; tenemos un estilo *Abstruso* madurando, hemos hecho investigaciones de forma y de color; ahora el boceto es un ensayo preliminar del cuadro, porque de manera natural y espontánea se compone el plan. Algunos bocetos han sido considerados en sí mismos la obra concluida, por su elaborado trabajo y por ser la idea original expresada *a priori*; algunos bocetos varían muy poco al compararlos con el trabajo definitivo, otros casi nada; a veces el boceto es superior a la obra³⁴⁷

II Composición y diagramación.

Aquí comenzamos al revés del primer método; la composición es nuestra alternativa cuando queremos averiguar las posibilidades que nos brinda el espacio; trazamos en él distintos puntos al azar y de ellos desprendemos líneas radiales, con la intención de provocar varios puntos de atracción visual; esto nos va a generar la sensación de movimiento si lo aplicamos a formas y al color atmosférico. Uno se explica la grandiosidad de las composiciones de Tamayo, cuando ve el serio estudio a que ha sometido tanto a formas como al color. Empezamos con una composición del espacio, en la cual podemos disponer formas y color que nos sugiera el contexto dinámico, pues ahora están subordinadas a un espacio bien compuesto, que busca plantearnos a nivel psicológico, tanto movimiento como reposo, equilibrio y desorden, calma o ansiedad, o bien, dejemos que ciertas partes de la estructura se asomen, sin haberlas trabajado y que la estructura juegue en el fondo un papel lúdico, o en el caso contrario, trabajarlas enfatizando su forma estructural para semejar una máquina.³⁴⁸

III Improvisar en cualquier caso.

Cuando no estamos del todo convencidos con el boceto, lo vamos alterando gradualmente y el cuadro termina siendo muy distinto del boceto; por lo que nos fue útil sólo en principio como vaga idea de lo que buscábamos. En otro caso, el boceto es demasiado general y esquemático, pero nosotros tenemos ya resuelto el cuadro en nuestra imaginación, pues sabemos a ciencia cierta qué es lo buscamos. Quizás nuestro boceto es muy bueno, en tal caso no queremos modificarlo en la obra definitiva ni realizar

³⁴⁶ A este respecto recomendamos ver H. G. Wells; *La isla del Dr. Moreau*, espeluznantes experimentos genéticos en los cuales el científico juega a ser Dios. Con justa razón puede decirse de los escritores ciencia ficción que son una especie de profetas modernos. Lo importante del clon del *áster ego*, es que podemos hacerlo visible y contemplar el monstruo que llevamos dentro; véase el relato de Gogol; *El retrato*.

³⁴⁷ Muchos de estos casos que se mencionan se aplican por ejemplo a Kandinsky, bocetos de pinturas abstractas que podían ser considerados la obra concluida, pues la idea original estaba contenida allí; pinturas que variaban muy poco del boceto o aún, siendo éste muy superior por su frescura y desembarazo al cuadro terminado *N del A*

³⁴⁸ De hecho un cuadro bien diagramado y compuesto es una promesa de impacto visual, lo que garantiza un gran efecto y un buen resultado plástico es el concienzudo estudio del espacio en cuestión, pues al abordarlo se establecen rutas visuales de una estructura apenas sugerida *Ibid*.

una "copia" al transcribirlo nuevamente; preferimos hacer una "variación del tema". Qué inefable placer encuentra el artista, cuando una vez trazada una red un tanto rígida, la sabotea, empleando parte y transformando lo demás; violando sistemáticamente la retícula con la distribución de los elementos más importantes y respetando en un grado de reminiscencia a la estructura. Tener una composición perfectamente diagramada y dejarle caer una mancha cínica; tener un boceto exactamente transferido al formato y encimarlo arbitrariamente plantillas de formas irregulares, etc.³⁴⁹

B/ Síntesis lúdica

I Realizar la simbiosis.

Lo mejor de hacer un cuadro, es que nos olvidemos de la pretensión de crear una obra de arte; y que elaboremos el objeto como si fuera una acción terapéutica, exactamente como si estuviéramos jugando; pues se sabe que el juego es el principal método pedagógico empleado en los niños; pero es un juego serio con reglas, éticas y estéticas; mediante el juego buscamos durante un lapso de tiempo, la privacidad de la introspección; mientras jugamos somos egoístas conscientemente, pues estamos explorando las sensaciones, emociones y conceptos que conforman nuestra manera de ser en la vida. Pocos seres humanos vencen sus limitaciones y se permiten llevar a cabo el juego: el juego que es la expresión del yo interno (el verdadero yo, la esencia), se llama arte. En el juego con nosotros mismos, establecemos reglas, adoptamos el juego con disciplina, elaboramos esquemas y proyectos, planos y fórmulas, seguimos un proceso y tan pronto el juego se ha vuelto mecánico, es necesario emplear la creatividad lúdica; destruir el proceso y reinventarlo, abandonarlo e improvisar; o bien, tener una estructura muy definida y trabajar el resto con la espontaneidad del gesto y con la libertad del modelado del color; algunos experimentos interesantes como romper la imagen y luego uniría aleatoriamente; recortar bocetos muy acabados y hacer un collage con ellos,virtiéndoles transparencias con pintura muy aguada. También es emocionante al revés: provocar los accidentes más rabiosos y encima de ellos pintar una estructura semi-transparente; trazar los gestos más compulsivos, recortarlos y luego pegarlos según orden de simetría axial, de reflexión, rotaciones cíclicas o diédricas, etc; dirigir el accidente hasta el colmo, y descubrir múltiples procesos. El juego nunca se acaba, mientras la creatividad fluya como ejercicio de la imaginación y de la expresión; mientras el ser humano continúe conociendo tras nuevas impresiones del exterior y constantes exploraciones al interior.³⁵⁰

II Utilización del más amplio repertorio de recursos plásticos.

Es importante para un artista visual el dominio del dibujo y hacerlo patente en su obra, sea escultor o pintor. En pintura, el color es el lenguaje, y todas las soluciones, todos los tratamientos, son necesarios para conseguir un mayor vocabulario, por decirlo de alguna manera. No basta usar el color plano o la matización, las veladuras y las transparencias, los contrastes simultáneos o colores armónicos, los empastes y las texturas; las manchas y las pinceladas de distintas maneras y tamaños; puntillismo y aspersion; collage, decollage y frottage; ensamblaje o relieves o pintura matérica; grafismos y gestualización; modelado del color. color puro o color local; color atmosférico, extensiones y pesos del color, color "sucio" o color "puro"; es necesario pintar cuando la superficie está húmeda, manipular efectos como en el caso de la encáustica, cuando se quema con soplete la pintura, mover a voluntad el cuadro para producir fusiones tipo esmalte; manejar el

³⁴⁹ La improvisación en este caso tiene el carácter de un sabotaje que respeta algunas partes de la estructura, indudablemente esto corresponde al elemento lúdico de la creatividad, en la cual se transforma pero no se destruye en su totalidad *Ibid*

³⁵⁰ Ver Schiller, *Cartas para la educación estética hombre*; y Saidi Ahuerma; *Del Ser y su manifestación en el arte*

contraste en algunas zonas con las cualidades de brillantez y opacidad; tratar de manejar todo este repertorio en un sólo cuadro es una ambición que no es descabellada; incoherente sería utilizarlo por las puras; es conveniente que cada recurso se estudie como una posibilidad expresiva que no debe desaprovecharse.³⁵¹

C/ Resultados

I Símbolos reiterativos.

Todos los artistas tienen un número determinado de símbolos que emplean en su obra. De hecho, un lenguaje está estructurado con un número limitado de signos: 27 para construir tres mil palabras y todo un idioma. Y como se dice, un novelista escribe veinte novelas, pero al final de su vida escribió una sola: *Don Quijote de la Mancha*; un pintor hizo 300 cuadros, pero en realidad eran bocetos de su obra maestra: *El Guernica*. Toda la producción del artista gira en torno a una idea fundamental que desea expresar, en el devenir de su obra la idea toma forma bajo el aspecto de símbolos; símbolos reiterativos que en cada nueva obra o intento de expresión, clarifican mejor esa idea.³⁵²

II El eterno retorno.

Tal idea es una obsesión que no encuentra la salida plena, regresa una y otra vez con el mismo tema; es el eterno retorno sobre sí mismo, cuando se da cuenta que comete los mismos errores y que las mismas piedras lo hacen tropezar; intenta liberarse de este círculo vicioso recomenzando nuevamente; sin embargo con apariencias distintas, vuelve a caer en el mismo cometido; es correr en círculo cuando se está perdido en el bosque, y pinta obsesivamente retratos, porque en ellos busca algún indicio de humanidad; porque el rostro brinda cualidades expresivas inmensas en la gesticulación; porque el rostro es la parte más impúdica del cuerpo.³⁵³

III La creación

Hasta qué punto realmente, es creatividad el vehículo de transformación de la materia en un objeto llamado obra de arte, es la intención del artista el germen de la creación o la inspiración, en cuyo caso lo creado es un *Deus artifex*. Si la creación es la obra divina del Demiurgo, y él creó todo lo que existe a partir de la nada, cómo es el acto de la creación por parte del artista. Es la intuición emocional-intelectual del artista, la revelación que tiene del mundo; la interpretación simbólico-poética de la realidad; la exploración de su interior y su consecuente expresión; es la imaginación creativa para comunicar en formas sensibles su mundo psíquico y es también un lenguaje personal que aspira a la universalidad, por ser un drama común de la existencia.³⁵⁴

IV La construcción.

Hemos hablado de los métodos de trabajo para señalar los procesos que se siguen para construir un cuadro; pues la construcción es muy interesante; algunos entendidos al ver una exhibición de pintura pueden dilucidar cómo está construido un cuadro; su complejidad, el dominio de la técnica, la imaginación y la creatividad que intervinieron en el proceso de elaboración. En este último método es de una sutileza casi elegante, permitirse la exquisitez de dejar huellas de todas las etapas de construcción de la obra,

³⁵¹ Cada etapa de un cuadro es un problema a resolver, y allí tenemos un amplio repertorio de recursos entre los cuales elijamos el más preciso para dicha solución. Dicho repertorio puede robustecerse a partir de la experiencia y la experimentación. *Ibid*

³⁵² Dichos símbolos reiterativos están presentes a lo largo de toda la obra y toman un significado coherente, un discurso bien configurado en la obra maestra. *Ibid*.

³⁵³ Ver respecto a la entropía, Ouspensky, *Op. Cit*. Respecto al rostro en él se refleja el estado del mundo psíquico, esta es la razón principal del artista para pintar autorretratos y retratos psicológicos.

³⁵⁴ Ver Collingwood, *Op. Cit*, Souriau, *Op. Cit*. Y la nota #340 del capítulo 3.

desde el dibujo de la estructura y el boceto, las primeras transparencias, las capas sucesivas, los empastes y los detalles; evidenciar todo el proceso.³⁵⁵

V La obra está terminada

La pregunta más interesante que ha hecho neófito alguno es: ¿cuándo está terminada una obra? No hay respuesta definitiva. Hay indicios a éste respecto. No se puede establecer una regla que sirva de receta. Algunos pintores consideran que su cuadro no está terminado después de 200 capas, lo raspan y vuelven a empezar; otros creen que ya casi llegan al final, le aplican otro color y lo pierden totalmente, quizá hubiera sido conveniente detenerse cuando se creyó casi concluida. Un buen indicio, es cuando el pintor considera satisfecha su necesidad de expresarse.³⁵⁶

3.3 Exposición del discurso de la obra personal

3.3.1 De lo narrativo y la ilustración

A/ ¿Cuándo es ilustración?

I La representación.

Ya que hemos descrito mejor o peor, la parte formal de una obra, conviene ahora esbozar la parte del contenido. Hasta ahorita pareciera que la obra personal, el Estilo *Abstruso*, el lenguaje, atendiera a una tendencia abstraccionista por la informalidad de la libertad y espontaneidad, sobre todo de los dos últimos métodos. El problema a resolver en consecuencia, es el de crear una pintura figurativa no narrativa, una pintura con un contenido expresado por una formalidad libre de reglas académicas; pero totalmente congruente con una exploración metódica de la expresión visual del yo interno. No abandonamos la figura, pero no nos interesa su valor representativo, sino su valor semántico. Mientras que para el academicismo del naturalismo, el desnudo tenía relevancia como representación del modelo, para la estética publicitaria, por ejemplo, un desnudo tiene connotaciones realmente sexuales, y se explota su potencial de comunicación efectiva. El desnudo no representa más al modelo, sino a la revolución sexual que preconizaba W. Reich.³⁵⁷

II La anécdota

La representación realista sirve acaso en su mejor rendimiento, a describirnos una escena; la vemos y tratamos de leerla, viendo personajes, sus actitudes e interrelación; si el momento captado fue en el espacio exterior o en el interior; vegetación vetusta o exuberante; mobiliario lujoso o un rincón miserable; vestimenta de una determinada época y región del mundo, o bien, semidesnudos; animales, arquitectura, etc. Todo lo representado contribuye a narrarnos una anécdota; quizá sea un cuadro cuyo tema sea histórico o tal vez se trate de un incidente vulgar nada más. De esta imagen de carácter representativo y con pretensiones de realismo, puede hacerse una lectura sociológica, para determinar la ideología de la clase dominante, en virtud de varios indicios sígnicos, como lo es la superficialidad del tema representado; el afán por el clasicismo que refleja un gusto conservador, extensión de una ideología reaccionaria; los temas "heróicos" y de valores sentimentaloides de la clase burguesa; el lujo y el "status" del nuevo

³⁵⁵ Ver nota #344 del capítulo 3

³⁵⁶ La obra puede estar terminada inclusive con pocas pinceladas, o hasta con una sola. Para el artista el Estilo *Abstruso* requiere de un discurso sumamente barroco (en el sentido literal del término), por lo que su expresividad es hiperplástica; y no considera terminada la obra hasta que no ha redondeado todo el complejo ideológico de signos y símbolos, y éste no se haya cerrado como un circuito, o como ahora se ha dado en denominar un círculo virtuoso. *N. del A.*

³⁵⁷ El contenido no está más en lo que se representa; según el Estilo *Abstruso*, el contenido está expresado por imágenes simbólicas y formas que a nivel psicológico manifiesten un lenguaje comprensible. Respecto al sexo, véase W. Reich, *La revolución sexual*

"mecenas", irónicamente interesado por el arte; la retórica de un discurso demagógico basado en un "realismo socialista" traicionado, como traicionadas han sido siempre las masas al delegar el poder en un líder o en una cúpula burocrático-administrativa.³⁵⁸

III Presentación de los hechos.

Se presentan personajes ejecutando alguna acción y el espectador se contenta con leer "claramente" el mensaje inmediato; lo cual es un insulto a su inteligencia y una falta de respeto a su sensibilidad por parte del artista; pues con una presentación somera de los hechos, excluye el ejercicio de la reflexión en el espectador; al atrapar en formas convencionales un hecho se convierte el pintor en periodista, pero no en intérprete ni en artista, pues ha sacrificado la sensibilidad por suscitar en el público, admiración ante el "realismo" de los hechos presentados. La pintura no sirve como reportaje social: en eso la aventaja la fotografía, más instantánea y como medio expresivo más adecuado. La pintura cuando narra es una ilustración; error en el que cayeron muchos surrealistas; la ilustración es la "fotografía hecha a mano" que subordina los valores plásticos a un efecto de realismo; sobre todo, es recomendable para "ilustrar" libros escolares".³⁵⁹

B/ El afán de realidad

I Emulación de formas.

Por cuánto tiempo más habrá de creer tanto el artista como el público, que la emulación de las formas es conseguir captar la realidad, cuando la realidad es evanescente, el afán de copiarla por parte del artista, es un absurdo; pues según la frase de Marx: "todo lo sólido se desvanece en el aire", muestra que el carácter de la realidad no es la inmovilidad, sino el movimiento eterno, el cambio y la transformación. Ya comentado hasta el hartazgo, que las formas superficiales de la realidad, no son la realidad, sino una apariencia engañosa, que es descrita por Wittgenstein como "pinturas de la realidad" y por Schopenhauer como una "descripción del mundo"; el afán de realidad es la emulación de formas aparentes, de espejismos. Es por esta imitación de la naturaleza; por el carácter artificioso del arte, que le parece a Platón sospechoso y por ello condena a los artistas y los expulsa de la República; pues las formas materiales de la naturaleza eran solamente el reflejo de las ideas que están en el Topos Uranos; el arte es la copia de la copia, nada más falso, ni fraudulento que el carácter ilusorio y mimético del arte.³⁶⁰

II Un buen dibujo, un buen efecto.

Si esto es así, entonces para qué aprendemos a dibujar del natural modelos desnudos y objetos, para qué estudiamos las formas y el espacio, y pretendemos depurar la técnica del dibujo con el claro-oscuro, el escorzo, la profundidad y la proporción. Juzgamos al mundo a través de la percepción y se supone que los dibujos son la interpretación sensible que de él hacemos; pero un buen ejemplo de un artificio diseñado para engañar a la percepción, es la perspectiva geométrica renacentista; pues no vemos con un sólo ojo. Queremos los artistas, a toda costa atrapar algo de la fugacidad del instante; queremos tener una certeza de la realidad que ya no nos parece tan sólida; pues cuando vigilamos atentamente la naturaleza y escudriñamos el espacio, notamos que existe una película o velo que no permite ver en todo su esplendor el espectáculo devastador y corrosivo de la vida. Y por convención o quizás por conformismo, seguimos ejecutando

³⁵⁸ Ver N Hadjinicolau, *Historia del arte y lucha de clases*, y H. H. Holz, *De la obra de arte a la mercancía*. El realismo socialista también está condicionado por una ideología doctrinaria

³⁵⁹ La mayor hazaña de Dalí eran las "fotografías hechas a mano", indudablemente su carácter ilustrativo y su afán de realismo convierte a estas imágenes en idóneas para la estética publicitaria *N del A*

³⁶⁰ Ver M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*; el prólogo de O. Paz para *Las enseñanzas de Don Juan* de Castaneda, revisar las categorías estéticas definidas en el capítulo 1.

los dibujos académicos, conducidos de la mano para dominar la técnica del *tromp l'oeil* y conseguir el efecto ilusionista de un buen dibujo.³⁶¹

III Descripción e información.

Mientras más detallada, más abundante en información sea la imagen, la descripción será más precisa; lo que en el caso de la literatura se trataría de una novela naturalista como las de Zolá, en el caso de la pintura sería el hiperrealismo y ambas, por su rigor descriptivo, frío y ávido de veracidad, se parecen mucho a un informe científico, a un reporte médico, o a una nota periodística. Contra la extrema descripción, el antídoto es lo sugerente. El exceso descriptivo sepulta al arte. El poder de seducción del arte radica en lo sugestivo. La poesía no es prolija en información; insinúa con la metáfora, no describe; el arte se sustenta, según se ha dicho antes, en el recurso metonímico; y a partir de él nos plantea la elipsis. Si lo siniestro queda patentizado con una descripción detallada a consecuencia de una vasta información contenida en la imagen; esto significaría la destrucción del efecto estético y el arte, se derrumbaría por la obscenidad y la vulgaridad de lo *kitsch*; si lo siniestro (lo oculto) se ha manifestado, no seamos ilusos y nos quedemos conformes con la impresión de primera mano.³⁶²

C/ La ambigüedad

I Una imagen o un relato.

Nos topamos con un nuevo problema; debemos decidir entre la ambigüedad, si el cuadro que pintamos es una imagen o un relato. Como imagen pura hemos de sacrificar el contenido, pero si el contenido es predominante, la imagen estará subordinada a él: la solución es conseguir un equilibrio entre forma y contenido. ¿Cómo podremos pintar una imagen que no sea narrativa y simultáneamente, preservar el contenido? La pintura corre el riesgo de transformarse en una ilustración si seguimos fielmente la obsesión por la representación, sin embargo aunque se represente fielmente un objeto, de esto no sigue un contenido, a pesar de ser una anécdota muy evidente, el contenido es fútil o subyace en la ideología; a pesar de ser un cartel de realismo socialista, el contenido no es la glorificación de la lucha de clases, sino el adoctrinamiento. La pretendida mimesis de la realidad acaso sea una negación descarada de contenidos, un subterfugio de ideologías; la ilusión conseguida gracias al efectismo, sólo eso: ilusión; la abundancia de información, la descripción más precisa, paradójicamente nos enajena de la esencia. Para pintar una imagen no narrativa y con contenido, debe emplearse la inteligencia del ser; expresando el interior mediante un lenguaje, que como sistema simbólico, se desplace a través del vehículo de la psicología; lo cual es posible en virtud, del camino de autoconocimiento emprendido.³⁶³

II La fotografía

El medio más eficaz, posiblemente, para la denuncia social, sea la fotografía; representa fielmente la naturaleza material de las cosas, nos muestra a la realidad imperceptiblemente fugaz captada en una instantánea; es rápida, de fácil manejo, y no se requieren profundos conocimientos de arte o de estética para lograr una buena foto, tan sólo saber cómo funciona la cámara y algunas reglas elementales de iluminación. Hay expertos que hacen de la fotografía todo un arte; pero sin duda están también

³⁶¹ A esto renuncia Picasso al proponer el Cubismo, ver vanguardias estéticas del siglo XX, en el capítulo 2.

³⁶² La descripción es un recurso más, no se niega su uso, pero sí se condena su abuso; cuando lo siniestro se asoma de manera decidida manifestándose en formas monstruosas, el impacto suele ser inmediato, pero no existe reflexión. *N del A.*

³⁶³ La Estética de lo Siniestro que sirve de contexto al Estilo *Abstruso*, no declina a la forma sino que la emplea como un complemento del contenido; mientras en las imágenes-relato la forma emula a la realidad superficial, en el presente caso se busca el rescate de una expresión del interior, de lo no manifiesto en la superficie *Ibid.*

conscientes de las limitaciones técnicas de este medio, pues se auxilian del trabajo del laboratorio para trucos y efectos, y del fotomontaje. Pretendida como una reproducción de la realidad, puede ser un arma de dos filos, ya que la prestigiada fidelidad o veracidad de la fotografía, permite manipular las imágenes y construir todo un relato torcido a conveniencia de un determinado grupo de personas; así es que todo depende nuevamente, de la ideología que está condicionando los contenidos.³⁶⁴

III El hiperrealismo.

Nada es tan falaz como este rimbombante atributo de ciertas obras, por demás aburridas y carentes de sensibilidad y de contenido (salvo la superficialidad, que es un indicio muy peligroso de la sumisión de los artistas al sistema y la voracidad de éste que todo lo invierte en su entropía). Hay pinturas de picaportes y manijas que tientan a los espectadores a agarrarlas para comprobar su autenticidad, lo cual es producto de una técnica muy dominada; pero a su vez nos indica cuán poco fiable es el carácter de la realidad, y sobre todo de nuestros sentidos. Siguiendo en la lógica de la descripción detallada y de la información abundante, el porno-estereo acaba siendo la parodia misma del sexo no refleja ni siquiera el placer, sino la insatisfacción y la frustración de una sociedad reprimida; la seducción en este caso es el espectro de la nada.³⁶⁵

3.3.2 De lo descriptivo a lo interpretativo

A/ Lectura o contemplación

I Descripción=narración.

Ahora es posible determinar si el cuadro que estamos contemplando es una imagen-relato; pues lo leemos exactamente como si leyéramos una obra literaria; leemos las descripciones y leemos la narración entera, condensada en una imagen. La lectura no es lineal como en el caso de un texto; pero sí hay una trayectoria definida, un sentido de la narración que a veces es como una palindroma. Si la imagen es muy descriptiva su valor narrativo se impone a las cualidades plásticas; el contenido está demasiado expuesto y el valor artístico ha sufrido un considerable detrimento; pues hubiera sido preferible escoger otra vía de expresión de dicho contenido, por ejemplo, un ensayo literario; esto es lo que ocurre verbigracia, con el arte conceptual; sería mejor escribir una enciclopedia, y no usar canales inadecuados de expresión, pues con esto lo único que consigue el artista es contribuir al ambiente general de confusión. La narración ganará en claridad, en cuanto mayor y más precisa sea la descripción; pero el cuadro perderá la expresividad propia de su medio para reforzar el valor literario.³⁶⁶

II Simbólico=interpretación.

La solución para desactivar el vínculo narrativo de la pintura, es crear una imagen simbólica como un todo, misma que podrá ser interpretada como un lenguaje que debe traducirse a conceptos, emociones y sensaciones. Cada forma, color y detalle tienen un valor simbólico; todo se encuentra interrelacionado, no hay detalles fortuitos o aislados ni que carezcan de significado. La lectura de la imagen es una contemplación de todo el rendimiento expresivo; es una contemplación porque suspendemos el juicio crítico y nos abandonamos a un ejercicio de auto-observación de los efectos psicológicos que la obra está suscitando en nosotros. Es, en cierta manera, una imagen total simbólica como podría serlo la imagen onírica; con la diferencia de que en los sueños el pensamiento

³⁶⁴ A cerca de la fidelidad, ¿quién decide los parámetros de mayor o menor, depende de un consenso realmente o está condicionado por la ideología? *Ibid*

³⁶⁵ Ver vanguardias estéticas del siglo XX en el capítulo 2; y Baudrillard, *De la seducción*.

³⁶⁶ Es necesario conocer los valores sinestésicos de las artes, los cuales permiten las correspondencias entre las artes ver Dorflès; *Op. Cit*; y Souriau; *Op Cit*

fluye y tenemos escaso control de él en esta experiencia psíquica; y mientras creamos despiertos, podemos manejar mejor el pensamiento para clarificar el significado oculto no sólo de los sueños, sino de las propias acciones, de toda la conducta. No es una imagen onírica, sino una imagen expresiva del yo interno (según el psicoanálisis, el inconsciente), que ha sido concebida en la vigilia, que es más bien un sueño despierto, con la intención de alcanzar la consciencia, que significaría el real despertar.³⁶⁷

III La interpretación de los sueños.

En comparación al Surrealismo (Breton), que vió en la interpretación de los sueños la clave para descifrar la realidad y la veta para crear obras simbólicas, las imágenes del Estilo *Abstruso* son la tentativa de un estudio de sí mismo en la vigilia. Una vez enunciado que para el autor, el arte es un camino de conocimiento, estas obras servirán al despertar progresivo tanto del artista como del espectador-activo, que busca una gnosis. Freud distinguía dos métodos profanos de interpretación de los sueños; el simbólico y el descifrador, los cuales lo movieron a buscar un significado objetivo de los sueños: concluyó por lo tanto que el sueño es una realización deseos; una especie de válvula de escape de las angustias y miedos; pero también una cristalización imaginaria del deseo. En realidad, esto se parece también al estado de ensoñación.³⁶⁸

B/ La hermenéutica

I La interpretación de un hermenéuta.

Para ser hermenéuta es indispensable que el individuo haya experimentado con intensidad y durante prolongado tiempo el deseo de evolucionar; que el oráculo de Delfos "conócete a ti mismo" se impregne hasta la médula de sus huesos. Un hermenéuta ha aprendido que la técnica para romper la mecanicidad de sus acciones es el recuerdo de sí mismo, dedicarse al cultivo de la atención, vigilar constantemente sus debilidades y apetitos; concentrarse en la observación de un correcto trabajo de la máquina humana que uno es. En el camino de autoconocimiento, el hermenéuta interpreta a la realidad partiendo de la definición de psicología como estudio de la mentira, descartando todo lo falso, superficial y artificioso de su personalidad; y tomando al mundo como una ilusión, sabe que vivimos dormidos y que la atmósfera de los seres humanos es la mentira y el miedo. Para el hermenéuta una cosa es cierta en la humanidad. La lucha por el poder engendra a la violencia. Paralelamente al estudio de uno mismo o del hombre, se estudia al mundo, pues el mismo número limitado de leyes gobiernan tanto al cosmos como al microcosmos, y no hay nada que se encuentre aislado o independiente de la unidad, del todo, del universo. A consecuencia de encontrar el camino de conocimiento, el hombre busca liberarse de todas las ataduras psicológicas, sociales y culturales; busca el despertar de su consciencia y aspira legítimamente a un conocimiento objetivo de la realidad a partir de la comprensión, como ya se ha dicho en varias ocasiones, y de la gradual evolución del ser y el saber.³⁶⁹

II La lectura "entre líneas".

La comprensión es una empatía que se da en un intervalo de tiempo, entre momentos; un vaso comunicante que se establece durante un momento breve: el chispazo de consciencia. Cuando se produce, los interlocutores comprenden la intención del mensaje; o el observador eliminando todo juicio personal comprende el significado oculto de ciertas situaciones. La pasión es lo que oscurece una justa interpretación de los hechos. La

³⁶⁷ No se pretende hacer del Estilo *Abstruso*, Surrealismo o realismo psíquico, sino un método hermenéutico de conocimiento. *N del A*

³⁶⁸ Ver Freud, *La interpretación de los sueños*; y Ouspensky, *Fragmentos de una enseñanza desconocida*

³⁶⁹ Ouspensky, *Op Cit*

lectura "entre líneas" es descifrar los significados ocultos bajo un discurso aparente, desarticular el relato, desmontar la tramoya; interpretar a los referentes sustitutos del significado real, comprender las equivalencias, las correspondencias entre lo simbólico y el contenido escondido. ¿Por qué está escondido de la gente el contenido, por qué hemos de leer "entre líneas" un discurso, un hecho o hasta un fenómeno? No está escondido en realidad, sino que no sabemos interpretar las señales.³⁷⁰

III Señales=signos.

Los indicios están ahí: un asesino ha cometido un homicidio y ha dejado huellas de su crimen, hay pistas que los policías o detectives tienen que rastrear e interpretar; si un civil se topa con una pista, seguro que no sabrá identificarla. El mundo es un enigma, las señales están por doquier, pero no sabemos interpretarlas, ni siquiera olemos una cuando está a un palmo de nuestra nariz. Un hermenéuta considera que nada es fortuito y que todo tiene un significado oculto; busca señales en la naturaleza, en sí mismo y en los actos de los demás, y las interpreta según el método antes descrito. Un artista hermenéuta construye una obra, a sabiendas de que no está creando nada, porque todo está dentro de él mismo.³⁷¹

C/ Extensión. El arte de vivir

I La poesía, un arte hermético.

Al desposeer al arte de toda poesía, lo despojamos de su esencia; esto sucede así por el desconocimiento de una poesía concebida con hermetismo. La verdadera poesía es un arte hermético, es un lenguaje simbólico, el pensamiento mágico y mítico que interpreta a la realidad. No es válido pretender hacer arte de cualquier cosa, y usar como pretexto lo más ínfimo y superficial; ni degradar al arte haciendo una imitación de sus formas externas para presentar aspectos irrelevantes e intrascendentes de la realidad. Los grandes pensamientos contenidos en un pequeño *haiku* de Basho, los *Cantos* de Ezra Pound con un profundo conocimiento y erudición de la poesía; la poesía profana de 'Umar Jayyam contenida en los *Ruba 'Iyyat*; todo ello era en verdad un arte hermético de interpretación de los símbolos del mundo. El poeta transcribe ese orden oculto tras signos fugitivos, en un canto mágico de invocación y de evocación del mundo misterioso; y lo escribe en clave, tal como lo haría Nostradamus en las "centurias" para esconder a las profecías de sus perseguidores.³⁷²

II La política, una disciplina hermética.

Leyendo cierto artículo de periódico, encontramos que se denomina a la política "la última disciplina hermética" ¿De dónde le viene el hermetismo a una práctica social que se ha instituido como una herramienta de poder sumamente eficaz? En primer lugar, los políticos saben que van a manipular a la masa, y que en ello radica el poder; en segundo lugar, la masa desconoce esto y relega las responsabilidades en un líder o en una burocracia-administrativa, otorgándoles plenas facultades y todo el poder. En tercer lugar, la política se vale del arte, de la publicidad, de una simulación de los hechos y del falseamiento de la información; en cuarto lugar, la política es la producción de un discurso ideológico para armar un sistema, para apuntalar un régimen. En quinto lugar, la política se vale de las estrategias del arte de la guerra; en sexto lugar, los políticos saben que la economía es un espejismo. Nada más véase, en el caso de la política mexicana, desde el protocolo que es todo un ritual hasta la sucesión presidencial vía el "destapado" y el

³⁷⁰ La esencia de la Hermenéutica consiste precisamente, en la interpretación de las señales. *N del A.*

³⁷¹ El Yo interno está codificado y por lo tanto es menester traducir las señales del mapa psíquico *Ibid*

³⁷² Ver el Discurso de lo siniestro en el capítulo 1 y el contenido estético en otras artes (la literatura) en el capítulo 2

"dedazo" (el elegido); hasta el lenguaje críptico de la política con el cual se atacan unos a otros en sus declaraciones públicas; así Fidel Velázquez para amenazar a los infieles decía "el que se mueve no sale en la foto"; un cartel muy acertado fue el que simbolizaba la decadencia del sistema con la cara de este líder sindical.³⁷³

III El anarquismo como postura hermética.

Si Sacco y Vanzetti no hubieran muerto en la silla eléctrica, podrían afirmar con Bakunin, Kropotkin, Malatesta, Stirner, Rocker y Proudhon, que el individualismo anarquista es la afirmación de los derechos naturales y absolutos del hombre, la libertad y la igualdad. Confirmarían asimismo, que la verdadera política en la cual pueden imperar estos derechos y uno tercero, la fraternidad, sería una práctica política hecha por todos, cada uno responsable de su entorno vital y de sus acciones, todos responsables de decisiones colectivas que afecten a una comunidad. Es por esta causa que consideramos un cooptación cuando el artista se vende al sistema o pretende hacer realismo socialista. El anarquismo es un estilo de vida y no es necesario pregonarlo y debatir con los políticos de partido, sino ser socialmente consciente y actuar.³⁷⁴

3.3.3 Lectura de lo formal y el juego poético del título

A/ La lectura

I Obviedades

Lo más torpe que puede hacer un pintor es realizar una obra sumamente representativa y pulida en su efecto de imitación, hacer una vil ilustración y caer en la obviedad de adjudicarle un título demasiado evidente, pintar por ejemplo una niña con un perro y que el cuadro se titule. "niña con perro". Sería preferible poner en la ficha "sin título" o como en el caso de las caricaturas de chiste muy obvio, "sin palabras". Un título debe ser sugestivo, tampoco caigamos en el laconismo de intitular al cuadro. "pintura 537" o con la estrechez de los pintores formalistas: "cuadrado rojo con círculos verdes". No se trata de narrar nuevamente, merced al título y ponerle a una obra: "mientras tú no estás yo no sé de qué color es el amanecer, el sol ya no es amarillo ni caliente, las nubes entraron por la ventana".³⁷⁵

II Un paseo por la obra.

Efectivamente, si el cuadro pintado es una obra expresiva y simbólica, entonces habremos de detenernos a distancia y contemplarlo, daremos un paseo por la obra para exprimir un título que venga al caso, pero que no describa los elementos ahí presentes, sino que sea un juego tanto para el artista como para el espectador; de tal manera que al leer un título sugestivo, nos mueva la curiosidad de recorrer la obra en un experimento lúdico de interacción del espectador con ella. Buscaremos en las formas, en el color y en la composición lograda con la fusión de estos dos elementos fundamentales para expresar la idea. Tanto la forma como el color, reiteramos, tienen una función simbólica, nada está carente de significado. Lo más interesante, es que el título no es una precisión ni siquiera una aproximación semántica, sino un mecanismo lúdico-reflexivo.³⁷⁶

³⁷³ El artista es también un ente social, no puede vivir aislado e indiferente en la torre de marfil (ver Collingwood *Op. Cit.*), pues necesariamente si adopta al arte como un camino de conocimiento habrá de adquirir conciencia, lo cual implica que su visión hacia la política sea más crítica que la del resto de la sociedad *N del A*

³⁷⁴ Ver Horowitz, *Los anarquistas*

³⁷⁵ Lo obvio no es sino una de las estrategias del juego de la seducción; simula lo aparente, pero carece de la referencia con el contenido, pues éste está vacío. Baudrillard, *Op. Cit.*

³⁷⁶ El reino de lo simbólico es el reino de las apariencias, el arte no representa a la verdad, sino que trata de dar sentido a un mundo cuyo dominio son los signos. *Ibid*

III Las formas musicales.

Nos interesa en este cuadro que existen formas musicales; sinuosidad de las curvas del cabello y del rostro, también de la parte del cuerpo ahí manifiesta. El juego de curvas y contracurvas en el cabello haciendo una especie de sincopado; el ritmo de las ondulaciones verdes del lado derecho que viene desde las crestas del cabello hasta una curva en el vestido del personaje. Las formas redondas del vestido son como un contrapunto con el desplazamiento que comienza con la primera cresta verde y todas las curvas que se suceden en sentido contrario a las manecillas del reloj. La plasticidad del rostro es una polifonía en sí mismo.³⁷⁷

IV Las formas poéticas.

Si seguimos en el rostro encontramos una expresión de angustia, por los rasgos concentrados en un gesto retorcido por el dolor; esta sensación está reforzada por el movimiento agitado del cabello, que inclusive parecen serpientes inquietas en la cabeza de una Medusa. Orozco decía que un buen pintor tenía que ser un buen pintor de manos; e indudablemente, las manos son la segunda parte más expresiva del cuerpo después del rostro; por lo que la impresión de angustia que vemos en el personaje se enfatiza al observar el gesto vehemente de su mano que parece implorar perdón, o acaso expresa el deseo urgente de explicarse ante otro personaje ausente en la escena del cuadro. El vestido nos da la sensación de un movimiento desesperado; el fondo o segundo plano detrás del personaje parece agitarse con la misma tensión que él refleja. Toda la atmósfera del cuadro contribuye a pensar en un momento sumamente intenso.³⁷⁸

B/ La "poética" del color

I Color sonoro y color anímico.

Baja diagonalmente el amarillo del ángulo superior izquierdo, donde su vibración es más aguda; este color atraviesa como un rayo todo el cuadro hasta los brillos de los dedos; ahí alcanza cierto timbre disonante por el contraste con el azul. Los tonos graves y bajos del azul en menor proporción que el amarillo, sirven de contrapeso en la composición. Algo similar ocurre en el contraste de complementarios rojo-verde; en donde el rojo es casi el color predominante de la composición y suena con una estridencia de bombo y platillo en el silencio de un santuario, es un sonido violento que en la contorsión del personaje brota hacia arriba salpicando hasta los mechones de cabello, el verde suena con el rojo como una disonancia, con el azul como un acorde y con el amarillo como una armonía. El color anímico por excelencia es el rojo: expresa un momento de alta violencia psíquica, desde el rojo dispuesto en el vestido hasta el rojo indio y tierras que están extendidos con pincelada rápida en el ángulo inferior izquierdo; del color del fondo que impregna al personaje, el azul enfatiza el dramatismo de la escena, el amarillo le da un tono alarmante, al mismo tiempo que parece ser la luz del juicio que pesa sobre el personaje; el rojo que se mete hasta las cuencas y las comisuras de los labios es como una luz trágica que cae en él, es el preludio de un acontecimiento violento.³⁷⁹

II La complementariedad de pintura y poesía

Las formas poéticas no tienen el mismo poder que el carácter poético del color, las formas pueden ser ambiguas, el color tiene una mayor profundidad psicológica y afecta de manera más decisiva al ánimo. Las formas son sugerentes, pero el color tiene efectos

³⁷⁷ Todas estas correspondencias entre dibujo y música; dibujo y poesía; pintura y música, pintura y poesía son retomadas y readaptadas para el análisis de este cuadro, de Souriau; *Op. Cit.*

³⁷⁸ En realidad, las formas poéticas carecerían de potencialidad en la psique del espectador si están desprovistas de Expresionismo *N. del A*

³⁷⁹ La poética del color reside esencialmente en su sinestesia: el color sonoro y por lo tanto, el color anímico; y el color simbólico *Ibid*

definidos y calculables. Así que el secreto de la pintura, ya lo había descubierto Delacroix, cuando afirmó que el color tiene un alto valor simbólico, quizá más poderoso que el de la forma (sin color) En el cuadro que estamos analizando, se manifiesta con mayor claridad estos comentarios; ya que sin color, el dibujo por sí sólo no tiene la fuerza expresiva de la pintura en su conjunto. Vemos entonces una fusión de pintura y poesía de manera natural y espontánea; pues lo interesante es descubrir la poética del color y aplicarla en su dimensión psicológica, con la intención de provocar estados anímicos.³⁸⁰

III El carácter sugestivo del título

Una vez que hemos descubierto la secreta, pero eficaz alianza entre pintura y poesía; elegimos un título que sea también poético, pues, según se comentó antes, un título no debe describir, sino que funciona como un mecanismo lúdico-reflexivo; que al leerlo, mueve al espectador a buscar en las formas y en el color, y lo sume en una contemplación en la que omite el juicio crítico y se dedica a la auto-observación de los efectos conceptuales, emotivos y sensoriales promovidos en él a través del vehículo de la psicología Tal sería el carácter sugestivo del título, que en este caso es: *Suicidio: el protocolo histriónico de un cómico condenado a muerte*; si recordamos la actitud del personaje, nos queda claro ahora que está a punto de suicidarse, pero no vemos cómo habrá de hacerlo; lo vemos implorando piedad (¿a nosotros, a Dios?) a alguien que está afuera de la escena. Explicación: cuadro pintado sobre el tema de un poema en prosa de Baudelaire que narra la conspiración del cómico de la corte descubierto y condenado por el rey a escenificar y actuar su propia muerte El título contiene humor negro.³⁸¹

C/ El juego

I Evocación

Cierto es que quien no haya leído el poema, no podrá dilucidar que el personaje es un cómico de la corte, que conspiró para dar un *coup d'Etat*, que fue delatado, que lo atraparon y lo llevaron ante el rey, quien le pide que lo divierta por última vez actuando su propia muerte, en esta petición hay humor negro y toda la historia es siniestra. Algunos espectadores -cabe la posibilidad- han leído el poema en prosa, y quizá se sonrían al descubrir un nexo de asociación; los que no lo leyeron ignoran todos los pormenores, pero en cambio, seguirán jugando con la evocación que es el primer paso del juego del título poético y la lectura de la imagen. Evocarán que el cómico irónicamente, un personaje que promueve la risa, ahora va a dedicarnos un número funesto y trágico; en lugar de lucir hilarante o con un gesto estúpido, se nos presenta con una mueca contraída por la desesperación y la angustia; paradójicamente *el protocolo histriónico* evoca que su muerte va a procarnos risa aunque sus movimientos no sean graciosos, sino que realmente son convulsivos, como de quien sufre; y *el protocolo histriónico de un cómico condenado a muerte*, nuevamente es paradójico con el inicio del título: *Suicidio*, es decir que no va a matarse voluntariamente, sino que está siendo obligado a ello; por lo que *el protocolo histriónico* que antecede a su muerte es la imploración del perdón a la autoridad o personaje que lo condenó a muerte, a quien dicha humillación divierte, porque así ve saciada su venganza; luego en la evocación seguimos asociando, los cómicos divertían a los reyes aburridos: el cómico implora perdón al rey, quien al verse traicionado (sólo así nos explicamos que haga caer todo el peso de su despotismo sobre nuestro gracioso personaje) le pide al cómico que actúe su propia muerte; viéndose forzado a divertir por

³⁸⁰ Véase el interesante estudio sobre Delacroix, de Schneider; *Op Cit* ~

³⁸¹ El cómico cuyo nombre era Maese Fanciullo. Ch. Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*

última vez al rey, empieza por acercarse la daga al cuello y entre los arrepentimientos de cortarse la yugular sigue pidiendo perdón, haciendo reír hasta las lágrimas al rey.³⁸²

II Hipnosis.

Durante cinco o seis minutos nos ha atrapado la evocación, hemos sido cautivados sin darnos cuenta, mientras vivíamos el cuadro y lo sentíamos; evocamos el motivo de la angustia del personaje, y sufrimos con él su desventura, pues simpatizamos con los cómicos. Durante ese tiempo hemos sido seducidos por la imagen, que con su expresividad nos hace creer que el cuadro está vivo; vibra ante nuestras retinas la sinuosidad de las formas y el contraste simultáneo; efectuando un movimiento ondulante que no cesa de introducirse en nuestros ojos, en la mente, en el interior de nosotros. Nos insta esta expresividad y la poderosa acción del color a no apartar inmediatamente la vista del cuadro, sintiéndonos subyugados como por una influencia hipnótica.³⁸³

III Entusiasmo.

Así la evocación nos lleva a un estado hipnótico, pues suspendemos nuestra voluntad a la voluntad del artista, en el acto de contemplación al que nos arrastra con su obra. De este segundo paso, nos conducirá a un tercero que es el entusiasmo; sentimiento gozoso que experimentamos al vibrar al unísono con la pintura (y con el autor), al descubrir todo un mundo psíquico, que es también el nuestro. El entusiasmo es la catarsis.³⁸⁴

³⁸² Se trata aquí de una interpretación personal a cerca del poema de Baudelaire, en el que está atenuada la lucha por el poder y en cambio se resalta el acto heroico del artista, entendido como un acto poético. *N del A*

³⁸³ Entiéndase aquí, hipnosis no como sueño maléfico propio de la seducción, sino como una suspensión de los procesos mentales (prejuicios, gusto condicionado, etc) que anulan una justa valoración del arte. *Ibid.*

³⁸⁴ A través de la catarsis del arte el hombre vuelve a sentirse vivo, a sentirse él mismo, emancipándose de la enajenación de una sociedad de autómatas, encuentra la libertad en el juego del arte. *Ibid*



**IMAGEN # 1: LA ALEGORÍA DE LA MUERTE.
VER CAPITULO 3**



**IMAGEN #2: SUICIDIO. EL PROTOCOLO
HISTRINICO DE UN COMICO CONDENADO
A MUERTE. VER CAPITULO 3**

APENDICE 1

RUTA CRÍTICA

1 El proceso creativo

Al comienzo del proceso de desarrollo de un artista, todo es incertidumbre y los primeros pasos son vagos; de hecho se oscila de la imitación de los grandes maestros a la tentativa de crear con originalidad y pretender la novedad; aunque después de ciertas revelaciones y hallazgos que marcan hitos en nuestra trayectoria, descubrimos que el hilo negro siempre ha estado ahí. Realmente, el hilo negro es descubrir el proceso creativo; es decir, crear con la propia expresividad, desligado de influencias de ismos, descontaminado de la sombra de estilos ajenos, liberado de falsas ideologías fantasmagóricas y extranjerizantes; el proceso creativo no lo hemos descubierto hasta que el acto de crear se defina como la expresión del Yo interno.

Mientras no se proceda de esta manera, el desarrollo del artista será penoso; su arte, producción que imita a otros a quien admira, será un nonato; pues carecerá de expresividad y por lo tanto de vida; será una imagen más en el universo de obras intrascendentes y excentas de verdad. No pasará de aprendiz de artista, de vulgar imitador, aunque haya pseudo-artistas que sean muy hábiles como camaleones, dominando técnicamente, lo mismo la abstracción que la figuración más ilustrativa, en todo caso son copistas, pero no artistas. Sin embargo esta parte del proceso es inevitable: todos pasamos por la situación de copiar a pintores de nuestro agrado, a inclinarnos hacia una determinada tendencia o a cultivar un estilo de otros pintores que nos anteceden; aquí la dificultad, la hazaña, consiste en atravesar el filtro y no estancarse en mediocres imitaciones

Entonces el proceso creativo no puede darse en la oscuridad, dando palos de ciego y a tientas, pues nos percatamos de que nuestro trabajo debe tener un sustento filosófico, ya que sin él no puede llamarse arte al conjunto de objetos sin utilidad y a veces hasta sin sentido, que elaboramos; debe tener una base ideológica y teórica, pues su ausencia denota una pobreza de pensamiento y mezquindad por parte del productor de tales artefactos, debe, asimismo, tener un fundamento psicológico, y si no lo tiene las obras no comunican nada ni tienen valor expresivo; en fin, todo lo anterior configura el microcosmos del sujeto, quien al poseer la claridad de los conceptos tiene la facultad de transformarlos en expresión manipulando materiales y dándoles forma, está precisamente haciendo arte

Dar forma, transformar la materia, crear de la nada, o mejor dicho, crear a partir del interior de uno mismo, dominar la técnica, inclusive experimentar e innovar técnicas, estudiar las posibles soluciones y tratamientos formales; todo ello implica el arduo desarrollo para descubrir el verdadero proceso creativo. El problema formal es cuestión de estudio, y científicamente hablando, de un método experimental. Para dominar un efecto, una textura, una atmósfera o una luminosidad, es necesario proceder por la vía del ensayo y error, de los métodos inductivo y deductivo para seleccionar los objetos observados. Ver, es una facultad poco educada, inconstante; incluso, el proceso creativo nos pasaría inadvertido sin la correcta aplicación de esta cualidad.

2 Simbiosis figuración-abstracción

En la primera etapa del desarrollo, el problema que surgió a vencer fue un reto planteado por el autor mismo; lograr una exitosa simbiosis entre figuración y abstracción, para ello después de serias cavilaciones ante un cuadro como *el intruso*, se llegó a la deducción de que debe existir un equilibrio entre fondo y figura; es decir, la figura no predomina sobre el fondo. pero la presencia del desnudo en grises emergiendo de un espacio subjetivo multicolor, es onerosa como la presencia de la mosca en el plato de sopa; pues el espacio es una red geométrica de octágonos y rombos camuflageada por un naranja predominante del lado izquierdo y un verde del lado derecho, es casi una abstracción pura rota por la abrupta presencia de un desnudo frontal recogido en sí mismo, resuelto en grises

Enseguida, viene otra reflexión a cerca de cómo reconciliar figuración y abstracción; cuya nueva solución fue la síntesis de la figura y la simplificación de elementos representados en un espacio enteramente negro como en el cuadro *juego nocturno*; después en otro intento aislado, la solución fue la distorsión de la figura; y la composición, siguiendo las diagramaciones de la historieta como en el cuadro *la pena de muerte*; distorsión que se planteó gradualmente como resultado de movimiento, siguiendo en la misma línea compositiva de diagramación tipo *comic* como en el cuadro *secuencia filmica del gesto*; un intento aislado más en este sentido fue el cuadro *la máquina humana*, en el cual se pretendía lograr la buscada síntesis a partir de la representación de formas orgánicas y de apariencia libre que tendían a lo abstracto en un fondo atmosférico morado.

Sin duda, el problema de la simbiosis abstracción-figuración, proviene de la preocupación estética de concebir a la figura como la tesis y a la abstracción como su antítesis, opuestos y por ello también complementarios; en virtud de lo cual, era posible vislumbrar una síntesis de ambas; éste hallazgo ya había sido hecho por Klee, a quien se estudiaba acuciosamente en ese periodo azaroso; y también lo había materializado Miró, sin embargo el camino de la pintura pura, no era sino una curiosidad estética y nunca una preocupación personal. Empero, tales esfuerzos por resolver dicho problema, se dispersaron por desconocer un método riguroso y productivo; es decir, se pintaba sin disciplina por eso cada cuadro es un intento aislado y jamás se persiguió una dirección hacia una meta determinada, con un proceso definido, como pudo ser en una Serie

De la inteligencia de este método, depende la velocidad del desarrollo; ya que sin él, el artista anda a la deriva, según dijimos antes, y perderá mucho tiempo inútilmente; en el caso contrario, el desarrollo, será tan rápido que le permitirá al artista llegar a la madurez más pronto, pues será guiado por una claridad producto de la disciplina. Sin embargo nada está de más: pareciera que extraviarse por otros senderos le permite al artista, si no madurar más rápido, sí por lo contrario madurar de manera más plena. Nos explicaremos tales intentos aislados si no condujeron a resultados concretos, en los cuales habría pensado el artista como la cúspide de sus pesquisas, si nos llevaron a un nuevo problema, en el cual empezaba a estructurarse el lenguaje propio.

3 Neo expresionismo

El trabajo se orientó hacia un neo expresionismo, vena en la cual se descubrieron posibilidades más ricas que en el anterior escalón; en primer lugar porque este nuevo problema se amoldaba más a las necesidades artísticas del autor, en segundo lugar porque los asuntos filosóficos pensados por un hombre solitario, tenían una mejor *expresión* (valga la redundancia) bajo esta solución plástica. De la simbiosis abstracción-figuración, el paso natural fue este neo expresionismo, donde el artista liberó a la forma y descubrió el poder del color. En el cuadro *bélico: personajes disputándose el poder alentados por el vaho del perro de la guerra*, las figuras humanas, en especial la que está en primer plano y de espaldas a nosotros, fueron dibujadas en primera instancia, con todo lujo de realismo, para sabotearlas posteriormente, de manera sistemática con pinceladas continuas, yuxtapuestas sin matizar; la atmósfera azul-negro vaticina la muerte.

En lo que parecía el inicio de una Serie, vino el cuadro *muerte: cadáveres sordos que provocan la hilaridad del can bélico*, las figuras y el fondo se trabajaron con el mismo tipo de pincelada, siendo las figuras brutalmente distorsionadas y el espacio alterado de manera subjetiva. Luego en el cuadro descrito en el tercer capítulo, *suicidio: el protocolo histriónico de un cómico condenado a muerte*, el neo expresionismo alcanzó su más óptimo rendimiento, pues esta pintura hasta la fecha sigue siendo pieza clave del desarrollo del artista; tanto por la forma que logra un efecto de movimiento, como por el color que provoca un impacto visual y psicológico importante. En el siguiente cuadro, *metamorfosis: el huevo de la serpiente incubándose en el estómago del anónimo*, el color es explotado de manera exhaustiva; mientras que las figuras van perdiendo vínculo con el realismo, el espacio está solucionado con grandes extensiones de color; la atmósfera tiene movimiento pues las pinceladas se realizaron con una cierta dirección; en esta obra apareció por primera vez la sospecha de formas escondidas por doquier.

En el cuadro *decadencia: el hombre que busca la verdad y asume la esencia de diversos animales*, las figuras se sintetizaron en una especie de dibujo infantil y el color se trabajó por campos planos y pinceladas delgadas; la pintura tiene un encanto casi rayante en lo decorativo por la armonía de amarillos y verdes, y ligeros acentos rojos y naranjas, al reducir la paleta los contrastes son menos violentos o casi nulos; el espacio es ambivalente o bien, vago: no hay atrás ni delante (profundidad) ni jerarquías; por ejemplo, algo paradójico, el simio parece estar volado (arriba) y el pájaro pretende ser un animal terrestre pues aquí reside el absurdo enunciado por el título: *el hombre asume la esencia de diversos animales*. En otra obra *decadencia: impotencia y actitud nihilista de desahuciados que desdeñan la beatitud del sol*, en la cual los campos de color se extendieron generosamente en grandes manchas, contribuyendo a la economía del color, tanto que es posible contar 21 manchas de variables tamaños embarradas con espátula, propiciando una textura interesante, como mosaico de colores de un muro de acabado grosero en el cual ciertas formas se vislumbraban y se rescataron gracias a una línea verde que enfatiza el carácter rugoso de la superficie, otra vez se empleó una paleta reducida

4 Bestiario, desnudos y retrato

Esta Serie podría llamarse *morfología del bestiario*, y recoge las experiencias anteriores de los peldaños de abajo; además de poseer un sustento ideológico mejor estructurado, lo que desembocaba en una configuración del lenguaje más coherente y personal. Tal lenguaje estaba conformándose a partir de la idea de pintar monstruos, de ahí el nombre *bestiario*. la elección de este tema fue inicialmente tomar la figura del monstruo como un horizonte de posibilidades para el neo expresionismo. En la obra *cacería: el depredador que extermina a la bestia o hiposaurio, especie en extinción*, el rasgo general de las formas seguía siendo el dibujo infantil; una paleta limitada a rojo, amarillo y verde. Pero, a partir de *anatomía 1: análisis de similitud ósea entre un ictiosaurio, un humano, y un animal fantástico*; el tema de los monstruos se volvió una investigación homogénea, al mismo tiempo que el desnudo y el retrato: el monstruo como animal fantástico (una quimera), brindaba formas fabulosas como en *anatomía 3: detalle de un animal fantástico en analogía aproximativa con una silla (Gryphus)* adaptado al formato sumamente angosto y vertical; o en *anatomía 4: simbiosis de diversas etapas evolutivas y geológicas de modelos animales reunidas en un sólo experimento*, en el cual el monstruo era un animal fantástico integrado por miembros, extremidades y fisiología de distintos animales. Después, el monstruo dejó de ser el típico animal fantástico (dragón), para ser el monstruo psicológico, como en *anatomía 5: diálogo de energía y funciones de dos máquinas orgánicas primigenias*; o en *anatomía 6: gárgolas fósiles como vestigio arquetípico de la memoria genética*, en el que las figuras han perdido todo su atributo real-figurativo, acercándose peligrosamente a la abstracción, de tal suerte que dos de los monstruos son reproducciones de las manchas de Rorschach; aquí el color tiene vibraciones estridentes por el contraste de verdes-amarillos contra naranjas-magentas; la aventura monstruosa concluye en formas ya abstractas, anunciadas desde el cuadro anterior con manchas, y pinceladas cuadradas, pues los monstruos psicológicos devinieron en formas similares a protozoarios y amebas.

Dos desnudos con la irónica leyenda de *anatomías* fue el comienzo de un tema abordado posteriormente. la mujer como objeto sexual, del cual derivarían las *pornografías*, cuadros que anunciaron uno más logrado que describiremos en su momento. El retrato comenzó por aquél tiempo a ser el tema favorito, primero con *autorretratos*, los cuales se realizaban con un afán de introspección, de reflexión psicológica, después se descubrió que todos los retratos por ser de personajes anónimos (imaginarios), eran una especie de autorretratos, especie de estudios de fisonomía anímica o psicológica, hasta que el neo expresionismo propio del rostro humano cayó en la exageración y por ende en la caricatura. Inicialmente en los géneros de desnudo y retrato el tratamiento era realista, elaborados al óleo con las debidas matizaciones o manchas modelando las figuras. Pero, debido al interés de construir el lenguaje personal, el artista encontró que el neo expresionismo le funcionaba de manera más adecuada, por ejemplo, en *pornografía 2. artesanas del placer*, la técnica es mixta (lápiz de color, tinta china, acrílico, collage y hasta una contribución de un dibujo del hijo del autor) y las figuras están distorcionadas

5 Manchas y collage

Las manchas permiten trabajar con libertad y con ellas se logra un expresionismo muy efectivo, por ejemplo, el cuadro *pornografía 1: potencia de la imagen, ineffectividad del acto*, la técnica del acrílico se acuareleó, sobre un boceto previo plasmado en papel de algodón aún húmedo; provocando efectos interesantes y permitiendo resolver la obra en menos de una hora; la mancha de color no modela, más bien es colocada en su lugar preciso para construir con el color. En *alegoría de la muerte: asesinado en la ciudad de México*, las manchas modelan, sobre todo el fondo, en donde el fantasma de la forma comienza a hacer su aparición, lo mismo que el pasaporte fantasma. En algunos *retratos*, la mancha como elemento constructor es tan libre que produce un efecto atmosférico, casi vaporoso y etéreo.

Una nueva serie que explotaría profusamente el "manchismo" fue la realizada en el año de 1995. Con una mayor uniformidad, coherencia y homogeneidad; producto de un método afin de ejecución y de una madurez en los propios procesos introspectivos y expresivos del artista. En *viaje cósmico*, las manchas se dispusieron con plena libertad de lo aleatorio, incurriendo con pericia en el accidente, dejando caer sin preocupación alguna la pintura salpicada en el formato; las manchas crean una atmósfera etérea, un espacio cósmico con miles de constelaciones, entre los manchones más grandes se fueron evidenciando formas escondidas. Esta Serie que puede denominarse *el cuarto camino*, fue producto del periodo de un despertar a la vida espiritual del artista y de una mayor intensidad en la interiorización, resultado de la asimilación del Cuarto Camino, escuela psicológica de evolución del hombre; y de la sed de autoconocimiento del autor. El cuadro *el cuarto camino*, es un autorretrato de perfil; aprovechando el "manchismo" se trabajó con pinceladas muy libres, casi grafismos, todo lo cual engendra un efecto de transparencia que nos evoca a los cuerpos sutiles. Realizados en el mismo tenor, *el maestro guía al discípulo-gusano* y *magia: claro de luna*; en estas obras se empezó a introducir timidamente al collage, aunque previamente se había descubierto en él las posibilidades de la composición, en una Serie de collages llamada *hyperión*; pinturas como *obsesión: las voces del interior*, *quitándose la máscara: grotresco interior*, *mil caras: yo*, tenían dibujos recortados y pegados; toda la Serie porta discretos timbres postales, en un afán de aprovechar las imágenes pequeñas e integrarlas al fondo (ver el fantasma de la forma) otras obras como *voluptuosidad: la encarnación del placer* y *la decadencia, en busca de poder*, *encuentro de fantasmas urbanos*, *saliendo de la cueva de gusanos*, *el vuelo al más allá*, *los monstruos de la razón*, *el viajero y su sombra*, *retrato del neurótico con semblante descompuesto por la ansiedad*, *mecanicidad: las influencias exteriores*, *interiores*, *descenso sigiloso de tres yo*, *renunciando al juego de seducción*, *misterio: visiones extraordinarias*, y sobre todo *miedo a lo desconocido*, recuperan la hazaña colorística de *suicidio: el protocolo histriónico de un cómico condenado a muerte*; llevando al paroxismo la aventura neo expresionista; en *encuentro con el ser*, topamos nuevamente con un monstruo construido con manchas y contorno de línea delgada.

6 Figuración sombría y ensamblaje

Llamaremos figuración sombría a esta Serie, para no llamarla figuración tenebrista; en ella el artista todavía dudando de los resultados de la Serie del Cuarto Camino, viró hacia un retorno a la figuración más narrativa; pues sospechaba que la figuración neo expresionista podía degenerar en abstracción; entonces por afianzarse del resguardo figurativo recurre a imágenes de ilustración como en *pánico: aparición sobrenatural*, digno de una portada de un libro de demonología; figuración de temas y escenarios sombríos como en el autorretrato *el interrogatorio: relatos al desnudo*, el personaje del segundo plano tiene un cuerno diabólico escondido en el bombín, hay timbres postales y fotos pequeñas; sombras y temas lúgubres como en *vanitas: trágico fin de un bebedor en colores de film de terror*, en realidad se trata de un bodegón con la cabeza de un manequí, una toalla, una botella de cerveza, una tetera y una cajetilla de cerillos en vista de picada, una segunda versión del bodegón, esta vez sin perspectiva aérea sino frontal, delata la verdadera naturaleza de los elementos. Un cuadro como *madre, principio y abundancia*, tiene varios valores conceptuales y simbólicos: la efigie de la mujer resignifica a la *Gioconda*; el cuadro es un bodegón y a la vez un paisaje; los frutos son los senos no presentados (uno de ellos tiene un orificio sugestivo y el otro una hendidura en forma de vulva), la botella es un falo frío cerca de los frutos (el sexo como reproducción y no como placer); un pescado es otro falo nadando en la cobija-mar-montaña; las paredes se funden con la noche oscura más allá de la ventana, hacia donde pretende volar la paloma (los hijos se van hacia la vida incierta). Finalmente, la liberación definitiva de la figuración neo expresionista se dió en *la banda de moebius: banda sin fin*, donde se vuelve a recuperar el poder colorístico y las soluciones libres del "manchismo", de modo que pareciera escucharse la música que ejecuta tal banda; en la pintura *las muñecas y el juguete*, se retoma el tema del desnudo femenino (la mujer como objeto sexual), en una armonía cálida de rojos, naranjas y amarillos

El ensamblaje fue resultado de los experimentos con collage. Comenzó al abrir *la puerta. el umbral de la cordura* que conduce a un cartón subpuesto en el formato, continuó con los cartones geométricos en *recordándose a sí mismo* superpuestos al rostro y pintados de color distinto a él, en el gran formato panorámico de *el viajero y su camino*, con el collage de dibujos, timbres postales, caracteres y una imagen postal, se abre la brecha para los posteriores ensamblajes que apuntaban a agrupar toda la experiencia artística del autor, tales como *padre e hijo: los lazos invisibles*, en el que hay pegadas tablillas con sendos retratos (autorretrato y retrato del hijo), un pedazo de lona y un trozo de yute pintados, un cartón con una fotografía, una guitarra de cartón, etc. En *el sueño hipnótico: kundalini*, el ensamblaje se perfilaba hacia posibilidades de una nueva Serie que nunca continuó, cuadro que tiene pedazos de cartón geométricos, palillos, timbres postales, una imagen de Brahma y una concha, pegados rítmicamente y pintados según esta espontánea estructura; en ambos cuadros, aparecen simbiosis abstracción-figuración, el neo expresionismo y el "manchismo", además de collage y ensamblaje.

7 La Serie de las soluciones heterogéneas

Durante un periodo de alta tensión anímica, el artista produjo esta Serie, en la cual pretendió dar una solución distinta a cada cuadro, para romper con cierto estatismo al caer en una fórmula ya aprendida y por lo tanto, sufrir la repetición mecánica del proceso creativo. En *el camaleón: estados de ánimo*, se planteó este primer problema de una expresividad mecanizada; los rostros son caricaturescos; después en *la pareja solitaria*, el recurso fue nuevamente, el dibujo infantil y el "manchismo"; luego dibujo infantil combinado con neo expresionismo en *angustia: el rincón sombrío*, cuadro frío de colorido análogo en atmósfera azul en grandes extensiones y ligeros acentos amarillos; un fondo de colorido muy libre, en varias direcciones y de un azul predominante, con una figura de dos rostros en uno, transparentes por el efecto causado por el grafismo del color y ciertas manchas constructoras en *el habla: arma de dos filos*; otra vez "manchismo" al azar para buscar posteriormente formas escondidas y rescatarlas con grafismo, de donde resultan las siete figuras humanas en color arena, dispersas en el caos violeta del fondo, en *el caos de mi vida*, figuras que propugnan por liberarse, produciendo un movimiento insinuado por la dirección de las pinceladas verdes y naranjas; grafismo sobre un fondo con "manchismo", para crear con el efecto de transparencia tanto al fantasma de la forma como al pasaporte fantasma en *desmaterialización del yo durante el sueño*, obra en la que el color oculta a los rostros, en lugar de pronunciarlos; caso contrario en *el panóptico. los cuerpos sutiles*, donde el "manchismo" fue tan libre y azaroso que casi era inevitable la abstracción; mediante un grafismo se forzó un rostro entre las manchas de color sin relación obvia y en peligro de lo abstracto.

Era evidente que la mecanicidad del proceso creativo tendía a anquilosarse; la solución se encontró en un tratamiento distinto de la técnica del acrílico que se venía empleando en esta Serie; así en *el enemigo invencible*, se pintó sobre la imprimatura gris aún húmeda con el color directo del pomo, aplicando la pintura como óleo, con pinceladas que crean una textura que nos da la sensación de movimiento; dibujo infantil y manchismo son el resto de la obra; algo similar ocurrió en *oficio de tinieblas*, imprimatura azul con capas sucesivas en verde y negro, esgrafiadas para rescatar el color de cada una, marco negro que hace vibrar ante nuestros ojos las manchas de colores claros dispuestas en las figuras; color blanco sucio de cafés y rojos modelando el rostro de *el enigma del hombre*, transparencias amarillas en los brillos, contorno naranja, barba café oscuro esgrafiada que permite ver la capa anterior verde, manchas rojas para el cabello y azules para el fondo, grandes manchas de primera intención construyen el cuadro *un mundo extraño, pero hermoso*, en el cual la poética del color es tan lírica que esta obra parece el momento de liberación y de catarsis del artista; conforme iba sobrando material de los distintos cuadros, se fue construyendo el *cadáver exquisito derivado de material sobrante (deshecho-plástico) de obras precedentes*, logrando con el "manchismo" y el neo expresionismo un clon horroroso; para cerrar la Serie un autorretrato o clon sumamente introspectivo en la pintura *Yo*, con el *álter ego* de perfil en grafismo.

8 Armando el rompecabezas

El último ensamblaje realizado no es un cuadro, sino un círculo, que rompe con el formato tradicional de la pintura, en *el conflicto que se entreteje en su propia madeja*, obra que se asemeja más al arte-objeto, construida con palillos, tablillas, collage (timbres postales, imágenes, pedazos de cartón, papel impreso), obteniendo como resultado una estructura tridimensional, tipo red, a través de la cual se aprecia la composición bidimensional; aunque sigue siendo pintura por la intención del artista, por pintar el objeto que se creó lúdicamente y continuar experimentando nuevas formas, tratamientos y soluciones. En un futuro, el ensamblaje será el pretexto para desarrollar el proceso creativo hacia esa dirección, que parece tender al arte-objeto, la escultura y la instalación; no debe descartarse una Serie de investigación del ensamblaje.

Comprendiendo el desarrollo del artista, diremos que es armar un rompecabezas, vamos a dilucidar el proceso creativo como un ensamblaje de las diversas etapas e intentos por cristalizar un lenguaje personal. En primera instancia, está la simbiosis figuración-abstracción, que resultó un fracaso por la falta de método uniforme y de cuya experiencia decantamos que la solución es una forma figurativa no-real, pero evitando caer en la abstracción pura; en segunda instancia y como consecuencia lógica está el neo expresionismo, en el cual se vislumbró el alcance de una Serie homogénea, al tiempo que resultaba la solución formal adecuada de expresividad interior, se descubrió el poder visual del color (psicológico, simbólico y musical), se había intuído al fin el proceso creativo en tercer lugar viene el bestiario con el retrato y el desnudo, en el cual se aplicó el proceso creativo en la temática de monstruos y en los géneros del retrato y del desnudo, el neo expresionismo agotó sus posibilidades formales en la figura caprichosa de los animales fantásticos que desembocaron en monstruos psicológicos, el desnudo y el retrato eran considerados "estudios anatómicos" y "facies hipocráticas-psicológicas", partes integrales del bestiario psíquico, pero el retrato degeneró en la caricatura y el desnudo se perfilaba hacia otro sendero de investigación conceptual: la mujer como objeto sexual, en cuarto lugar apareció el mayor lirismo pictórico en forma de "manchismo" y la utilización del collage con timbres postales (el collage como Serie llamada *hyperión*, reveló los secretos de la composición), en el trabajo de esta etapa, el proceso creativo ha alcanzado indicios de maduración, aparece el fantasma de la forma y el pasaporte fantasma, así como una pericia neo expresionista con grandes logros colorísticos, la quinta pieza es la figuración sombría o rescate de la figuración narrativa, la cual se considera un afianzamiento de los valores figurativos ante el peligro de una distorsión del neo expresionismo llevada al extremo de la abstracción gracias al "manchismo", es una etapa conceptual; la sexta pieza es el ensamblaje como última consecuencia del experimento plástico del collage; finalmente la séptima pieza es la Serie de soluciones heterogéneas, en la cual lo que deseaba parirse era el proceso creativo mismo, de dónde se deduce que éste ya ha sido agotado, conformando el fin de la primera etapa del desarrollo del artista y el comienzo de un lenguaje más maduro.

9 Nuevos formatos, nuevos materiales y nuevas técnicas

Ante la problemática que nos plantea la visión panorámica de nuestro desarrollo artístico, tenemos dos opciones: la más usual, cuando el proceso creativo se ha agotado y el arte no está integrado en la vida, es la claudicación de la búsqueda de nuevos horizontes; la segunda, que corresponde a una sed de conocimiento (sed de lo infinito, sed de lo siniestro), es la persecución de significados que le den sentido a nuestra vida. En ello estriba que nos inclinemos a declinar lo tradicional (artesanal) y lo común (acrílico) en favor de aquello que corresponde de manera más auténtica con nuestra expresividad personal. Sin embargo, evitemos que esta renuncia sea producto de la "pose" y el *bluff*, para que se trate de una búsqueda consciente de nuevos canales de expresión.

Estos nuevos canales de expresión, van a configurar el lenguaje personal cuya estructura será más sólida y madura, y cuya intención de establecer comunicación será más eficiente. Comenzamos por una revisión crítica de los formatos tradicionales: el cuadro bidimensional, ya sea cuadrado o rectángulo, ya sea horizontal o vertical, o bien, formatos duros (tablas) y formatos ligeros (lienzo y papel). En un sentido propositivo, se puede utilizar tablas redondas, triangulares, de formas irregulares; dipticos, tripticos y polípticos ensamblados sin seguir la coherencia del cuadro típico (o como si se tratara de un mosaico o de la diagramación de una página de *comic*); formatos transparentes (vitrales) que pueden ser de acrílico o de polietileno; o de plano, el codiciado y ambicionado espacio-formato del muro.

El oficio de pintar debe cambiar según va transformándose la industria del hombre; dejar atrás el papel, la tela y la tabla, guardar los pinceles en el estante como piezas arqueológicas y hasta exhibir como obras museísticas a la paleta y al trapo de excedentes; usar el caballete como perchero. A cambio de todo esto, utilizar materiales no biodegradables como el plástico y el acrílico, pintar con pistolas de aire industriales y con aerógrafos, sobre paneles de acetato montados en stands de araña, sobre bastidores de polietileno que conforman un biombo que puede ser tan complejo hasta convertirse en un laberinto. Otros materiales a la vanguardia son los metales de aleación de bajo costo en el mercado, como el latón y el aluminio, pintados con esmaltes y lacas automotivas.

Después de cultivar las técnicas por excelencia, experimentar con la técnica más reciente del acrílico, con pinturas vinílicas o con piroxilina; pues tanto el fresco como el temple, el óleo y la encáustica, el pastel, el gouache y la acuarela, pertenecen a un pasado artesanal del oficio del pintor; ahora tenemos las posibilidades del collage y del ensamblaje, o bien de las mixturas, o hasta experimentar en ese campo en el que, el grabado y la pintura se fusionan: la mixografía. Sin duda, esta búsqueda de nuevos formatos nuevos materiales y nuevas técnicas habrá de conducirnos a un formato lúdico, materiales varios de collage y ensamblaje, y a una técnica mixta. Hay varias ideas que salieron del tintero, pero que se antojan para ulteriores investigaciones y procesos creativos, por lo pronto se trabajará gradual y metódicamente

10 Nuevas formas, nueva temática y nuevo discurso

Si hemos tenido la gran osadía de proponer un nuevo formato, nuevos materiales y nuevas técnicas, justo es que nos mantengamos congruentes, para plantear nuevas formas, nueva temática y nuevo discurso. Convinimos que, para la estructuración del lenguaje propio como expresión del Yo interior, y para la maduración del Estilo *Abstruso*, tanto lo formal como el discurso personal deben ser coherentes y uniformes en un todo concreto. Denominamos Formato Lúdico a aquél, en el que "todo puede suceder", el receptáculo de la expresividad, la matriz de la creación, de lo que está por gestarse, sin importar medidas, formas o material. Y llamaremos Ensamblaje, al acto pictórico basado en los diversos materiales constructivos superpuestos a partir de una técnica mixta, que llamaremos Mixtura de materiales plásticos, a la disposición del proceso creativo.

En la misma orientación, la forma obtenida y a la cual sirven formato, material y técnica, debe ser el resultado óptimo del dominio de estos tres rangos formales; la pericia o habilidad artística con la cual se emplean sus rasgos superficiales, darán a la forma un carácter de perfeccionamiento técnico, de exquisitez y de un platónico equilibrio psicológico muy deseado y buscado por el espíritu del artista. Como consecuencia de una tendencia formal figurativa recargada hacia el neo expresionismo, vemos que la nueva forma contaminada por el virus del "manchismo" es una forma libre, a la cual denominaremos Forma Evanescente, cuyos valores formales son el fantasma de la forma, activo en el fondo a través del polimorfismo; y el pasaporte fantasma, agente corruptor del tiempo y de la imperfección del sentido de la vista, que gracias a la anamorfosis y al polimorfismo, funde figura y fondo.

En el camino del conocimiento vamos de la oscuridad hacia la luz, de la ignorancia a la sabiduría, de la mentira a la verdad. Si la primera etapa del desarrollo del artista, estuvo marcada por temáticas sombrías, por espejismos de la realidad; la segunda etapa que constituye la maduración del lenguaje personal, estará caracterizada por una temática des-dramatizada, es decir, el Estilo *Abstruso*, servirá a una temática ecuánime denominada Filosofía de la Libertad, en la cual el artista plantea el descubrimiento de la vía catártica-gradual para encontrar la libertad, misma que depende del equilibrio de los niveles del ser y que se traduce en la paz interior; es decir, la reducción de la neurosis y por lo tanto de la violencia.

El nuevo discurso será una objetivación de la Estética de lo Siniestro, en virtud de la des-dramatización de la temática y de un candado estético llamado Humor Negro; pues el paroxismo de lo siniestro a partir de su dramatización es la presentación de la violencia, de la pornografía y de lo kitsch, lo cual no sólo representa a la muerte del arte sino también a la trasgresión de todos los valores y a la inevitable degeneración del género humano en una decadencia que impera alentada gracias al sistema globalizante del neoliberalismo del Imperio. El nuevo discurso de la Estética de lo Siniestro se denomina simplemente, Consciencia. Consciencia de uno mismo, consciencia de la condición humana, consciencia del entorno natural. Consciencia de Todo.

APENDICE 2

EL GRAN MAMOTRETO

1 La síntesis de mi obra

Para poder explicar esta obra denominada "maestra", por el mismo autor; es necesario recurrir al Rompecabezas armado de la primera etapa del desarrollo del artista. En primer lugar, es considerada "obra maestra" *El gran mamotreto*, porque en él se da la síntesis de toda la obra precedente; es decir, es el Rompecabezas armado. Todas las piezas están en él y en ello reside precisamente, su genialidad que incluso asombra hasta a su propio autor, quien haciendo acopio de humildad, la declara, no sin cierto embarazo, obra "maestra" en su producción. En segundo lugar, la ha calificado así, porque en ella vislumbra ya, la madurez del lenguaje personal y la conformación del Estilo *Abstruso*, lo que a su vez significa el inicio de la segunda etapa del desarrollo del artista, mismo que puede considerarse como el Método de desarrollo para *Maestro*, grado superior del artista, que ha superado los niveles de aprendiz y artista novel.

No debe parecer jactancioso dicho comentario, ya que es bien sabido por el autor que tales grados de artista no son trascendidos sino por arduas luchas interiores, un largo y penoso camino de trabajos; y la renuncia a un mundo de vanidad y superficialidad muy característicos del medio artístico. Si el artista se ha atrevido a afirmar que está en el umbral de un grado mayor e incluso, a calificar una modesta pintura suya como "obra maestra" (dentro de su producción), es debido a un análisis crítico ejercido en su obra personal: en el cual ha denunciado de modo humilde, el precario e incierto comienzo de su desarrollo como artista, que reconoció sin un proceso creativo, que fue descubierto paulatinamente como resultado de un método de trabajo más concienzudo

Recapitulemos: Se ha vislumbrado el fin de una primera etapa de desarrollo, cuyo inicio es el agotamiento del proceso creativo, lo cual se traduce como el panorama de posibilidades para la estructuración de un lenguaje personal; es decir, el comienzo de una segunda etapa de maduración del desarrollo, en donde se fragua el Estilo *Abstruso*, que no es otra cosa que el Método de desarrollo para *Maestro*. La primera etapa está desarticulada; es necesario armar el rompecabezas, concretar una síntesis de las piezas que lo componen; tal Rompecabezas armado es *El gran mamotreto*; pues está construido según la lógica del Ensamblaje, en un Formato Lúdico con una Mixtura de materiales plásticos, con una Forma Evanescente, y una Filosofía de la Libertad dentro de un contexto de la Estética de lo Siniestro.

Es una Obra Maestra además, porque en ella se presenta el paso de transición de una etapa a otra, es el inicio de una nueva Serie de investigación, Serie de Ensamblaje que denominaremos Serie de Mamotretos. En esta obra encontramos todo el proceso creativo de la primera etapa. Simbiosis Abstracción-Figuración, Neo expresionismo, Morfología del Bestiario, "Manchismo", Collage y Ensamblaje, Figuración Sombría y hasta las Soluciones Heterogéneas. Pero que al quedar concentrado en una sola obra, el proceso creativo se metamorfosea en el lenguaje personal: el Estilo *Abstruso*. Pasemos al análisis de dicho estilo aplicado a la obra, pues de ello depende la claridad necesaria para proceder metódicamente en la nueva Serie.

2 Descripción Formal

Partiremos de una descripción formal del Mamotreto, para identificar en él las piezas del proceso creativo de la primera etapa, además de ser un esbozo general que deberá inducirnos a un análisis más profundo. Vemos a simple vista una imagen caótica, resultado de la saturación de formas y de la saturación de trabajo; es una imagen barroca que invita a pasear la vista por las diversas áreas en que parece fragmentada la obra, pues se nos presenta como primera impresión una imagen desintegrada. Ya que la vista se ha repuesto del primer impacto, acoplándose a la nueva imagen, se integran todas las partes al momento de observar en el centro las formas predominantes; se trata de dos personajes de buen tamaño, pues son los más grandes en toda la pintura, uno está de pie, erguido del lado derecho, por lo cual la vista es atraída poderosamente hacia él; y el otro está agachado, desplazándose ligeramente del centro hacia la izquierda, parece llegar a la altura del abdomen del primer personaje, que en la zona de su corazón tiene una pequeña cabeza; toda esta área tiene una coloración cálida. La zona de la izquierda correspondería al fondo de la obra, en el cual se perciben diminutas imágenes que nos exigen un acercamiento y un examen más detenido; en la parte inferior inmediata a las figuras, se aprecia otra zona de fondo que también esconde imágenes muy pequeñas; una tercera zona de fondo aparece a la altura de la pequeña cabeza-corazón y su tonalidad es media a diferencia de las anteriores oscuras, concluye esta zona de fondo hasta el extremo superior derecho inmediato a la cabeza del personaje erguido; en dicha zona, aparecen nuevamente imágenes diminutas. Hasta aquí podemos concluir que se trata de una alternancia de lo grande y lo pequeño, una especie de manía por señalar la diferencia entre figuras enormes y figuras diminutas.

El problema de una fusión entre fondo y figura, sin la predominancia de la figura sobre el fondo, característico de la Simbiosis Abstracción-Figuración está presente, sin duda por la distorsión de la forma de las figuras que se funden con el fondo. La figuración de los personajes centrales está totalmente definida como un Neo expresionismo, es un trazo continuo y a la vez simplificado como en el dibujo infantil, el arte bruto de locos y salvajes. Vemos asimismo, cierta forma o figura monstruosa (teratología) en el tronco del personaje pequeño, que alude a la Morfología del Bestiario, lo mismo que la presentación de desnudos femenino y masculino y la obsesión del retrato (rostros anónimos=personalidad). Existe un "Manchismo" que no sirve para modelar las figuras tanto como para ser puros acentos de color o manchas puras, y también para crear el efecto de monstruosidad del personaje pequeño. Collage sobre todo, pues múltiples recortes han sido pegados en el Formato Lúdico, montados según procedimiento constructivo del Ensamblaje, aunque se trate de materiales bidimensionales y no de la inserción de objetos. Las imágenes del fondo, minúsculas figuras, han pretendido ser el rescate de la Figuración Sombría. Del mismo modo, el método compositivo corresponde al segmento del proceso creativo conocido como las Soluciones Heterogéneas. Para armar el Rompecabezas, se requirieron ocho meses de esporádicas exploraciones.

3 Construcción

Por qué ninguna obra había demandado tanto tiempo de ejecución como *El gran mamotreto*, es una cuestión muy simple: en él se resumió un proceso creativo que abarca de 1991 a 1996. Su construcción fue lenta, pero al final de la obra, se produjo una catarsis sumamente importante. Esta obra representa el fin de una etapa vital del artista asimismo: y el comienzo de la liberación de pesadas cadenas invisibles, que mantenían cautivo al Yo interior en una prisión de estupidez y miedo. Fue construida en el periodo más azaroso de la vida del artista, con el método de composición libre y espontáneo; partiendo del caos y lo aleatorio (el descontrol de la propia vida), empleando al accidente como vehículo explorador de la expresividad, dirigiendo este accidente para hacer manifiesta tal expresividad de lo interior. Después, poco a poco, armando el Rompecabezas a partir del juego, manipulando el collage y buscando formas que se manifiestan espontáneamente causando asombro a propios y extraños. Se construyó con el color efectos y manchas puras que dan una atmósfera general al cuadro. En las figuras centrales el gesto impera, pues efectivamente, es una de las partes más importantes del lenguaje personal, tal como la firma. En el proceso de construcción, se exploró la forma en las sucesivas etapas de realización de la obra. Fue de hecho, una pintura automática inicialmente, para concluir en un clon del artista. la expresión del Yo interno. Por lo tanto, catarsis. Por ende, liberación y entusiasmo

En un Formato Lúdico, un metro cuadrado aproximadamente de papel kraft, se embadurnó una imprimatura de pintura blanca vinilica, que aún fresca fue saboteada por el accidente, una mancha cinica de tinta china, manipulada o dirigida para lograr efectos, se texturizó el fondo con un salpicado de pintura acrílica de distintos colores; una vez seca se buscaron formas que se trazaron con líneas continuas con marcador de tinta indeleble en diversos colores. se trazaron líneas dentro de los cuerpos de las figuras con lápices de color, crayones de cera y tizas de carboncillo, todo este trazado es el trabajo gestual. Esto se llevó a cabo en una semana. Después se recortaron numerosas imágenes que por lo menos están reducidas a una escala diez veces menor del tamaño de las figuras centrales, y se fueron añadiendo, montando meticulosamente, según el color del recorte, distribuidas por zonas de color uniforme; éste trabajo de collage empezó a predominar en la composición, de tal suerte que estábamos frente a un macrocollage. Hasta este punto, habían transcurrido cuatro meses de juego y exploración de la forma cambiante. Después se abandonó por espacio de otros tres meses, en los cuales se reflexionaba infructuosamente teniéndolo enfrente. En esos meses, se creaba la Serie de las Soluciones Heterogéneas, misma que replanteaba el proceso creativo en sí, y de esta manera se destrabó el problema que mantenía inconcluso a *El gran mamotreto*; pues una tarde, entrecerrando los ojos se descubrió la posibilidad colorística que daría unidad y coherencia al todo; y rápidamente, como lo haría cualquier pintor automatista, el autor dispuso manchas amarillas, naranjas, rojas, violetas y azules; y se construyó como un Ensamblaje y Mixtura de materiales plásticos.

4 Significado de "mamotreto"

"Mamotreto" es una palabra fea. En contraposición por ejemplo, de "crisálida"; tanto por la fonética como por lo que evocan: crisálida, una ninfa de los insectos muy semejante a las mariposas; mamotreto, un libro enorme y abultado, deforme o desmadrado, un armatoste mal hecho. Según una definición de "mamotreto", se trata de un cuaderno en el que se apuntan las cosas que se han de tener presentes, para ordenarlas después: una especie de bitácora. Tal es el significado inicial de "mamotreto", la bitácora en la que quedaron asentados los pasos del proceso creativo de la primera etapa y se articulan los elementos del lenguaje personal o Estilo *Abstruso*, para ordenarlos en él y posteriormente en una Serie de Mamotretos. La elección de la palabra "mamotreto", es dotar de humor negro a la obra.

Pero el significado pleno de "mamotreto", proviene del sentido del discurso personal, en el cual el autor pretende romper con el discurso de las imágenes-relato, evitando sistemáticamente, la representación, la anécdota y la presentación de los hechos que configuran a una ilustración; para ello evadió la trampa del afán de realidad buscado por la emulación de las formas, el efectismo, la descripción y la información. Declinó la descripción por ser el elemento narrativo por excelencia, en favor de lo simbólico que conduce a una interpretación; en este sentido, la lectura pasa a ser contemplación, cuya interpretación es efectuada a través de la Hermanéutica, lectura "entre líneas" o contemplación de las señales o signos ocultos a simple vista. El "mamotreto" es el libro abierto del autor, como clon de su Yo interior; que siendo la expresividad del mundo psíquico, es la catarsis de las tensiones anímicas y la liberación consecutiva de éstas; de modo que por extensión del arte de vivir, se persigue expresar una Filosofía de la libertad des-dramatizando a la temática, la cual presenta una visión poética-hermética del mundo con una ideología inividualista (anarquismo) Se llama asimismo, "mamotreto", por la lectura de lo formal y el juego poético del título; deja de lado la obviedad y plantea un paseo por la obra, en el que encontramos formas musicales y formas poéticas; permite descubrir la "poética" del color (color sonoro y color anímico), y a su vez nos recuerda la complementariedad de pintura y poesía; pero sobre todo, alude al carácter sugestivo del título. que al contemplar la obra nos sumerge en un juego seductor, pasando por tres momentos. la evocación (lo que sugiere el título), la hipnosis (el pasmo producido por la imagen y nuestra propia imaginación), y el entusiasmo (comprensión de lo expresado que se traduce en una catarsis y en liberación).

Al ver *El gran mamotreto*, comprendemos que hay muchas historias ramificadas, pues es un libro enorme que se nos presenta como el Libro de la Vida; no hay una anécdota, ni un relato, sino una imagen-testimonio de la vida; un libro extensísimo quizá imposible de leer en una vida o de reducirlo a simple relato o historia: *El gran mamotreto* es el libro de libros o especie de Biblia visual. Pues sin duda, no es un libro común que leemos por distracción o curiosidad, un libro que podamos abarcar y comprender en una sola leída; sino un libro (quizás el único) que debemos leer toda la vida, y del cual comprendemos un poco más conforme lo leemos nuevamente, conforme desarrollamos la Consciencia.

5 Símbolos y contenidos

El personaje mayor es el más importante, su jerarquía es clara; ocupa un lugar central junto al personaje pequeño que parece estar agachado. En realidad, el personaje mayor con la cabeza-corazón y el personaje encorvado integran una unidad simbólica. A este símbolo fundamental, sirven de satélites los demás símbolos colaterales, para conformar el contenido global de la pintura. Desgajando la unidad simbólica fundamental, encontramos que acaso el personaje mayor y el encorvado sean el mismo; lo que nos sugiere esta idea es la forma monstruosa que cubre el lomo del segundo; si la apreciamos a partir del anamorfismo, percibimos un tercer personaje escondido que parece levantarse dificultosamente del suelo, al mismo tiempo que su rostro expresa una angustia sin límites capaz de distorsionar sus rasgos hasta tornarlos monstruosos; en tanto que el segundo personaje, del que parece formar parte, modera su gesto tornándolo en un grito de dolor o sorpresa; se trata de una incorporación sucesiva cuya cima de ascensión es el primer personaje que es dueño de una actitud hierática, en relación a los dos anteriores, una expresión de ecuanimidad y de equilibrio se perciben en su semblante. La cabeza-corazón es también el mismo personaje, es una traslación del yo físico al yo espiritual. La interpretación de la unidad simbólica nos permite comprender que es el mismo hombre en tres fases que representan su gradual evolución, desde el subsuelo de las pasiones donde se arrastra como un gusano, pasando por el periodo de saneamiento del sufrimiento donde acude al encuentro personal horrorizado, hasta la etapa en la cual la libertad comienza a tomar sentido. El yo espiritual alude al camino del guerrero un camino con corazón, en el cual se lleva a cabo el rescate del Yo interior a través de la consciencia.

A ambos lados de esta unidad simbólica fundamental, aparece la unidad simbólica secundaria, integrada por desnudos, femeninos del lado izquierdo y masculinos del lado derecho. Propiamente son recortes de fotografías fotocopiadas que funcionan como collage son cuatro desnudos tomados en diferentes ángulos por cada sexo (frente, perfil, tres cuartos, espaldas); su actitud es natural no son desnudos eróticos ni mucho menos académicos, son simplemente, mujer y hombre desnudos, comprendidos como las partes opuestas y complementarias del equilibrio cósmico: el *Ying-yang*. No existe una pretensión de mostrarlos erotizados, ya que ello devendría en seducción, en la lucha absurda de la dominación sexista; en cambio, esta unidad simbólica secundaria pudiera comprenderse como la célula arquetípica del amor tántrico: su actitud es indiferente, como si hubieran salvado el abismo de la lujuria. Ambos sexos tienen el mismo valor ontológico, de ello depende el equilibrio, la libertad y la plenitud.

En el fondo, del lado izquierdo, se despliega una dispersión alucinante de personajes y pequeñas historias incidentales, desenvolviéndose en planos inconexos como en el mundo de los sueños, de hecho son imágenes oníricas que conforman la unidad simbólica terciaria. Estas situaciones tienen un carácter de volatilidad, de lo etéreo, son incomprensibles por la multitud de conflictos sin resolver en nuestra vida; pero tienen un significado muy profundo, pese a su lógica absurda. Debajo de los personajes centrales, hay unas zonas oscuras de fondo, en esos recortes se escondieron bajo un color violeta una procesión diminuta de personajes de distintas razas, son la unidad simbólica cuaternaria, la cual se interpreta como la "masa anónima" de gente, sumidas en la inconsciencia; es decir la condición humana actual. El fondo del lado derecho, también solucionado como collage, corresponde a la unidad simbólica de orden cinco, en la cual las imágenes son ya tan caóticas, que se pronuncian a favor de un sabotaje sistemático de la realidad, es como si fuera la irracionalidad.

6 El color

Considerando el valor simbólico del color, tomamos la trilogía o gama cálida del rojo-naranja-amarillo, para iniciar el análisis del color; en ella se plantea un significado que refuerza a la interpretación de la unidad simbólica primaria; y es que el rojo es el color que estimula las emociones y las pasiones humanas, también es el color del fuego, con todas sus connotaciones; aunque aquí nos interesa el rojo como símbolo de la energía vital y de la energía sexual, y por ende como fuego identificado con purificación (fuego del infierno personal, de las propias pasiones, etc), ya que el rojo está simulando llamaradas o lenguas de fuego que envuelven a los personajes centrales. Pasamos al naranja que es un color muy activo, de hecho, representa el cambio y una gradación hacia un nivel más espiritual que simboliza el amarillo en los cuerpos de los personajes. Es como si la ascensión, la evolución, de un nivel de inconsciencia y esclavitud al nivel de la consciencia y la libertad, es decir la purificación, sólo fuera posible tras "pasar la prueba de fuego", o según otras palabras, vencerse a sí mismo, lo cual es el arte del guerrero.

Como se comentó anteriormente, en la construcción de esta obra, el collage se dispuso según zonas de color; los recortes en blanco y negro formaron el campo de grises; los recortes verdes y ocre formaron el bloque ámbar. Azules se dispusieron en la esquina superior izquierda, naranjas en la esquina superior derecha, justo arriba del bloque ámbar. Los desnudos femeninos y masculinos están salpicados por manchones rojos, naranjas y amarillos, sin duda respondiendo a razones análogas al párrafo anterior, ya que son desnudos en blanco y negro muy desleído, vagas y fantasmales formas que caracterizan a la seducción. En ese mismo sentido, los recortes o figuras de la zona gris, corresponden a la unidad simbólica terciaria, es decir el gris es el color de la madeja de los sueños, la zona oscura del inconsciente, enfatizada por el azul de una bóveda pavorosa jamás vista en el cielo y que aparece en el ángulo superior izquierdo. Un torso desnudo gris que representa la ilusión de la seducción y el erotismo, nos lleva a un mundo de lujuria donde las esferas del deseo y la ansiedad giran a una velocidad vertiginosa. Los personajes diminutos de la zona gris o imágenes oníricas, vagan perdidos en un laberinto sin fin. La unidad simbólica cuaternaria está pintada de violeta, es la humanidad que aún no ha sido probada por el fuego purificador y viven en un mundo muy similar al de los sueños, pues en su inconsciencia deambulan dormidos entregados al vicio de su imaginación; si el sueño es gris-azul y la purificación es el fuego-rojo entonces la "masa anónima" es violeta vive en la mediocridad y la intrascendencia.

La quinta unidad simbólica es color ámbar, o si se prefiere, verde-ocre-sepia-naranja; es la zona de fondo más clara y está en el extremo derecho, al lado del personaje central principal. Es una zona confusa a pesar de ser tan clara. Según habíamos dicho, la interpretación de esta unidad simbólica no era otra que, la irracionalidad misma. El ámbar como célula de unidad de color del verde-ocre-sepia-naranja, sólo puede significar una cosa: transición. El naranja es el cambio, pues vemos una bóveda similar a la azul, pero en el extremo opuesto hacia la cual se perfilan unos personajes diminutos; el verde, como es bien sabido, simboliza a la esperanza, necesaria para efectuar dicho cambio; el ocre y el sepia no son sino accidentes, desviaciones del naranja y el verde. Son perturbaciones de ellos: he aquí la irracionalidad, como ingrediente del cambio, o bien, como un efecto del cambio, pues dicho cambio exige un juicio de la realidad, en el cual es fácil sucumbir a la irracionalidad, de la misma manera, es necesaria la irracionalidad para dejar de juzgar a la realidad con el rasero de la razón.

7 La forma general y la forma específica

Viendo detenidamente a la obra, dejamos de experimentar la primera impresión de caos, causada por tal proliferación de imágenes de diversos tamaños y tratamientos formales; y en su lugar, comenzamos a sentirnos atraídos por las figuras centrales y de mayor tamaño, cuyo color es también el más atractivo. La forma general es producto de la visión de conjunto que integra todas las imágenes ensambladas, fusionando un mazacote en una imagen plana total. Dividiendo a la obra en fondo y figura, vemos que la unidad simbólica primaria, o personajes centrales son la figura en un fondo que también es figura, aunque diminuta. La forma general está constituida por la figura de los personajes centrales y un fondo que es figura diminuta, o unidades simbólicas de menor jerarquía, o un fondo con diversos planos que escavan una profundidad visual-psicológica. Como ya sabemos, la forma general, visión de conjunto o figura será adulterada por el efecto psicofisiológico de la anamorfosis y el polimorfismo, que transforman un objeto en otro por asociación óptica, como en el caso de las pinturas del Arcimboldo; así una forma evoca a otra, o es varias formas al mismo tiempo; efectuándose en ella una especie de metamorfosis que hemos denominado el pasaporte fantasma.

Ello ocurre con el rostro del personaje erguido. la nariz es frontal, el trazo oscuro es un rostro de tres cuartos viendo hacia la derecha, el trazo con rojo es también un rostro de tres cuartos, pero en sentido contrario, las llamas acaban en punta encima de la cabeza simulando unos cuernos diabólicos; el grafismo y la dirección encontrada de los rostros coincidiendo en una nariz frontal-fállica, componen un rostro con carácter de esfencidad: he aquí el yo y el *áltre ego* reunidos. El personaje encorvado sufriendo la anamorfosis engendra en sí mismo a un tercer personaje, que nace de la forma monstruosa de su lomo. pues resulta ser la cabeza del personaje que intenta dificultosamente levantarse del suelo; la boca que grita del personaje encorvado es al mismo tiempo un préstamo para el personaje tirado, es su ojo derecho saltando de la órbita, en línea diagonal encontramos al ojo izquierdo como derretido por el calor del infierno, lo mismo sucede con una boca cuya mueca no alcanza a expresar un grito, pero sí mucho dolor; esta apariencia de derretimiento del rostro del personaje tirado, es lo que le da el aspecto monstruoso al lomo del jorobado. En torno a la cabeza-corazón, se expande una forma irregular y orgánica que pasa a formar parte de un sombrero y un vestido para la cabeza-corazón, convirtiéndola así en un cuarto personaje central, que sin embargo, sigue siendo uno y el mismo

La forma específica no deja de causarnos cierto ruido visual, anda por ahí en el fondo inquietándonos con sus escenas tras bambalinas, con sus historias incidentales. La forma específica requiere del examen minucioso de la visión de detalle, de una exploración a fondo hasta la profundidad; ahora debemos acercarnos para apreciar con lupa o microscopio, las diminutas figuras escondidas en el fondo (y aún en la figura) cuyo problema visual es el polimorfismo, es decir, todo es forma (barroquismo) y se logra fusionar de esta manera fondo-figura (ver Simbiosis), a lo cual denominamos el fantasma de la forma. La forma verde que circunda a la cabeza-corazón, es un recorte de una fotografía de una pieza de cerámica china que tiene en relieve un paisaje; si nos acercamos a ver de cerca el sombrero y vestido del cuarto personaje podremos apreciarlo. Las unidades simbólicas que corresponden al fondo, están compuestas por una multitud de imágenes diminutas que pretenden ser tanto un fondo espacial de profundidad, como producir el efecto del fantasma de la forma escondido, aunque en esta ocasión, la intención sea obviarlo; pues aparentemente son zonas de color que componen el fondo.

8 La composición y sus efectos

Para estudiar a la composición debemos regresar eventualmente al apartado sobre la construcción de esta obra; en donde se describe el proceso creativo a partir del Método libre y espontáneo de composición. En él, como ya se dijo anteriormente, se parte de una base sumamente intuitiva; del caos y lo aleatorio; empleando como soluciones formales el accidente, el accidente dirigido y el juego. En la misma línea lúdica, se recurre a otros experimentos, tales como la búsqueda de formas de generación espontánea, la construcción con el color y el gesto. Resultados preliminares de este método, son la exploración de la forma cambiante, el descubrimiento del mecanismo de la pintura automática y el clon del Yo interno. No se puede esperar que los resultados de dicho método, sean el equilibrio y el movimiento, como una consecuencia previamente proyectada. Acaso puedan ser otros resultados como los símbolos reiterativos, el eterno retorno, el despliegue de la creatividad y los inicios de la construcción, los que sí se manifestarán. En esta obra, los resultados de la composición son el despliegue de la creatividad a través del mecanismo de la pintura automática; los inicios de la construcción que evidencian la exploración de la forma cambiante; y los símbolos reiterativos junto al eterno retorno que son la quintaesencia del clon.

Y como *El gran mamotreto* es la síntesis del proceso creativo correspondiente a la primera etapa, en él encontramos la recurrencia compositiva de las diversas piezas que componen el Rompecabezas: Simbiosis Abstracción-Figuración, Neo expresionismo, Morfología del bestiario, "Manchismo", Figuración sombría, Collage y Ensamblaje; y la Serie de las soluciones heterogéneas. Una vez armado el Rompecabezas, el proceso creativo de la primera etapa sirviendo de principio compositivo, conforma el lenguaje personal que constituye el Estilo *Abstruso*: un Formato lúdico, Ensamblaje y Mixtura de materiales plásticos, la Forma evanescente, la Filosofía de la libertad y la Estética de lo siniestro.

A simple vista, el barroquismo compositivo de la proliferación de imágenes pudiera parecer caótico, sin embargo el efecto resultante de tal saturación es una gran dinamicidad; pues si observamos bien, dichas imágenes no han sido colocadas de manera fortuita, sino de acuerdo a una lógica del color; lo cual deriva en zonas de color perfectamente definidas, pero no cerradas, sino permitiendo una integración más flexible. Nos vemos forzados a recorrer la obra por toda su estructura, nuestro acto contemplativo se traduce en una trayectoria que no es ni lineal ni circular (pues no es una historia sino muchas) tal desplazamiento visual es premeditado para provocar una sensación de movimiento. Las formas del poli-personaje central plantean de hecho, en su metamorfosis de tres fases, y en la trilogía de color cálido (rojo-naranja-amarillo) un cambio que alude claramente a la idea de movimiento. Sin embargo, lo que produce de manera más eficiente la sensación de movimiento, es el fondo cuyas zonas de distintos colores sugieren las aspas de un molino girando en el sentido de las manecillas del reloj (tiempo), hélices que giran alrededor de la figura central (autorretato o clon), cada vez con mayor velocidad, hasta alcanzar una aceleración en la cual las formas o imágenes del fondo se desintegran y se fundan en un remolino (ver efecto de T.V., llamado *disolver*). Curiosamente, el equilibrio entre fondo y figura que corresponde a la Simbiosis Abstracción-Figuración, nos produce una sensación de ambigüedad, pues no sabemos a ciencia cierta, si la figura central está en primer plano o en caso contrario un fondo que está superpuesto del lado derecho alrededor de la cabeza-corazón; en realidad se trata de un espacio envolvente. La figura central propugna por un equilibrio psicológico.

9 Desarrollo de una Serie

A continuación reflexionaremos a cerca del desarrollo de una Serie de Mamotretos; que persigue el objetivo de consolidarse como un Método para alcanzar el grado de *Maestro*; es decir, un método de maduración del estilo. Dicha Serie de Mamotretos, se realizará conforme al lenguaje personal o Estilo *Abstruso*. El cometido de tal Serie es perfeccionar el estilo. si se logra cumplir con ello, el grado de *Maestro* estará más próximo. No podemos precisar en este momento, cuántos mamotretos serán necesarios para cerrar la Serie, ni sabemos si habrá de conducirnos al Ensamblaje como tal; tampoco es posible vaticinar fechas o proceder conforme a un calendario. Se pretende que cada mamotreto supere al anterior y se supone que cada mamotreto es la expresión del Yo interno (clon), por lo que no debe forzarse a una producción inescrupulosa. Si *El gran mamotreto* ha sido vislumbrado por su autor, como una obra que le abre posibilidades incalculables para un desarrollo ulterior, es justo que los siguientes se articulen de acuerdo al Estilo *Abstruso*, y que conforme se vayan sucediendo las obras el estilo alcance su madurez y su punto óptimo.

Así el Formato lúdico, debe tomarse al pie de la letra; pues su premisa es que "todo puede suceder"; es decir, la creatividad es el resultado de la expresión. El Ensamblaje y Mixtura de materiales plásticos, deberá ser una investigación seria de una técnica mixta con materiales diversos de collage y ensamblaje superpuestos, comprendida como un acto pictórico. La Forma evanescente compuesta por el fantasma de la forma y el pasaporte fantasma, se perfeccionará en cada mamotreto, hasta alcanzar una simbiosis de fondo-figura más fusionada. En la Filosofía de la libertad, encontramos una temática des-dramatizada, o la vía catártica-gradual para encontrar la libertad. En el nuevo discurso, la temática des-dramatizada de la Filosofía de la libertad junto al candado estético del Humor negro hacen más objetiva una Estética de lo siniestro; dicho discurso se llama Consciencia. Si el problema del arte es dual, es decir forma y contenido, podemos decir que casi lo tenemos resuelto: dentro del contexto de la Estética de lo siniestro la forma no es convencional o académica, ni es representativa ni referente de la realidad es una forma expresiva que obedece a un lenguaje personal; el contenido es simbólico y obedece también a un código de auto-expresión.

El desarrollo de la Serie, tiene a su vez un objetivo de trascendencia más profunda que la de alcanzar un grado de *Maestro*. en virtud de la clonización efectuada en cada mamotreto, el artista conseguirá una expansión de su Consciencia y por lo tanto una consecución más real de la libertad. A través de la vía catártica-gradual, se reducirá la neurosis que devendrá en equilibrio del ser y por ende en paz interior. Cada clon-mamotreto debe verse como un proyecto de evolución psicológica; como una batalla peculiar del guerrero en su afán de auto-dominio. La Serie no sólo será una investigación artística, sino también una investigación psicológica e introspectiva. La Serie es uno de los senderos que se bifurcan en el camino de conocimiento, pero del que se abrigan mayores esperanzas y se perciben certezas. La Serie de los Mamotretos que inicia la segunda etapa del desarrollo del artista, es una parte del largo camino, por ello no podemos decir siquiera que estamos a la mitad, ni que hemos llegado al final. Sin embargo el lenguaje personal presupone la obtención de una fórmula; de la aplicación óptima de ella, podemos esperar una madurez del Estilo *Abstruso*. Hemos aplicado dicha fórmula a un segundo mamotreto, en el que puede verificarse un avance notorio y una imagen más equilibrada.

10 La portada

La obra que sirve de portada a este estudio es el segundo mamotreto que se intituló *Lo siniestro*, a propósito del título de la presente Tesis. Comenzaremos el análisis de la portada a partir de lo formal. El Formato lúdico empleado esta ocasión fue un lienzo de lona #12, montada en un cuadro de 70 x 80 cms. Se decidió trabajar en sentido vertical, partiendo de un boceto preliminar, de líneas muy generales que sirvió como esquema. El método de composición fue el mixto que es una mezcla del de orden formal y el libre-espontáneo. La traslación del boceto al Formato lúdico, planteó tres zonas de trabajo muy delimitadas: el rectángulo del formato vertical se dividió a ojo en una proporción muy próxima a la sección áurea; de la cual obtuvimos un rectángulo inferior =1/3 y un rectángulo superior=2/3; en éste rectángulo hay un arco que está casi en el centro del formato; el rectángulo inferior es el mar, el superior es el cielo y el arco es una cabeza emergiendo del mar.

El Ensamblaje y Mixtura de materiales plásticos que es propiamente la construcción del cuadro, es el siguiente: trabajo de pintura en la zona de la cabeza flotante en escala de grises, escurrimiento de manchas verdes y sucesivas capas semicubrientes con pincel cuasi-seco de colores violeta, morado y azul, en la zona del cielo; collage de cráneos a la derecha, collage de peces venenosos del Japón a la izquierda, collage de imágenes diminutas al centro en una sola forma irregular y orgánica en la zona del mar, pintada después con mismas aplicaciones con pincel cuasi-seco en colores verdes y azules, para esconder peces y cráneos grises, y una mancha con figuras diminutas que simula ser la sombra de la cabeza proyectada en el agua y deformada por el oleaje; también collage en la zona del cielo: manos cayendo del lado izquierdo, un séquito de mujeres que simulan ser una nube y un sol amarillo que tiene rostro, ambos casi al centro y arriba de la cabeza, collage de estatuas griegas repetidas y superpuestas a un texto de una narración intitulada Cuento para mi hijo.

La Forma evanescente es el fantasma de la forma presente en los cráneos y los peces escondidos en el mar, asimismo las figuras diminutas escondidas en la sombra proyectada en el oleaje; la misma presencia del fantasma de la forma en la nube-séquito femenino o en las nubes pesadas y escultóricas, que en su repetición y variación de tamaño es un eco de la forma. El pasaporte fantasma está en la nube ambigua que nos deja ver al mismo tiempo varias mujeres, o en el arco de la cabeza que parece ser una caverna o en la sombra que tiene una forma monstruosa, o en el mar que al mismo tiempo parece un muro de textura rugosa con una piedra oscura al centro por donde asoman los ojos del personaje, o en las manos a las cuales se les añadieron los dedos pulgar e índice faltantes. El título *Lo siniestro* está descompuesto en letras azules impresas encima del texto oculto en el cielo.

Un detalle curioso y sobrecogedoramente siniestro, está en el juego poético de las manos, simbolismo de miedos soterrados que salen a flote como la cabeza; pues vemos del lado izquierdo unas manos derechas flotando o cayendo, luego del lado derecho vemos que a las esculturas sedentes les falta la misma mano derecha del brazo que están alzando, y precisamente en un espacio entre dos de estos brazos alzados de las esculturas que están abajo, se asoma sutilmente un fragmento del texto literario, en donde se lee para sorpresa del autor: "mano". Este hallazgo es devastador, pues nunca se premeditó tal micro-detalle de alcances casi delirantes y desquiciantes; pues una semana antes el autor había soñado que perdía una mano (mutilación). Es por eso que el título *Lo siniestro*, fue el elegido por presentar este detalle que no contradice a la Filosofía de la libertad ni al discurso de la Consciencia.

APÉNDICE 3

Confesiones de un Artista

1 La tautología (yo soy yo)

Cuando un artista da voz a su sentimiento, deja fluir su sensibilidad, manifiesta su concepción del mundo y expresa su Yo interior, es como un profeta que hablando desde un montículo nos muestra lo que ha encontrado en el camino, como un visionario nos comparte de los vislumbres de las entrañas de la nada; y de la misma manera serán incomprendidos en su tiempo y en su tierra por la multitud zafia; y serán vituperados y apedreados cual perros sarnosos; y serán escarnecidos por la mofa y el ridículo; y cuando hayan muerto y ya no lo necesiten serán reconocidos y glorificados, irónicamente muertos e inmortales. Y más tarde, olvidados por una humanidad ingrata, que sólo les cita por aderezo cultural, más no porque comprendan su profundidad. El artista: esa raza maldita y condenada al ostracismo de la indiferencia.

¿Para qué sirve el arte? Tal parece que todo el ensayo es una tautología que responde a esta cuestión; como en la novela *Transtorno* de Thomas Bernhard, que se repite hasta el cansancio una y otra vez el mismo estribillo; se vuelve sobre el mismo tema con una obsesión recalitrante, como el golpeteo de un martillo que no cesa en su intento de derribar el muro, como el tormento de la gota de agua cayendo en el cráneo hasta perforarlo, como el delirio de un neurótico crónico que olvida que ya narró el mismo suceso mil veces y reincide en su oneroso cometido. Es inevitable, tenemos que reiterarlo una vez más: el arte es un camino de conocimiento, mientras tanto, el arte no ha muerto. La Estética de lo Siniestro conduce a través del vehículo de la Hermenéutica al autoconocimiento, pues lo siniestro es precisamente, el Yo desconocido que mora en el abismo de la psique; y siniestro es el disfraz que nos hemos confeccionado. A través del arte el hombre puede develar su propio misterio, y cuando esto ha sucedido, cuando ha logrado la expresión de su Yo interior ha alcanzado la catarsis y la liberación

En el camino de conocimiento encuentra uno, a quienes de manera análoga han ido en pos del encuentro consigo mismos, es podríamos decir, un camino paralelo, pero con ligeras variaciones de paisaje; en el caso del artista brasileño Roberto Magalhaes, quien escribe en febrero de 1995 una confesión que versa a cerca de su desarrollo como artista y del hallazgo que tuvo lugar en él, hemos de mencionar que el artista sudamericano viene a corroborar los argumentos expuestos humildemente en este estudio, por quien suscribe. y a ratificar en forma sucinta todo lo escrito en este ensayo.

Revisando los xilogramados de Roberto Magalhaes, encontramos un gran paralelismo incluso formal; por ejemplo en su *Morte de um sonho* (muerte de un sueño), en el que se presenta a un personaje, especie de cazador arriba de su presa, en señal de victoria, dicha presa es un monstruo (ver el bestiario y los monstruos psicológicos), esta obra recuerda una del autor de este estudio llamada *cacería: el depredador que extermina al hiposaurio, especie en extinción*, el significado simbólico es el mismo, y la imagen es muy similar también, con dibujo infantil y neo expresionismo. La diferencia más importante es que Magalhaes hizo esta xilografía en 1964, mientras que la pintura citada fue realizada en 1993, con el desconocimiento de la existencia del mismo Magalhaes.

2 La confesión de Roberto Magalhaes:

YO

Fue a los 18 años, más o menos, cuando comencé a preocuparme en darle un sentido filosófico a mi habilidad. Hasta ese momento mi dibujo, aunque realizado a diario, se dispersaba en divagaciones gratuitas. Dibujaba por placer pero superficialmente. No había comprendido aún que la forma debía guardar veladamente, un contenido más profundo.

Por esa época usaba mi dibujo objetivamente, en portadas de libros, discos, ilustraciones y publicidad, cuando descubrí que podía crear formas y situaciones independientes de esos temas, concretizando aquello que mi imaginación había ordenado. Me dí cuenta, asimismo, que yo era el dueño del papel, de la pluma, de la tinta, en fin, de la idea, y que no tenía que someterme a las limitaciones del dibujo comercial.

Comenzó entonces un camino interior muy penoso, pero repleto de descubrimientos, a través de la búsqueda de un lenguaje propio, porque en esa etapa de la vida, tenemos una personalidad muy frágil, influenciada y complicada. Un artista principiante tarda años luchando por encontrar la originalidad, que no es otra cosa que la expresión de su propia verdad, pues no hay investigación ni búsqueda sino encuentro, como si todo ya existiese dentro de nosotros. Somos una verdad trabada por opiniones y conceptos que no nos pertenecen.

Comencé por esa época una serie de dibujos surrealistas en tinta china, que infelizmente quedaron dispersos. Trabajaba como siempre aislado del mundo, todas las noches. No conocía a ningún artista, a ningún intelectual. En 1962 presenté esos dibujos a la Comisión Académica en la Escuela Nacional de Bellas Artes y me fue concedido el enorme placer de mostrarlos al público, en una exposición individual en la Galería Macunaima, anexa a la Escuela. Yo mismo dispuse los dibujos en las paredes, escribí un pequeño texto "crítico" que presentaba mi arte y, como me habían dado la llave de la galería, yo mismo la abrí. Me coloqué en su interior en espera de alguien que pasara y entrara. Eso fue lo que ocurrió. Conocí a mucha gente interesante, varios artistas y dueños de galerías, que me abrieron el camino a la profesionalización. Hice amistad con algunos alumnos de la ENBA y así tuve, a los 22 años, mi primer contacto con personas que pensaban como yo. Pasé a frecuentar, en calidad de intruso, los corredores de la Escuela, por la necesidad de acercarme al Arte y a los artistas, pues pocos años antes había sido reprobado en el examen de admisión al curso libre. Hasta 1964 la Escuela de Bellas Artes, instalada en el magnífico edificio que hoy pertenece exclusivamente al Museo, era un lugar abierto y de mucha efervescencia intelectual, característica de la mentalidad "beatnik" de aquella generación.

Los dibujos de los años 60, cuando yo tenía entre 20 y 23 años, son de ese periodo. En aquella época se veía, se comentaba, se discutía y se hacía expresionismo-abstracción y yo me sentí impedido a expresarme "expresionistamente", por el impacto que me causó el dibujo de Marcelo Grassman. Luché desesperadamente por alejar la presencia de Grassman de mi trabajo. Por años produje solamente en blanco y negro, usando ocasionalmente el sepia, que fabricaba con polvo de café.

En ese periodo realicé 100 xilogramados, cuya técnica aprendí en el taller de grabado de la ENBA, hasta el momento en que renté mi propio taller, inolvidablemente modesto, en un cuarto con lavamanos en una pensión de la calle Farani en Botafogo.

Una noche, una determinada y específicísima noche de trabajo e introspección, tuve una especie de "experiencia artística". Si yo fuera místico diría que tuve una experiencia mística. Estas cosas son muy difíciles de describir, y por falta de otras palabras o, tal vez por la dificultad de encontrarlas, diría que ví "una irradiación emanando de los colores" de los tubos de tinta o algo parecido. Comprendí también esa noche, la infinita posibilidad de combinación de las formas y la tan buscada libertad de hacer en el papel únicamente lo que quiero, como si todo el pasado de condicionamientos desapareciera en ese instante. ¡Era libre!

A partir de ese momento mi mente se abrió, mis dibujos se transformaron en color y pasé a disfrutar la gran felicidad de haber encontrado mi propio camino.

3 SINOPSIS DEL DESARROLLO DEL ARTISTA

Se supone en un estudio de esta naturaleza, que el proceso por el cual llegó el artista al actual conjunto de ideas y conceptos que conforman el ensayo, está implícito o está obviado, sin embargo, nos parece pertinente decir dos cosas a este respecto: la primera estriba en la importancia de índole sumamente personal, que ha representado para el artista el tema de esta Tesis, siendo las honduras de lo siniestro más atractivas que repulsivas, por lo cual, este ensayo es un esbozo autobiográfico en clave. La segunda, es la siguiente aclaración: no sin miedo, el autor se sumergió en profundidades poco visitadas y sí evitadas por la mayoría; llevando al ámbito de su vida personal y experimentar en carne propia Lo Siniestro; pues nunca será verdadero un discurso a ultranza o la adjudicación de la receta. El secreto es seguir el camino del guerrero, cuyo arte es elegir "un camino con corazón".

A continuación presentamos una sinopsis del citado desarrollo del artista:

1a ETAPA: PROCESO CREATIVO

Simbiosis Abstracción-Figuración
Neo expresionismo
Morfología del bestiario
"Manchismo"
Figuración Sombria
Collage y Ensamblaje
Soluciones Heterogéneas

2a. ETAPA: LENGUAJE PERSONAL=ESTILO ABSTRUSO

Formato Lúdico: "todo puede suceder"
Ensamblaje y Mixtura de materiales plásticos: materiales diversos de collage y ensamblaje superpuestos según técnica mixta y comprendido como acto pictórico
Forma Evanescente: Fantasma de la forma y pasaporte fantasma
Filosofía de la Libertad: La des-dramatización de la temática
Estética de lo Siniestro=Consciencia: el Humor Negro como candado estético



**FIGURA #1: LA PENA DE MUERTE.
VER APENDICE 1.**



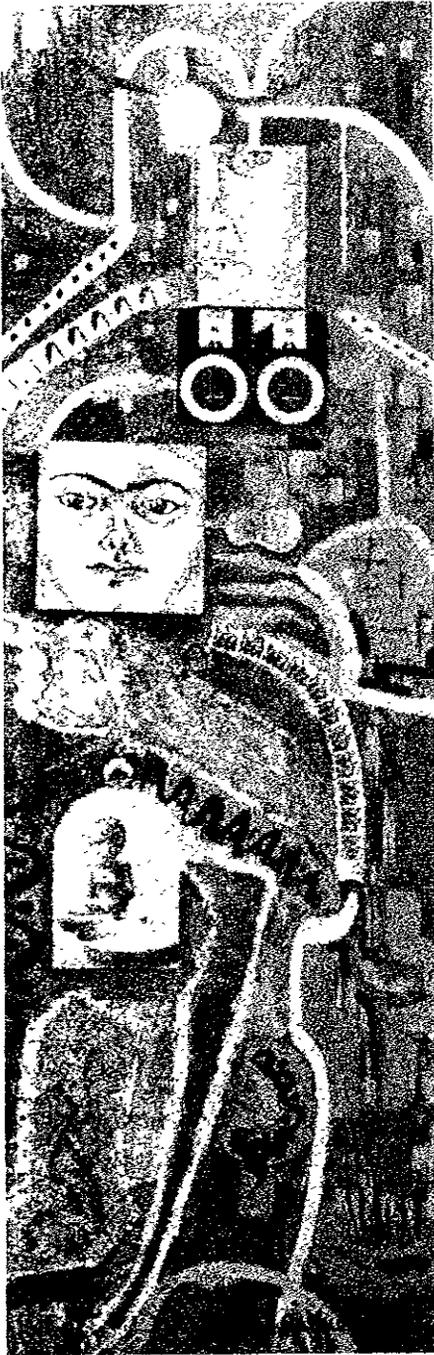
**FIGURA #2: DECADENCIA: EL HOMBRE
QUE BUSCA LA VERDAD Y ASUME
LA ESENCIA DE DIVERSOS ANIMALES.
VER APENDICE 1.**



IMAGEN #3: PORNOGRAFIA: POTENCIA DE LA IMAGEN, INEFECTIVIDAD DEL ACTO. VER APENDICE 1.



IMAGEN #4: MIEDO A LO DESCONOCIDO. VER APENDICE 1.



**IMAGEN #5: LOS LAZOS
INVISIBLES: PADRE E HIJO.
VER APENDICE 1.**



**IMAGEN #6: EL SUEÑO
HIPNOTICO: KUNDALINI.
VER APENDICE 1.**

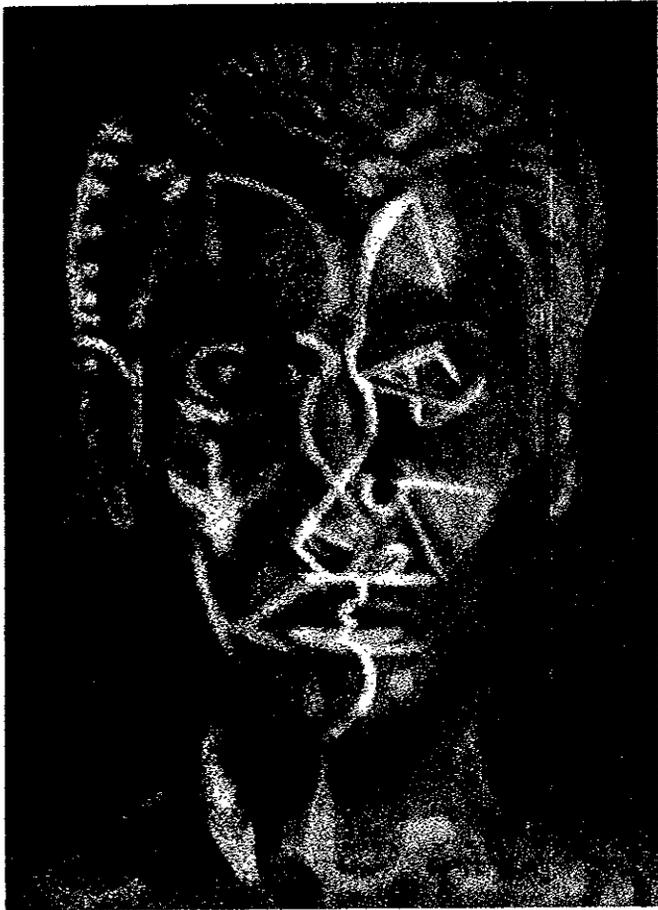
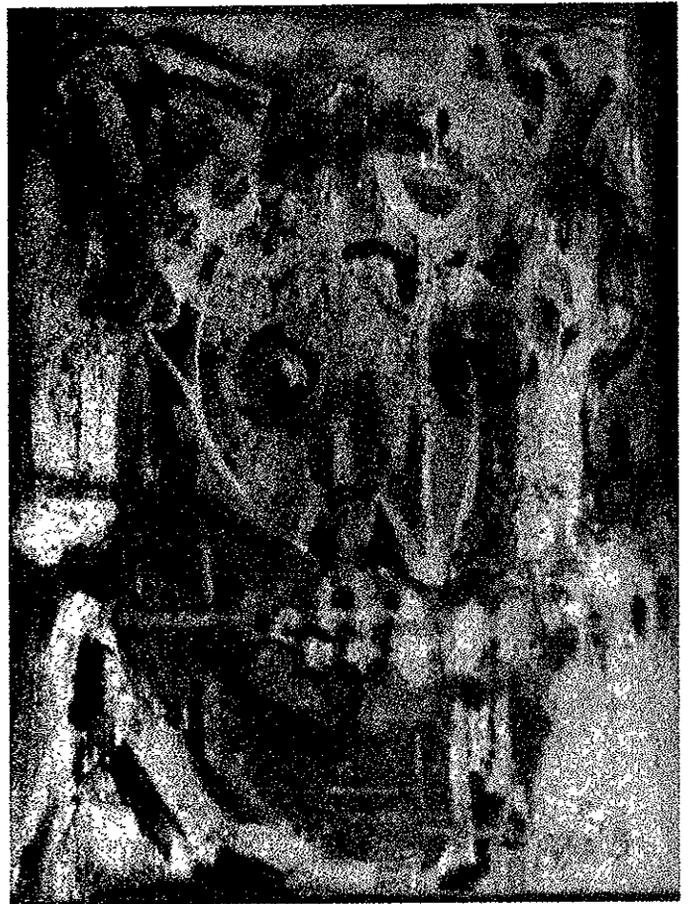


IMAGEN #7: YO. VER APENDICE 1.



**IMAGEN #8: CADAVER EXQUISITO
DERIVADO DE MATERIAL SOBRANTE
(DESHECHO PLASTICO) DE OBRAS
PRECEDENTES. VER APENDICE 1.**

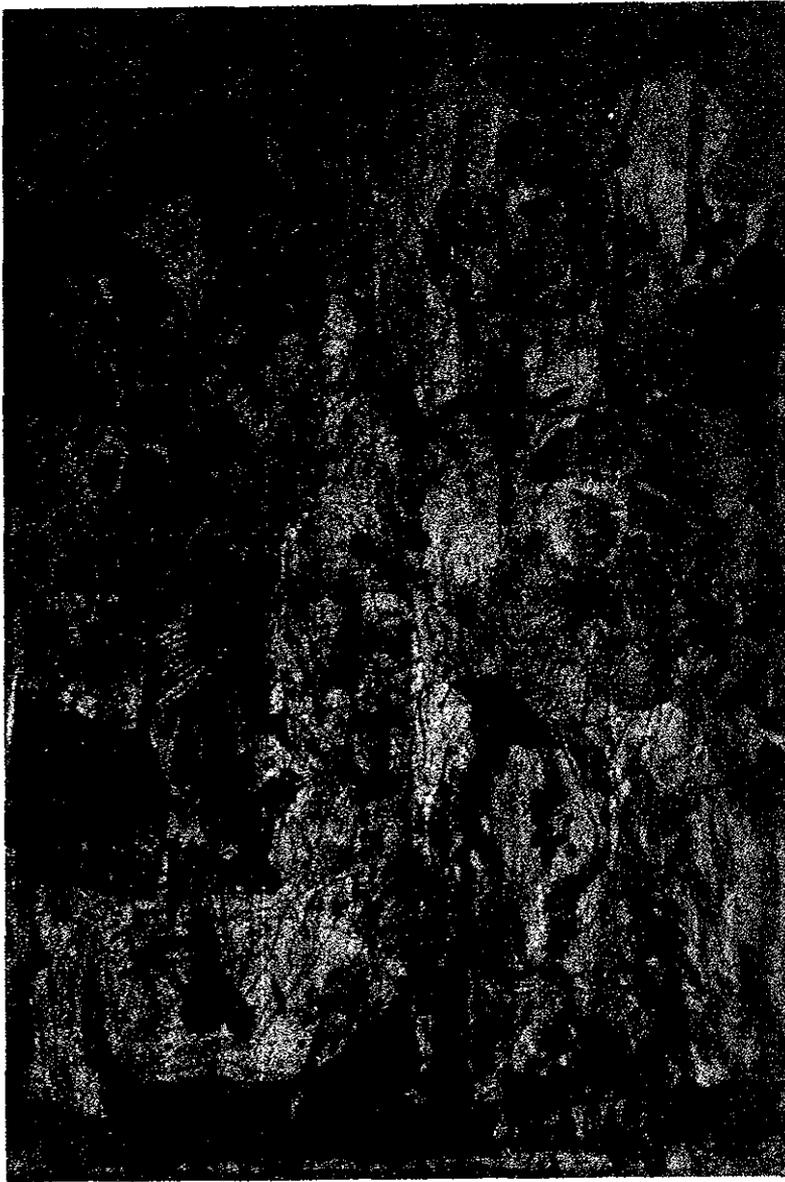


IMAGEN #9: EL GRAN MAMOTRETO. VER APENDICE 2.

CONCLUSION

1 Tesis única

a) El arte es Encuentro.

El silogismo hipotético "siempre y cuando el arte sea un camino de conocimiento, entonces el arte no ha muerto" es la síntesis de la primera y la tercera hipótesis expuestas en la introducción de este estudio; para demostrar que el arte no ha muerto debemos demostrar antes, que el arte es un camino de conocimiento; es decir, debe demostrarse que tal definición de arte es cierta. Su demostración lleva implícita la comprobación de que el arte no ha muerto. El arte como camino de conocimiento es la tercera hipótesis, porque su comprobación se efectúa en el tercer capítulo, en la aplicación de la teoría en la obra personal, en la exposición del discurso personal que manifiesta que el conocimiento del mundo es posible a partir del conocimiento de uno mismo, en virtud de la expresión del yo interno; por lo tanto el arte es búsqueda. La segunda hipótesis es verificar si la Estética de lo siniestro ha estado presente en toda la historia del arte, lo cual demostramos en el segundo capítulo sin recurrir a ejemplos inmediatos y el análisis de una obra en particular de cada periodo, sino analizando el contexto ideológico en el que se produjo tal estilo en tal civilización, puesto que lo siniestro es el discurso o contenido que queda vedado u oculto bajo la forma bella. El arte como búsqueda nos enseña que la Estética de lo Siniestro nos lleva a la búsqueda y al encuentro de uno mismo.

b) Encuentro de uno mismo.

El camino de conocimiento es la búsqueda de uno mismo; para Trias lo siniestro existe en la dimensión del inconsciente, para él que se busca a sí mismo lo siniestro es el desconocimiento del verdadero yo, lo siniestro es la actuación de los diversos papeles que protagonizamos en el drama y en la comedia de la vida, lo siniestro es el rostro verdadero oculto bajo la careta de hipocresía, lo siniestro es la usurpación del yo de la esencia a cargo del yo de la personalidad, lo siniestro es que nuestra vida es una mentira y que vivimos engañados en un sueño del que no queremos despertar.

c) Buscando las raíces.

Para los artistas de la "generación x", lo siniestro es una camisa ensangrentada de un accidentado, piensan que la presentación de lo obscuro moverá los tentáculos de la psique y que el asco es una sensación válida de suscitarse; para ellos no tiene sentido buscar dentro de sí, aunque nos queda claro que son artistas enfermos. La búsqueda sigue en un sentido antropológico y arqueológico, desenterrando de las ruinas verdaderos tesoros de nuestra cultura pasada, la prehispánica, en la cual se perdió la tradición atlante-tolteca de conocimiento.

d) El conocimiento de la realidad.

En virtud de un autoconocimiento, obtendremos gradualmente una consciencia y un conocimiento objetivo de la realidad; pero no se crea que es tan sencillo: pocos seres humanos logran llegar al final del camino; el camino del guerrero, cuya mayor hazaña es la de haberse vencido a sí mismo.

e) La expresividad.

Cómo expresar esta batalla diaria de cada instante, es el problema que habrá de resolverse en cada obra; dónde cada forma y cada color son símbolos del mundo psíquico del autor, y la composición general un reflejo de su estado interior; y toda la obra un clon de su yo interno.

2 La cultura

a) América Latina: México.

La realidad latinoamericana es distinta a la europea, africana o asiática; casi todos los países tienen como lengua común el español, y en casi todos los países se llevó a cabo un proceso de mestizaje, salvo en contadas excepciones. La religión predominante es el catolicismo; son pueblos del tercer mundo "en vías de desarrollo"; con una dependencia tecnológica, económica, política, ideológica y cultural del exterior, de los países del primer mundo; pues la invasión es ahora ideológica promoviendo el proceso de aculturación. En la "occidentalización" del mundo, se renuncia a las tradiciones de cada pueblo y a los valores culturales que conforman su cultura y la idiosincrasia del hombre latinoamericano; valores heredados de la cultura prehispánica, que persisten y coexisten, aunque sincretizados con la europea. En este ensayo nos pronunciamos a favor de un rescate antropológico y arqueológico de nuestras raíces; propugnamos por la búsqueda del pasado mesoamericano, de su revaloración, más que de una imitación o adaptación superficial y "folkloroide" para turistas; una búsqueda de los valores del conocimiento de la cultura madre y su real comprensión.

b) Vanguardia muralista

Nos intriga sobremanera, una proliferación como especie de plaga en los muros, de una expresión popular poco responsable de su función comunicativa: el graffiti; lenguaje cerrado y de escaso valor epistémico y reflexivo, aunque en ocasiones es sumamente atractivo. Al mismo tiempo que una búsqueda de uno mismo y de las raíces culturales (encuentro), proponemos rescatar al muralismo mexicano, sobre todo la poliangularidad de Siqueiros, como una verdadera vanguardia muralista, como todo un movimiento mexicano y latinoamericano; ya que ésta nunca figura, sospechosamente, en los libros serios de arte, pues es arte tercer-mundista. Si queremos un movimiento, una vanguardia, un arte social y político, un arte urbano e integral, un arte popular hecho por todos y para todos, esta podría ser una alternativa bastante viable, incluso como un arte-camino-de-conocimiento; pues implicaría al arte como estilo de vida; y también sería un arte-rescate-arqueológico en esa misma lógica. Para desarrollar una teoría especial sobre este tópico, deberá escribirse una obra específica más adelante, pues éste no es el espacio indicado, tan sólo las semillas para cultivarlo posteriormente.

c) Oposición a "lenguajes mudos"

El principal obstáculo que identificamos para realizar un arte-camino-de-conocimiento, son los "lenguajes mudos"; aquéllos que todavía apuestan a la belleza, sin haber reflexionado que tan sólo es mascarada; aquéllos que imitan las formas superficiales del arte y contribuyen a generar más confusión, incluso entre sus productores que trabajan en la oscuridad de su ignorancia. El arte debe trascender su limitada esfera estética y permear la ética, para sembrar consciencia y ayudar a la comprensión entre los seres humanos. *"el arte debe servir a una acción justa, si no, es como el opio de la intelligentsia"*

d) La realidad virtual y los medios.

De entrada la realidad virtual es un arma poderosa, pues será como la más moderna y sofisticada droga para el aletargamiento de la gente. Una utopía (¡siguen existiendo!) que se nos antoja, es tomar los medios masivos para educar y realmente comunicar.

3 Diálogo abierto

a) Preparando el método de desarrollo para *Maestro*.

El sistema del lenguaje no es una receta, es personal, es intransferible; cada quien debe buscar en su propio **Yo**. Es un código hermético el Estilo *Abstruso*, solamente inteligible para los que se encuentran conectados en los canales (como la vía *internet*) de comprensión y de un camino de conocimiento y de evolución. El lenguaje del Estilo *Abstruso* es apenas el principio, es el medio y no el fin, para expresar el **Yo** interno, y para desarrollar el Método para *Maestro*; es decir, lograr la madurez en el oficio, la profesionalización y el perfeccionamiento en el arte. Para ello, se han preparado bajo forma de apéndices, dos micro-estudios de la obra personal; uno que versa sobre la ruta crítica, que no es otra cosa que el proceso de un desarrollo preliminar al desarrollo para *Maestro*, pues en el primero van apareciendo las huellas, indicios, las piezas del rompecabezas; en otro apéndice, que es el tratado del rompecabezas, se analiza una obra cúlspide de este desarrollo, dónde interviene la síntesis de toda la obra personal. Posteriormente, vendrá el desarrollo en forma de una *Serie de Mamotretos*, cuya descripción se halla en el apéndice 2, y de los cuales habrán de desprenderse con toda seguridad, nuevas alternativas y posibilidades para el futuro.

b) De lo siniestro en la forma.

Haciendo un breve repaso, lo siniestro en la forma lo establecemos en este estudio y en la obra personal en dos elementos fundamentales, el fantasma de la forma y el pasaporte fantasma. En el primero, el fondo se ha objetivizado, todo tiene forma (paramorfismo), escondiendo formas como cráneos, rostros, cuerpos, animales, etc.; de tal manera que las sucesivas transparencias, manchas, accidentes y relaciones del color del fondo, hagan aparecer un desfile de personajes y objetos que no se ven a simple vista, sino buscándolos. En el segundo, las formas o figuras predominantes de la composición, son bi o poliformes, o sufren de anamorfismo, dado lo cual, una es dominante y las otras subyacen latentes, y cuando las descubrimos es como atestiguar una metamorfosis; estos dos efectos formales, hacen que fondo y figura se fundan en una unidad. En la contemplación, que es el juego siniestro que nos propone el artista, vamos descubriendo formas ocultas que pasan inadvertidas para curiosos y distraídos.

c) De lo siniestro en el contenido.

Después del minucioso análisis del concepto *Siniestro*, efectuado en el primer capítulo, tenemos un horizonte inmenso que se remonta hasta el más allá, desde lo negro (lo feo, lo malo y lo irracional), a lo desconocido (lo misterioso, lo insólito y lo oculto), hasta la violencia y el miedo; desde lo siniestro en lo sobrenatural y metafísico, hasta lo divino, lo demoníaco y el mundo psíquico del individuo. Contamos con un inventario temático, deuda que tenemos con el libro de Freud, *Lo siniestro*; y otro catálogo de tópicos que suman 24, pero que no son todos, pues nos faltó por ejemplo, la brujería, cada tópico es sumamente amplio, complejo y profundo, un material riquísimo de exposición. Para evitar que la obra degenera en un vulgar "thriller", utilizamos como candado estético el humor negro; pues así no mostramos ni obviamos a lo siniestro, sino que lo insinuamos para que no pierda todo su poder sugestivo. Para que la obra no devenga en literatura, empleamos el juego poético del título y la lectura de lo formal. **Lo siniestro ha sido revelado**

BIBLIOGRAFIA

Literatura Fundamental

Ahuerma , Saidi, *Del Ser y su manifestación en el Arte*;
Editorial Orión, México, 1992;
278 pp.

Bhagavad-Gita, El, tal como es;
The Bhaktivedanta Book Trust, E.U.A.; 5ª. Edición en castellano, 1978;
405 pp.

Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*;
Fondo de Cultura Económica; México, 3ra. reimpresión, 1984;
476 pp

Castaneda, Carlos; *Las enseñanzas de Don Juan*;
Fondo de Cultura Económica; México, 7a. reimpresión, 1986;
302 pp

Castaneda, Carlos; *Una realidad aparte*;
Fondo de Cultura Económica; México, 9a reimpresión, 1992,
302 pp.

Castaneda, Carlos; *Viaje a Ixtlán*,
Fondo de Cultura Económica; México, 3a. reimpresión, 1982,
368 pp

Castaneda, Carlos; *Relatos de poder*,
Fondo de Cultura Económica; México, 10a. reimpresión, 1994;
387 pp

Castaneda, Carlos, *El segundo anillo de poder*,
Editorial Emecé; Barcelona, España, 1987;
320 pp

Freud, Sigmund; *El psicoanálisis del arte*;
Editorial Alianza, Madrid, España, 1973;
245 pp

Lao Tse. *Tao te king*;
Editorial Premia, colección La Nave de los Locos; México, 1990,
185 pp

Lovecraft, H P ; *El horror sobrenatural en la literatura*;
Editorial Premia. colección La Red de Jonás/estudios; México, 1989;
74 pp

Ouspensky, P D.; *Fragmentos de una enseñanza desconocida*;
Editorial Hachette, colección Ganesha, Buenos Aires, Argentina, 1977;
511 pp

Ouspensky, P.D ; *Psicología de la posible evolución del hombre*;
Editorial Hachette; Buenos Aires, Argentina, 1978;
107 pp

Trías, Eugenio; *Lo bello y lo siniestro*;
Editorial Ariel; Barcelona, España, 1988;
190 pp.

Trillo, Héctor; *Estética y humor de lo siniestro*;
Editorial UNAM; México, 1989;
136 pp

Literatura Auxiliar

Poesía francesa; Mallarmé-Rimbaud-Valery;
Editorial Nacional de Cuba; México, 1977;
323 pp

Adler, Alfred; *El Carácter Neurótico*;
Editorial Origen-Planeta; México, 1985;
300 pp.

Aristófanés, *Teatro completo*,
Editorial Ateneo; México, 1987;
510 pp.

Arnheim Rudolf; *El Pensamiento Visual*,
Editorial Universitaria de Buenos Aires, colección Temas/Ciencias Visuales
Buenos Aires, Argentina, 1971; 343 pp

Artaud, Antonin; *El pesa-nervios*;
Editorial Alberto Corazón, colección Visor de poesía, Madrid, España, 2ª. Edición, 1980;
94 pp.

Bakunin, Miguel; *Dios y el Estado*;
Editorial Antorcha; México, 1983;
158 pp

Bakunin Miguel; *Escritos de Filosofía política 1*;
Editorial Alianza; Madrid, España, 1978,
335 pp.

Baudelaire, Charles; *Las flores del mal*,
Editorial Alianza; Madrid, España, 2ª. edición, 1985;
194 pp.

Baudelaire, Charles; *Los paraísos artificiales*;
Editorial Efece; Buenos Aires, Argentina, 1974;

Baudelaire, Charles; *Pequeños poemas en prosa*;
Editorial Premia, Colección La Nave de los Locos, México, 1985;
121 pp

Baudrillard, Jean; *De la Seducción*,
Red Editorial Iberoamericana; México, 1990;
170 pp

Baudrillard, Jean, *Economía política del signo*;
Editorial Siglo XXI;

Beardsley C., Monroe & Hospers, John; *Estética Historia y Fundamentos*;
Ediciones Cátedra, colección Teorema; España, 1984;
175 pp.

Beckett, Samuel; *El Innombrable*;
Editorial Orbis; España, 1985;
192 pp.

Bellegarrigue, Anselme; *Manifiesto*;
Editorial Síntesis, colección Tiempo Vital; España, 1977;
60 pp

Benítez, Fernando; *Dioses y demonios*;
Editorial Offset, colección Testimonio; México, 1982;
339 pp

Berman, Marshall; *Todo lo sólido se desvanece en el aire*;
Editorial Siglo XXI; México, 1989;
386 pp

Cardoza y Aragón, Luis; *Andre Breton -atisbado sin la mesa parlante-*;
Editorial UNAM; México, 1982,
111 pp

Carrel, Alexis, *La incógnita del hombre*;
Editores mexicanos unidos, México, 4ª. Edición, 1983;
252 pp

Cela, Camilo José, *Oficio de Tinieblas 5*;
Editorial Argos-Vergara; Barcelona, España, 1979;
272 pp

Cortázar, Julio; *La vuelta al día en 80 mundos*;
Editorial Siglo XXI,
Tomo I, México, 1984; 179 pp.
Tomo II, España, 1974; 193 pp

Cortés, Juan Miguel G.; *Orden y caos (un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)*
Editorial Anagrama, colección Argumentos; España, 1997,
205 pp.

Croce, Benedetto; *Breviario de Estética*;
Editorial Planeta-Agostini; España, 1993;
142 pp

Collingwood, R.G ; *Los Principios del Arte*,
Editorial Fondo de Cultura Económica; México, reimpresión 1978
316 pp

Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*,
Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios; México, 1976;
308 pp.

Ducrocq, Albert; *La aventura del cosmos*;
Editorial Labor; Barcelona, España, 4ª. Edición, 1973;
269 pp

Einstein, Albert; *Sobre la teoría espacial y la teoría general de la Relatividad*;
El significado de la Relatividad;
Editorial Origen-Planeta; México, 1985;
237 pp.

Escudero Valverde, José Antonio; *Pintura psicopatológica*;
Editorial Espasa-Calpe; México, 1975;
190 pp

Farfán, Ricardo; *Lecturas y confrontaciones de la modernidad-postmodernidad*,

Fernández, Adela, *Dioses prehispánicos de México*,
Mitos y deidades del panteón náhuatl,
Editorial Panorama; México, 4a. reimpresión 1990;
163 pp.

Fischer, Ernst, *La necesidad del Arte*,
Editorial Planeta-Agostini; España, 1993;
270 pp

Foucault Michel; *Historia de la Locura en la época clásica*,
Fondo de Cultura Económica; México, 4a. reimpresión, 1986,
Tomo I, 574 pp.

Frazer, James George; *La rama dorada*;
Fondo de Cultura Económica, sección Sociología; México, 9ª. Reimpresión, 1986,
860 pp

Freud, Sigmund; *El malestar en la cultura*;
Editorial Alianza, México, 1985;
240 pp

Freud, Sigmund, *Introducción al Psicoanálisis*,
Editorial Alianza; Madrid, España, 10ª. edición, 1979;
483 pp

Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*,
Editorial Círculo de Lectores; México, 1966;
641 pp

Freud, Sigmund, *Totem y Tabú*;
Editorial Alianza, México, 4ª. Edición, 1990;
230 pp.

Fromm, Erich; *La condición humana actual*,
Editorial Paidós;

Fromm, Erich; *La revolución de la esperanza*;
Fondo de Cultura Económica, México, 6ª Reimpresión, 1985;
155 pp

Fromm, Erich; *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*;
Fondo de Cultura Económica; México, 10ª. Reimpresión, 1974;
308 pp.

García Canclini, Néstor; *Arte Popular y Sociedad en América Latina*;
Editorial Grijalbo, colección Teoría y Praxis; México, 1977;
287 pp.

Gogol, N V.; *Obras completas*,
Editorial Aguilar; Madrid, España, 1964;
1579 pp

Goldman, S.M.; *La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965*;
Revista Plural No 85, octubre, 1978.

Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*;
Editorial Gustavo Gili; Madrid, España, 1980;
323 pp

Guerin, Daniel; *El Anarquismo*;
Editorial Antorcha; México, 1984;
192 pp

Hadjnicolau, Nicos; *Historia del arte y lucha de clases*;
Editorial Siglo XXI, colección Artes; México, 10a. edición 1983;
231 pp

Hegel, Federico, *De lo bello y sus formas*;
Editorial Austral;

Heidegger, Martin; *El Ser y el Tiempo*;
Fondo de Cultura Económica, sección Filosofía, México, 2ª. Reimpresión, 1980;
478 pp

Helm, Paul (compilador); *Los mandatos divinos y la moralidad*,
Fondo de Cultura Económica, Breviarios; México, 1986;
321 pp

Hessen, J., *Teoría del conocimiento*;
Editores mexicanos unidos, México, 1993,
183 pp

Holz, Hans Heinz, *De la obra de arte a la mercancía*;
Editorial Gustavo Gili, colección Punto y Línea; Barcelona, España, 1979,
208 pp

Horowitz, Irvin Louis; *Los anarquistas (la teoría)*,
Editorial Alianza, Madrid, España, 2ª. edición, 1977;
402 pp

Jarry, Alfred; *Todo Ubú*;
Editorial Bruguera, Barcelona, España, 1ª. edición, 180;
344 pp

Kierkegaard, Søren; *Temor y temblor*,
Editorial Nacional; Madrid, España, 1981;
212 pp.

Kandinsky, Wassily; *De lo espiritual en el arte*;
Editorial Premia, colección La Nave de los locos; México, 1981
132 pp

Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano*;
Editorial Coyoacán, colección Diálogo abierto/Arte; México, 1994;
166 pp

Klee, Paul, *Bases para la estructuración del arte*;
Editorial Premia, colección La Nave de los locos; México, 1985;
71 pp

Kofman, Sara, *El nacimiento del arte*
Una interpretación de la estética freudiana;
Editorial Siglo XXI, colección Teoría; Buenos Aires, Argentina, 1973;
207 pp

Lautreamont, Conde de; *Cantos de Maldoror*,
Editorial Premia, Colección La Nave de los Locos; México, 1982,
200 pp

Lovecraft, H P ; *Los mitos de Cthulhu*,
Editorial Alianza; Madrid, España, 8a edición, 1983;
530 pp

Lyotard, Jean Francois, *La condición postmoderna*,
Editorial Planeta-Agostini; España, 1993,
137 pp

Malatesta, Ericco; *La Anarquía*,
Editorial Premia, colección La Nave de los Locos; México, 1984;
80 pp

Marcuse, Herbert; *El final de la Utopía*;
Editorial Planeta-Ariel, México, 2ª. edición, 1981;
181 pp

Mardones/Ursúa; *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*,

Murena H.A ; *Homo Atomicus*,
Editorial Sur, Buenos Aires, Argentina, 1961;
271 pp

Nietzsche, Federico, *Así habló Zaratustra*,
Editorial Alianza, México, 1989;
468 pp

Nietzsche, Federico; *El anticristo*,
Sin editorial/ / /,
138 pp

Osborne, Harold (compilador); *Estética*;
Editorial Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios; México, 1976;
308 pp.

Palazón, María Rosa; *Reflexiones sobre Estética a partir de Andre Breton*;
Editorial UNAM; México, 1986;
503 pp

Panofsky, Erwin; *La perspectiva como forma simbólica*;
Editorial Tusquets; España, 1973;
123 pp.

Picó, Josep, *Modernidad y postmodernidad*,
Editorial Alianza, España, 1988:
385 pp

Platón; *Diálogos*;
Editorial Porrúa, colección "sepan cuántos..."; México, 1962;
541 pp

Poe, Edgar Allan; *Narraciones Extraordinarias*;
Editores mexicanos unidos; 9a. edición, 1985;
267 pp

Pound, Ezra, *El arte de la poesía*;
Editorial Joaquín Mortiz, serie el volador, México, 1986,
131 pp

Russell, Bertrand, *Ensayos filosóficos*;
Editorial Alianza, Madrid, España, 3ª. edición, 1972;
238 pp

Sánchez Vázquez, Adolfo; *Estética y Marxismo*;
Ediciones Era, colección el hombre y su tiempo,
México, 1983,
Tomo I, 431 pp
Tomo II, 1984, 525 pp.

Sánchez Vázquez, Adolfo; *Las ideas estéticas de Marx*,
Ediciones Era, colección Ensayo; México, 1979;
293 pp

Sartre, Jean Paul; *El muro*,
Editorial Época; México, 1983;
292 pp

Sartre, Jean Paul, *El Ser y la Nada*,
Editorial Altaya; Barcelona España, 1993;
648 pp

Schneider, Daniel E., *El psicoanalista y el artista*;
Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1974;
375 pp

Schopenhauer, Arthur; *Sobre la Voluntad en la naturaleza*;
Editorial Alianza; Madrid, España, 1970;
213 pp

Souriau, Étienne; *La correspondencia de las artes*
Elementos de Estética comparada;
Editorial Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios; México, 1986;
353 pp

Sueiro, Daniel, *La pena de muerte*;
Editorial Alianza-Alfaguara; Madrid, España, 1974;
339 pp

Teilhard de Chardin, Pierre; *Evolución, marxismo y cristianismo*;
Editorial Plaza & Janés; Barcelona, España, 1971;
156 pp.

Watts, Alan W.; *Naturaleza, hombre y mujer*;
Editorial Fundamentos; Madrid, España, 1973,
242 pp

Zis, Avner, *Fundamentos de Estética marxista*;
Editorial Progreso; URSS, 1976,
286 pp

Literatura Apócrifa

EGA, *El libro de Fang (el gutural)*;
Editorial Espiral, México, 1994;
86 pp

Obras de Consulta

Arte abstracto y arte figurativo;
Editorial Salvat; España, 1974;
143 pp

Códice del Tiempo;
Editorial Miguel Galas, México, 1976,
113 pp

Asimov, Isaac, *Enciclopedia biográfica de ciencia y tecnología*;
Editorial Alianza, México, 1988;
782 pp

Eder, Rita/ Lauer, Mirko; *Teoría social del Arte*;
Editorial UNAM; México, 1986;
322 pp

Eracle, Jean, *La pintura india*;

Gállego, Julián; *Pintura contemporánea*;
Editorial Salvat-Alianza; España, 1971,
101 pp.

Hausser, Arnold, *Historia social del arte y la literatura*;
Editorial Guadarrama, colección Punto Omega; Madrid, España,
14va edición, 1978,
Tomo I, 440 pp.
Tomo II, 412 pp.
Tomo III 308 pp

I Ching,
Versión de Mirko Lauer;
Editorial Akal; Madrid, España, 1983,
305 pp

Maffi, Mario, *La cultura underground*;
Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1975,
Tomo I y II, 414 pp

Michaelis Pierre; *La pintura mural del México precolombino*;

Xilgrabados de Roberto Magalhaes;
Universidad de Guadalajara-Embajada de Brasil en México. s/f
s/ #pp.

Valsecchi, Marco, *Bosquejo de la pintura moderna*;
UTEHA México, 1962;
88 pp

INDICE

INTRODUCCION / 6

CAPITULO 1: ¿Qué es la Estética de lo Siniestro / 22

Definición de Siniestro / 23

Definición etimológica / 23

Definición a partir de sinónimos u otros términos similares / 26

Ejemplos en la realidad (qué es siniestro) / 29

Breve exposición de la categorías estéticas y su relación / 33

Lo bello o el arte bello / 33

Lo sublime o lo infinito / 36

Lo siniestro o lo dionisiaco / 39

Breve exposición del discurso de "lo siniestro" / 42

Lenguaje y realidad / 42

Lógica y realidad / 46

Tópicos / 49

CAPITULO 2 Panorama del Tiempo / 55

Breve reseña del arte occidental y no occidental / 56

Arte de la Antigüedad hasta la Edad Media / 56

Arte de Occidente, del Renacimiento hasta el siglo XVIII / 59

Arte de otras culturas: primitivismo, arte prehispánico / 62

Breve análisis del arte moderno / 65

Romanticismo, Simbolismo e Impresionismo / 65

Vanguardias artísticas del siglo XX antes de la 2ª. Guerra Mundial / 68

Vanguardias artísticas de la postguerra hasta hoy / 71

Breve exposición del contenido estético en otras artes / 74

Música, danza y teatro / 74

Literatura y cine / 77

Artes visuales en general y arquitectura / 80

CAPITULO 3: Bitácora del Estilo *Abstruso* / 85

Proposición de esquemas de análisis de obra / 86

Necesidad y justificación de un esquema de análisis de obra / 86

Esquema A Pintura psicopatológica / 89

Esquema B Obra personal / 92

Exposición de métodos de trabajo / 95

Método de orden formal; sistemas compositivos y resultados / 95

Método libre y espontáneo, y resultados / 98

Método mixto, alternando los dos anteriores y resultados / 101

Exposición del discurso de la obra personal / 104

De lo narrativo y la ilustración / 104

De lo descriptivo a lo interpretativo / 107

Lectura de lo formal y el juego poético del título / 110

APENDICE 1: Ruta crítica / 114

APENDICE 2: *El gran Mamotreto* / 124

APENDICE 3. La tautología / 134

CONCLUSIONES / 137

Bibliografía / 140