



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“ESPECULACIONES: LA DIALÉCTICA DEL ESPEJO”



TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES.

PRESENTA
RODRIGO ÍMAZ ALARCÓN

DIRECTOR DE TESIS
PROF. JOSÉ DE JESÚS MARTÍNEZ ÁLVAREZ

MÉXICO, D.F., 2007



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.

*A mis hermanos
que me enseñan a jugar*

Agradecimientos:

A la Universidad Nacional Autónoma de México que me ha dado la posibilidad de ver tanto y tan diverso.

A mis sinodales y asesores de tesis: Norma Barragán, Luís Argudín, Ignacio Salazar y Fernando Zamora. A Jesús Martínez que dirigió este proyecto. Por su lectura atenta y sus comentarios, pero sobre todo por la libertad que me permitieron en este trabajo.

A la Escuela Nacional de Artes Plásticas por todo lo que me dio y el mundo de posibilidades que me mostró, sobre todo en los talleres que generosamente abrieron sus puertas día y noche.

Al taller de Huecograbado Francisco Moreno Capdevila: a la labor tan generosa de los profesores Jesús Martínez y Maru Figueroa que nos permitieron ser alumnos, amigos y parte de la familia del taller. A todos los que compartimos risas, llantos, tintas y placas en un espacio repleto de espejos de metal mojado. A mi amigo y maestro Charcos que derrocha una maravillosa luz negra y aterciopelada.

A Norma Barragán y Luis Argudín que junto con otros profesores nos abrieron las puertas de la percepción. A mis compañeros de banca y de viaje Julio, Carlitos, Emilia, Flux, Miguelón, Chente, Camila, Helena, Pili... y tantos más que ampliaron mis horizontes y me regalaron su amistad.

A Nacho Salazar que ha apoyado varios proyectos incluido este trabajo. A Isabel Leñero que ahondó en la forma de esta tesis. A Manuel Marín, que me prestó varios libros, que leyó, estudió y criticó esta tesis, siempre generoso al compartir sus ideas.

A mis mamás y mis papás, por todo –que es mucho más de lo que puedo pedir- gracias. A Sandra y René, a Claudia y Carlos. A mi Padre, mi quijote preferido, que invirtió muchas horas de esfuerzo para ayudarme a aclarar mis ideas y conformar esta tesis. A mis hermanos Mariana y Pablo que tanto quiero y de los que tanto aprendo.

A la abuela Moñe, inagotable fuente de generosidad y afecto, gracias por financiar esta edición. Al abuelo Carlos –el abuelo Cruz- un sabio que me critica. A mi abuelo Sabás y mi abuela Ofe que descansa en el Macondo guerrerense: Tixtla. A la familia Imaz, a Sebastián que cuando crezca leerá esto y comeremos mucho mucho pan como le gusta. A la familia Alarcón, a la tía Diana, mi otra mamá.

A Mariela: mi compañera, amiga y amante, mi espejo resplandeciente hasta la incandescencia. Por tu apoyo, por aguantarme, por ser como eres: gracias siempre. Por el diseño de este texto y por todo lo que nos falta. A mi querida familia San Esteban Belmar.

A mis amigos y amigas, a todos que son muchos y si olvido a alguno se puede sentir. Va esta tesis a cambio de la suya.

El arte es el mediador de lo inexplicable
Goethe

Índice:

Introducción.....	5
¿En dónde empieza esta isla?.....	8
1.- El espejo.....	10
1.1.- <i>El espejo no invierte, refleja</i>	12
2.- Los espejos subjetivos.....	14
2.1.- El espejo de las letras.....	16
2.1.1.-Borges y el espejo de invisibles rasgos.....	21
2.1.2.- El Doble, ¿un espejismo?.....	24
2.2.- El Espejo de “lo Poético”.....	25
2.2.1.- Un espejo de la poesía: <i>Muerte sin fin</i>	26
2.3.- El espejo de la pintura.....	29
2.3.1.- Retrato y Autorretrato.....	33
2.3.2.- El espejo en Velázquez.....	36
3.- El espejo como idea: la especulación.....	49
3.1.- La especulación como sistema: la dialéctica.....	51
3.2.- Un espejo dialéctico: Octavio Paz.....	53
4.- Especulaciones hacia una conclusión.....	56
Bibliografía:.....	60
Anexo visual.....	63



Introducción

Introducción.

Mírate en mí
yo soy la forma
de ti
de ti yo
yo soy la forma soy
llévate en mí
Salvador Elizondo

Hace tiempo hice una serie de dibujos y me ayudé con un espejo. A falta de modelo o motivo para trabajar, tomé un espejo, lo coloqué frente a mí y dibujé. Resultó que hice alrededor de 50 autorretratos con la imprescindible ayuda del espejo. Esta serie de dibujos partió de la necesidad de trabajar en horarios poco habituales: mientras la gente dormía yo dibujaba. Descubrí que tenía a la mano un modelo que posaba el tiempo necesario cuando lo requería. Poco a poco se fueron abriendo las profundidades del objeto en donde me reflejaba.

Esta serie de dibujos nació sobre todo de la incertidumbre: qué dibujar, cómo dibujarlo y para qué. La incertidumbre a su vez, se transformó en un motivo muy poderoso, era el impulso que me mantenía dibujando la figura que se suponía era yo: mi reflejo. Los dibujos fueron madurando y creciendo; la incertidumbre que los motivó no desapareció, pero logré reconocerla. De ahí que la serie se llamara *la incertidumbre también es un motivo*¹.

Durante estas sesiones frente al espejo, por cierto muy angustiantes y aterradoras, aclaré muchas cosas y con ello nacieron otras dudas. Un buen día no quise verme más, regresé el espejo a su lugar y lo evité cuanto pude. Mi imagen reflejada me producía hastío, angustia y cansancio. No me quería ver reflejado ni en las aguas del retrete. Necesitaba salir de mí.

Pronto surgió otro dilema. ¿Ahora qué voy a dibujar?, ¿para qué? La respuesta llegó pronto y gracias a otro objeto maravilloso, un libro. Ahí encontré la imagen de *La Venus del espejo* del pintor español Diego Velázquez. La obra de este pintor siempre la había disfrutado y me gustaba observarla constantemente. Me maravillaban sus *Meninas* y sus *Hilanderas*, *La Venus del espejo* me parecía menor que las anteriores pero igualmente bella. Sin embargo, las circunstancias cambiaron y la imagen de *La Venus del espejo* cobró un enorme sentido. Significaba mi ruta de escape hacia el exterior -el espejo dejaría de ser una presencia frente a mí y pasaría a estar representado en una imagen- además, significaba un excelente modelo para todo tipo de circunstancias y horarios.

¹ Ver: Anexo visual p. 64-68.

Comencé así otra serie de dibujos, ahora el personaje central se volvió el espejo, la Venus y Cupido eran un maravilloso pretexto para seguir hurgando en las profundidades del azogue. La imagen del cuadro me permitía salir de mi reflejo para representar a una mujer, Venus, viéndose en él. La serie se llamó *especulando con Venus*¹. Me parece importante resaltar que la decisión de hacer los autorretratos y luego la serie de *La Venus del espejo*, fue sobre todo por intuición, más que por certeza conceptual. Creía poder encontrar y reconocer muchas cosas, pero sobre todo, llamaban mi atención. Sin embargo en ninguno de los casos supe de antemano a dónde llegaría. Pensaba en ciertos rumbos, me emocionaban ciertos caminos pero no sabía cómo serían las piezas, cuántas o qué saldría. Me gustaba husmear en mi incertidumbre y especular con la Venus, para descubrir en el proceso su sentido, para aclarar los motivos que luego tan escondidos tenemos.

Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido.

Octavio Paz (en *El Mono Gramático*)

Durante la serie de autorretratos, el espejo se volvió una herramienta para dialogar conmigo mismo. Se convirtió en un canal para el desarrollo de un monólogo. La comunicación estaba compuesta por tres elementos fundamentales: *el espejo* y la imagen que reflejaba, *el papel* y el dibujo que se construía, y por último, *el dibujante* que a su vez era el modelo. El espejo era la superficie en la que me reflejaba, el papel la superficie en que me proyectaba y mi mente el espacio que hacía coincidir estos dos. Ahora bien, aunque intervenían tres elementos, debo reconocer que quien hacía posible todo esto era mi persona: mis ojos, mi mano, mi conciencia, mi imaginación... al fin y al cabo, era un monólogo.

Para la segunda serie, la de *especulando con Venus*, intenté transformar el monólogo para buscar ecos que me permitieran mayor amplitud y libertad. Me quedé entonces solamente con el espejo, con un espejo simbólico, representado, lejos de mi reflejo. Busqué pasar del monólogo hueco a un monólogo con eco que trascendiera mi soledad. Establecí un diálogo interior con las historias y mitos de Venus, con las de Cupido; comencé a dialogar con Velázquez y su trabajo. Esto seguía siendo un monólogo, sin embargo el tema ya no era yo, había ecos que me permitían conectar con lo de afuera. Busqué lo que representa Venus, la belleza, la mujer, la seducción; Cupido, el amor y la pasión; Velázquez, un punto muy alto en la pintura. En medio de todo esto, el espejo, se volvió otra vez un canal para el flujo de la información. Una suerte de espacio mágico que permitía coexistir todo tipo de ocurrencias en el papel. Me percaté de que el espejo podía ser una materia dúctil, noble, gentil, sensible. Surgió entonces una nueva búsqueda, empecé a analizar el espejo en otros medios y a buscar otras representaciones

¹ Ver: Anexo visual p. 69-71.

de él. Esto, sobre todo, me llevó a los libros, a investigar las referencias y las maneras en que este objeto maravilloso se ha tomado como un pretexto para la creación. Ver la manera en que ha influido en la creación tanto de formas como de ideas.

El origen de este trabajo es en gran medida producto de las series de dibujo. Así como la serie de *la incertidumbre también es un motivo* me llevó a desarrollar la de *especulando con Venus*, estas dos me mostraron la necesidad de otra búsqueda: la que aquí pretendo desarrollar. Al igual que en mi trabajo plástico, al iniciar esta tesis no tenía claro a qué o a dónde llegaría, tampoco cuánto abarcaría. Estaba claro de que este trabajo tenía en su origen una meta: hacerlo.

Para ello me planteé varios puntos que quería tocar. Estos fueron, sobre todo, las preguntas que surgieron en el quehacer plástico, las interrogantes que las piezas arrojaron en su proceso ¿Cómo funciona un espejo plano?, ¿cómo se ha entendido este objeto en los mitos y las historias?, ¿cuál es la dinámica de los espejos?, ¿el espejo relaciona el mundo físico con el mundo de la representación?, ¿qué pasa si entendemos el espejo como un espacio conceptual y no un espacio físico?, ¿qué pasa si llevamos la dinámica reflejante a las ideas?

En el curso de este trabajo, revisaremos algunas nociones que se han creado a partir del espejo físico y otras que se han generado a partir de la idea de espejo. Analizaremos los espejos planos y su dinámica, buscaremos referencias a los espejos en las artes, también conoceremos algunas alegorías y metáforas generadas a partir de los espejos, por último, veremos cómo ha funcionado la dinámica especular en el campo de las ideas. Veremos que existen formas muy diversas de sentir y comprender los cristales azogados, así como las superficies reflejantes. De esto pretende tratar este trabajo.

¿En dónde empieza esta isla?

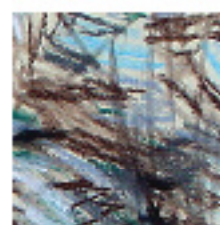
Partiremos del principio de que el mundo es percibido de manera subjetiva por cada quien. Que la “realidad” es percibida a través de un cristal infranqueable que es el de nuestros sentidos. Toda percepción se procesa en cada uno de nosotros de un modo diferente, por lo que **no** existe una manera de ver el mundo, sino tantas formas como mentes que perciben.

El mundo es una idea. El mundo tal cual es, el mundo en sí, es algo que desconocemos. Todos, sin excepción, nos representamos el mundo. Este se presenta ante cada persona de una forma distinta, mejor dicho, cada quien se re-presenta el mundo de un modo diferente. Existe un cerco subjetivo que nos condiciona irremediamente.

Evidentemente la manera de desarrollarnos y percibir es distinta de una persona a otra. Las formas varían. A pesar de la globalización cultural que padecemos, existen una serie de condicionamientos sociales que nos hacen entender las cosas de manera diferente. Un daltónico percibe los colores de manera distinta, es más, no percibe algunos colores, lo cual no significa que no esté mirando lo mismo que tú o que yo. También un esquimal entiende de manera distinta los colores, él puede diferenciar una enorme cantidad de tonos en el color blanco, aunque miremos lo mismo. En el caso del daltónico existe una cualidad fisiológica que lo condiciona, en el caso del esquimal simplemente existe un entorno, y por lo tanto, una cultura diferente.

Ahora bien, a pesar de estas diferencias en la manera de entender y definir nuestro entorno, podemos encontrar ciertos paradigmas y conceptos, ciertas “verdades”, que generalizan estas visiones particulares de la realidad. Estas “verdades” –nociones- no son sino consensos que nos permiten establecer nexos con otros cercos subjetivos: puentes para comunicarnos y desenvolvemos en sociedad. Pretenden ser estas mesetas, estos puntos de comunión o de acuerdo, los espacios que nos permitan entendernos y encontrarnos a lo largo de este trabajo.

Habiendo dicho esto, intentaremos entender las relaciones y los fenómenos que ocurren en los espejos. En primer término analizaremos los espejos como un objeto: como un mueble que encontramos cotidianamente a nuestro alrededor, parte de su historia y de su manera de funcionar. Posteriormente abordaremos algunas nociones que se han generado a partir de él, es decir, algunas ideas y metáforas del espejo: las especulaciones.



Capítulo I

El espejo

1.- El espejo.

Los espejos se han fabricado desde hace mucho tiempo, desde la Edad de Hierro, siglo XII a.C., sabemos que se producían superficies reflejantes con metales pulidos. Egipcios, griegos y romanos fabricaron objetos especulares con metales como el bronce o la plata. Durante la Edad Media se popularizó el uso de pequeños espejos de bolsillo, sin embargo, no fue sino hasta el siglo XVI d.C. que se produjeron espejos de mayor tamaño y se volvieron, incluso, artículos domésticos como parte de la decoración o el mobiliario. La masificación de los espejos dependió del desarrollo de la tecnología. Estos dejaron de producirse bruñendo placas de metal, comenzaron a utilizar una lámina muy delgada de metal que se aplanaba contra un vidrio y se rellenaba con mercurio. –De esto último que a los espejos se les llame superficies *azogadas*, ya que antiguamente al mercurio lo llamaban *azogue*.- Hoy en día la mayor parte de los espejos que tenemos a nuestro alrededor se fabrican con este procedimiento, aunque el uso del mercurio ha disminuido considerablemente.

El espejo es un dispositivo óptico con una superficie bruñida –lisa y pulida- que forma imágenes mediante la reflexión de los rayos de luz. Umberto Eco lo define como “toda superficie regular capaz de reflejar la radiación luminosa incidente”¹.

Existen varios tipos de espejos², por espejo plano, que es el que más nos interesa por ser el más común, “entendemos una superficie que proporciona una imagen virtual, directa, invertida (o simétrica), especular (del mismo tamaño que el objeto reflejado)”³.

Los espejos han sido una tecnología fundamental para el desarrollo de la ciencia y las artes. A partir de su producción masiva en el Renacimiento, se convirtieron en una herramienta accesible, con ello surgieron aparatos de proyección de imágenes como la Cámara Oscura y la Cámara Lúcida, ambos fundamentales para la creación de imágenes durante varios siglos⁴. También los telescopios y microscopios, así como la cámara

1 Umberto Eco. *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 14.

2 El Diccionario Espasa menciona los siguientes:

Anamórfico: espejo curvo destinado a producir imágenes distorsionadas. Cóncavo: el curvo cuya superficie reflectante es cóncava. Convergente: el que concentra los rayos luminosos en el punto focal. Convexo: el curvo cuya superficie reflectante es convexa. Curvo: espejo cuya superficie es curva. Divergente: el que refleja los rayos en todas direcciones como si todos procedieran de un solo foco. Esférico: el formado en una superficie esférica. Parabólico: espejo formado en un paraboloides de revolución cóncavo.

3 Umberto Eco. *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 14.

4 Ver: David Hockney. *Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. EUA, Viking Studio, 2001.

fotográfica, se sirvieron de las superficies especulares para su desarrollo. Hoy en día, muchas de las tecnologías que nos rodean utilizan esta herramienta.

Nuestro mundo está repleto de espejos planos, los encontramos en las casas, en los autos, en las oficinas, en la fachada de los edificios, en los comercios: nos rodeamos vanidosamente de ellos. De los ejemplos anteriores, el único lugar donde el espejo tiene una función mayormente utilitaria es en el auto, porque el espejo retrovisor es una herramienta para manejar. Nos sirve porque extendemos nuestra mirada a través de su reflejo, no es necesario voltear para ver lo que hay detrás de nosotros. El espejo es una herramienta, si esta la entendemos como una extensión de nuestro cuerpo o de sus capacidades. Como el teléfono es una extensión de la voz; como el arado, el martillo o el pincel son extensiones de la mano; incluso como el libro, que es una extensión de la memoria y la imaginación. El espejo es una suerte de prótesis que extiende la acción de nuestra vista. Como prótesis, los espejos son canales, si se entiende un canal como un medio material que nos permite el paso de la información.

1.1.- El espejo no invierte, refleja.

El espejo necesita que los rayos de luz incidan sobre su superficie para poderlos reflejar. Cuando colocamos un espejo de tal manera que refleje los rayos del sol, éste proyecta la luz sobre la superficie hacia donde lo apuntamos. Cuando colocamos un objeto, el espejo refleja la imagen de este. O sea que existe una causalidad entre la imagen producida y el referente, sea este un objeto o los rayos solares.

Una imagen especular está determinada en su origen y existencia, por tres elementos básicos: la primera es *la luz*, sin la cual no refleja; la segunda es *el referente* de la imagen, el objeto (o sujeto) frente al espejo; la tercera, sin la cual no podríamos contemplarlo, es *la vista*. Este triángulo de elementos es indisoluble, si quitáramos alguno de ellos nos sería imposible percibir una imagen especular. Al igual que si quitáramos la luz nos sería imposible ver.

Entendemos así que la superficie azogada genera una imagen plana, la profundidad y los diferentes planos los genera una ilusión visual. Esa es precisamente la magia del espejo, su artificio es hacer creer a nuestra mente que existe la tridimensión en su interior, como si la superficie dejara de ser lisa, sólida y fría, y en cambio nos ofreciera cálidamente traspasarlo.

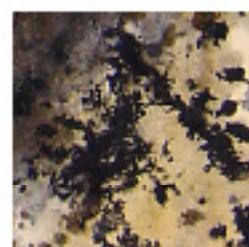
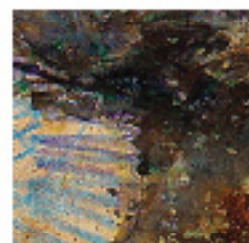
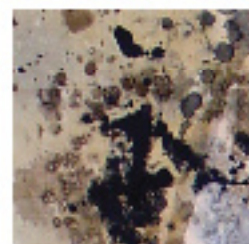
“Ante el espejo no se debería hablar de inversión, sino de absoluta congruencia”...
“El espejo (plano) refleja la derecha exactamente donde está la derecha y la izquierda donde está la izquierda. Es el observador (ingenuo, hasta cuando hace de físico)

quien por ensimismamiento se imagina ser el hombre que está dentro del espejo y, al contemplarse, advierte que lleva pongamos, el reloj en la muñeca derecha.”...

“Nuestro cerebro se ha habituado a usar los espejos tal como reflejan, fielmente, lo que tienen delante, como se ha habituado a invertir la imagen retiniana, que, esa sí, está invertida de verdad”¹.

El espejo tiene otra característica curiosa, mientras lo observamos de frente nos devuelve nuestra imagen, pero aunque pasemos largo rato mirándolo jamás fijará nuestras facciones, si lo mostro a otro, este se verá a sí mismo. Es decir, los espejos no acumulan información o imágenes, tampoco interpretan a su referente, simplemente representan lo que tienen enfrente: lo reflejan.

¹ Umberto Eco. *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 15- 16.



Capítulo II

Los espejos subjetivos

2.- Los espejos subjetivos.

No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos.

J. L. Borges (en *El Aleph*)

Desde que el hombre es hombre, desde que tiene conciencia de sí mismo, se ha reconocido reflejado. Seguramente el primer espejo en el que se vio fue la superficie del agua e indudablemente esto cambió sus niveles de conciencia. Desde entonces el ser humano ha sentido y entendido su existencia de un modo distinto. Imaginemos que antes, la vida humana se desarrollaba sin conocer la imagen de la fisonomía propia, mejor dicho, sin tener conciencia de ella. Hubo un momento en que el hombre pudo decir o pensar “ese soy yo” y luego precisar “ese es mi reflejo”.

Este proceso de reconocimiento lo podemos ver en los niños, a nosotros también nos ocurrió, pero lo más probable es que no lo recordemos.¹ Hay un tiempo importante desde nuestro nacimiento hasta la primera mirada que hacemos sobre nosotros mismos. Es un tiempo formativo y deformativo. Nos impregnamos de esquemas, íconos, traumas y prejuicios; percibimos sin ser concientes de ello o lo hacemos con una conciencia vaga. Miramos fragmentadamente nuestras extensiones, nuestros pies y manos, incluso nos aventuramos a conocerlos por otro sentido y los llevamos a la boca. Cuando descubrimos cómo somos físicamente, de una sola y larga mirada frente a un reflejo, ya hemos conformado una idea de nosotros y del mundo. Tenemos, aunque no lo sepamos, el esquema de una estética en proceso de construcción. Este estereotipo lo hemos ideado a partir de nuestro entorno, hemos visto a nuestro padres y hemos aprendido que no somos una extensión de ellos, cortamos en definitiva el cordón umbilical para entender que, nosotros mismos, somos el *yo* alrededor del cual gira nuestro pequeño universo infantil.

Cuando finalmente nos vemos allí enfrente, en el espejo, aparece alguien que no podríamos reconocer sin haber llevado a cabo el proceso anterior. Sin él, veríamos solamente a una persona que nos mira sorprendida desde un espejo. Con el tiempo, se vuelve habitual nuestra presencia en algún espejo, un escaparate o alguna otra superficie reflejante, como si nos encontráramos con alguien que es más que un amigo.

El arte, haciendo uso del poder de la imaginación, ha creado cantidad de espejos mágicos. En la literatura el espejo se ha entendido de muchas maneras, ha jugado un papel que va desde lo mágico hasta perverso. Se ha concebido como un monstruo generador de imágenes o como un demiurgo que decide quién es la persona más bella; como un

¹ Ver: Jaques Lacan. “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos devela la experiencia psicoanalítica” en *Escritos*, México, Siglo XXI, 1983, p. 11- 21.

canal por el cual fluye otra realidad o como una ventana hacia otras dimensiones... La imaginación –por la que fluyen estas otras realidades- es tan poderosa que ha significado el espejo a su antojo.

Un espejo fundamental ha sido el retrato, ese espejo suspendido en un instante, que logra retener la información de quien lo mira. “El arte, como en el caso de Dorian Gray, sería el espejo y el espejismo en el que el tiempo transcurriría y nos llevaría a la vejez, mientras nosotros permaneceremos siempre jóvenes.”¹ En el arte visual, el retrato y el autorretrato, fomentaron la idea especular de la imagen. La fotografía, medio especular por excelencia, acabaría con cualquier duda al respecto y daría pie a las grandes ilusiones especulares del cine y el video. El arte ha sido un espejo maravilloso que desde hace siglos produce imágenes a veces maravillosas a veces aterradoras, unas distorsionadas o interpretadas, otras ilusorias o realistas, pero que nos ha reflejado de algún modo. Como dice Borges en el poema “Arte Poética”² :

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

2.1.- El espejo de las letras.

-¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
¿cuándo somos de veras los que somos?,
bien mirado no somos, nunca somos
a solas sino vértigo y vacío,
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida -pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos-,
soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos,
fuera de ti, de mí, siempre horizonte,
vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un rostro y lo desgasta,
hambre de ser, oh muerte, pan de todos...

Octavio Paz (en *Piedra de Sol*)

1 Rosa Olivares. “Yo seré tu espejo” en *EXIT. Imagen y Cultura*. España, Año 0, número 0, noviembre del 2000, p. 8.

2 Jorge Luis Borges. *Obra poética*, 2, Madrid, Alianza, 1998.

La literatura ha creado cantidad de metáforas relacionadas con el espejo, tiene la enorme ventaja de referirse al espejo sin tener que mostrarlo, puede prescindir de su presencia física y hacernos creer que su espejo existe.

Decíamos que probablemente el primer espejo en el cual el hombre vio su imagen, fue el que genera la superficie del agua. Narciso por ejemplo, habría consumado su inmortalidad de no haberse visto reflejado en las aguas. El vidente Tiresias habría de predecirlo “Narciso vivirá eternamente si no se conoce”¹. Aquí el relato nos regala una primera imagen que nos dice muchas cosas, en general, es mejor quedarnos con la literalidad de los relatos para no modificar su sentido, a veces es mejor no hacer explícito lo que nos dice entre líneas. Corremos siempre el riesgo de volverlos simples, al descomponer sus imágenes los podemos volver absurdamente literales. Sin embargo hay ocasiones en que esta tarea debe hacerse para poder explicar el sentido que hemos encontrado sumergido en su intertexto. Para el propósito de este trabajo, creo que es necesario literalizar ciertas partes de los relatos para poder mostrar el significado que *nos dice algo*: que nos significa. El relato nos muestra en Narciso, esa naturaleza vanidosa y egoísta del hombre, que se ha perdido en su propia imagen, en su ego, y ha perdido de vista el mundo que lo rodea. Tal y como hemos destrozado y aprovechado vorazmente nuestro entorno para nuestra conveniencia.

En el mito, Narciso se enamora de su reflejo y lo contempla hasta morir. Una de las versiones nos dice que Narciso muere de inanición, otra, ahoga a Narciso en las aguas reflejantes. Prefiero quedarme con ésta última, porque muestra la profundidad del espejo y la fuerza de atracción que la imagen provoca, su *abismo superficial*. En el mito encontramos la presencia de la ninfa Eco, quien es castigada por los dioses y solamente le permiten responder con las palabras que pronuncie su interlocutor. Ella, al ver a Narciso se enamora y lo sigue por todos lados, él en cambio, constante en su naturaleza narcisista, es indiferente al amor de Eco. Cuando Narciso descubre su reflejo, se pierde en el artificio de la imagen y pierde todo contacto con su alrededor, ni siquiera el amor de la ninfa es capaz de distraerlo de su egoísta necesidad de autocontemplación. ¿Será que Narciso se rinde ante su reflejo tras reconocer su incapacidad de amar a alguien además de su propia belleza?, ¿o será que en esta última pregunta le concedemos demasiada conciencia al más narcisista de los ególatras? El espejo de agua es una superficie tanto de reflexión como de absorción. De los restos y despojos fatales de Narciso –narra el mito- brota una flor blanca con orlas rojas, útil para calmar las dolencias de oído; ésta flor estará condenada por siempre a la ribera de las aguas. Su condena será reflejarse en el sutil espejo que es el agua. Vivirá delante de su belleza reflejada y ayudará a aquellos que busquen curarse de las dolencias de oído, de la incapacidad de escuchar y por tanto: ver al otro.

1 Ángel Ma. Garibay. *Mitología Griega*, México, Porrúa, 1964, p. 257.

En otra versión del mito, la de Pausanias, “Narciso tenía una hermana gemela a la que se parecía extremadamente. Los dos jóvenes eran muy hermosos. La joven murió. Narciso, que la quería mucho, sintió un gran dolor, y un día se vio en un manantial, creyó al principio ver a su hermana, y esto consoló su pena. Aun cuando supo que no era su hermana la que veía, adquirió la costumbre de mirarse en los manantiales, para consolarse de su pérdida.”¹

Según esta versión, Narciso no es seducido únicamente por la belleza de su reflejo, sino que su memoria lo remite a identificar a su hermana gemela en su propio rostro. El espejo funciona para él como una foto, como un documento que le recuerda una pérdida. Con la foto aparece la noción del *doble*, del espejo como aquel elemento que más que reflejar duplica y genera una segunda presencia. Pero a Narciso el espejo ya no lo duplica, ya no es ese otro que se encuentra debajo de la superficie del agua, pero tampoco lo refleja en un sentido literal al mimetizar su rostro, aquí el espejo lo remite a sus recuerdos y a su memoria. En esta versión del mito, Narciso se pierde en la superficie del agua no por la belleza de la imagen sino por lo que esta le significa.

En las diferentes versiones del mito Narciso es seducido por la imagen, para unos el motivo es el la seducción de sí mismo, para otros la seducción que le produce la imagen que lo remite a su hermana. Según Baudrillard en “el mito narcisista no se trata de un espejo tendido a Narciso para que se reconozca idealmente vivo, se trata del espejo como ausencia de profundidad, como abismo superficial...”² Cualquiera que sea la versión, Narciso sacrifica su persona por la seducción que le genera su *yo* proyectado hacia sí mismo. En verdad lo que mata a Narciso no es la imagen en sí misma, sino los significados que éste le confiere a la imagen.

«I'll be your Mirror». «Yo seré tu espejo» no significa «Yo seré tu reflejo» sino «Yo seré tu ilusión». *Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión.*

Jean Baudrillard (en *De la seducción*)

La historia de Perseo, el héroe que destruye a la Medusa, es otro ejemplo de las consecuencias del reflejo especular. Este héroe mitológico, que representa la levedad con sus sandalias aladas, se enfrenta al monstruo de la pesadez que convierte el mundo animado en piedra. El espejo en este caso es una herramienta que lo protege: su escudo, que tiene una superficie pulida que le permite mirar a la Gorgona de manera indirecta, anulando así los poderes de su mirada. Hay en este punto una alegoría que me parece muy representativa del material. Los artistas necesitan de una superficie, de un medio: de un *material*, para poder enfrentarse a su realidad. Una hoja, un lienzo o un bloque de barro, son el medio que nos permite especular con el mundo.

1 Citado en Jean Baudrillard. *De la seducción*, España, Cátedra, 2005, p. 68.

2 Jean Baudrillard. *De la seducción*, España, Cátedra, 2005, p. 68.

Sin este, corremos el riesgo de petrificarnos frente a las realidades que nos sobrepasan. El material, es un canal que nos permite espejear con el mundo circundante y el mundo subjetivo interior. Para Perseo el escudo es una herramienta (tecnología), que utiliza como arma. Para la creación de formas e ideas, creo que el material es una herramienta para especular. Calvino dice que “la fuerza de Perseo está siempre en el rechazo de la visión directa, pero no en el rechazo de la realidad del mundo de los monstruos que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal.”¹

Tras vencer el miedo de la visión directa que lo convertiría en estatua de sí mismo y cobijado por su espejo, Perseo decapita a la Gorgona y se lleva la cabeza envuelta en una manta. La utilizará para luchar contra otros monstruos y finalmente la llevará hasta el fondo de las aguas para que descanse y no represente un peligro para los demás. La colocará con la cara tendida contra el fondo de arena y la tatará con plantas marinas. Este acto amoroso del héroe que reconoce la fuerza de su enemigo, hace que del roce de la mirada de la Medusa con las algas, aparezca un mundo de coral. Los *gorgonáceos*² y los corales rojos vivirán eternamente gracias a la delicada e inteligente manera en que Perseo convierte el poder aniquilador de la Medusa en un poder creativo. Este mito nos regala una bellísima metáfora, una metáfora especular como la mayoría de las metáforas: la idea de que una presencia negativa se puede volver positiva mediante la especulación, es decir mediante la facultad de ver las cosas desde puntos de vista distintos. Tal y como Perseo se percata de que la inexorable mirada de la Gorgona, que nos vuelve estatuas, puede crear una forma de vida distinta en el fondo de las aguas: un mundo de coral.

Tanto en el mito de Narciso como en el de Perseo, el espejo refleja las apariencias y nos permite extender nuestra visión. Ahora veremos en los cuentos de Alicia y Blancanieves, cómo el espejo adquiere dimensiones y profundidades que más que reflejar nos permiten transitar por el azogue, extender nuestra mirada hacia otra dimensión.

En el cuento de “Alicia a través del espejo”, ella le comenta a su gato: “voy a contarte lo que yo pienso de la Casa del Espejo. En primer lugar, está el cuarto que ves en el espejo y que es exactamente igual que nuestro salón” hasta este momento la imagen del espejo es una imagen especular, pero Alicia sentencia y modifica: “salvo que las cosas están a la inversa”³. Alicia no dice que las cosas se *ven* a la inversa, sino que *están* invertidas: vuelve el espejo una puerta hacia una realidad distinta. “¡Qué bonito sería poder entrar en la casa del Espejo! ¡Estoy segura que contiene un montón de cosas preciosas! Juguemos a que hay un modo, alguno habrá, de entrar en ella. Juguemos

1 Italo Calvino. *Seis propuestas para el nuevo milenio*, España, Siruela, 2001, p. 21.

2 De acuerdo al Diccionario Espasa, son colonias arborescentes de colores vivos y que se apoyan en un eje central sujeto al sustrato. Son frecuentes en aguas costeras. Incluye el coral rojo y las gorgonias.

3 Lewis Carroll. *Alicia a través del espejo*, España, Editorial Optima, 2003, p. 130.

a que el cristal se hace blando como una gasa, para que así podamos traspasarlo.”¹ Alicia atravesará el espejo para descubrir que existe un mundo paralelo, una realidad que funciona a la inversa. Lo inanimado tiene ánima, la izquierda es diestra, atrás es adelante. Tendrá que aprender que para dirigirse a un punto hay que hacerlo en sentido contrario a este. Para saludar a La Reina, las rosas, le aconsejaron que camine en sentido contrario a ella, el Caballero Blanco meterá el pie derecho en el zapato izquierdo. Primero repartirá el pastel al León y al Unicornio y después lo partirá. Alicia vive al revés en el *mundo del espejo*, al contrario de las convenciones de donde viene. El mundo del espejo será el gran espejo en el que ella contrastará su realidad, este mundo al revés hará que tome conciencia de la manera en que su mundo funciona: el espejo reflejará otro mundo para que Alicia vea el suyo.

Creo que como el espejo de Alicia, las manifestaciones artísticas son un gran espejo que nos muestra una realidad distinta a la nuestra, una realidad artificiosa, que nos define en tanto que es distinta. El artificio artístico es el espejo en el cual nos identificamos, tanto si habla de nosotros como si no lo hace; podemos reconocernos viéndonos representados o ser conscientes de cómo somos al ver una realidad distinta.

En el cuento de “Blancanieves”, de los hermanos Grimm, el espejo no se puede traspasar pero también está animado. La Madrastra vanidosa, preguntará constantemente al objeto mágico “espejo de luna, espejo de estrella, dime: en esta tierra, ¿quién es la más bella?”² Este espejo, será un testigo implacable que refleje una verdad inapelable. Su respuesta será indiscutible y los personajes del cuento estarán a merced del juicio que disponga el objeto animado. No hay manera de convencerlo de lo contrario, su reflexión no puede ser alterada, pues el espejo, como hemos visto, no interpreta: refleja. En este caso refleja un juicio estético, tan subjetivo como cualquier otro, pero inamovible porque pertenece a otro mundo y otro espacio, al espacio de la “verdad” que proyectan las imágenes especulares. Al espejo no le importan las consecuencias que traerá lo que diga, ya que su función es una y muy clara: proyectar la *verdad* de las apariencias. Blancanieves será por su parte la representación de la belleza, ingenua siempre ante los embates del mal, en este caso representado por la Madrastra. Será ésta última, la que haga del artificio del espejo una herramienta en contra de la belleza. El espejo simplemente reconocerá la belleza, pero no hará un juicio faccioso en tanto que “verdadero”.

Hay un cuento del mundo islámico “El espejo” que narra la historia de un rey que llama al palacio a un grupo de pintores de China y otros de Bizancio. Ambos grupos

1 Ibid. p. 131.

2 Grimm. “Blancanieves” en *Cuentos Grimm*, México, Porrúa, 2004, p. 37.

se jactaban de ser los mejores, por lo que el rey les encargó decorar con frescos, dos paredes que estaban una frente a otra. Se montó una cortina entre ambos grupos de competidores para que no pudieran ver lo que hacían sus contrincantes. Los chinos emplearon toda clase de pinturas y desplegaron grandes esfuerzos, los griegos en cambio se dedicaron a lijar y pulir su pared sin descanso. Cuando terminaron, se desmontó la cortina que los dividía y pudieron “admirarse los magníficos frescos de los pintores chinos reflejados en la pared opuesta, que brillaba como un espejo. Pues bien, todo lo que había visto el rey en la pared de los chinos parecía mucho más hermoso reflejado en la pared de los griegos.”¹

El simbolismo del cuento es muy bello, la idea de que la superficie a pintar es transformada en espejo, parece una metáfora que ejemplifica la idea de que la pintura es un espejo. En otro sentido, lo que hacen los griegos es reconocer noblemente el oficio de los chinos. El reflejo es en primer término un homenaje a sus contrincantes, luego una muestra de la sencillez al margen de la envidia y la codicia. También es una manera de acercarse y reconocerse equivalentes, por un lado el arte de los chinos, su pintura, y por el otro el artificio de los griegos, su espejo. El espejo es un vínculo, un canal por el que la información fluye para mostrar tanto la belleza de la imagen reflejada como el referente de esta. La victoria es común: la belleza del espejo no es, sino por lo que refleja; la belleza de la pintura adquiere una dimensión mayor gracias al espejo que la reproduce. El rey sentencia que el ganador es el reflejo, el que muestra lo otro y al otro.

2.1.1.- Borges y el espejo de invisibles rasgos.

Miro mi cara en el espejo para saber quién soy, para saber cómo me
portaré dentro de unas horas, cuando me enfrente con el fin.
Mi carne puede tener miedo; yo no.

J. L. Borges

El escritor argentino Jorge Luís Borges tiene entre otras fijaciones, como los laberintos y los libros, una predilección por el espejo. El autor sabía desde muy joven que perdería la vista debido a una enfermedad degenerativa. Podemos relacionar esto con su obsesión por los espejos, pues constantemente hacía referencia a la angustia que le producía la idea de que el espejo no lo reflejara, como si el azogue caprichoso se adelantara a su ceguera. Es curioso saber que el espejo le generaba angustia y no miedo; la explicación que encuentro a esto es que el miedo es provocado por una presencia que nos parece

¹ Meyerovitch De Vitray. *75 CUENTOS SUFÍES. Los caminos de la luz*, España, Biblioteca de cuentos maravillosos, 1997, p. 127.

hostil, la angustia en cambio nace de la ausencia. Sentimos que el espejo nos ausenta en la medida que nos vuelve un “otro yo”, nos vuelve un original multiplicado, y podemos sentir que perdemos nuestra unicidad al multiplicarnos en el espacio especular. De ahí que la angustia ante el espejo se genere por esta sensación de ausencia, ya sea la ausencia de nuestra imagen en él o la ausencia de nuestra identidad al vernos reflejados.

En el encantador cuento de “El Aleph”¹, Borges describe cómo por un instante mira el universo entero y en él reconoce las superficies especulares: “vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó...”

En un poema titulado “Al espejo”² Borges escribe: “El hecho de no verte y de saberte te agrega horror, cosa de magia que osas multiplicar la cifra de las cosas que somos y que abarcan nuestra suerte. Cuando esté muerto, copiarás a otro y luego a otro, a otro, a otro...”

En este escritor hay, entre otras cualidades, una idea de infinitud en el mundo de los espejos. En el cuento “La Biblioteca de Babel”³ narra que “en el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la biblioteca no es infinita (...) yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito”. Borges prefiere creer en el artificio y la ilusión, pensar que lo inasible está a nuestro alcance en un reflejo.

Llevando al extremo la idea del espejo como superficie creadora de otras realidades, se le ocurre en el texto “Borges y yo”⁴, concebirse como un doble de sí mismo, casi como si dijéramos que juega a ser la persona que aparece cuando se mira al espejo. Dice: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. (...) Así mi vida es una fuga y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.”

El espejo genera, en un sentido, la sensación de que perdemos algo al reproducirnos, en otro, la sensación de que estamos acompañados. Borges lo describe así: “Nos acecha el cristal. Siente las cuatro paredes de la alcoba, hay un espejo, ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo que arma en el alba un sigiloso teatro.”⁵ Es decir, la presencia del espejo es innegable aunque la imagen que nos regala sea virtual o teatral. La ilusión de las apariencias en el espejo, nos acompaña. En cambio en otro texto, esa compañía es criticada por Borges: “la paternidad y los espejos son abominables porque multiplican el número de hombres.”⁶

1 Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Argentina, Emecé, 1957

2 Jorge Luis Borges. *Obra poética*, 2, Madrid, Alianza, 1998.

3 Jorge Luis Borges. *Ficciones*, Argentina, Emecé, 1989.

4 Jorge Luis Borges. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960

5 Jorge Luis Borges “Los espejos” en *Obra Poética*. Madrid, Alianza, 1987

6 Jorge Luis Borges. *Ficciones*, Argentina, Emecé, 1989, p. 16.

Para Borges, el espejo es un espacio y un objeto mágico. Entendiendo lo mágico como una dualidad que transcurre entre lo monstruoso y lo bello. “Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo de monstruoso.”¹

Una vez que hubo perdido la vista, Borges escribió en el poema *Un ciego*² :

No sé cuál es la cara que me mira
cuando miro la cara del espejo;
no sé qué anciano acecha en su reflejo
con silenciosa y ya cansada ira.

Lento en mi sombra, con la mano exploro
mis invisibles rasgos. Un destello
me alcanza. He vislumbrado tu cabello
que es de ceniza o es aún de oro.

Repito que he perdido solamente
la vana superficie de las cosas.
El consuelo es de Milton y es valiente.

Pero pienso en las letras y en las rosas.
Pienso que si pudiera ver mi cara
sabría quién soy en esta tarde rara.

En el cuento “Animales de los espejos”³ narra la siguiente historia: en la primera mitad del siglo XVIII, el padre Zallinger, de la Compañía de Jesús, escribió que el pez es un ser furtivo y resplandeciente, que nadie ha tocado pero que muchos dicen haber visto en el fondo de los espejos. El padre Zallinger muere y Herbert Allan Giles retoma la tarea inconclusa. Según Allan Giles, la creencia del pez es parte de un mito más amplio, que se refiere a la época del Emperador Amarillo. En aquella época, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban comunicados, a pesar de ser reinos distintos con seres, colores y formas diferentes. Ambos reinos, el especular y el humano vivían en paz, se entraba y salía de ellos sin problema. Una noche, los seres del mundo del espejo invadieron la tierra, se vivieron batallas encarnizadas y por fin los poderes mágicos del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encerró en los espejos y les impuso la tarea de recrear todos los actos de los humanos. Los privó de su libertad y los castigó convirtiéndolos en meros reflejos serviles. Sin embargo,

1 Ibid

2 Jorge Luis Borges. *Obra poética*, 2, Madrid, Alianza, 1998

3 Jorge Luis Borges. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona, Destino, 2007.

narra Borges, algún día despertarán las criaturas especulares de su letargo mágico. En el fondo de los espejos percibiremos una línea muy tenue de un color jamás visto, parecido a ningún otro, que precederá el rumor de las armas.

2.1.2.- El Doble, ¿un espejismo?

O usted o yo. Ya no hay sitio para los dos.

F. M. Dostoyevski (en *El Doble*)

El tema del *doble* también ha sido trabajado en la literatura. La idea de tener un doble, tiene que ver con la existencia de un *otro* y por lo tanto tiene que ver con las dinámicas especulares. Sin embargo ese otro tiene su referente en el primero del cual es un duplicado, tal y como el texto de “Borges y yo.”¹ El doble no es aquel que es igual, eso podría ser la copia o la clonación, sino aquel que por tener particularidades difiere de su referente. Contrario a lo que se piensa el doble es diferente, extraño. No es exactamente igual, tiene peculiaridades que le dan razón de ser. En el libro de *El doble* de Dostoyevski hay una revisión de este fenómeno. El señor Goliadkin, quien al parecer sufre de algún trastorno psicológico, descubre que tiene un doble, ¿acaso lo crea?

En un principio Goliadkin cree que su doble “...no era otro que él mismo, el propio señor Goliadkin, otro señor Goliadkin, pero absolutamente idéntico a él... En una palabra, su doble...”² Sin embargo conforme va averiguando, resulta que la gente a su alrededor solamente percibe “un cierto aire de familia” mientras que para el señor Goliadkin su doble era como una imagen reflejada en un espejo. Después resulta que “... era otro señor Goliadkin, totalmente otro, pero al mismo tiempo muy parecido al primero...”³ Es decir el *doble* es aquel que posee *un parecido* no aquel que es idéntico.

En el libro de *El hombre duplicado*, Saramago propone un fenómeno similar: “...lo que sería de admirar es que habiendo más de seis mil millones de personas en el planeta no se encontrasen al menos dos iguales...”⁴ Así, inventa una historia en la que un hombre descubre que está duplicado. Este descubrimiento le provoca al personaje una profunda sensación de vacío, pues él supone ser un individuo, un ser único y no como se supone imposible: un hombre duplicado. Son muy interesantes en

1 Jorge Luis Borges. *Op. cit.*

2 Fiodor M. Dostoyevski. *El doble*, España, Alianza, 2005, p. 66.

3 *Ibíd.*

4 José Saramago. *El hombre duplicado*, España, Punto de Lectura, 2002, p. 33.

esta novela, los encuentros entre los dobles. La manera en que el personaje principal interactúa con un “espejo” que no depende de él para reflejarlo, es decir, el encuentro con un espejo vivo e independiente que se desenvuelve en el mismo plano de realidad.

Uno de los sentimientos más arraigados en ambas historias, es la sensación que tienen los personajes de dudar de su propia existencia. Los humanos creemos que somos únicos, no sólo en el reino de Dios -quien nos creó a su semejanza según dicen- sino que no hay nadie que sea igual. Ni si quiera Dios, a quien nos parecemos, puede ser como nosotros. La ciencia también cree en la unicidad de cada ser vivo. Parece que no hemos prestado la suficiente atención. El que seamos únicos no implica que seamos superiores o mejores, sin embargo la humanidad siempre ha padecido de una absurda idolatría propia.

2.2.- El Espejo de “lo Poético”.

Lo “poético” es poesía en estado amorfo.

Octavio Paz (en *El arco y la lira*)

El *acto poético*, que incluye a la poesía y a otras manifestaciones artísticas, es probablemente el espacio en el que la *especulación* se retrata con mayor fidelidad.

Los espejos en la naturaleza *existen*, sin embargo necesitan de la conciencia -del ser- para tener una verdadera razón de existir. Es decir, el espejo necesita de un reflejo significativo para que ambos se cumplan.

La relación del reflejo con la conciencia es lo que llamamos *especulación*. Es esta relación dialéctica, espejo-conciencia, la que se representa en el *acto poético*. Tal vez el principal motivo es que *lo poético*, hasta donde sabemos, es un producto exclusivo de lo humano. Los materiales de lo poético provienen directamente de la conciencia: del lenguaje, los sentimientos y las ideas. Se inspira en fenómenos externos, pero se construye en conexión con lo interno. Podríamos decir que *lo poético* es el momento en que el arte y la filosofía se funden para la creación de una forma. Lo poético se manifiesta en distintos medios, dentro de las artes en prácticamente todas sus vertientes: lo podemos reconocer en la visualidad, en la música, en lo escénico y por supuesto en la poesía. Este último, medio por excelencia de la representación de lo poético. Ahora bien, lo poético se construye en la Idea. Es en el mundo mental donde lo poético toma forma. De esto último que no podamos dejar fuera de lo poético otras ramas del conocimiento tales como ciertas manifestaciones de la filosofía.

José Gorostiza escribe que:

“(…) la poesía es una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas a otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos y establece contacto con aquel o aquello que está más allá.”¹

Coincido con Gorostiza, aunque me gustaría ampliar esta definición para que deje de ser exclusiva de los poetas que *hacen poesía* y más bien se ampliara para todos aquellos que reconocen *lo poético*, aquellos que especulan con las palabras, pero también con otras formas y materias poéticas. Incluso creo –aunque no lo puedo corroborar– que esta definición de Gorostiza está más por el lado de la definición de *lo poético* que por el de la definición de *la poesía*. Probablemente esta distinción le parecía absurda e innecesaria, puesto que en su *Substancia poética* afirma: “Me gusta pensar en la poesía no como en un suceso que ocurre dentro del hombre y es inherente a él, a su naturaleza humana, sino más bien como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior.”² Como si la poesía –que surge del acto poético– existiera ahí, independientemente de nosotros, esperando de manera latente a ser descubiertos por una mente capaz de reconocerla, a lo que él llama poeta.

2.2.1.- Un espejo de la poesía: *Muerte sin fin*.

Yo os revelo el secreto de los secretos: los espejos son las puertas
a través de las cuales la Muerte va y viene. No lo digáis a nadie.
Mirad toda vuestra vida en un espejo: veréis a la Muerte
trabajar como las abejas en una colmena de cristal.

Jean Cocteau (en *Orfeo*)

En su poema *Muerte sin fin*, Gorostiza desarrolla de manera impecable la idea de la poesía como una especulación, como un juego de espejos. Desde la primera estrofa establece al hombre en su soledad, dentro de su conciencia, que se reconoce “derramada” en el reflejo del agua:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis (...)
lleno de mí -ahíto- me descubro
en la imagen atónita del agua

Cuán distinto este Narciso de aquel seducido por sí mismo y su belleza, éste está sitiado en su soledad, apesadumbrado por su “torpe andar a tientas por el lodo”.

1 José Gorostiza citado en Ramón Xirau. *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía Iberoamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 158.

2 José Gorostiza. *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 8.

Sitiado en su inteligencia, en su “isla de monólogos sin eco”, en su “soledad en llamas”. El agua es atónita, está aturdida, estupefacta, es el reflejo de su conciencia que traduce la realidad de una vida que es muerte:

que nada tiene ya
sino la cara en blanco
hundida a medias ya
como una risa agónica

Su reflejo, el de su conciencia, es el de saberse vivo puesto que está muriendo. Como si el agua en que se mira le “arrancara otro espejo por respuesta”.

¿Vivir es estar muriendo o morir es estar viviendo? El agua es la superficie de la conciencia, de la vida que se sabe finita. A este elemento, el del agua, contrapone la imagen del vaso:

No obstante -oh paradoja- constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica...

El vaso simboliza la inteligencia, el molde de la conciencia humana. El espíritu derramado –el agua- toma forma dentro del vaso y por ende toma conciencia de sí misma:

En la red de cristal que la estrangula
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce;
atada allí gota con gota...

La dicotomía ente agua y vaso, no es sino un diálogo entre sustancia y forma. No son oposiciones sino elementos simbólicos que se reflejan entre sí; el vaso le da razón de ser al agua que contiene, le da forma; el vaso a su vez, necesita del agua para tener sentido. No son términos opuestos sino elementos especulándose. A su vez el poeta se espejea en el agua contenida en el vaso, se resume, se vuelve transparente entre lo traslúcido del agua y el cristal. Pero una vez que se refleja y se reconoce en el “espejo ególatra, que se absorbe a sí mismo contemplándose”, aparece el vacío, la muerte sin fin. Descubre que el “páramo de espejos” no es sino ilusión:

¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
que puebla de fantasmas los sentidos!

La conciencia de mirarse en el agua del vaso, implica también la conciencia de que todo está ocurriendo en su imaginación, en un sueño, en un reflejo; su realidad es solamente un espejismo, una mera reflexión:

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha

“¡Oh inteligencia, páramo de espejos!”. No ocurre nada, solamente el diálogo sin fin entre *lo uno y lo otro*, solamente la conciencia, la soledad, la inteligencia “que todo lo concibe sin crearlo”. Muerte sin fin de los términos que renacen de la muerte y que renacen para morir. Muerte de los ciclos que se repiten para perecer: “muerte sin fin de una obstinada muerte”.

La conciencia es soledad, “es la oquedad que nos estrecha –en islas de monólogos sin eco-”. La palabra, el poema, es la hueca expresión de esta oquedad. El poema escrito también se ve reflejado y mira el rostro de la muerte en “la orilla letal de la palabra”. Como si en el momento de ser expresado el diálogo interior de la conciencia perdiera sentido, dejara de ser real, se volviera ilusión: el fenómeno representado.

Muerte sin fin es un poema filosófico que implica la muerte de la filosofía y el poema. Es un poema sobre la vida, que trata sobre la muerte. La muerte que se encarga de probarnos la existencia, frente a la que morimos a cada segundo y en la cual reconocemos nuestro andar.

Su poema es un duelo mortal (por tanto vital) entre oposiciones, entre gemelos adversos: agua-vaso, sueño-razón, palabra-silencio, tiempo-forma. Estas imágenes aparentemente opuestas no se expresan como discordias, más bien muestran ambigüedades. No hay positivos ni negativos, ninguno resulta vencedor. De ahí que el propio poema se destruya y renazca. La coexistencia de cada pareja enemiga genera una vuelta cíclica, un eterno retorno tanto de la vida como de la muerte. Es “la razón de la sinrazón”¹ de esta poesía, la que nos muestra su ciclo sin fin, ida y vuelta de una muerte circular. Poesía en varios actos que en su conjunto nos arroja, de golpe y en un acto, los contrarios irreducibles de que está hecha la realidad. Octavio Paz en su ensayo sobre *Muerte sin fin*, dice que “la dialéctica del poema no es diversa de *la realidad*; simplemente recrea en otro plano la lucha de esas fuerzas que se aniquilan para renacer.”²

1 Octavio Paz. *Las peras del olmo*, España, Seix Barral, 1974, p. 91.

2 *Ibid.*

En el poema no hay momento último sólo instantes enardecidos “hasta la incandescencia”. Gorostiza proclama la vida, acaba con Narciso quien se enamora de la muerte y la invita, una vez más, a irse a la chingada:

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

Más que una forma estática, el poema de *Muerte sin fin*, es una forma que transcurre. Dilatación poética en favor del ciclo que nunca termina, la forma que nunca se cumple. Rechazo a la síntesis que concluye, que establece y ancla su estructura. El poema está más cerca del fenómeno dialéctico, que de la representación de este fenómeno; el diálogo ocurre dentro del poema, no simula un diálogo. En su estructura transparente, el poema parece crear lo que Juan García Ponce llamó “la aparición de lo invisible”.

2.3.- El espejo de la pintura.

A partir de Giotto y Piero, el pintor puede decir:
ciegos, miren, pinto para mirar, miro para pintar, miro lo que
pinto, y lo que pinto, al ser pintado, me mira a mí y termina
por mirarlos a ustedes que me miran al mirar la pintura.

Carlos Fuentes (en *En esto Creo*)

Desde el Renacimiento los artistas visuales han utilizado los espejos como una herramienta para desarrollar su trabajo. Desde entonces podemos ver espejos representados en los lienzos y cantidad de autorretratos a partir de reflejos especulares, así como pinturas en las que se utilizan espejos como herramientas de proyección, tal y como *la cámara oscura* y *la cámara lúcida*.¹

A partir sobre todo del siglo XV, el arte en Occidente inició un largo camino para dejar de estar en función de la Iglesia o el poder del Estado, su sentido empezó a estar en sí mismo. La pintura se fue distanciando de su función teológica para establecer nuevos discursos. Al perder su función, la pintura comenzó lo que intentaba ser un

¹ Ambos son dispositivos ópticos que en su mecanismo contemplan el uso de espejos. La cámara oscura generalmente proyecta la imagen de lo que tiene enfrente en un espacio interior. La cámara lúcida funciona mediante una ilusión visual, que permite a quien la utiliza calcar la imagen que parece proyectada sobre la superficie en que se coloca. Ver: David Hockney. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. EUA, Viking Studio, 2001.

diálogo prácticamente exclusivo con el espectador, comenzó entonces a sacudirse los monólogos a los que estaba sujeta. Todavía durante el renacimiento las artes estuvieron en gran parte sujetas a su función: la de un discurso divino, la de algún mecenazgo que la restringía o de ciertas reservas morales que la sociedad le imponía, aunque esto último fue un lastre más duradero.

El Cinquecento, el Manierismo y de manera muy clara el Barroco, nos muestran la independencia y por ende la libertad que lograron conquistar los artistas. Esto permitió mayor libertad creativa y con ello discursos cada vez más complejos. Incluso llegando al extremo de volverse tan complejos y ensimismados que provocaron la sensación de ser ajenos al espectador, algo que en el siglo XX se volvió recurrente.

En los espejos, la conciencia está del lado de quien lo contempla, es el espectador y no el espejo quien manifiesta su conciencia. El espejo es un vínculo para quien se mira; en sí mismo el espejo no es conciente de que lo miran. La pintura en cambio, quien la hace, es conciente de que estará sujeta al escrutinio de otras miradas. Físicamente la pintura no es un espejo pues no necesariamente refleja nuestra apariencia. Sin embargo, es un espejo en sentido metafórico: refleja el mundo interior de quien la mira y quien la mira reconoce en parte el mundo interior de quien la pinta. La conciencia del pintor es una huella en el lienzo y cuando el espectador reconoce esa presencia se vuelve conciente, tanto del pintor como de sí mismo.

Desde los orígenes de la pintura –las pinturas rupestres- el pintor es conciente de que reproduce lo que mira. Desde los bisontes representados en las cuevas de Altamira, hubo una mirada que memorizó la forma de estos animales y después la reprodujo. Desde el momento en que memorizó esas formas, existió una asumida conciencia de ver. Al convertir esas formas en figuras visibles, el pintor fue conciente de que los demás las veían, no sólo él. ¿Qué tan conciente era el pintor de que aquello que había pintado lo veía?, ¿pensaría el pintor que aquello que había producido realmente lo miraba?, ¿qué tan concientes eran quienes miraban esas pinturas de que aquello era una representación y no una presencia *real*? Eso no lo podemos saber.

Lo que es seguro desde entonces, es que quien mira una pintura, ésta le dice algo: le significa. Le muestra al espectador algo que le es familiar, algo que identifica, o por el contrario algo ajeno que no reconoce. Incluso hoy en día que las cosas que vemos en los museos y galerías nos son tan ajenas -tan lejanas y a veces hasta vacías- inclusive ahora, todavía tienen algo que decir. Por eso no creo en la muerte de la pintura como algunos vociferan y anuncian, menos del arte.

No podemos negar que el ensimismamiento del arte ha producido un enorme vacío entre la obra y el espectador. La responsabilidad de este alejamiento no es necesariamente de quien produce lo que vemos expuesto o de quien lo critica,

tampoco de quien se atreve a contemplarlo sin prejuicios. Es en todo caso una responsabilidad compartida.

A la mayoría no le es atractivo ir a un museo como parte de un paseo dominical ¿para qué encontrar útil aquello que es inútil?, ¿con qué herramientas me puedo enfrentar a eso que está en el museo?, ¿por qué cuando asisto a una exposición de arte contemporáneo tengo la sensación de no haber entendido, y lo que es peor, me da la sensación de que no sé algo que debería de saber?, ¿el artista me está menospreciando o por qué no me deja entender su trabajo?... Es cierto que muchas de las instituciones educativas no nos proporcionan los conocimientos necesarios para entender muchas expresiones artísticas, que sus temarios son obsoletos y la mayoría de las veces poco útiles. Por otro lado también es cierto que el arte, día a día, se enclaustra en un círculo cada vez más elitista. También es cierto que en el mundo en que vivimos, el arte ocupa el último lugar dentro de las prioridades humanas esenciales –antes comer, dormir, vestir, tener un techo, etc.-. Sin embargo aquí hay una paradoja maravillosa: la gente que menos tiene económicamente, la menos educada institucionalmente, a la que llaman la menos “cultura”, es la que puede acercarse sin mayor prejuicio y contemplar una “obra de arte”. Son ellos los que pueden encontrar, sin mayor complicación, un sentido muy amplio en las obras artísticas. Es esta gente “inculta”, la que nos muestra lo cerrados que somos; es esta gente la que al margen de “la educación”, muestra la enorme cultura, y por lo tanto, lo educados que son.

Occidente ha menospreciado la cultura y las tradiciones que ha considerado anticuadas y obsoletas. Las ideas de modernidad y progreso han volteado la espalda a los propios orígenes de lo que se da por llamar Occidente. Contradicción absurda pero constante. Son estos grupos, relegados de la modernidad y el progreso, los que nos han mostrado por medio de sus rituales y cosmovisiones propias, acercamientos distintos a una naturaleza compartida. Han sido ellos quienes nos han maravillado con sus visiones paradójicas y metafóricas de la realidad. Son ellos, nuestra alteridad maravillosa; con ellos espejamos para ver nuestras deficiencias, con nosotros especulan para reconocer las suyas. Inclusive la modernidad tuvo que reconocer sus deficiencias, aquellas que le impedían “progresar”, incluso entonces la especulación fue fundamental. Espejear con lo otro que no soy para saber lo que somos, especular con lo que soy para entender que no somos sino lo mismo, siempre distintos.

La pintura también ha sido un espacio en el que la alteridad se ha manifestado con mucha claridad. En algún momento sirvió para mostrar ciudades y paisajes lejanos. Europa conoció muchas de sus colonias por medio de representaciones visuales. Inclusive el retrato sirvió para presentar la fisonomía de las parejas que, a la distancia, arreglaban sus matrimonios. Pueblos enteros conocieron la apariencia de sus monarcas por medio de una pintura. Las deidades tomaron forma en la escultura o en la pintura y

civilizaciones enteras han adorado y rendido culto a estas representaciones.

La tradición occidental ha tenido la costumbre de identificar las imágenes divinas como meras representaciones de sus deidades, hemos creído que la imagen de una virgen no es la virgen misma, sino una referencia a su omnipresencia. El mundo islámico en cambio, prohibió la producción de representaciones divinas. En ciertas culturas africanas por ejemplo, existe la creencia de que las esculturas que se identifican con una deidad, no son la representación del dios, sino la presencia divina misma.

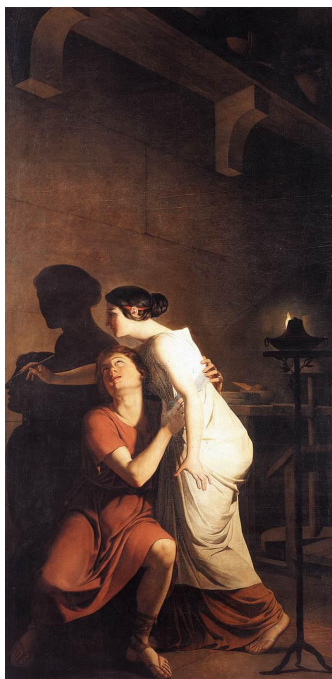
La pintura es, y ha sido, una superficie por medio de la cual el ser humano se ha acercado a aquello que está fuera de su alcance. Los lienzos han sido un recipiente que hemos llenado de testimonios, en ellos hemos trazado memorias y proyectado el infinito. La pintura nos ha permitido especular con testimonios de hace cientos de años o con visiones premonitorias del porvenir. El retrato ha sido como un instante suspendido en un espejo, como si el espejo hubiese acumulado la información de quien lo mira por medio de una mano invisible.

2.3.1.- Retrato y Autorretrato.

Para pintar un retrato
se necesita un modelo
que tenga una cara.
Para pintar un autorretrato
se necesita un espejo.
Pero los espejos pintados
sólo reflejan a un retratado.
Para esos espejos solamente
se requiere “un parecido”.

Manuel Marín (en *Un autorretrato pintándose*)

Plinio el Viejo, escritor romano –que por cierto murió a causa de la explosión del Vesubio, que sepultó la ciudad de Pompeya, en el primer siglo de nuestra era- en su *Historia Natural* cuenta un mito acerca de lo que supuestamente es el origen de la pintura. Dice que en la provincia griega de Corinto había una pareja de enamorados. El muchacho tenía que partir de la ciudad y la muchacha, para conservar el recuerdo de su amado, trazó con un carboncillo la sombra del joven sobre la pared. El resultado fue el contorno de una figura que tenía las facciones del muchacho, luego comenzó rellenar el contorno. Plinio dice que fue a partir de esto que la pintura se fue desarrollando, primero rellenando la silueta de forma monocromática y después aplicando diferentes colores.¹



Joseph-Benoît Suvée,
Butades o el origen de la pintura, 1791.
Groeninge Museum, Brujas

¹ Cf. Plinio El Viejo (Cayo Plinio Cecilio Segundo). *Naturalis Historiae*, Liber XXXV. Libro XXX en <http://remi.uninet.edu/arte/suvee.htm>

Personalmente no creo que este sea el origen de la pintura, pero me parece que es una explicación lógica acerca del origen del retrato. El retrato surge por la necesidad de registrar la presencia de alguien, por lo tanto de recordarlo. La sombra ha sido relacionada con el alma de las personas, del ejercicio que describe Plinio podemos pensar que la intención al registrar la sombra de alguien era atrapar, o al menos, tener una referencia del alma del retratado. Con el desarrollo de la pintura, la concepción del retrato cambió y también su pose. El retratado se colocó viendo hacia el pintor y éste representó la figura de manera frontal en el lienzo. Desde entonces el retrato nos mira, es decir, es conciente de nuestra presencia y nuestra mirada.

Es interesante señalar cómo en una época, el retrato asumió un elemento que confirmaba su carácter de pintura, de representación, para eliminar definitivamente la confusión entre la tridimensión y el plano, entre *la realidad* y la ilusión. A este agregado se le llama *plinto*, que es la base en la cual el retratado descansa o detrás de la cuál está. La lógica de este elemento era establecer una distancia entre el espectador y la superficie de representación. Posteriormente el plinto se fue disimulando y volviendo cada vez más discreto, al personaje retratado se le colocaba detrás de una mesa, un balcón o en el marco de una ventana. Después se generó la noción de la pintura como una “ventana de la naturaleza” y el plinto terminó por volverse obsoleto. La pintura pretendió disminuir las barreras entre el espectador y el espacio de representación; inclusive se les agregó un *marco* que simulaba ser el marco de una ventana, por medio de la cual el espectador miraba un espacio que simulaba estar en su misma realidad. La pintura pretendió, entonces, convertirse en un testigo de la naturaleza para conquistar *la realidad*.



Detalle del plinto.
Ludger Tom Ring (el joven),
Autorretrato, óleo sobre madera,
35 x 25 cm, 1547, colección privada.

Un testigo genera testimonios. El pintor es un testigo que al pintar hace un testimonio. Desde que el retrato nos mira, desde que apunta sus ojos en nuestra dirección, la pintura es también testigo. Sabe que la vemos y al mirarnos confirma que estamos ahí.

El retrato es el producto del registro del modelo a través del pintor. Cuando vemos un retrato, asistimos al testimonio de la forma del retratado –en ocasiones nos dice un poco más que la mera apariencia del modelo- pero lo que vemos es a quien posó. Sin embargo, no podemos omitir al agente creador: el pintor. Él es el encargado de traducir las facciones del modelo –incluso lo que éste le significa- y de convertirlas en pintura; hay por lo tanto en el retrato una relación subjetiva entre el retratado y su representación.

¿Quién se retrata en un retrato? Se retrata al modelo, pero tanto el pintor como quien posa, dejan su testimonio en la pintura. El pintor forma tanto como deforma a su modelo: ambos se retratan. El retratado está sujeto al escrutinio del ojo y la mirada de quien lo pinta. Por eso llegó a pensarse que con la aparición de la fotografía, el retrato pictórico perdería su sentido, porque limaría las imperfecciones de la subjetividad –el pintor- gracias a su objetividad –la cámara-. Esto no ocurrió, aunque la foto ayudó a que la pintura cambiara su lógica mimética. Después la pintura se sirvió mucho de la foto para buscar nuevas formas de representación, además, se entendió que cada medio tenía un lenguaje propio. La foto no puede registrar más que la luz que incide en el modelo –que no es poco-, el pintor por su parte, traduce la luz y además se adentra en las profundidades del modelo. La subjetividad es una parte fundamental de la representación y siempre se manifiesta.

El retrato es objetivo, su testimonio no.

Manuel Marín

La cara del modelo es el pretexto del retrato. El rostro es como una máscara con la que nos presentamos frente a los otros y frente a nosotros mismos. El rostro nos representa pero somos más que un rostro. La cara parece adueñarse de nosotros, pero en verdad no es más que una máscara de lo que ocultamos. ¿Qué tanto esta máscara refleja nuestro ser interior? La máscara facial con la que crecemos, comienza de algún modo a registrar nuestra experiencia y con ello termina por reflejar parte de nuestra vivencia. Las arrugas son el testimonio que genera el mapa de una vida. Pero esta máscara también nos condiciona de principio –sobre todo en una sociedad tan vanidosa como la nuestra- la manera en que nos perciben y el modo en que nosotros asumimos nuestro cuerpo está determinado por nuestro rostro. No es lo mismo sabernos feos a sabernos bien parecidos, aunque esto no dependa de nuestra persona, sino del tipo de máscaras que una sociedad prefiere confeccionar como su ideal de

belleza y consumo.¹

¿En qué medida puede el retrato remover esta máscara y descubrir nuestras facciones ocultas, nuestra forma interior? En el retrato los acercamientos han sido muchos y en varios casos con resultados muy atinados. Pero creo que esta pregunta se ha buscado responder sobre todo en el autorretrato. El autorretrato tiene la ventaja de sentir desde dentro al retratado y verlo reflejado por fuera. La intención no la impone el pintor al modelo, sino el modelo al pintor. En el retrato hay dos mundos subjetivos -pintor y modelo- que se expresan en el cuadro; en el autorretrato la subjetividad es una, la del monólogo del pintor.

El autorretrato es un juicio individual: el pintor es su testigo y su verdugo, también su propia víctima. Al hacer un autorretrato, el pintor se ve en el reflejo del espejo que lo mira; luego, su pintura termina por mirarlo también. El pintor proyecta lo que ve en el espejo y lo que mira desde dentro. De ahí que en el autorretrato sea más sencillo remover las apariencias –la máscara- para quedarse con una mirada más esencial.

El espejo ha sido el canal que ha permitido el desarrollo del autorretrato. Al espejo normalmente le pregunto ¿cómo me veo?, cuando se hace un autorretrato la pregunta va encaminada hacia ¿cómo soy?, para poder acercarme a la respuesta de ¿quién y qué soy?

El retrato y el autorretrato son en gran medida, la falsa promesa de la eternidad en el mundo. Podemos envejecer, desfigurarnos o incluso morir, pero el retrato quedará en el instante de su hechura, como un espejo suspendido en un instante. El retrato y el autorretrato son una confrontación con la muerte que nos llegará inevitablemente y que terminará por quitarnos la vida, el consuelo del retratado es que una parte permanecerá. Como dice Gorostiza la ilusión es un gentil narcótico.

2.3.2.- El espejo en Velázquez.

La única disculpa de haber hecho una cosa inútil es admirarla intensamente.

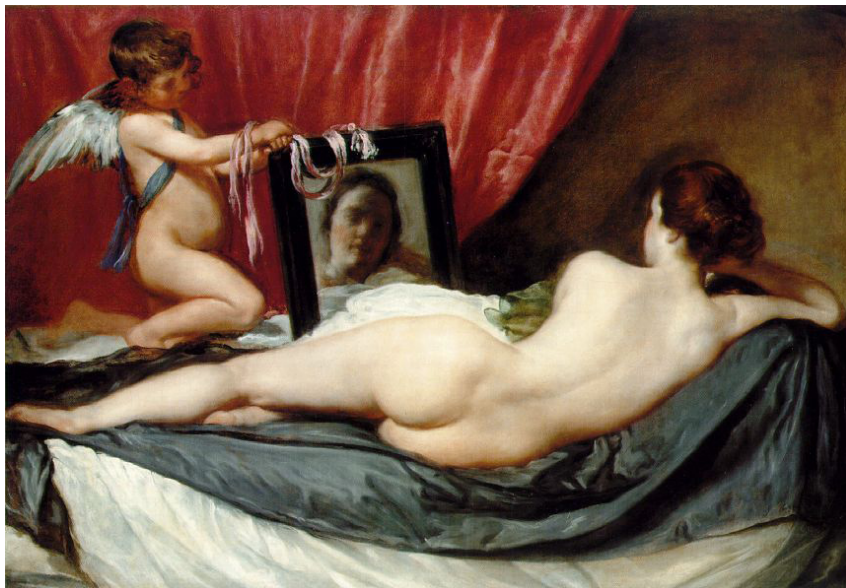
Todo arte es completamente inútil.

Oscar Wilde (en *El retrato de Dorian Gray*)

Se dice que el pintor español Diego de Silva Velázquez, poseía y admiraba los espejos, que jugaba con ellos y que los utilizaba recurrentemente como una herramienta en su trabajo. En la obra del pintor, encontramos varias representaciones de espejos planos. Sin embargo, creo que, más allá de los espejos retratados en sus lienzos, hay en la pintura velazqueña una idea metafórica en relación a estos.

¹ Ver: Ernst H. Gombrich. “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte” en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Inglaterra, Phaidon, 1998

En el cuadro de *La Venus del espejo*, pintado al óleo en el año de 1648, el pintor nos regala una escena en la que Cupido sostiene lo que *parece* ser un espejo en el cual se refleja su madre: la Venus. Digo *parece*, por la cantidad de interpretaciones e ideas que ha suscitado esta parte del cuadro. Unos dicen que la imagen dentro del marco es el retrato de la amante de quien mandó pintar el cuadro, otros que es un cuadro dentro del cuadro, otros afirman que una mano distinta a la de Velázquez hizo un agregado... Todas estas teorías son interesantes, pero no dejan de ser ideas concebidas después de Velázquez al cual no le podemos preguntar nada más que por medio de su pintura. Hay un dato que me parece importante señalar y que reconocemos con facilidad al ver el cuadro: el espejo no debería reflejar el rostro de la Venus, estrictamente debería reflejar su pubis, a lo más su hombro. La imagen que se construye dentro del espejo es imposible por la manera en que éste está orientado. Sin embargo, esta imperfección es lo que da vida al espejo y vuelve la escena una pintura maravillosa. Otra característica del cuadro, es que el cuerpo femenino que vemos de espaldas corresponde al cuerpo de una mujer sexualmente madura, su cuerpo no es el de una adolescente, pero el espejo parece revelarnos el rostro de una mujer mucho más joven. Además este rostro, parece que nos mira desde dentro del espejo y no a la Venus que apunta la mirada hacia él. Creo que estas características del cuadro, obedecen a la intención de Velázquez y no a una equivocación del pintor, son algo así como una “equivocación voluntaria”, si tal cosa existe. En este sentido no dudo de las capacidades del autor, y creo, que si alguien entendió que el arte es una realidad autosuficiente, que es ilusión, magia y representación, fue Velázquez. La Venus -diosa de la Belleza- que está en el espejo, nos mira como diciéndonos “soy la Belleza, pero no por ser la diosa de la belleza, sino porque soy la pintura: la representación, la ilusión; soy bella porque te toco con la mirada, porque me miras y me reconoces bella: bella por ser artificio, no realidad.”



Diego Velázquez. *Venus del Espejo*, óleo sobre tela, 122x177 cm, 1648, National Gallery, Londres.

De esta manera, me parece que lo sustancial en este cuadro no es si nuestra realidad corresponde con el cuadro o si el espejo debe reflejar esto o aquello, aquí hay algo que me parece más importante, que es el hecho de que Velázquez sacrifica lo “real” de la escena en pro de la idea que contiene. Gracias a que el espejo carece de veracidad en nuestro mundo, en el cuadro se desarrolla un maravilloso juego de especulaciones que el espectador activa con su mirada. Por ello, me parece que este cuadro es un juego de espejos, de espejos mentales, de juegos especulativos: un espejo de ideas. El espejo representado en el cuadro, no es otra cosa que un pretexto para “decir” algo más; algo más allá de la escena de un ángel y una mujer mirando un espejo.

El cuadro de *La Venus del espejo* es una especulación, no porque contenga un espejo sino por las ideas que este desarrolla. Dicho de otro modo, el cuadro no sólo representa una escena sino que además contiene y representa ideas. Velázquez nos muestra varios planos de representación, me atrevo a decir, varios planos conceptuales. Redunda en la misma idea de un lado a otro, la voltea, la espejea y nos muestra sus caras. Vemos a la Belleza madura, de espaldas, mientras el espejo nos muestra una Belleza niña, inocente. Cupido –el Amor- trae una cinta con la que envuelve y laza al ser amado, sin embargo lo vemos arrodillado y con las manos juntas, como haciendo una reverencia o un rezo a la Belleza; notamos a Cupido desprotegido, casi vulnerable. Es más, Cupido tiene lazo al espejo, no a la diosa de la Belleza, como si la verdadera belleza estuviese en el artificio humano del espejo y no en la deidad. Son una serie de ideas paradójicas las que plantea Velázquez en su pintura, no sólo en la de *La Venus del espejo*, sino en otras piezas.

Velázquez más que un pintor de Cámara o de Corte, como lo etiquetaron por pasar una buena parte de su vida al servicio de los Reyes, creo que es ante todo un pintor de paradojas. Hay en sus piezas más importantes un diálogo dentro de la pintura y por ende un diálogo con el espectador. Lleva a la pintura ideas que se comunican entre sí. Podemos decir que hay pinturas en las que el monólogo interno nos expulsa del lienzo, nada más alejado de Velázquez, que nos invita a depositarnos dentro de sus cuadros. Por medio de planos de representación o planos de realidad, su pintura adquiere una enorme profundidad conceptual. En el caso de *La Venus del espejo* por ejemplo, la profundidad visual, la que se refiere a la profundidad de la perspectiva, prácticamente no existe pues toda la escena se desarrolla en un espacio muy reducido, al fondo solamente percibimos una cortina y una pared. El cuadro, sin embargo, posee otro tipo de profundidad, una profundidad que tal vez podamos llamar metafórica, que se refiere a la cantidad de ideas que juegan entre sí, que se yuxtaponen o reflejan entre sí, que se especulan la una a la otra, una y otra vez.

Tal vez el cuadro de *Las Hilanderas* también conocido como *La fábula de Aracne*, nos ayude a entender mejor esto de las metáforas y los planos de realidad que el español desarrolló en su pintura.



Diego Velázquez. *La fábula de Aracne* o *Las Hilanderas*, óleo sobre tela, 220x289cm, 1657. Museo del Prado, Madrid.

El cuadro, está pintado al óleo en el año de 1657. En el primer plano del cuadro vemos a cinco mujeres, las hilanderas, llevando a cabo su oficio. La primera del lado izquierdo abre una cortina como invitándonos a mirar la escena del taller. La segunda mujer, que parece comunicarse con la primera, acciona una rueca que se encuentra en aparente movimiento (algunos dicen que esta es la primera representación del movimiento en la pintura) mientras sostiene con la mano algo que bien podría ser el pincel de Velázquez en *Las Meninas*. En el lado derecho, hay otras dos figuras que parecen comunicarse, la que nos da la espalda parece mostrarle a la joven de la orilla cómo se realiza cierta tarea del hilado, en una mano sostiene una madeja y en la otra un tejido del cual penden hilos. En el centro de las dos parejas hay una figura que apenas se ilumina y que aparece en una actitud contemplativa. Parece que piensa en algo distinto al trabajo, parece que espera algo o que simplemente descansa. ¿Es una hilandera o la invitada de alguien? Parece que con su mano derecha está intentando tocar algo y lo mira: contempla con la vista y el tacto. Diría que ella es una metáfora de la pintura, pues ejerce el sentido de la vista –sustancial en la pintura- pero también el del tacto, otro sentido fundamental ya que el pincel no es sino una extensión de la mano que toca. Además ella es la figura más pictórica del primer plano, está construida por medio de pinceladas y brochazos que insinúan su forma, no hay mayor detalle en

ella, son planos de color y pinceladas que muestran una figura como la veríamos en la penumbra. Reconocemos sus partes, pero estas no son más que unos cuantos trazos que la construyen. Si pudiéramos acercarnos hasta casi rozar nuestra nariz contra el lienzo, nos percataríamos de lo poco detallada que está la figura, notaríamos cómo los trazos se transforman casi en los de un paisaje abstracto. En esto radica la majestuosidad de esta figura, que no es casual que sea la figura central. Es la hilandera que sin decirnos, nos muestra que ella es la representación, que representa a la representación, que representa a la pintura y al pintor que contempla. Sin duda es la invitada de honor.

Al fondo del cuadro, como en otras obras de Velázquez, el pintor coloca un cuadro dentro del cuadro y ubica lo que probablemente es el tema principal del cuadro. Aunque en este punto me gustaría decir que el *tema* en Velázquez es algo ambiguo, porque si bien sus obras están llenas de temas o tópicos, creo que el tema en la mayoría de sus pinturas es la pintura misma: la representación pictórica.

Pero hablábamos del fondo del cuadro. En él se puede ver la afición del pintor por la mitología. Arriba de la escalinata vemos a tres mujeres, una de las cuales mira hacia nosotros; están ataviadas con vestidos que las refieren a un estatus más bien noble, en contraste con las 5 mujeres del primer plano. Parecen estar contemplando el tapiz que se encuentra en el plano final del cuadro, tapiz que parece ser resultado del trabajo de las hilanderas. Las tres mujeres del fondo parecen representar a las jóvenes de Lidia asistiendo como jueces a la disputa de la diosa Atenea con Aracne, estas últimas representadas en el tapiz que pende del fondo de la escena. En el tapiz vemos con su casco a Atenea a punto de convertir a Aracne en insecto. En los mitos clásicos Aracne había retado a la diosa Atenea presumiendo sus cualidades como tejedora. Como respuesta Atenea (la diosa de las artes y las habilidades) resolvió convertir a Aracne en araña. Tras la afrenta y la burla de Aracne, la diosa la condenaría a tejer por toda la eternidad en forma de insecto.

A partir de que sabemos lo que ocurre en el tapiz del fondo, podríamos también pensar que las mujeres del primer plano —las hilanderas—, son una alegoría del tema representado en el tapiz. Podemos imaginar que Minerva está simbolizada por la mujer de la rueca, la hilandera experimentada, que tiene el brazo levantado —como lo tiene la diosa del tapiz- y que Aracne está sentada de espaldas a nosotros, mostrando sus capacidades en el hilado a pesar de su poca experiencia y juventud, con el brazo extendido tal y como la representación del fondo. En este supuesto, el cuadro jugaría con un primer plano de realidad en el que se desarrolla la vida del taller y con otro que sería el tapiz de fondo: la representación. Así *Las Hilanderas*, las podemos entender como un juego de espejos que reflejan la misma idea pero con representaciones distintas. El tapiz se refiere a las tareas del hilado y está colgado

en el fondo de un taller en el que se hila, en el que, además, las hilanderas representan de manera alegórica la historia del tapiz. En las mujeres del taller, se refleja la representación del fondo. En el tapiz, se refleja el oficio que representan las hilanderas.

En este punto, podemos ver la manera tan compleja en que el cuadro de *Las Hilanderas* está concebido, hay varios planos de realidad que se desenvuelven en el plano pictórico. La pintura no sólo representa sino que significa ideas. Pensemos por ejemplo en qué significa la escalera que está recargada contra la pared del taller. Me parece que simboliza la conexión de lo cotidiano con lo divino, es un elemento que nos refiere al nexo entre lo mundano y lo celestial, tal y como la mortal Aracne se enfrenta a la divina Atenea. El tapiz es el objeto que vuelve a las hilanderas personajes que trascienden su realidad, que conectan con lo divino por medio de la representación. ¿Será la escalera el instrumento que permite este viaje simbólico hacia lo trascendente?

Pero enfoquémonos en otro elemento, ¿qué simboliza el instrumento musical que sostiene una de las tres mujeres que contemplan el tapiz? Parece ser un violonchelo, que nos refiere a la lírica, la poesía o la música. Como si Velázquez nos estuviera diciendo que las artes manuales, la pintura o el hilado, no son un arte menor, como en su momento se llegó a pensar. Que su pintura incluye y contempla un oficio intelectual, que la pintura es algo más que embarrar color en un lienzo. Que la representación pictórica también tiene una métrica y una armonía. Que nos dice cosas y que al igual que un instrumento musical, la pintura es una caja de resonancias, en donde el color vibra al ritmo de las líneas y los planos. Ahora bien, quien sostiene el violonchelo es una de las mujeres que han visitado el taller, una mujer al parecer noble en cuanto a estatus se refiere, capaz de poseer un instrumento exclusivo de un grupo privilegiado económicamente. A pesar de esto, la mujer parece estar fascinada con el tapiz del fondo, una representación –como la pintura- que al parecer fue confeccionado por las mujeres que trabajan hilando. Como si Velázquez nos dijera que los productos artísticos o artesanales, no son importantes por lo que significan económica o socialmente, sino por lo que nos transmiten. Podemos creer que las tres mujeres del fondo están ahí para comprar el tapiz, para llevarse la obra que han encargado y que ha sido confeccionada por las mujeres que vemos trabajando. Lo cierto es que el oficio manual, tanto del pintor como de las hilanderas, es valorado por Velázquez como un oficio noble, al margen de títulos y jerarquías, al margen de la riqueza o la pobreza. Las hilanderas, serán las encargadas de ennoblecer las vidas de las tres mujeres del fondo que las ignoran, por medio de una representación, un tapiz que ellas contemplarán.

Además de las alusiones a lo divino y lo mitológico, a lo social y lo económico, las citas y referencias del cuadro no terminan ahí, su trama pictórica es aún más compleja. Hay además, dos alusiones acerca de la representación pictórica muy claras en el cuadro. La primera es la que tiene que ver con el tapiz del fondo, se trata de una alusión directa a

un cuadro de Tiziano apodado *El rapto de Europa*. Este cuadro lo pintó Tiziano alrededor de 1560, casi cien años antes a que Velázquez pintara sus *Hilanderas*. En el año de 1628, por encargo del rey Felipe II, Rubens realizó una copia del cuadro de Tiziano, copiando la técnica, el color y el tamaño de la obra original. Velázquez habría de conocer muy de cerca la copia de Rubens, que estaba en el palacio español en donde trabajaba.



Peter Paul Rubens. Copia de *El rapto de Europa* de Tiziano, óleo sobre lienzo, 181 x 200 cm, 1628, Museo del Prado, Madrid.



Detalle del tapiz de fondo de *Las Hilanderas*

En la tela de fondo de *Las Hilanderas* vemos prácticamente los mismos ángeles que aparecen en el cuadro de Tiziano, además de la frazada roja que ondea al aire; incluso si nos fijamos otro poco, podemos distinguir que detrás de Aracne se encuentran Europa y una parte del toro. Inclusive podemos alcanzar a ver una parte del paisaje que aparece en el fondo de *El rapto de Europa*. Tal parece que Aracne y Atenea fueron colocadas por Velázquez dentro del cuadro de Tiziano, que a su vez no es el cuadro de Tiziano sino la imagen confeccionada en un tapiz que está colocado detrás de las hilanderas que trabajan en el taller.

La otra referencia, que a pesar de no ser tan explícita me parece igualmente relevante, es la que tiene que ver con las figuras de la Capilla Sixtina. En esa obra de Miguel Ángel aparecen 20 figuras masculinas apodadas por su desnudez *ignudis*, dentro de las cuales hay dos a las que Velázquez probablemente homenajeó en su pintura. Podemos ver claramente cómo las hilanderas parecen ser los ignudis vestidos, con la misma dinámica y en una posición muy similar.



Detalle de *Las Hilanderas*.



Miguel Ángel, *Ignudis*, fresco, detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina, Vaticano, Roma.

Junto a la complejidad maravillosa de *Las Hilanderas*, también vale la pena echar un vistazo a otro cuadro que ejemplifica la especulación y la dialéctica en la pintura, se trata de *Las Meninas*.

Cuadro que ilustra de manera sorprendente el tema de esta tesis y que ha despertado cualquier cantidad de interpretaciones e ideas. Para algunos el punto más elevado en la carrera del pintor español, para otros el resumen tanto de su quehacer como de su vida. Provocó miedo entre los que lo miraron en el Palacio de los monarcas españoles, pues pensaban que el pintor les había quitado algo. Desde el siglo XIX su exhibición dejó de ser restringida a unos pocos y se volvió parte del Museo del Prado. En esa misma época, el cuadro recibió el nombre con el que lo conocemos hoy en día, *Las Meninas*, previo a esto se le conoció con el nombre de *La Familia o La Familia de Felipe IV*.



El primer dato importante de este cuadro es su tamaño, mide aproximadamente 3 metros por 2.5 de ancho, no nos interesan las medidas por lo grande del cuadro, sino por lo que estas generan en el espectador. El tamaño de los personajes es importante porque parece que están ahí, del tamaño con el que los veríamos desde el lugar en donde Velázquez nos coloca. Sería muy distinto si el cuadro lo pudiéramos sostener en las manos, pero este lienzo no es un pequeño recordatorio ni un souvenir de una escena en Palacio, sino la sensación de estar frente a la escena misma, dentro de Palacio. La imagen no está allá sino acá, con nosotros que la miramos. Más que llegar a ver el cuadro, sorprendemos a los personajes mirándonos, primera genialidad reconocible en un primer vistazo, nosotros no miramos la pintura tanto como ella nos mira. Los personajes están ahí, imperturbables, esperando que alguien se coloque frente a ellos para ser mirado.

Otra característica importante en este cuadro es su composición. Si trazamos el centro del cuadro, podemos distinguir que no hay una figura central, tampoco una composición piramidal o clásica, ni siquiera un equilibrio simétrico entre un lado y otro, y aún, nos sorprende que el cuadro esté maravillosamente equilibrado. El centro debe estar entre el espejo y la puerta del fondo, arriba de la cabeza de la niña, pero es lo que menos importa porque el recorrido de la escena es amplio y relajado, nos permite entrar por cualquiera de sus lados.

En el cuadro vemos –sorprendemos- a Velázquez pintando detrás de su lienzo, pincel en una mano y paleta en la otra, con su noble cruz roja en el pecho. A su lado, vemos a una de las meninas ofreciendo un jarrito de agua a la siguiente figura: la infanta, hija de los reyes. Le sigue la otra menina que nos mira y parece inclinarse hacia la infanta para decirle algo. Luego los enanos: Maribárbola y Nicolásito, este último molestando al perro Mastín que descansa placidamente. Detrás de Maribárbola y una de las meninas, distinguimos a otros dos personajes: la mujer con la cabeza tapada que parece mencionarle algo al lúgubre personaje que está en la penumbra y que pictóricamente nos recuerda a la hilandera del centro. Al fondo, detrás de la puerta entreabierta hay un personaje que detiene una cortina. Al lado, el famoso espejo de Las Meninas en el que se reflejan los reyes Mariana y Felipe. Arriba del espejo entrevemos las siluetas de dos cuadros que penden de la pared, uno se supone que es una reproducción de Jordaens *La lucha de Apolo y Pan*, y el otro, también una copia, de Rubens la *Fábula de Palas y Aracne*. Este último un elemento curioso ya que alude al mismo personaje mítico (Aracne) del tapiz que está en el cuadro de *Las Hilanderas*.

El escritor mexicano Carlos Fuentes, describe muy bien la manera en que, en el cuadro “sorprendemos a Velázquez trabajando. Está haciendo lo que quiere y puede hacer: pintar. Pero éste no es un autorretrato del pintor pintando. Es el retrato del pintor no sólo pintando, sino viendo lo que pinta y, lo que es más, sabiendo que lo ven

pintar tanto los personajes a los que pinta, como los espectadores que lo ven, desde fuera del cuadro pintando. Nosotros. Ésta es la distancia necesaria pero incómoda o imperfecta que Velázquez se propone suprimir, introduciendo al espectador en el cuadro y proyectando el cuadro fuera de su marco al espacio inmediato y presente del espectador.”¹

Pero ¿qué pinta Velázquez? Podemos creer que pinta un espejo en el que mira a la infanta y su séquito, donde se refleja él y el fondo de la habitación, donde se refleja también el espejo que vemos. Sin embargo cuando miramos el espejo del fondo, nos percatamos que ya no pinta un espejo que le permite extender su mirada a su espalda, sino a los reyes que se reflejan. Como si hubiera quitado el espejo y hubiese colocado a los reyes de tal manera que se vieran en la superficie especular del fondo. Es decir, *Las Meninas* son un juego de espejos encontrados, tal y como propone el título de la novela de Néstor Luján, *Los espejos paralelos*, en la que habla sobre la historia del cuadro dentro de palacio.

Sabemos que cuando ponemos dos espejos encontrados, la multiplicidad de imágenes que se proyectan a cada lado se nos antoja incalculable. Los espejos puestos de forma paralela nos regalan una versión mundana del infinito, nos permiten concebir la idea de lo que es ilimitado, extenso más allá de nuestros sentidos. Artificio puro.

Entonces, ¿qué pinta Velázquez? Podemos creer que aquello que pinta dentro del cuadro, el lienzo que está frente a él, es la imagen del cuadro que vemos. Es decir, dentro de *Las Meninas* el pintor se representa pintando *Las Meninas*. Incluso podemos creer que pinta un retrato de los reyes a quienes se asoma a mirar. “Podemos creerlo hasta darnos cuenta de que la mayoría de las figuras, con excepción del perro dormilón, nos miran a nosotros, a ti y a mí. ¿Es posible que nosotros seamos los verdaderos protagonistas de *Las Meninas*, el cuadro que Velázquez, en este momento, está pintando? Pues si Velázquez y la corte entera nos invitan a entrar a la pintura, lo cierto es que al mismo tiempo la pintura da un paso adelante para unirse a nosotros. Tal es la verdadera dinámica de esta obra maestra. Tenemos la libertad de ver la pintura y, por extensión, de ver el mundo, de maneras múltiples, no sólo una, dogmática, ortodoxa. Y somos conscientes de que la pintura y el pintor nos están mirando.”²

La representación del espejo en esta pintura es muy importante en este sentido: resulta que en el espejo se reflejan los reyes, pero, ¿en dónde están los reyes? Ellos se encuentran en donde nosotros. Detrás de mi lienzo –diría Velázquez-. Están afuera del cuadro, su presencia en el espejo no es más que una huella, en verdad ellos no están más que como una alusión, como un espejismo dentro de la pintura. Según la célebre interpretación del filósofo francés Michel Foucault nosotros estamos disfrutando,

1 Carlos Fuentes. *En esto creo*, España, Planeta, 2002, p. 261.

2 Carlos Fuentes. *En esto creo*, España, Planeta, 2002, p. 262.

gracias a Velázquez, del “lugar del rey”. Tal es nuestra jerarquía frente a *Las Meninas*. Cuando Fuentes dice que Velázquez introduce al espectador en el cuadro y proyecta “el cuadro fuera de su marco”, hace una descripción muy precisa de la metáfora visual que ocurre en *Las Meninas*. El espacio entre el espectador y el cuadro se convierte en un espacio virtual. Pertenece al mundo del espectador, al mundo físico en el que se desplaza, pero la presencia del espejo hace que ese espacio se vuelva también parte de la pintura. Al estar frente al cuadro entendemos que no somos aquello que se “refleja” en el espejo que está dentro de la pintura, que no somos el rey o la reina. Es más, sabemos que eso que está ahí no es un espejo sino un espacio pictórico que representa un espejo. Y aún así tenemos la sensación de que estamos en el lugar donde los reyes están parados reflejándose. Si nos acercamos mucho al cuadro tendremos la sensación de estar acompañados por los reyes, que en ese caso estarían detrás de nosotros, mirando la escena en la que hemos irrumpido, porque estaremos entonces parados en ese espacio virtual que pertenece tanto a la pintura como a nuestro espacio físico. Velázquez no sólo derriba la pared invisible que nos separa de su pintura, sino que proyecta el límite de su cuadro detrás de nosotros. Por más que nos alejemos del cuadro, jamás podremos llegar a tocar a los reyes, tampoco lo lograremos si vamos hacia el frente, estamos atrapados por el pintor, somos parte de su cuadro y su cuadro es parte de nuestra realidad. Ese es el espacio virtual que se establece entre el cuadro y nosotros, ese es el espacio en donde habitan invisiblemente los reyes.

Hay otra característica fundamental en la obra velazqueña que puede establecer al español como un pintor especulativo. Con esto me refiero a que es un pintor que coloca un espejo frente a otro, especula una y otra vez. Sus cuadros son superficies reflejantes que nos permiten reconocernos, nos permiten ser conscientes porque es una pintura consciente de nuestra presencia: nos delata mirándola al tiempo que nos mira. Por eso es tan importante lo inacabado de su pintura, porque depende del espectador “fundir” los colores y “trazar” los contornos de cada cosa contenida en sus lienzos. Porque del espectador depende que la figura central de *Las Hilanderas* sea la representación de una mujer y no un conjunto de trazos abstractos: porque del ojo humano depende que la pintura de Velázquez esté terminada. Por eso Velázquez nunca “terminó” sus obras, porque era consciente de que el ojo expectante de quien mira, terminaría por definir aquello que estaba insinuado.

“Quevedo llegó a acusarle de pintar ‘manchas distantes’. Hoy podemos apreciar, desde muy cerca, que el realismo velazqueño nace de una plétora de brochazos abstractos.”¹ Podemos decir que Velázquez establece algunos principios fundamentales del arte moderno, tales como la pintura dentro de la pintura o la conciencia de saber que quien ve sus pinturas es otra conciencia. Lo inacabado de sus pinturas nos da la sensación

1 Ibid.

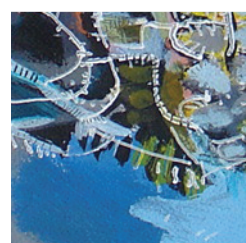
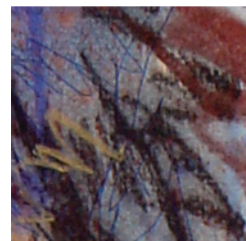
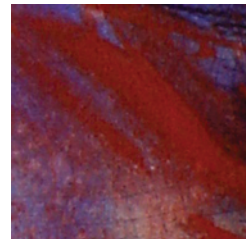
de vida dentro de sus cuadros, porque nuestra percepción es así, inacabada. Por eso *Las hilanderas* o *Las Meninas* parecen tan vitales, porque simulan instantes. Parece que los personajes de *Las Meninas* vienen de algo o van hacia algo, están a medio camino entre la posición y la pose, no posan porque su posición es la de una pose disimulada, esa es la indefinición que a Velázquez le permite conseguir una suerte de instante suspendido. La fotografía en este sentido sería el medio por definición para este propósito, sin embargo Velázquez creo que va más allá de la foto, porque su pintura es imperfecta como nuestros sentidos, porque es distorsionada; porque la foto fija instantes mientras que la pintura velazqueña insinúa instantes, porque la cámara procesa la luz mientras que Velázquez la traduce. “Velázquez –dice Ortega y Gasset- pinta el tiempo mismo del instante que es el ser en cuanto que está condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse.”¹

Si el espejo es artificio en tanto que invento e ingenio, porque en él predomina la elaboración artificial sobre lo natural, diríamos que la pintura de Velázquez es artificio del artificio: pintura de la pintura. “Un poema ni comienza ni termina nunca –escribió Mallarmé-. Sólo finge.” Parece que la pintura de Velázquez asume esta posición, asume que es artificio y ficción, que no es realidad pero que la puede modificar. La pintura inacabada de Velázquez fue, y tal vez es, la ficción más real que la visualidad ha dado. “Velázquez no concluye sus obras. Las abre a nuestra libertad. Pero también nos dice, con una fuerza visual incomparable, que en el mundo todo está inacabado, nada concluye por entero.”² Por eso es un pintor que especula, sus cuadros espejean con el espectador, dependen de su mirada; el espectador vuelve la vista hacia su percepción, hacia lo que el pintor le “dice” por medio de sus lienzos. Es una suerte de bucle dialéctico que va y viene, algo así como una dialéctica especulativa en la pintura.

Además de Velázquez hay mucha pintura en la que podemos reconocer estas nociones, sin embargo, creo que hay pocos que nos regalen tanta claridad como este pintor, por eso creo que es importante esta revisión. Sobre todo para distinguir que aquello que es una pintura especulativa, que no se refiere únicamente a las que representan una superficie especular o un espejo, sino sobre todo a aquellas que generan una dinámica como la de los espejos, de ida y vuelta, dialógica y no monológica. Por esto creo que la especulación, no es una cosa, es en todo caso un fenómeno; y más que un concepto, es, sobre todo, una idea.

1 José Ortega y Gasset citado en Carlos Fuentes. *En esto creo*, España, Planeta, 2002, p. 263.

2 Carlos Fuentes. *En esto creo*, España, Planeta, 2002, p. 263.



Capítulo III
El espejo como idea:
la especulación

3.- El espejo como idea: la especulación.¹

Entiendo por especulación, la posibilidad de ver la misma cosa reflejada desde varios puntos de vista, como si fuera un objeto rodeado por uno o varios espejos. –Especulación tiene una raíz latina *speculatio*, al igual que espejo *speculum*. No es aventurado decir que *especulación* tiene su origen en *espejo*.- En las ideas, una especulación es la manera de ver las diferentes formas de una idea, de compararla, buscar su contradicción e incluso su negación. Una especulación es un diálogo entre términos, el *uno* genera al *otro*. Especular con una idea es verla por arriba y abajo, por un lado y por otro, reflejarla, voltear su sentido para analizar sus significados. Especular es hacer transparente la estructura de una idea por medio de su propia lógica.

El escritor francés Michel Tournier afirma que “el pensamiento funciona con la ayuda de un número finito de conceptos-clave (...) dichos conceptos van en pares, pues cada uno posee un *contrario* ni más ni menos positivo que aquél.”² Estos conceptos van acoplados por contrarios, pero hay que tener en cuenta que no se trata de oposiciones contradictorias. Es decir, que “un concepto aislado ofrece a la reflexión una superficie lisa en la que aquélla no puede morder.”³ Sin esta relación es difícil reflexionar, es decir la reflexión no ocurre, pues un concepto aislado no refleja. En cambio dice Tournier “opuesto a su contrario, estalla o se hace transparente y muestra su estructura íntima.”⁴

Especular implica dialogar. Cuando especulamos con algún concepto o idea, lo que establecemos es un “diálogo” interior. Cuando platicamos con alguien ampliamos las posibilidades especulativas porque el mismo concepto implica significados distintos en el otro. Cuando dialogamos con alguien ocurren normalmente dos cosas: estamos de acuerdo o estamos en desacuerdo. Estar de acuerdo nos reafirma y permite acercarnos a lo que piensa el otro en tanto que es similar a lo que pensamos. Al estar en desacuerdo, el diálogo nos regala la posibilidad de reconocernos, la idea en la que no coincidimos nos muestra sus posibilidades de ser diversa y amplia; soy en tanto que eres distinto, eres en tanto que soy otro. El desacuerdo sin embargo no nos aleja tanto como podemos llegar a pensar, el desacuerdo del *otro* le da razón de ser al *uno*. Lo *otro* es la inobjetable prueba de la existencia de lo *uno*.

La lógica de la especulación es la del diálogo. La lógica del diálogo: la *dialógica*. El diálogo lógico: la dialéctica.

1 En el Diccionario Espasa: Acción y efecto de especular. Razonamiento, argumentación, etc., que parte de bases ficticias o hipotéticas.

2 Michel Tournier. *El espejo de las ideas*, España, Acantilado, 2000, p. 9.

3 *Ibid.* p. 11.

4 *Ibid.*

3.1.- La especulación como sistema: la dialéctica.

Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en “la esencial Heterogeneidad del ser”, como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo uno.

Antonio Machado

La *dialéctica* ha sido trabajada por distintos pensadores a lo largo de nuestra historia, sin embargo el término no posee un significado unívoco. Fiel a su origen derivado de *diálogo*, y por lo tanto, fiel a su naturaleza cambiante, la dialéctica no puede ser determinada y aclarada en un sólo significado.

Sócrates creía en un sistema dinámico del pensamiento, que sopesaba ideas, las comparaba y movía de lugar. Creó un método denominado *mayéutica* que contemplaba el diálogo como mecanismo para descubrir la verdad con sus interlocutores, se proponía ser, él mismo, un espejo de las ideas de los otros. Platón construye un método similar basado en el de Sócrates, un mecanismo para acceder a la verdad por medio de la discusión en forma de preguntas y repuestas, con la colaboración de dos o más interlocutores. Es de resaltar, que en el *Parménides* Platón haya utilizado el procedimiento de preguntas comprometedoras, para poner a prueba teorías de su propia factura (concretamente, la teoría metafísica de las Formas), practicando así la autocrítica por medio de la dialéctica.

Aristóteles, se refiere a la dialéctica como la búsqueda de la base filosófica de la ciencia, y utiliza a menudo el término como sinónimo de ciencia de la lógica. Para él la dialéctica era un procedimiento racional no demostrativo, que le permitía especular partiendo de premisas *probables* en lugar de *verdaderas*.

Los estoicos identificaron la dialéctica con la lógica en general o, por lo menos, con la parte de la lógica que no es retórica.

La idea de la dialéctica como síntesis de los opuestos es formulada por el idealismo romántico, en particular por Hegel, cuyo principio aparece en Fichte como “síntesis de los opuestos por medio de su determinación recíproca.”¹

¹ Johann G. Fichte citado en “Doctrina de la ciencia” en Nicola Abbagnano. *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2004, p. 298.

Hegel propone un mecanismo de conocimiento basado en un sistema que se realiza en tres tiempos: se propone, se opone, y se forma una síntesis. “El ser permanece esencialmente en el devenir. Es el proceso dialéctico.”¹ Este proceso ejemplifica la idea de ver reflejada una idea en distintas superficies. Por un lado está la primera idea (la tesis), esta genera una segunda que se le contrapone (la antítesis) y de la suma de estas dos se genera la tercera que resume (la síntesis). Hegel utiliza con poca frecuencia estos términos (que son más bien frecuentes en Fichte) y prefiere “afirmación”, “negación” y “negación de la negación”.

Una característica del sistema hegeliano es que este proceso no culmina ahí, pues la síntesis puede ser entendida como tesis y así comenzar otro proceso de análisis. Este modelo especulativo y dialéctico, posee la cualidad de poder brincar de un lado a otro de una idea, para poder sopesarla y analizarla. Se especula con una idea que genera otra, y el producto se espejea una vez más: la especulación de la especulación. Es un método filosófico que intenta ejercer y explicar el movimiento del pensamiento humano. Para Hegel la dialéctica es “la naturaleza misma del pensamiento.”²

Previo a la filosofía hegeliana, Kant enunció un mecanismo por medio del cual construimos las ideas y concluyó que es por medio de los juicios. El juicio a priori y a posteriori, el sintético y el analítico. La tesis kantiana, basada principalmente en la conciencia, asume la existencia de la representación del mundo -que no la mera existencia objetiva de él- asumiendo la determinación del cerco subjetivo.³

Hegel intenta descubrir un punto de encuentro para rellenar el foso abierto por Kant, entre el dualismo de la sensibilidad y el entendimiento.⁴ Kant los separó y distinguió uno del otro, cada uno originado independientemente. Hegel intenta deshacer esta separación y construir un mecanismo que vincule el mundo objetivo con el subjetivo.

Hegel habla de “dialéctica” cuando quiere referirse a la oposición binaria de los dos primeros términos de una triada, o sea a la relación tesis-antítesis. Hegel reserva la palabra “especulación” para lo que se suele llamar síntesis o, también, en términos hegelianos “negación de la negación”. Esta síntesis, es el producto del reflejo del primer término. El resultado de poner frente a un espejo la tesis es que su reflejo nos revelará su antítesis. Este binomio a su vez, dará pie a una especulación.

Resumiendo, podemos decir que la lógica de un proceso binario de pensamiento se supera en una forma “especulativa”.

1 Georg W. F. Hegel citado en Raymond Bayer *Historia de la Estética*, México, FCE, 1986, p. 314.

2 Nicola Abbagnano. *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2004, p. 298.

3 “Para decir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva.” en Immanuel Kant. *Crítica del Juicio*, México, Porrúa, 2000. p. 209.

4 Ver: Raymond Bayer. “La estética alemana” en *Historia de la Estética*. México, FCE, 1986.

3.2.- Un espejo dialéctico: Octavio Paz.

Analogía: transparencia universal: en esto ver aquello.

Octavio Paz (en *El mono gramático*)

Tal parece que en la obra de Paz (y en la de otros) la poesía es la síntesis de un proceso dialéctico. Sus poemas parecen ser el producto de un fenómeno que se da en primer término, en el campo de la experiencia -la vivencia de lo poético- y en un momento posterior -el de la Palabra- que es la representación de la experiencia. Sin embargo, parece haber un tercer acto dialéctico y es el que tiene que ver con la vida propia de la Palabra, que responde, se tuerce, va y viene, pero que siempre significa. En este punto el diálogo se establece con la metafísica del lenguaje, ya no con la representación de la experiencia poética o la propia experiencia del poeta, sino con la lucha entre el material y su gradiente vital. El producto de esta triada dialéctica es el poema.

A propósito de este proceso y dirigiéndose a las palabras, escribe:

Dales vuelta,
cógelas por el rabo (chillen putas),
azótales,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmallas,
destrípallas, toro,
buey, arrástrallas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

Para Octavio Paz el hombre es un ser dialéctico, este ser uno y otro al mismo tiempo, este ser aislado y solitario capaz de comunidad y comunión. El juego de la poesía para Paz, revela nuestra naturaleza y la modifica. Mediante el nacimiento y la muerte de la poesía lo poético revela su unidad, en el poema el hombre se descubre nacido y mortal, en sus oposiciones revela su naturaleza cambiante y unívoca. El hombre de su *Laberinto de la soledad*, ese hombre soledad y silencio, no permanece en su resignada meditación de su propia perplejidad. Busca las vías de su liberación en los otros, pretende encontrar y encontrarse en los otros que le llevan a su propia destrucción solitaria. Violentar las

palabras, herirlas, blasfemar de ellas y sepultarlas, es sepultar y herir al poeta, violentarlo, pero es también su propia liberación. Enterrarlas es salir a la superficie, luchar con las palabras es luchar consigo mismo. Fiel a la tradición del poeta y crítico francés Mallarmé¹ y a las ideas del músico y artista conceptual estadounidense John Cage²: los silencios también hablan.

Octavio Paz, al igual que otros, busca en el lenguaje —o más allá de él— el significado del hombre y la vida. No es que la vida se reduzca a lenguaje, tampoco que la vida *sea* lenguaje; más bien, creo que lo que sucede es que nos expresamos por medio de un lenguaje cuya misión es fundarnos:

Hermandad

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

Escribe Paz: “El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción. Al enunciar la identidad de lo contrario, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar.”³

La maravilla de la palabra poética, mejor dicho: su paradoja, está en decirnos precisamente lo que dice y en indicarnos que esto mismo que dice no puede decirse. En este campo se mueve la poesía y Octavio Paz parece estar conciente de ello, y lo que es más, juega con esta idea una y otra vez.

1 Stéphane Mallarmé (París 1842 - 1898) Representa la culminación y al mismo tiempo la superación del simbolismo francés del siglo XIX. Fue antecedente claro de las vanguardias que marcarían los primeros años del siguiente siglo.

2 Jhon Cage (Los Ángeles 1912 - 1992). Compositor e instrumentista estadounidense que revolucionó la música contemporánea dotándola de un lenguaje caótico, introdujo silencios interminables, sonidos desconectados, casuales y atonales con un volumen, duración y timbre aleatorios.

3 Octavio Paz citado en “El arco y la lira” en Ramón Xirau. *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía Iberoamericanos*, México, FCE, 2001, p. 234.

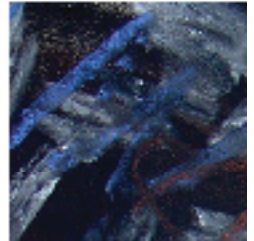
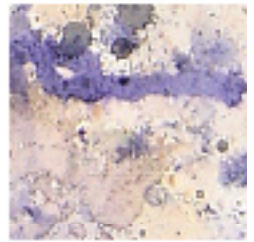
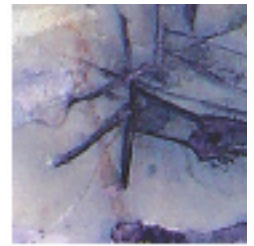
3 *Ibid.* p. 264

Parece que la concepción de *dialéctica* en Paz es la del movimiento entre lo *uno* y lo *otro*, que es la base del pensamiento binario, pero, a diferencia de la síntesis hegeliana que pretende llevarnos al *espíritu absoluto*, la de Paz es una síntesis especulativa que pretende revelarse en lo poético. Ese salto hacia lo poético es la reunión entre los opuestos, “ese otro que es él mismo”. En *El arco y la lira*, escribe Octavio Paz: “El hombre, anda desahogado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo en sí, excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la Aparición.”¹ El *amor* es el acercamiento con el otro que no somos y que nos hace ser, ese otro que también somos. Es el “yosotros” que acuñó Unamuno. La *imagen* es el espacio en que los opuestos muestran su unidad: “las piedras son plumas, esto es aquello”. Las mitades perdidas y aparentemente contrarias se funden en la imagen poética. A lo que Paz llama la *Aparición* es la consciencia de lo anterior, es el pensamiento sagrado o ritual que nos rechaza y nos atrae, pero que, igualmente nos muestra la unión del salto mortal, la unión de saber que la otra orilla –la de lo sagrado- es nuestra orilla –la de lo mortal-.²

En *La estación violenta*, Paz escribe: “es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo no dicho es indecible.” En este páramo desprotegido y solitario, aparece enunciando lo inefable *la Palabra*. Entre soledad y comunión, entre angustia y deseo, melancolía y gozo, nostalgia y encuentro, la poesía de Octavio Paz especula con el silencio que no tiene más remedio que hablar. La lógica especulativa –es decir dialéctica- en la poesía de Paz, permite que su significado no sea unívoco, ya que sus posibilidades interpretativas son múltiples y dependen del lector. Esta riqueza del poema es una de sus cualidades, y nos permite decir que, con Octavio Paz hay tantos poetas como lectores capaces de reconocer lo poético. Tal vez una de las intenciones de su obra responda al siguiente principio “esto es como aquello y de esta semejanza deduce o descubre otras semejanzas hasta convertir el universo en un tejido de relaciones y de equivalencias.”³

2 Ver: Ramón Xirau. “Los caminos de la transparencia” en *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía Iberoamericanos*, México, FCE, 2001.

3 Octavio Paz citado en “El signo y el garabato” en Ramón Xirau. *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía Iberoamericanos*, México, FCE, 2001, p. 268.



Capítulo IV

Especulaciones hacia una conclusión

4.- Especulaciones hacia una conclusión

Este trabajo no tenía un rumbo definido ni una meta preestablecida. En el curso de esta investigación he logrado aclarar ciertas dudas y en algunos casos –los menos- responderlas. Este trabajo, sin embargo, se ha ido articulando hasta conseguir –espero- cierta coherencia. En este punto creo que puedo explicar la lógica que tiene este ensayo, que no es otra que la que en su proceso se fue logrando.

El espejo en esta tesis ha funcionado como *modelo* para especular. Al igual que la serie de trabajos que dieron motivo a este ensayo, la idea ha sido utilizar un mismo modelo –pretexto, tema, motivo- para buscar sus significados y descubrir sus posibilidades. Tal y como me ha ocurrido con un modelo al dibujarlo, cada acercamiento al espejo ha significado una nueva mirada y una representación distinta. Siento que esta tesis es un reflejo de mi proceso plástico, sobre todo en la manera de abordar el modelo: primero investigando su dinámica física –su forma-, luego buscando sus implicaciones colectivas y subjetivas, para luego descubrir las posibles ideas que se pueden desprender de él. Al concluir este trabajo entiendo de forma distinta el espejo, ya no es solamente un modelo que busco significar, sino un tejido de relaciones que parece volverse cada vez más amplio, un mundo de reflejos y reflexiones: el espejo es también una idea.

En el primer capítulo analizamos las características generales de los espejos, en particular las de los espejos planos, esto por ser un objeto que se relaciona con la mayoría de nosotros de manera cotidiana; con ello pretendí que el motivo inicial fuera común y reconocible para los más. Intuí que el espejo, me permitiría generar metáforas gracias a su dinámica. Con esto he intentado tocar ciertos temas y generar ideas que puedan entenderse desde otro ángulo: desde un reflejo. Una de las intenciones generales de esta tesis, es analizar sus propios contenidos desde varios ángulos, poner los conceptos y las ideas como en un juego de espejos, teniendo así la posibilidad de ver varias partes de lo mismo: varias *imágenes especulares* del mismo referente.

A partir de estas imágenes especulares he buscado encontrar relaciones y conexiones con otros espejos, espejos más allá o más acá, pero al fin y al cabo *superficies* –espacios, imágenes, conceptos, ideas- que por alguno de sus lados permiten especular. En este punto, entiendo en buena medida *especular* como reflexionar; al espejear se genera un reflejo: se reflexiona. Esta es una de las dinámicas del espejo.

Después de haber revisado algunas características de los espejos planos, la idea fue revisar varios campos en los que creo que se producen dinámicas reflejantes: la literatura, la poesía, la pintura, lo poético. A estos espejos los he llamado espejos subjetivos (capítulo 2) porque creo que son espacios en los que podemos identificarnos y reconocernos como en un reflejo. De estos espejos subjetivos describí los reflejos que logré reconocer, como en el caso de la obra

pictórica de Velázquez, pero entiendo que sus significados son increíblemente más amplios y dependen de *otros*, de ti. Para poder ampliar estas interpretaciones tendremos que trabajar juntos, por ejemplo, escuchar qué significa para ti *lo poético* es hacer que este ensayo tenga un sentido más amplio, es hacer que tenga sentido para nosotros. Esta es otra de las dinámicas del espejo: la relación entre *lo uno* y *lo otro*, ustedes y yo: nosotros.

Ahora creo reconocer que cuando nos vemos en los *espejos planos* se refleja sobre todo el *yo*, mientras que en los *espejos subjetivos* se refleja ante todo la *conciencia*. En ambos existe una dinámica especular, la diferencia radica en que los primeros reflejan la forma exterior y en los segundos el reflejo es interior. Los *espejos subjetivos* son el reflejo de su artífice, pero además, logran reflejar y reflejarse en quien los percibe, iniciando así su *ciclo dialéctico*. Creo que la conciencia es también un espejo, reflejante y reflexivo: un espejo interior. Aunque no siempre logre reflejar y reflejarse en otros.

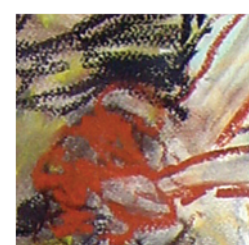
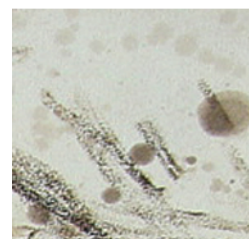
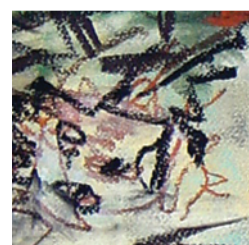
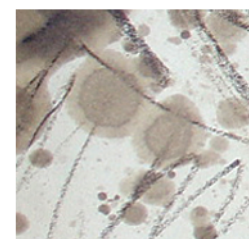
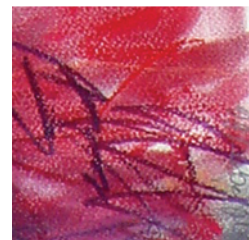
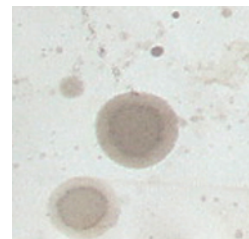
Entender *el espejo como idea: la especulación* (capítulo 3), surge de preguntarme de qué manera la dinámica del espejo funciona en el campo de las ideas. La revisión de los *espejos subjetivos*, fue un ejercicio de hacer especulaciones con lo que para mí tenía significados múltiples. Asumí que este ejercicio reflejaba mi manera de entender muchas cosas, pero también me percaté, que esta *forma de ver* era producto de otros. Busqué referencias relacionadas con esta manera de entender las cosas, me sentí ingenuo al descubrir que de algún modo este tipo de pensamiento era parte de los cimientos de la cultura occidental. Desde Parménides hasta Hegel pasando por Sócrates, Platón, Aristóteles y Kant, hacían referencia de un modo u otro a esto. ¿Será que a lo que llamo *especulación* es simplemente la base de nuestra occidental *forma de ver*? Confirmé que no estaba descubriendo una novedad, sino más bien una obviedad que estaba tan cerca de mí que no la veía.

En esta revisión, inclusive llegué a encontrar que Hegel¹ llamaba *especulación* al producto de su método binario. Resultó que a lo que llamamos *síntesis* hegeliana -la cual se desprende de la reflexión entre la *tesis* y la *antítesis*- Hegel la llamó *especulación*. Otra vez, la concepción de las dinámicas del espejo como una forma de pensamiento, estaba ahí, más cerca y más trabajada de lo que pensaba. Seguramente no la veía porque la ignoraba, pero también, muy probablemente, porque han ganado terreno las pretensiones de uniformidad sobre la inevitable diversidad de los reflejos y las reflexiones.

Al convertir el espejo en una especulación, me percaté que entre lo mental y lo material existe una sutil relación dialéctica, una relación de interdependencia y de interacción. Creo que el espejo puede ser el espacio -físico o conceptual- por medio del cual, se establece este vínculo. El espejo es una materia dúctil, noble, gentil, sensible, pero también es un canal que nos permite relacionar realidades aparentemente disímbolas.

¹ Ver: Nicola Abbagnano. *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2004, p. 298.

Por esto último, agregué un apartado acerca de la dialéctica en la obra de Octavio Paz. Esta sección pretende ser un ejemplo del vínculo entre poesía y conocimiento, mente y forma, reflejo y reflexión. Me pareció que podía mostrar la forma en que el pensamiento dialéctico –especulativo- toma forma en un producto subjetivo. Creo que en la obra de este pensador podemos reconocer, como un mecanismo de conocimiento, la forma especulativa en el mundo subjetivo de la creación. Creo que esa es la metáfora especular: ver aquello en esto.

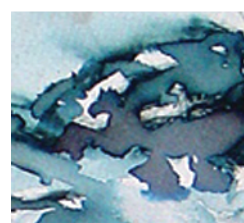
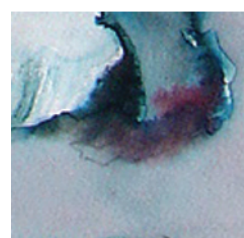
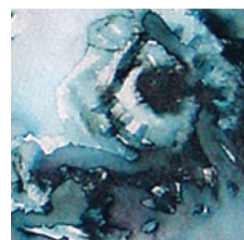


Bibliografía

Bibliografía:

- **Abbagnano**, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- **Azara**, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. España, Gustavo Gili, 2002.
- **Budrillard**, Jean. *De la seducción*. España, Cátedra, 2005.
- **Budrillard**, Jean. *La transparencia del mal*. Ensayo sobre los fenómenos extremos, España, Anagrama, 2001.
- **Bayer**, Raymond. *Historia de la Estética*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- **Bell**, Julian. *Five Hundred Self-Portraits*. Inglaterra, Phaidon Press Limited, 2000.
- **Borges**, Jorge Luis. *Ficciones*. Argentina, Emecé, 1989.
- **Borges**, Jorge Luis. *El Aleph*. Argentina, Emecé, 1957.
- **Borges**, Jorge Luis. *Obra Poética*. Madrid, Alianza, 1987.
- **Borges**, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona, Destino, 2007.
- **Calle**, Sophie. *Double Game*. Inglaterra, Violette Limited, 1999.
- **Calvino**, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. España, Siruela, 2001.
- **Carrol**, Lewis. *Alicia a través del espejo*. España, Editorial Optima, 2003.
- **De Vitray**, Meyerovitch (**comp.**). *75 CUENTOS SUFÍES. Los caminos de la luz*. España, Biblioteca de cuentos maravillosos, 1997.
- **Domínguez Ortiz**, Antonio, et al. *Velázquez*. España, Ministerio de Cultura de España, Museo del Prado. 1990.
- **Dostoyevsky**, F.M. *El doble*. España, Alianza, 2005.
- **Eco**, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 2000.
- **Fernández**, Pedro Jesús. *Tela de Juicio*. España, Alfaguara, 2000.
- **Fuentes**, Carlos. *En esto creo*. España, Planeta, 2002.
- **García Ponce**, Juan. *La aparición de lo invisible*. México, Aldus, 2002.
- **Garibay**, Ángel Ma. *Mitología Griega. Dioses y héroes*. México, Porrúa, 1964.
- **Gombrich**, Ernst H., et al. *Arte, percepción y realidad*. España, Paidós, 1996.

- **Gombrich**, Ernst H. *THE IMAGE & THE EYE. Further studies in the psychology of pictorial representation*. Inglaterra, Phaidon, 1998.
- **Gorostiza**, José. *Poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- **Grimm**. *Cuentos Grimm*. México, Porrúa, 2004.
- **Hockney**, David. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. EUA, Viking Studio, 2001.
- **Kant**, Immanuel. *Crítica del Juicio*. México, Porrúa, 2000.
- **Lacan**, Jaques. *Escritos*. México, Siglo XXI, 1983.
- **Luján**, Nestor. *Los espejos paralelos*. España, Planeta, 1991.
- **Merleau-Ponty**, Maurice. *Sentido y sinsentido*. Barcelona, Ediciones Península, 1977.
- **Olivares**, Rosa. “Yo seré tu espejo” en *EXIT. Imagen y Cultura*. España, Olivares y Asociados. Año 0, número 0, noviembre del 2000.
- **Ovidio**. *Las Metamorfosis*. México, Porrúa, 1980.
- **Paz**, Octavio. *El mono Gramático*. España, Seix Barral, 2001.
- **Paz**, Octavio. *Las peras del Olmo*. España, Seix Barral, 1974.
- **Saramago**, José. *El hombre duplicado*. España, Punto de Lectura, 2002.
- **Tournier**, Michel. *El espejo de las ideas*. España, Acantilado, 2000.
- **Wilde**, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. México, Orígen, 1983.
- **Xirau, Ramón**. *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos Sobre poetas y poesía Iberoamericanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

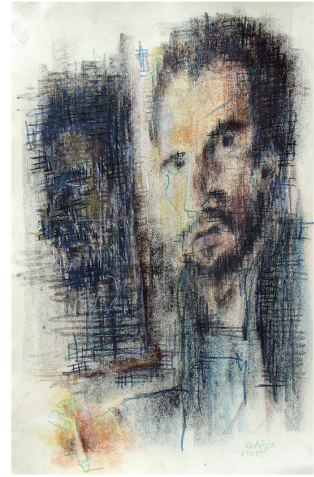


Anexo visual

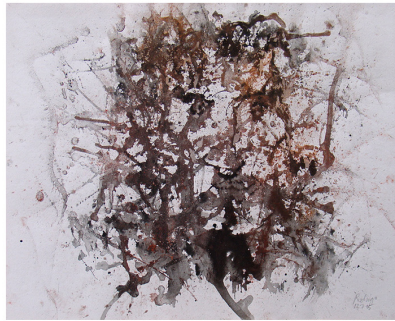
“La incertidumbre también es un motivo”





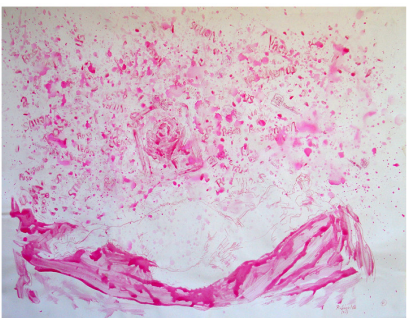


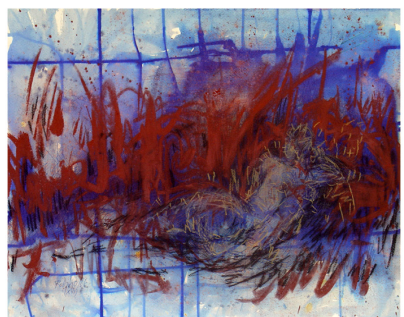
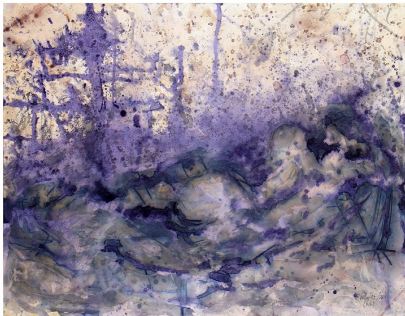




Rodrigo Ímaz
“La incertidumbre también
es un motivo”
Mixta/papel
Políptico, medidas variables
2005

“Especulando con Venus”





Rodrigo Ímaz
“Especulando con Venus”
Mixta/papel
Políptico, medidas variables
2006



Rodrigo Ímaz
“Especulando con Venus (1–16)”
Mixta /ferro
Políptico, medidas variables
2006