



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

**“UNA MIRADA A LA OTREDAD EN EL REALISMO MÁGICO
EN MÉXICO A FINALES DEL SIGLO XX.
Una propuesta plástica entorno a la otredad”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

LOURDES DEL C. ZOLEZZI HORIUCHI

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. RUBEN MAYA MORENO

MÉXICO D.F., AGOSTO 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. LA OTREDAD

- 1.1. La mirada marginal
- 1.2. El encuentro con el otro
- 1.3. La otredad, asunto de la palabra
- 1.4. La otredad. El orden de lo imposible

CAPÍTULO 2. EL REALISMO MÁGICO

Y LA OTREDAD

- 2.1. El encuentro de dos mundos a través del contacto con el realismo mágico
 - 2.1.1. Lo extraño y la otredad
 - 2.1.2. El yo y lo cotidiano
- 2.2. La gráfica y la otredad
 - 2.2.1. Artistas plásticos y la otredad

CAPÍTULO 3. UN ANÁLISIS DE LA OTREDAD

EN LA PLÁSTICA

- 3.1. Desde la visión interdisciplinaria
- 3.2. Alfredo Castañeda y el realismo mágico
 - 3.2.1. La utopía en su forma
 - 3.2.2. La ambivalencia en su imagen
 - 3.2.3. Lo imposible en su estructura

CAPÍTULO 4. PROPUESTA PERSONAL

- 4.1. La otredad y el realismo mágico como punto de partida
- 4.2. Proyecto visual
- 4.3. Obra gráfica
- 4.4. Video-Instalación

CONCLUSIONES

FUENTES

INTRODUCCIÓN

*El hombre es sólo la mitad de sí mismo,
la otra mitad es su expresión.*

Ralph Waldo Emerson

La presente investigación busca analizar el realismo mágico en México a finales del siglo XX en torno al concepto de *otredad*, tomando como referencia el trabajo de algunos artistas relacionados, en especial el de Alfredo Castañeda; concluyendo con la realización de una propuesta personal tomando en cuenta dichas líneas de estudio. El objetivo consiste en analizar y utilizar el concepto de *otredad* como recurso para la expresión plástica.

El concepto de *otredad* se ha estudiado en la historia del pensamiento, en el ámbito de la antropología, en la filosofía, en la psicología, así como también en las ciencias que estudian el lenguaje, pertenece a las disciplinas que abordan el inconsciente humano y al ámbito simbólico propiamente dicho. La *otredad* permite dar cuenta del sujeto en el mundo de la cultura. El realismo mágico, por otra parte, se puede definir como la preocupación estilística y el interés en mostrar lo común y cotidiano como algo irreal o extraño, en palabras de Luis Leal: “el tiempo existe en una especie de fluidez intemporal, y lo irreal acaece como parte de la realidad” (Leal, 1967: 203). El autor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas cotidianas, la vida y las acciones humanas.

El lazo que une estos conceptos, es la relación que construye el *ser* con los objetos, y su análisis puede hacer que se profundice tanto en el conocimiento como en la interpretación de lo que conocemos como realidad. En la cotidianeidad queda al descubierto cierta incertidumbre insalvable, una angustia ante aquello que pareciera cercano y al mismo tiempo nos es extraño, una alteridad que pretende la posibilidad del encuentro con uno mismo en la relación con los objetos cercanos. Ya que la oposición entre el objeto y el sujeto es significativa, al igual que el imaginario profundo del espejo y la escena, ambos conceptos paradójicos y posiblemente complementarios ofrecen opciones alternativas para las tramas compositivas del arte.

Para Tzvetan Todorov, cuyo campo de estudio es el análisis de la cultura y la

historia del pensamiento, sobre el encuentro con el *otro* comenta:

Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo a mi punto de vista para lo cual todos están allí y sólo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí. Puedo concebir a esos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, y otro en relación con el yo; o bien como un grupo social concreto al que nosotros no pertenecemos (Todorov, 2005: 13).

La influencia cultural puede ser parte de la construcción del individuo tanto como la herencia genética, para Todorov la semiótica no puede pensarse fuera de la relación con el *otro*, en este sentido, dicha conexión ha sido importante en el descubrimiento del *yo* en relación con el encuentro con el *otro*. Dicho tema se retoma con mayor profundidad en el segundo capítulo donde Breton llega a México a finales del siglo XX.

En cuanto al contacto con el *otro* Jaques Lacan afirma que: “el sujeto no está del todo, es manejado(...) -El deseo del hombre es el deseo del Otro- se trata de una especie de deseo al Otro, en cuyo extremo está el dar-a-ver... Este apetito del ojo al que hay que alimentar da su valor de encanto a la pintura” (Lacan, 2005a: 121-122). El arte, entonces, se convierte en un espejo en donde se da-a-ver, tanto parte del artista en sí mismo, como el deseo del *otro* en una relación entre el interior y el exterior, a partir de un vacío que busca ser llenado donde el sujeto puede también ser percibido como objeto.

El encanto del realismo mágico es entonces, esa extrañeza en la que se identifican el *yo* y el *otro* conformando la realidad y que al mismo tiempo forma parte de un mundo posiblemente sumergido en un universo personal. El concepto de *otredad* se encuentra inmerso en el realismo mágico por su manera de interpretar y expresar los objetos que se encuentran en la cotidianeidad y tienen una implicación directa en la relación con el interior-exterior, así como con la fuerza inconsciente, que en el psicoanálisis llaman *pulsión de muerte*. Las artes visuales tienen que ver, en cierta forma, con la conformación de nuestro *ser* en relación con el deseo del *otro* y por ende a las motivaciones que conducen a la creación del objeto artístico y su relación con el interlocutor.

En el primer capítulo se intenta describir el concepto de *otredad* desde varios puntos de vista, no tratando de apoyar alguna postura en particular sino de presentar a

manera de descripción diversas formas en que se aborda dicho tema desde disciplinas diferentes. Se busca generar una visión más completa en torno a este concepto y de esta manera profundizar en la importancia en cuanto a su relación con las motivaciones y dinámicas unidas a la expresión del realismo mágico, así como en la propuesta personal que se presenta a lo largo de esta investigación.

En el segundo capítulo se busca indagar en el momento de la llegada de Breton a México y su aproximación con el realismo mágico desde el concepto de otredad, un encuentro de culturas que dejó huellas imborrables a cada uno de sus protagonistas, dando lugar al retorno de lo propio. Al hablar de la distancia que separa al uno del otro se debe considerar el paso inicial. Reconocer la existencia del *otro*, de esa presencia que permite tomar conciencia de uno mismo; ver de frente al *otro* a partir del cual se descubre el *ser* y la extrañeza que produce la conciencia de la propia individualidad.

En el tercer capítulo se analizará el trabajo de Alfredo Castañeda cuya intención como creador es expresar su *yo* interior, su esencia más íntima, en esta parte de la investigación se puede percibir que a finales del siglo XX, los artistas que trabajaron o se relacionaron con el realismo mágico se identificaron con el objeto mágico, tomando en cuenta que para esta mentalidad no existe una línea clara entre lo real y lo no real. Castañeda trabaja en el autorretrato psicológico tratando de ver su ser más verdadero, utilizando su conocimiento y experiencia cotidiana como recursos que expresen la maduración de sus rostros constantemente en transformación.

En el cuarto y último capítulo se propone un proyecto personal que surge a partir de los temas estudiados, dando lugar a un trabajo visual en el que se muestra una serie de grabados conformada por veinte piezas y una video-instalación, con el objetivo de reflexionar sobre los conceptos antes descritos. Dicho proyecto está realizado bajo la narrativa de un discurso de tipo no lineal, permitiendo la posibilidad de una relectura sobre los temas expuestos en este trabajo de investigación, paralelamente posmoderna, sugiere una reflexión entre la ciencia y el arte. A este respecto Ana María Guash habla sobre el pensamiento posmoderno:

De la -muerte del autor de significados únicos- o, lo que es lo mismo, de la muerte del artista-, y de ese sustituir el -crear por el -combinar, el escoger, el seleccionar- derivan algunas de las ideas más pertinentes del pensamiento posmoderno, como la ruptura de discursos lineales, el cuestionamiento de la

idea de progreso y la potenciación de los procesos de relecturas y de recorridos oblicuos a través de la historia del arte (Guasch, 2000: 382).

La posmodernidad es un término que intenta describir la condición cultural e intelectual contemporánea, busca contener la realidad que intenta asir del presente en constante transformación, veloz y efímeramente en una actitud libertadora donde se hace referencia a un tipo de discurso que renuncia a un sentido único, que argumenta o interpreta diversos planteamientos teóricos, dando pie a una multiplicidad de visiones sobre el momento actual y su cuestionamiento.

Con la presente investigación teórica-práctica se pretende escudriñar las motivaciones que empujan al *ser*, para entender el mundo físico a través del objeto mágico, estudiando la interrelación que existe en el interior-exterior, en un intento para asomarse al universo invisible que persigue al *ser* para encontrarse, algunas veces dentro, algunas veces fuera y algunas veces en el *otro*.

CAPÍTULO 1

LA OTREDAD

*... para ser, he de ser otro, salir de mí,
verme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia.*

Octavio Paz

La otredad puede ser un vehículo para entender mejor el camino en la búsqueda de la identidad, del reconocimiento del *yo*. La complejidad del Ser no puede ser asimilada porque se caracteriza por su fugacidad, en perpetuo movimiento, un conjunto de diferentes partes que en algún momento han de fusionarse como un todo particular. Para encontrar las distintas piezas que conforman este rompecabezas de la existencia del *yo*, se puede establecer un plano análogo al de nuestra realidad donde se podrán manifestar toda su totalidad. El *yo* se dirige a lo ajeno, a lo diferente; se establece la objetividad del *otro* permanentemente inasible. Puede ser que la otredad sea un problema de tipo gramatical en el cual el significante fónico sobre el gráfico sólo se legitima a partir de un lugar interior donde reside el pensamiento y uno exterior donde se localiza la escritura. Es, entonces, la sublimación de la escritura la que organiza nuestro concepto de signo.

Por otro lado nos encontramos con un concepto conocido como *fenomenología de la percepción*, que Jacques Lacan retoma de Maurice Merleau-Ponty como punto de partida de sus elaboraciones. En él se hace referencia a la función reguladora de la forma que preside no sólo al ojo del sujeto, sino toda su espera, su movimiento, su aprehensión, su emoción muscular y aun visceral, contenidos señalados en la llamada “intencionalidad total” (Lacan, 2005a: 79-80). Maurice Merleau-Ponty indica que: “se es mirado desde todas partes”, es decir, se plantea la preexistencia de una mirada, o de otro modo, de la dependencia de lo visible respecto de aquello que nos pone ante el ojo del vidente. De esta manera Lacan reconoce que ese ojo no es sino la metáfora de algo llamado “brote del

vidente” (Lacan, 2005a: 79-80), esto es, según este, algo anterior a su ojo.

“Se trata de deslindar la preexistencia de una mirada: sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirando desde todas partes” (Lacan, 2005a: 79-80). Bajo esta perspectiva, si el psicoanálisis ha de constituirse como ciencia del inconsciente, entonces se puede partir del hecho de que el inconsciente es un lenguaje en el que se puede afirmar que el *otro* es el lugar donde se sitúa la cadena de los significantes que rige todo aquello que podrá hacerse presente del sujeto. Luego, toda ambigüedad del signo reside en que representa algo para alguien. La experiencia de escenas sincrónicas nos lleva a la vivencia de lo extraño, de lo inexplicable en nuestras vidas cotidianas; como diría Carmen Martín Gaité, “lo raro es vivir” (Gaité citada en Tarango, 2004).

1.1. La mirada marginal

Se supone que los ojos muestran copias “exactas” del mundo exterior, aunque no es así. Una gran cantidad de estímulos nos llegan en todo momento, además de tener que ver aspectos culturales, emocionales, espirituales y físicos, entre otros. En la selección del plano visual, es posible decir que la vista es arbitraria, sólo observamos lo que nos produce interés, curiosidad o necesidad. Sucede así toda vez que la información tiene una complejidad tal que se dificulta su catalogación y jerarquización al momento, pues el sistema perceptivo del ser es restringido, por lo cual, necesariamente es particularmente discriminativo y/o selectivo.

En virtud de lo anterior se tiende a fragmentar la realidad, ya que la conciencia, la mente, se tiene que enfocar. A esta propiedad selectiva se le ha denominado *atención* y su esencia reside en agruparla en un determinado lugar al que se le llama *punto focal*. Dicho concepto implica un enfoque del procesamiento de la información sobre la percepción. Se puede decir que es un mecanismo interno donde el organismo tiene el control de la elección de estímulos, que, a su vez, finalmente influirán en su conducta y personalidad. Es posible pensar, entonces, que cada persona obtiene una versión de la realidad desde un punto de partida diferente, desde *su* realidad, sin descartar que la interpretación sobre lo visto cambie en mayor o en menor grado de persona a persona.

John Berger, escritor francés, menciona: “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger, 2006: 13); refiere que mirar es un acto voluntario, observar aquello que elige y lo relaciona y/o interpreta desde la perspectiva personal. La visión siempre está en continuo movimiento, aprehendiendo todo aquello que se encuentra en el entorno. Así mismo, dicho escritor menciona que, después de ver, caemos en la conciencia de que también podemos ser vistos: “el ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible” (Berger, 2006: 15). Al respecto, Jacques Lacan nos dice que la “mirada es la relación que establecemos con las cosas, algo se desliza, pasa, se transmite, ordenando la vía de la visión en las figuras de la representación” (Lacan, 2005a: 81). La mirada es la que genera el significado de la imagen, crea y organiza la realidad. Arthur Schopenhauer comienza su obra principal *El mundo como voluntad y representación* con las palabras:

El mundo es mi representación: ésta es la verdad, válida para todo ser viviente y cognoscente; si bien sólo el hombre puede elevarla a la conciencia reflejada abstracta; y si realmente lo hace, entra con ello en el discernimiento filosófico. Verá con claridad y certeza que él no conoce el Sol ni la Tierra, sino siempre tan sólo un ojo que ve el Sol, una mano que toca la Tierra; que el mundo que le circunda sólo existe como representación, esto es, sólo en relación con lo otro, con el que se lo representa, que es él mismo. Si hay una verdad que puede expresarse a priori, es ésta, pues es la expresión de aquella forma de toda experiencia posible e imaginable, que es más general que todas las demás, más que el tiempo, el espacio y la causalidad: puesto que todas éstas precisamente presuponen aquélla... (Schopenhauer, 2005: 85).

Maurice Merleau-Ponty, en su libro *Fenomenología de la percepción*, refiere que la conciencia del ser que percibe la realidad es la representación de su realidad, y que la imagen es una apertura cognoscitiva a esa realidad. Finalmente, Umberto Eco nos indica en su libro *Obra abierta*, que la percepción de un todo no es inmediata y pasiva; es un hecho de organización que se aprehende y se aprende en un contexto socio-cultural; en tal ámbito, las leyes de la percepción no son

hechos de pura naturalidad sino que se forman dentro de determinados modelos de cultura. El acto de mirar está condicionado por toda una serie de hipótesis aprehendidas desde el nacimiento o construidas a través del tiempo. Ser imparciales, entonces, se puede transformar en una tarea difícil; lo que a unos les podría parecer grosero y/o grotesco e inclusive sin contenido alguno, a otros podría parecerles un acto sublime y contundente, lleno de significación.

El espectador genera el proceso creativo a partir del conocimiento que haya colectado de una manera sensible la percepción que tiene de la realidad, en una comprensión y asimilación del entorno, más allá de todo aparato legitimador, a través los sentidos y navegando en el imaginario basado en la necesidad de respuestas, es entonces ahí donde se pueden abrir nuevas hipótesis sobre lo que está aparentemente en el *exterior*, desde lo que se considera que se encuentra en el *interior* o viceversa.

La forma de mirar del *ser* puede cambiar con el tiempo y de esta manera su forma de relacionarse con el exterior, se construye a partir de lo visto y nos acercamos a los significados a través de la propia relación que se establece con cada objeto, imagen o suceso, el cual está irremediamente determinado por el conocimiento que ya se tiene del mundo en particular. Para Jacques Lacan, la palabra construcción implica la generación de un aparato para poder descifrar o extraer un objeto. En la realidad, esto se hace mediante el aparato óptico, del que dicho objeto se denomina *mirada*, es decir, la mirada como objeto. Más allá de la mera reducción de la codificación de mensajes o informaciones recibidas y/o asimiladas a través del aparato sensorial de un sujeto constituyente que les dará su unidad a los objetos en particular y como conjunto, el ojo tiene la posibilidad de hacer una variación de su percepción a través de la transformación de las condiciones de figura-fondo en una pluralidad de gradaciones que atraviesan el espectro del color y que tiene que ver inclusive con la intensidad de la luz.

La identidad de la cosa u objeto en la experiencia perceptiva, es simplemente otro aspecto de la identidad del cuerpo, propio de los movimientos de exploración del mundo. Una cosa u objeto no está dado simplemente por la percepción sino que se retoma internamente, reconstituye y se vive el *ser* puesto que está ligada al

mundo que lleva dentro, estructuras fundamentales por las cuales dicha cosa u objeto es una de sus posibles concreciones y manifestaciones. Según Jacques Lacan, el sujeto no será entonces sólo el resultado o efecto de la cadena de significantes que retroactivamente lo determina y estructura, sino el deseo que puede ser la esencia del hombre. El deseo es un concepto que tiene que ver con un lugar en la profundidad interior, en un lugar íntimo que hasta cierto punto, se podría decir que lo identifica. Si la Mirada es vista como objeto y esta es llevada por el deseo, entonces, dicha mirada a su vez puede ser un *yo* exteriorizado.

La mirada – ya sea imaginada en el campo del *otro* o percibida como presencia del *otro* o como tal, demandándola– nos muestra la presencia del sujeto que se mantiene en función del deseo. Jacques Lacan habla de que el campo del dominio de la visión está integrado por el deseo, tal como se revela en el concepto de *repetición*. El sujeto es el objeto del deseo, que es, a la vez, la esencia del hombre. Desde la perspectiva de Jacques Lacan, desde el narcisismo, surge la idea de que el deseo es una búsqueda de satisfacción primaria. Pero más allá de esta etapa primaria, habrá más búsquedas sucesivas por parte del *ser* interior, en un intento de significar qué es lo que desea. El deseo, en tanto deseo del *otro*, se transforma en el deseo de un objeto imposible de significar; el deseo renace una y otra vez sobre la falta dejada por la cosa. Mejor dicho, porque creemos que en el otro, en su *otredad*, está la *completud* del sujeto que mira, que busca y encuentra en el ese *otro* lo que le falta, su propio deseo es por lo que se constituye al *ser* como objeto de la mirada.

Para Jacques Lacan “el deseo se instituye en el interior del mundo freudiano en el que se pliega nuestra experiencia, lo constituye, y no hay instante del menor manejo de nuestra experiencia en que esto pueda ser borrado..., el mundo freudiano no es un mundo de cosas, no es un mundo del *ser*, es un mundo del deseo como tal” (Lacan, 1983: 333). El deseo se conforma, según Lacan, a falta de *ser*, en una búsqueda de la existencia a través de esta misma falta de su propio reflejo en el mundo de las cosas. En el instante en el que el *ser* se da cuenta de esta falta, a través del deseo, también genera la conciencia de *sí*: “el deseo es una relación de *ser* a falta. Esta falta es, hablando con propiedad, falta de *ser*. No

es falta de esto o de aquello, sino falta de *ser* por la cual el ser existe” (Lacan, 1983: 334).

La *esquizia*, según Jaques Lacan, indica que no se puede ver el objeto del deseo en sí, sólo el señuelo. Lacan sólo sitúa la mirada como objeto causa del deseo, objeto capaz de satisfacer el goce estético, que se expresa en el momento entre lo que considera mirada y la visión en el campo que rige la regulación de la forma. Para captar la existencia –nos decía– de esa extraña contingencia simbólica que se llama la mirada, es decir, la mirada que Lacan expresa en un “*dado-a-ver*” y que configura la constitución del mundo, guardando lo más primitivo de la esencia de la mirada que secretamente gobierna el mundo del sujeto, dejándolo en la ignorancia y el enigma.

Jacques Lacan nos refiere que: “la esquizia persiste después del despertar. Persiste entre el regreso a lo real, la representación del mundo que ha logrado por fin volver a ponerse de pie, y la consciencia se vuelve a tramar, que sabe que vive todo eso como una pesadilla pero que, se recupera a sí misma” (Lacan, 2005a: 78). Lo real, a lo que se regresa, no es en sí algo de lo que podemos hablar, sino de una realidad sabida, o muchas veces, una realidad reconfigurada por nosotros mismos. Por otra parte, la conciencia, según Maurice Merleau-Ponty, se puede percibir como la “afectación de la visión”; nos vemos viendo o despertando en un contorno visual: el mundo visible donde la visión termina siendo una acción alcanzándose a sí misma y donde se encuentra con la cosa vista. El doctor Fernando Figueroa¹ comenta al respecto:

La esquizia es un esquema que tiene que ver con la relación del ojo, el punto focal (el centro) y la mirada (como deseo). No se puede ver el centro, ya que se mueve (yo soy el deseo del otro). Mirada, ojo y deseo funcionan como sinónimos. Y todo esto son palabras, una cadena discursiva para describir la realidad, el deseo trata de materializarse, hacer existir algo que no existe. No pudiendo focalizar, lo hace en la periferia ya que no sabe ni sabrá lo que se desea, por lo que no hay más percepción que el deseo.

La mirada aquí se devela como el deseo mismo, una sensación de vacío que

¹ Entrevista personal con el Dr. Figueroa, maestro de Historia del Arte y psicoanalista.

no puede ser llenado, la *esquizia* en este contexto es como una falla en la percepción, ya que sólo se puede mirar la periferia, sesgadamente, los sentidos reconstruyen lo percibido y lo hacen desde cierta perspectiva que pareciera que nunca llegaría a ser la realidad sino la manifestación del deseo eternamente cambiante.

1.2. El encuentro con el otro

En cuanto al encuentro con el *otro*, se puede visualizar en un *ahí* descrito por el filósofo francés Emmanuel Lévinas como un extraño adverbio de lugar: no se refiere ni a la posición del que habla (aquí) ni a la del escucha (allí), sino a un “tercer lugar” intermedio, un lugar próximo a la vez a “mí” y a “ti”: el lugar del prójimo, de una tercera persona interpuesta y que está fuera de juego, privada de la palabra... No se refiere a un *alter ego*, no *uno de dos*, sino *uno entre dos*... La libertad es ser sí mismo, estando en lo otro (o en otro, o la otra: relación erótica): mi mismidad hace de la alteridad su “morada”. (Lévinas, 1993: 31). Al tiempo que se reduce el límite que me separa de mi otro, se alzan nuevas barreras en el seno mismo del *yo*, como si la inquietante extrañeza nunca pudiera conjurarse del todo. Lévinas coincide con Lacan en cuanto a que es ese tercer lugar donde el deseo aparece y se relaciona con la mirada desde afuera.

Emmanuel Lévinas indica que no solamente el *otro* es en cuanto *otro* un *alter ego*: es aquello que no se es en razón de su alteridad misma, no en cuanto a su fisonomía, psicología o carácter. Por otro lado, la proximidad de la muerte (pulsión de muerte) indica que nos relacionamos con algo que es totalmente *otro*, algo que no posee la alteridad que se pudiera asumir por medio del goce, algo cuya existencia está hecha de alteridad. La soledad del *ser* no es confirmada con la muerte, sino que la rompe. La relación con los demás tiene que ver con la ausencia de lo *otro*, una ausencia de porvenir en donde puede constituirse una vida personal dentro de un suceso trascendente.

Jacques Lacan en su charla *El Sujeto y el Otro: la Alienación* menciona que:

Toda la ambigüedad del signo reside en que representa algo para alguien...

Todo nudo donde se encuentren signos como representantes de algo, puede pasar por ser alguien... en cambio, hay que recalcar que un significante es

aquello que representa a un sujeto para otro significante. Al producirse en el campo del otro, el significante hace surgir el sujeto de su significación (Lacan, 1983: 215).

Entonces el otro puede ser visto desde el interior o desde el exterior, como una representación o encuentro consigo mismo o como una mirada omnipresente o simplemente con alguien o algo con el cual se identifica.

Autoconciencia para Hegel es el mundo en el que habita nuestro espíritu, está contrapuesta al extrañamiento, no pudiendo librarnos de él, coexistiendo entre estos dos mundos distintos y abarcando ambos. Para él, el universo del espíritu se encuentra en un mundo doble.

La realidad es descubierta por nosotros a través de nuestras percepciones y al mismo tiempo impuesta. La movilidad de la memoria causa, inclusive, una cierta extrañeza ya que los detalles nunca son lo que son: los objetos se escapan como tales, los fragmentos se olvidan fácilmente y al final las totalidades son ya alteradas por el mismo recuerdo. Este espacio se vuelve un *no lugar* inestable y en movimiento. La parte, el fragmento, da cuenta del todo pero no le miramos. Michel De Certeau nos dice finalmente que estamos perdidos en la complejidad de lo entendido, del entendido común, y no es que las interpretaciones sean falsas o verdaderas, sino sólo ilusorias. “Cuando se escapa a las totalizaciones imaginarias del ojo, hay una extrañeza de lo cotidiano” (De Certeau, 2000: 105).

De lo extraño parte la experiencia común y termina en aquello que nos es familiar, la “buena percepción” implica familiaridad. Cuando los *otros* están frente a nosotros, nos sumergimos en ellos apartándonos al instante con el fin de dejarles toda su objetividad; el encuentro no limita su libertad ni su identidad.

El deseo se construye dentro del universo freudiano en una relación de ser a falta, es decir, falta de ser por la cual el ser existe. Digamos, no es porque falta esto o aquello, sino que lo que es inaprensible es la inexactitud, es la esencialidad del *ser* mismo por lo cual existe. Según Jacques Lacan es la función central de toda experiencia humana, deseo de nada nombrable, una forma de fijar las ideas, una imperfección de nuestro espíritu discursivo que nos reclama. El *yo* se plantea como una construcción imaginaria pero que es fundamental para la construcción

de los objetos. Lo imaginario contiene una falsa realidad, una realidad verificada al mismo tiempo a partir del orden determinado por el muro del lenguaje.

Previo a la conceptualización está el deseo, ya que ésta sale de él. El sujeto podría llegar a reconocer y nombrar su deseo; al nombrarlo hace surgir una nueva presencia en el mundo, la introduce y al mismo tiempo construye la ausencia como tal. Según Jacques Lacan en este nivel sólo es concebible la acción de la interpretación. “El deseo surge en el momento de encarnarse en la palabra, surge con el simbolismo” (Lacan, 1983: 215). Dar explicación al mundo que nos rodea es una necesidad; no solamente eso, otorgarle un sentido también. El fin es la nada y la invención de un discurso nos es necesario para tratar de entender la presencia del *otro*, la *otredad*.

Por otro lado para Slavoj Žižek la fantasía pareciera dar respuesta al insoportable enigma del deseo del *otro*, de la falta en el *otro*, pero que, al mismo tiempo, nos encamina a nuestro propio deseo. Define fantasía como “argumento imaginado que representa la realización del deseo” (Žižek, 2001: 163). Es la paradoja de la fantasía que al ser conducidos por nuestro deseo, se genera una defensa contra este mismo desde el abismo del deseo del *otro*.

Los límites de la imaginación son los límites del conocimiento, así como los de la interpretación en lo que se refiere a lo legítimo, real o verdadero. Lo que separa lo real de lo no real puede ser tan sutil como lo que separa la prosa de la poesía y como puede haber verdad histórica en la ficción, puede haber mentira histórica en la realidad, sin que ninguno de los dos casos puedan ser contrarios en el fondo.

Hay una gran exigencia del *ser* por explicar el exterior, por dar un sentido a lo que llamamos “la verdad” que mueve el pensamiento contra la parcialidad de los lenguajes. Según el filósofo Franco Rella en su libro *El silencio y las palabras*, hay una lucha contra la no verdad, que conduce al sujeto a una irremediable parcialidad, donde aquél no es el hombre, sino una parte de él y está situado entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte. La sociedad se ha transformado en una sociedad de relato, recitada. La ficción intenta hacer presente algo aparentemente real; habla en nombre de los hechos y da como referencia la

simulación que al mismo tiempo produce.

El simulacro, para Michel de Certeau, se genera a partir de la relación de lo visible con lo real, cuando esto se sumerge en la inmensidad invisible del *ser* o los *seres* ocultos tras la apariencia, los signos descifrables, engañosos de lo visible; lo visto como lo que debe ser creído. La sociedad, que puede ser definida por relatos que transforman el ver en creer y nos empujan a una fabricación de lo real conformado con apariencias, una voluntad observadora que lucha contra la credulidad y que es transformada en “dejar ver lo que hay que creer” (De Certeau, 2000: 203).

Emmanuel Lévinas indica que existir es un acto controlado por el existente idéntico a sí mismo, afirmando que la identidad no es únicamente una salida de sí, sino también un retorno a sí mismo. El presente, entonces, se conforma en un retorno a sí; indica que la identidad no es una relación inofensiva con uno mismo, sino un estar encadenado a sí mismo, ya que la libertad está inmediatamente limitada por su propia responsabilidad e indica la enorme paradoja en cuanto al ser se refiere: “un ser libre que ya no es libre porque es responsable de sí mismo” (Lévinas, 1993: 93).

Jacques Lacan, por otro lado, en el seminario 11, dentro del texto *El sujeto y el Otro*, indica que no hay libertad sin vida. Entonces, podríamos concluir que la vida se conforma de decisiones relacionadas con una libertad dirigida, que no es una libertad completa, sino delimitada por la propia responsabilidad ya adquirida desde el inicio de la vida. La identidad es la identificación de quien uno es y se podría decir que está conformada desde dos vertientes, la primera es aquella que se refiere al encuentro de sí mismo desde el interior en retorno a uno mismo, constituido por estímulos tanto del exterior como del interior; y la segunda está relacionada con el reflejo que se constituye con el exterior, los otros que forman la unidad de seres similares y que al mismo tiempo se encuentran totalmente extraños entre sí.

Según Jean Baudrillard la descripción proyectiva, imaginaria y simbólica del universo siempre fue la del objeto como espejo del sujeto. Persistentemente la oposición objeto- sujeto ha sido significativa, al igual que el imaginario de lo que

sería el espejo y la escena. Escena de la historia y de la cotidianidad. La proyección de nosotros mismos con los objetos que nos rodean se proyecta de diversas maneras y cambia continuamente: “de todos modos tendremos que sufrir esta extraversion forzada por toda interioridad, esta introyección forzada por toda exterioridad que constituye el imperativo categórico de la comunicación” (Baudrillard, 2001: 22).

Jacques Lacan propone un *estadio del espejo* (Lacan, 1983: 81), basándose en principio a un cierto nivel de tendencias experimentadas en un determinado momento de la vida, desconectadas, fragmentadas, y, por otro lado, una unidad en la cual se confunde y acopla al mismo tiempo en la estructuración del *yo*. Visualiza este estadio como una identificación de la transformación producida por el sujeto cuando asume una imagen.

Ser lo que el *otro* desea. Lo que se constituye en dicho *estadio del espejo* es el Narcisismo Primario. La experiencia personal aparta al *ser* totalmente de la idea de que el *yo* organiza la realidad, para indicar que la función del *yo* es una función de desconocimiento que, según Lacan, no es ignorancia sino un sistema perfectamente organizado de creencias, certezas y afirmaciones. El sujeto puede captar su imagen únicamente mediante un artificio. Sólo por medio del reflejo del *otro* llega a ubicarse allí. El otro es aquel que nos devuelve nuestra imagen. Y si el *otro* es solo el que me devuelve, yo soy en realidad lo que me veo ser en el *otro*. La presencia del significante proviene del campo del *otro*; pudiendo ser, al mismo tiempo, lo único que nos abre la posibilidad de salir de la pura y simple captura del campo narcisista.

1.3. La otredad, asunto de la palabra

La palabra se genera en la existencia del *otro*, en la necesidad de comunicarnos y de darle una forma al mundo que nos rodea. El verdadero lenguaje, para Jacques Lacan, está hecho para remitirnos al *otro* objetivado, al *otro* con el que se puede hacer cuanto se quiera, incluido pensar que es un objeto. Para Hegel, dentro de la *Fenomenología del espíritu*, el lenguaje es el medio del *viaje de la conciencia*, un movimiento que podría ir de la incongruencia entre lo que la conciencia quiere

decir y lo que dice en efecto. La *verdad* de lo que decimos depende de cómo nuestra habla constituye un vínculo social. Nuestra configuración en relación con el *otro* depende de esta cualidad, que expresa o representa a una cosa tal como es.

El signo, por otra parte, es cualquier cosa, acción o suceso que por relación natural o convencional, evoca otra. Así, el signo es lo que representa al objeto y lo que apela a lo que podría ser el Sujeto o interpretante. Significa algo (el objeto) para alguien (el interpretante). Es una información (acerca de un objeto) o una diferencia (manifestada en el entorno por el objeto) que produce una información o una diferencia en un interpretante. Cualquier cosa que genera significado es un signo. La importancia de su uso es la posibilidad de comunicación que nos habilita para expresar, de una manera u otra, cómo vemos, vivimos o sentimos, hasta cierto punto, el mundo que nos rodea. En el proyecto plástico final propuesto en el proyecto de investigación el signo puede ser una línea que nos conduzca a nuevas realidades formuladas por la cultura y que nos pueden brindar un panorama más amplio de lo que pensamos o construimos como realidad y por ende, nuestro contacto con el *otro*. Por otro lado, dicho proyecto, así mismo, podría considerarse como una huella, un rastro de la existencia, donde puede evocarse otros tiempos y otras voces, y al mismo tiempo, ser espejo en el cual el sujeto o el *otro* puede echar una mirada al *ser*, al sujeto de su deseo, que a la vez es el deseo del *otro*.

Para Jacques Derrida, el signo es algo totalmente arbitrario que debiera impedir que se logre distinguir radicalmente entre *signo lingüístico* y *signo gráfico*, en donde aparece el enigma bajo las palabras: proximidad, inmediatez, presencia... y que pueden hacer referencia al *ser* como presencia en relación con el sentido del lenguaje como continuidad plena del habla. Derrida dice que es necesario pensar en la escritura como algo más externo al habla, no siendo su imagen, o su símbolo, más interna que el habla. Por tanto, antes debe estar ligado al dibujo, al grabado, a la letra, a un significante que remitiría a su vez a un significante llamado “huella instituida” (Derrida, 2005a: 60) y a la posibilidad común de todos los sistemas de significación. Afirma que hay una ruptura en el vínculo natural con dicho significado en la realidad.

La *huella*, que es donde se enmarca la relación con el otro, fenómeno de la

memoria, conforma su posibilidad en el campo del “ente” (Derrida, 2005a: 61-64), y dice Derrida que es necesario pensar primero en la huella que en el ente. La presentación de lo *otro* como tal, es decir, la disimulación de su “como tal”, como le llama éste, comienza desde el inicio y ninguna estructura del ente se le escapa. Antes de ser estructurado como campo de presencia, se estructura según las diversas posibilidades tanto genéticas como estructurales de la huella: “lo que inaugura el movimiento de la significación es lo que hace imposible su irrupción, la cosa misma es un signo”, lo que se nombra “cosa misma” es desde un principio lo que Jacques Derrida llama un *representamen*, que sólo funciona llamando a un interpretante, convirtiéndose, a su vez, en un signo y así hasta el infinito.

Si lo que hemos llamado *huella* pertenece al movimiento mismo de la significación, Jacques Derrida nos dice que está inscrita *a priori* como un elemento sensible y espacial que se llama exterior, el vínculo enigmático del viviente con su *otro* y de un adentro con un afuera: el espaciamiento. El afuera es, por así decir, exterioridad espacial y objetiva.

El filósofo Paul Watzlawick considera que: “la proximidad de la muerte es el punto en el que todos percibimos de hecho la unidad entre dentro y fuera” (Watzlawick, 1995: 45). Watzlawick hace referencia al constructivismo radical, marco en el cual nos dice que el mundo pareciera estar estructurado para verse a sí mismo, pero que para conseguirlo tiene que dividirse en un estado que ve y otro en el que es visto. No sólo es que la observación influya en lo observado, sino que también lo observado influye en el observador. Watzlawick cita al biólogo Francisco Varela, quien afirma que:

Apenas si encontramos más que la imagen refleja de nuestro yo en el mundo y como mundo. En contra de la suposición ampliamente difundida, el cuidadoso examen de una observación destapa las propiedades del observador. Nosotros los observadores, nos distinguimos precisamente mediante la diferenciación de aquello que aparentemente no somos, es decir, mediante el mundo (Varela citado en Watzlawick, 1995: 51).

Entonces el “afuera” queda en segundo plano, sin dejar a un lado el tema de la percepción. Epíteto, según el mismo Watzlawick comenta, afirmó en el siglo I: “no son las cosas las que nos inquietan, sino las opiniones que tenemos de las

cosas” (Watzlawick, 1995: 54).

El juicio del observador se hace presente. De una manera importante, construimos el mundo que deseamos mediante nuestra propia opinión de él. Nos es difícil ser imparciales cuando ya desde antes de nacer, se ha concebido un mundo para nosotros, un mundo construido y delimitado por los *otros* que nos influyen y en el que influimos al mismo tiempo. Entonces, la realidad a la que hacemos referencia no corresponde a la realidad en sí, sino a una realidad generada y reconstruida por nosotros mismos.

El sentido de pertenencia tiene que ver con la aceptación, con el encuentro, pero también es el reflejo en el plano relacional, del sentido de identidad. Maurice Merleau-Ponty dice: “el otro cuerpo no es ya un simple fragmento del mundo, sino el lugar de cierta elaboración y como de cierta visión del mundo. Es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro y encuentra en él una prolongación milagrosa de sus propias intenciones, una manera familiar de tratar al mundo” (Merleau-Ponty, 2000: 365).

Según Emmanuel Lévinas la relación consigo mismo puede ser como con un doble encadenado, un doble no deseable del todo del que no se puede desprender el sujeto por ser él mismo. Se podría decir que la identidad personal se construye por la unidad del personaje, que es correlativa a la unidad del relato, en donde se define al ser humano como un “animal narrador” (Rodríguez G., 2003: 189). El *yo* tendría significado si estuviera relacionado con una idea y ésta tendría que conectarse a una impresión precedente, pero no hay una necesidad de rescatar un *yo* que ya no sea ficticio, constituido de continuidad psicológica. Mariano Rodríguez González, Dr. en filosofía de la Universidad Complutense de Madrid-España, así mismo, señala que es la razón práctica la que conduce al sujeto a construir una identidad para sí mismo. Indica que no hay una extraña entidad del *yo*, que haya existido anteriormente al acto de reflexión que lo sintetiza.

La utopía planteada como espacio fuera de la realidad muestra una mirada desde otra perspectiva a la identidad cultural que no puede pensarse como una esencia pasiva, sino como un proceso que se puede construir en solidaridad con la otredad explotada, excluida y dominada. La utopía es una permanente creencia

colectiva en el perfeccionamiento de la realidad, para hacerla más grata a la condición humana. Para los “condenados” a ser libres y felices, hay, pues, en el ser humano una incurable *condición utópica*. La relación de la otredad con la utopía consiste en la búsqueda de lo imposible, un algo que sostiene al *ser* dentro de la búsqueda de la falta, que no es más que la *pulsión de muerte* empujando a dicha acción.

Esteban Krotz menciona dentro de la publicación *La otredad cultural. Entre utopía y ciencia* que una utopía puede partir de actos y posiciones personales, pero en realidad se refiere a la totalidad de lo humano. No pretende una mejora, sino “lo mejor”, el bien como tal. Toda expresión utópica tiende a la fragmentación porque está condicionada a “la sustancia que quieren en el fondo los seres humanos” (Krotz, 2002: 157). Basándose en la visión de un mundo, de antemano imperfecto y el cual no consiste de hechos sino de procesos, hace referencia a una frase de Ernst Bloch: “lo oscuro del momento vivido” (Bloch citado en Krotz, 2002: 158) por falta de claridad y de indefinición de los seres humanos. Un inacabado sueño hacia adelante, pensamientos que cuestionan el orden establecido, manteniendo despiertos los anhelos, el deseo siempre presente, anunciando una nueva vida, impensable pero eternamente imaginada.

Utopía, en su significado más común y más general, se refiere a una sociedad perfecta hipotética. También se ha utilizado para describir a comunidades reales fundadas en tentativas de crear a tal sociedad. El término *utopía* fue acuñado por Tomás Moro como el título de su *ínsula*, en latín, *utopía* (circa 1516) *de la Nova del deque de De Optimo Reipublicae Statu*, del libro conocido más comúnmente como *Utopía*. Él creó la palabra *utopía* para sugerir dos neologismos griegos simultáneamente: *outopía* (ningún lugar) y *eutopía* (buen lugar). La utopía puede ser idealista o práctica, pero el concepto ha adquirido una fuerte connotación de perfección optimista, idealista e imposible. La utopía puede ser contrastada con la distopía (antiutopía, pseudo utopía) o con la utopía satírica.

Desde entonces, se ha empleado el título de la obra como un término genérico para describir tanto a obras de ficción que presentan las ideas de un autor respecto a la manera en que una sociedad se debe organizar mejor, como a

comunidades fundadas para poner en práctica tales teorías. Por ejemplo, las utopías socialistas y comunistas se centraron en la distribución equitativa de los bienes, con frecuencia aboliendo completamente la existencia del dinero y los ciudadanos se desempeñan en las labores que más les agradan y que se orientan al bien común, permitiéndoles contra con mucho tiempo libre para cultivar las artes y las ciencias.

Las experiencias prácticas han sido plasmadas en comunidades utópicas en el siglo XIX y XX. Una utopía global de paz mundial es con frecuencia considerada como uno de los finales de la historia. Así mismo la visión que tienen tanto el Islam como el cristianismo respecto al Paraíso es la de una utopía, en especial en la religiosidad popular: con encantadoras especulaciones de una vida libre de pobreza, pecado o de cualquier otro sufrimiento más allá de la muerte (aunque la escatología cristiana del “cielo”, al menos, es casi equivalente a vivir con el mismo Dios, en un paraíso que asemeja la Tierra en el cielo). Es importante señalar que lo que se considera como opuesto, puede al mismo tiempo ser complementario, ya que uno no existe sin el otro como la tristeza sin la felicidad o la vida sin la muerte. El lenguaje delimita los conceptos y la verdadera utopía radica en el intento de tratar de separarlos por completo.

En el tratar de responder a la pregunta ¿quién soy? Surge el cuestionamiento sobre donde colocar la frontera entre el interior y el exterior, entre el *yo* y el *otro* y este es el mayor desafío al que el *ser* se enfrenta al intentar contestar dichos cuestionamientos.

1.4. La otredad. El orden de lo imposible

Las cosas que aparentemente no significan nada, pueden provocar o develar diversos significados y de diferentes formas, se supone la presencia de cierto saber en el *otro* que no es sino la actualización de la realidad del inconsciente; este saber en realidad puede ser una ilusión pues no existe realmente en el *otro*, constituyéndose, después, en nuestro propio funcionamiento del significante, pero es, al mismo tiempo, una ilusión necesaria porque sólo podemos elaborar este saber mediante el pensamiento de que el *otro* ya lo posee y que nosotros

únicamente lo estamos descubriendo de alguna manera ya que al no ser capaces de interpretar correctamente alguna situación ni de elegir las posibles alternativas, experimentamos la sensación de desorden por lo que se tiende, en el intento por comprender mejor, a darle un orden a las cosas.

El concepto de lo imposible es un matiz de lo incierto del que nace, inevitable, el dolor de la mortalidad. Los *otros* son el indicio de la existencia de un orden cultural constitutivo del discurso y de lo social, insertado en lo que llamamos *realidad cultural o socio-histórica*: creación del colectivo social que podría definir al mundo, las cosas que en él se encuentran, las relaciones de esas cosas entre sí y con los individuos que habitan en él. La creación de estas significaciones son producto del imaginario social, que, como lo que dijéramos del imaginario radical en la psique, no surge “a causa de” otra cosa, no está determinado por nada previo a su surgimiento. Sobre la base natural, en cada momento histórico, confluyen situaciones económicas, sociales y subjetivas que van plasmando una configuración a la que llamamos realidad y que es instituida como conjunto de significaciones imaginarias. La *otredad* es a la vez sustantivo y adjetivo, pues es la máxima ofrenda de ese otro cuerpo, vivo o muerto, imaginado en que se pone el empeño más decidido por conservarse pues se desvanece al tiempo que se le toca. Guardadas las proporciones, es la más eficaz ofrenda para establecer una comunicación con lo sagrado.

El *ser* podría no tener contacto directo con la realidad, ya que, al mismo tiempo de percibirla, la distorsiona por medio de los sentidos, convirtiéndola en una realidad individual y al mismo tiempo colectiva. Es decir, nunca percibiremos la realidad tal como “es” (ya que no sabemos cómo es la realidad auténticamente). Entonces el concepto de *certeza*, que significa “estar seguros de algo”, “estar en lo cierto”, se siente ya muy relativo y pareciera ser tan sólo una idea. Ernesto Sosa² afirma que una razón para una creencia no puede ser exitosa si depende de componentes arbitrarios o injustificados. Desde su punto de vista, la justificación

² Ernesto Sosa es titular de la cátedra de Teología natural “Romeo Elton”, en la Universidad de Brown, y es profesor de la misma institución. Es especialista en epistemología, metafísica y epistemología moral. Es autor de textos como *Knowledge in perspective* (1993) y de numerosos artículos en revistas especializadas.

de creencias requiere, a su vez, ser justificada, pues la realidad que nos rodea es, en parte, una construcción cerebral. Este criterio va desde la perspectiva que toma en cuenta que la información que llega al cerebro desde los ojos es sesgada, ya que nuestro cerebro la interpreta haciendo suposiciones acerca de los objetos que los ojos ven. Por tanto, lo que creemos ver no siempre es en realidad lo que “hay”, sino la interacción entre objeto, percepción de la retina e interpretación cerebral.

Scott Murray, profesor de la Universidad de California de *Visual Perception, Attention, Functional Neuroimaging*, explica en un comunicado de la Universidad de Washington, que las interpretaciones elaboradas por el cerebro acerca de los objetos que los ojos ven, suelen ser bastante cercanas a la “realidad objetiva”, pero a veces pueden producir ilusiones visuales. Los resultados han sido publicados en la revista *Nature Neuroscience*. De acuerdo con lo anterior, podemos decir que la realidad existe según se nombra. El lenguaje es, entonces, un elemento clave en la construcción de la cultura y del pensamiento. Los lenguajes hablados por las diferentes sociedades surgen de la necesidad de comunicarse, de transmitir valores, expresar sentimientos. La palabra hablada y escrita es lo que diferencia la forma de comunicación entre personas respecto de cualquier especie animal. El contexto social en el que el individuo se desenvuelve determina el lenguaje y, por tanto, el pensamiento de la persona, a la vez que lo delimita en un lugar en la soledad de la individualidad.

Paul Watzlawick afirma que el supuesto de una realidad real no es sostenible. El criterio para conocer la aptitud psíquica y mental de un individuo es su grado de adaptación a la realidad. Quien ve la realidad tal como es, puede ser considerado “normal”, aunque no hay una definición clara de “normalidad” y generalmente no es calificada como “normal” aquella persona que no está de acuerdo con la mayoría. Oscar Wilde dice en *El abanico de Lady Windermere*: “Dos tragedias hay en la vida. Una es la no consumación de un anhelo y la otra, la más trágica, es su consumación”.

Es posible pensar que nosotros no conocemos el mundo sino que lo inventamos. El constructivista Ernst von Glasersfeld escribe en su introducción al constructivismo radical:

El organismo vivo construye el saber a fin de ordenar lo más posible el flujo de las vivencias, cuyo informe convierte en vivencias repetibles y en relaciones relativamente fiables. Esto significa que el mundo –real– se manifiesta sólo allí donde nuestras construcciones fracasan. Pero dado que nosotros solo podemos describir y explicar el fracaso, justamente en aquellos conceptos que hemos utilizado para construir las estructuras fracasadas, eso jamás puede transmitirnos una imagen del mundo al que pudiéramos hacer responsable del fracaso (Glaserfeld citado en Watzlawick, 1995: 74).

Aquí se manifiesta que entonces lo real es apenas percibido, casi imposible de tocar, aunque cercano, algunas veces extraño. Lo que Lacan ha mencionado como señuelo, es una distracción para el deseo, desapareciendo y dejando de Nuevo el hueco, la sensación de falta, esa frontera de lo imposible que nos separa del *otro*.

Emmanuel Lévinas nos indica que referirse al *yo* siempre tiene un carácter ambiguo: no es una sustancia y sin embargo es un existente. Definirlo como espiritualidad es no decir nada, no elimina del *yo* su poder de renovación total; decirlo, transformaría este poder en sustancia. En el límite del existir y el existente, el *yo* se coloca fuera de las opciones entre lo variable y lo permanente, y de las categorías del *ser* y la *nada*. Para Jacques Lacan el *yo* es una construcción imaginaria. Según su opinión, podríamos ser la parte intermedia llamada “loco”, que es el que se adhiere a ese imaginario, el *yo* como lo entendemos. Así como el *otro*, el semejante, todos estos imaginarios son objetos, porque son nombrados como tales en un sistema organizado, que es el del muro del lenguaje.

Si la palabra se funda en la existencia del Otro, el verdadero, el lenguaje está hecho para remitirnos al otro objetivado, al otro con el que podemos hacer todo cuanto queremos, inclusive pensar que es un objeto, es decir, que no sabe lo que dice. Cuando nos servimos del lenguaje, nuestra relación con el otro juega todo el tiempo en esa ambigüedad. Dicho en otros términos, el lenguaje sirve tanto para fundarnos en el Otro como para impedirnos radicalmente comprenderlo (Lacan, 1983: 367).

Lo anterior se conoce, en términos de Lacan, como la *experiencia analítica*.

Podemos concluir que la importancia de lo que conlleva entender el

concepto de otredad, es la posibilidad de una mejor visualización de la *realidad* en torno al *yo* en contacto con el *otro*. La mirada nos muestra una parte fragmentada del entorno, una realidad que ha sido generada a partir de la relación entre el *exterior-interior*. La necesidad de conocer el lugar que ocupa en la mirada, el deseo y el *otro*, puede llevar a una mejor comprensión y asimilación del mundo que percibe el *ser* e inclusive lo que se conoce como *experiencia estética*.

CAPÍTULO 2
EL REALISMO MÁGICO
Y LA OTREDAD

*... para saludar a la muerte con una salva de geranios,
para decirle buenos días al día que llega
sin jamás preguntarle de dónde viene y adónde va,
para recordar que la cascada es una muchacha
que baja las escaleras muerta de risa, para ver al sol
y a sus planetas meciéndose en el trapecio del horizonte,
para aprender a mirar y para que las cosas nos miren
y entren y salgan por nuestras miradas...*

Octavio Paz

La *otredad*, un hueco, un espejo, una extrañeza, un velo intermedio, o como ya se ha mencionado, parte del deseo del *otro* en donde también se conforma parte de la propia identidad. Su implicación en las artes visuales tiene que ver, en cierta forma, con la razón que motiva a la creación del objeto artístico, a la *materia misma del arte, l'art pour l'art*, así como la relación contingente con el interlocutor, ubicándose tanto en el momento de su realización como en el de su contemplación. El concepto de *otredad*, entonces, tiene mucha importancia tanto en la construcción del lenguaje plástico que antecede a toda obra, como en el análisis e interpretación del discurso que subyace a su materialización. Emmanuel Lévinas menciona que:

(...) el estar presente a esta presencia de uno ante el otro, domina o traspasa su propia aparición (...) y ese orado de la presencia de estar presente (...) constituye el fenómeno mismo de ser interlocutor. En tal apertura, una forma que traspasa su propia presencia, aparece y habla el rostro. Ser interlocutor significa, por tanto, descubrir el rostro ante otro desde el orificio que éste induce a distancia dentro de nosotros mismos (Lévinas, 2001:17).

El objeto creado es el reflejo de su creador y al mismo tiempo el deseo del interlocutor que al mirarlo no ve sino su propio reflejo.

El acto del creador, en cierto sentido, es un hacerse ver, un dejarse ver que, por un instante, se encuentra con la Mirada del interlocutor en el mismo objeto, en el cruce entre la línea y la luz que ve, de alguna manera, lo que desea ver en un encontrar al *otro* desde sí y para sí. Jacques Derrida escribe: “se hace del arte en general un objeto en el cual se pretende distinguir un sentido interior, lo invariante y una multiplicidad de variaciones externas a través de las cuales, como si fueran velos, se intentaría ver, o restaurar, el sentido verdadero, pleno, originario: uno desnudo” (Derrida, 2005b: 33). En este caso, ¿quién queda desnudo: el creador o el deseo de quien mira sobre el objeto mismo, motivo de su admiración?

Un ejemplo muy claro del concepto de *otredad* en las artes visuales se puede apreciar en la película *¡Qué viva México!* (México-Rusia-E.U.A., 1930-1932), en donde a través de su mirada, de su deseo, el director ruso Sergei Eisenstein muestra una visión de México y de los mexicanos que ha tenido una influencia muy importante en la percepción que se tuvo y aún se tiene de México en el extranjero. La cinta cuenta con cuatro capítulos; el cuarto de ellos, llamado “Maguey”, relata el sacrificio de unos campesinos en una hacienda porfiriana y en esta anécdota se muestra la visión del indígena con sombrero de palma y con una cobija enrollada al cuerpo, representación que hasta nuestros días sigue en el imaginario de los *otros*, fuera de México, que no se trata de la realidad exacta sino la una mirada sobre esa realidad, una interpretación del vivir mexicano.

De esta manera, el deseo nunca encuentra satisfacción. Se forma, entonces, una pantalla que mediante la fantasía conforma una defensa contra el deseo del otro, siempre buscando el silencio del deseo, que en el fondo es aquella fuerza inconsciente llamada *pulsión de muerte*. El *otro*, es dueño de su respuesta, la cual se transformará en el espejo del deseo, donde aparecerá el espejismo de la promesa del placer. Puesto que el deseo está

marcado por la falta y está destinado al desencuentro, sólo desde ese lugar el sujeto podrá permitirse acariciar la sombra del objeto mientras éste corre, alejándose, desapareciendo a lo lejos, y se empeñará en la búsqueda de un significante que no revelará más que lo mismo: *la falta*.

El surrealismo, iniciado en 1924, ha hecho el intento por visualizar y llamar “obras de arte” a aquellos trabajos en los que predominan la imaginación y la fantasía, así como a las manifestaciones de lo que se conoce como “arte de culturas”, producto de una mentalidad mítica o prelógica. Los surrealistas buscan una toma de conciencia, la reconstrucción de un orden que, intuyeron, se ubicaba fuera de la realidad. No obstante, saben que nunca lo alcanzarán, por lo que buscan el consciente del estado mental del inconsciente en una autocontemplación y perpetuo autoanálisis; se trata de aniquilar la realidad objetiva y apoderarse de la otra realidad, donde se pueden encontrar imágenes más verdaderas. A éstas, encontrándose en el mundo de los objetos, se les otorga la metáfora y son transformadas en imágenes maravillosas, fantásticas, únicas. René Magritte, uno de sus más importantes expositores, comenta: “el verdadero arte de la pintura consiste en la concepción y realización de cuadros capaces de aportar al espectador una percepción visual pura del mundo exterior” (Magritte citado en Dempsey, 2002: 162).



Golconda
(René Magritte, 1953)



El jockey perdido
(René Magritte, 1948)

El movimiento surrealista rebasó el mundo de la literature y la poesía, invadió las artes plásticas y la cinematografía. La primera vez que se escuchó el término, ya en forma, fue con referencia a la pintura en la exposición colectiva de la *Galerie Pierre* de París, en 1925. El primer manifiesto escrito sobre el surrealismo fue realizado por André Breton en 1924, donde intenta sobrepasar lo real impulsando al automatismo psíquico, lo imaginario y lo irracional:

Todavía vivimos bajo el reinado de la lógica: justamente a esto quería llegar... El racionalismo absoluto, que todavía está de moda, sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen directamente de nuestra experiencia. Los objetivos lógicos, por el contrario, se nos escapan, y es inútil insistir en que se le han establecido límites a la experiencia misma. Ella da vueltas en una jaula de la cual es cada vez más difícil hacerla salir. Ella se apoya también en la utilidad inmediata y está resguardada por el sentido común. Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente (Breton, 2001: 26).



Poema Collage
(André Breton, 1924)

El predecesor de estas inquietudes fue el dadaísmo, movimiento artístico internacional, multidisciplinario y anarquista, que nació en medio del horror de la Primera Guerra Mundial. Su legado más importante fue la actitud de libertad, irreverencia y experimentación; los dadaístas expresaban que la esperanza de la sociedad se encontraba en la destrucción de los sistemas basados en la razón y la lógica, para colocar otros basados en la anarquía, lo primitivo y lo irracional. Los surrealistas, en cambio, como dice Ida Rodríguez Prampolini: “crearon un modelo y trataron de vivirlo, justificaron una actitud y se lanzaron a verificarla. Partieron de una intelectualización de los hechos de la sin razón y pretendieron abolir a la razón, que de hecho, los dominaba, y vivir sin ella, o mejor dicho, contra ella” (Rodríguez Prampolini, 1983: 10).

Breton no fue el primero en apuntar a lo misterioso de lo irracional y la omnipotencia de los sueños. La inspiración de sus ideas se puede rastrear mucho tiempo atrás, en las fantasías góticas de El Bosco (pintor flamenco del siglo XV), autor de *El carro de heno*, *El jardín de las delicias* y *Las tentaciones de San Antonio*, por ejemplo; en los sueños y pinturas *negras* de Francisco de Goya, en el siglo XVIII, o en las visiones de escritores como Edgar Allan Poe, entre otros.

En el surrealismo, a diferencia del dadaísmo, se plantea una solución a través de una nueva realidad, una salida. Varios artistas se reunieron en torno a Breton: Jean Arp, Marx Ernst, René Magritte, André Massan, Joan Miró, Salvador Dalí, Antonin Artaud, entre otros.

Las artes visuales muestran una mirada del artista al tiempo que develan el deseo del *otro*. El interlocutor busca descubrir al personaje, al creador, no lográndolo, pero es esa necesidad de búsqueda que lleva a éste a descubrirse, a desnudarse ante sí, volteando siempre hacia otra parte. Se lo gra descubrir algo, pero sesgadamente. La *otredad*, entonces, es una forma de conceptualizar esa mirada, vista como objeto, un objeto del deseo del *otro*. Las artes visuales en México a finales del siglo XX pasaron por

un momento histórico en torno al tema de la identidad, en el encuentro con el *otro*. Miradas que se encontraron, se reconstruyeron y conformaron al *otro*.

2.1. El encuentro de dos mundos a través del contacto con el realismo mágico

Cuando Breton llegó a México en 1938 su mirada pudo dar lugar a un retorno de la consciencia del ser propio del mexicano y al mismo tiempo de la confirmación de las motivaciones del movimiento surrealista. Ida Rodríguez Prampolini describe dicha mirada:

Breton es tocado por lo que México tiene de vivencia extraña, mágica, contradictoria, alucinante, única. La eterna sorpresa, el encuentro de los contrarios, la unión de lo más dispar, la incongruencia cotidiana del país, las imágenes estupefacientes, alocadas, extrañas. Estas características de México dieron a Breton la impresión de encontrarse en un país surrealista por excelencia (Rodríguez Prampolini. 1983: 44).

Se destaca en este texto que Breton creyó descubrir un universo surrealista, tiempo después se encontraría con el hecho de que no fue así exactamente, que el mexicano vive ese mundo mientras los surrealistas lo sueñan.

El empleo del concepto surrealismo, según afirma Ida Rodríguez Prampolini, se ha utilizado en muchas ocasiones para suplir una difícil interpretación de determinadas obras del pasado y de situaciones culturales no completamente entendidas, también afirma que los mismos surrealistas han contribuido a su uso incorrecto en su afán de establecer una continuidad histórica o de imponer cierta manera de ver o simplemente lo han propiciado sin tener una consciencia total en su aplicación, en sus propias palabras afirma que: “miraron el pasado desde el espejo de sus deseos y vieron su propia imagen reflejada” (Rodríguez Prampolini. 1983: 10).

Cuando parte de los que conformaron al movimiento surrealista llegaron a México, varios de ellos sólo se instalaron brevemente, como Antonin Artaud, André Breton y André Pierre de Mandiargues, amigo de Octavio Paz y algunos otros, se instalaron en el país en calidad de inmigrantes a partir de 1939, como Benjamin Peret, Wolfgang Paalen, Luis Buñuel, Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice Rahon y César Moro.



En la primera palabra límpida
(Max Ernst, 1923)



La cercana pubertad o Las Pléyades
(Max Ernst, 1921)

Cabe mencionar que, en un nivel conceptual, hay diferencias importantes entre nociones similares y/o relacionadas como: surrealismo, realismo mágico, arte fantástico y real maravilloso. Según Seymour Menton (1998), en su publicación *Historia verdadera del realismo mágico*, dicho término fue descrito en 1923 por el crítico alemán Franz Roh en un ensayo sobre arte de Karl Haider. El concepto de realismo mágico se ha ocupado con mayor frecuencia desde 1973, aunque el autor hace mención de que desde 1918 ya se describían movimientos artísticos como una reacción inicial contra el expresionismo, época en la que surgieron términos como neo-naturalismo, nuevo naturalismo, nuevo realismo, nueva objetividad, post-expresionismo, realismo ideal y objetividad. Posteriormente, se empezó a utilizar el concepto realismo mágico; el mayor problema, en cuanto a su definición, radica en que varía de acuerdo con los

puntos de vista de los distintos críticos de arte, lo cual complica su entendimiento y su ubicación temporal así como su intencionalidad.

Es importante insistir en la distinción del término realismo mágico con otros conceptos que podrían parecer muy similares y que al parecer suscitan polémica en cuanto a su definición y aplicación dentro de la historia del arte. Bajo el criterio de Seymour Menton (1998), este concepto ha competido con otros como: surrealismo, nueva objetividad, lo fantástico y lo real maravilloso. Se revisaron las características más importantes que, de acuerdo con Menton, los separan, se declara que el surrealismo tiene su base en los estudios de Freud sobre el subconsciente y los sueños, aunque en el libro *Undercover surrealism* (1996) esta noción integra también lo que se conoce como el *otro* cultural, el arte de antiguas culturas relacionadas con la magia; en otras ocasiones, Seymour Menton lo relaciona más con lo real maravilloso y en otras con el término nueva objetividad; dice Menton que es una transición entre el expresionismo y el realismo mágico, que se caracteriza por su enfoque ultrapreciso para expresar una visión del mundo subjetiva; en contraste, lo fantástico se refiere en un porcentaje mayor a lo que trata la realidad, sucesos o personajes de origen sobrenatural y lo distingue del Surrealismo europeo al afirmar que sus representantes tenían que inventar situaciones extrañas, inusitadas y hasta imposibles, a diferencia de los latinoamericanos, en donde su visión coincide mejor con la descripción de lo que Carpentier llama real maravilloso, es decir, se retoman elementos maravillosos que eran parte de su cultura.

Menton afirma que el realismo mágico, se enfoca más al carácter arquetípico, sin explorar el mundo de los sueños, por lo que es un estilo que intenta presentar simultáneamente y con precisión el exterior y el interior, y que se caracteriza por la necesidad de encontrar la cualidad mágica de la vida cotidiana. Más que hacer una separación radical en cada término, se han construido formas diferentes de ver cada situación en particular, así que a veces se nombran como surrealistas cosas que podrían

relacionarse mejor en la mirada de los realistas mágicos, inclusive en lo que se denomina como lo real maravilloso o viceversa. Aclarando lo anterior, se percibe sobresaliente el momento de la llegada de Breton a México, como se ha mencionado anteriormente, al encontrar en México algo similar a lo que él estaba proponiendo, su mirada choca con la del *otro*, de tal forma que los mexicanos, redescubren su natural forma de relacionarse con los objetos y reafirman su construcción del mundo y la realidad.

Después de su viaje a México en 1938, André Breton regresa a Europa con material para una exposición surrealista en París llamada *Mexique* donde presenta piezas de arte popular, arte precolombino, exvotos, fotografías de Manuel Álvarez Bravo, entre otros. Dos años después, la exposición internacional del surrealismo, que había viajado de París a Londres se inauguró el 17 de enero de 1940 en la Galería de Arte Mexicano. André Breton definió a México como un cuerpo, “regado por la más generosa sangre” (Breton citado en Weisz Carrington, 2003: 17).

En Artaud, por otro lado, sus vivencias en México influyen en su trabajo artístico. La estancia con los rarámuri –más conocidos como tarahumaras–; así como el consumo del peyote, lo guía a través de un viaje que lo contacta con la naturaleza, con un cotidiano mitológico de una poesía ritual y que expresa en algunos de sus escritos: “quienes no me crean, que vayan a la sierra Tarahumara: verán que, en ese país, donde la roca ofrece una apariencia y una estructura de fábula, la leyenda se vuelve realidad” (Artaud citado en Weisz Carrington, 2003: 30-31).

Cabe recordar que antes de la llegada de André Breton, México ya contaba con artistas con un perfil parecido al de los surrealistas, que, sin embargo, están originadas de una forma autónoma, independiente a los postulados de este movimiento, caso de Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Julio Castellanos y el mismo José Guadalupe Posada, entre otros. Esta forma diferente de ver la realidad ya estaba insertada en nuestras emociones e intelecto, seguramente heredada de un pasado mágico y una

cotidianidad llena de contradicciones. Los pintores mexicanos mostraban una realidad condicionada por su propia percepción, pero en una forma más pura y real, en un realismo mágico.

En México, entre los años treinta y cuarenta se percibe cierto desencanto, que se manifiesta en la filosofía, la sociología y la literatura, principalmente. Dentro del ámbito de las Artes Plásticas, se abandona paulatinamente la expresión en torno a la Revolución Mexicana y la revisión histórica, fuentes primarias del muralismo mexicano. Surge la necesidad de expresarse por medio de vivencias más personales. Los artistas, como los filósofos, van en busca de su verdad. Sus obras se vuelven más líricas, poéticas, dramáticas y trágicas, dependiendo de cada caso en particular. Se puede hablar de creadores como: Juan O'Gorman (1905), quien se apoya en un mundo real diluido en el país de la fantasía, con ello crea un extraño paisaje que forma un todo irreal; o María Izquierdo (1906-1956), que aunque busca un arte sin trucos ni casualidades, totalmente pensado y estructurado, en su obra se percibe un juego de mundos irreales, totalmente consciente; destruye la lógica y la realidad transformándola en otra realidad. Así mismo, se pueden mencionar algunos autores más como: Guillermo Meza y Juan Soriano, entre otros.

2.1.1. Lo extraño y la otredad

Lo extraño se puede aplicar a lo desconocido, a lo raro, a lo distinto de lo acostumbrado, su contacto produce de extrañeza que puede derivar del asombro a un movimiento súbito anormal o inclusive a una sensación de inadecuación.

André Breton expresó en 1938, en el prólogo para el catálogo de la Julien Levy Gallery, de Nueva York, que después fue utilizado para presentar la exposición *Mexique*:

Cuál no sería mi sorpresa y mi alegría al descubrir, a mi llegada a México, que su obra concebida en toda ignorancia de las razones que han podido hacernos actuar a mis amigos y a mí, florecía con

sus últimas telas en pleno surrealismo. En el punto actual de desarrollo de la pintura mexicana, que es, desde principios del siglo XX, la que mejor se ha sustraído a toda influencia extranjera, la más profundamente prendada en sus recursos propios, volvía a encontrar en el otro extremo del mundo esa misma interrogación espontáneamente brotada. ¿A qué leyes irracionales obedecemos, qué signos subjetivos nos permiten a cada instante dirigirnos, qué símbolos, qué mitos están en potencia en tal amalgama de objetos, en tal trama de acontecimientos, qué sentido atribuir a ese dispositivo del ojo que nos hace aptos para pasar del poder visual al poder visionario? (Breton citado en Weisz Carrington, 2003: 50-51).

Aquí Breton se asombra ante lo visto ya que a partir de su mundo interior y sin pensar que aquello podía corresponder a otras motivaciones e ideas, concluyendo por lo menos en ese instante que sus mismas ideas habían surgido de manera natural al otro lado del mundo y confirmando al mismo tiempo que daba validez a sus propias conjeturas e ideas. Lo cierto es que en este caso en particular fue que se encontró con algo muy similar que deslumbró su mirada, confundiendo su percepción sobre dicho acontecimiento.

2.1.2. El yo y lo cotidiano.

Lo cotidiano tiene que ver con lo que ocurre con frecuencia, lo habitual en el devenir de la vida de los sujetos, que desde una conciencia determinada en el tiempo se registra distorsionado, desplazado y condensado para el inconsciente y por ello, emerge la perspectiva idónea de la *otredad* de “un no saber que se sabe”.

La cultura del ser de los mexicanos que no escapó ni ha escapado al análisis de los extranjeros. El primer artista mexicano del cual escribió André Breton fue José Guadalupe Posada. En una doble página del No. 10 de la Revista *Minotaure* (1937-1938), Posada se ve inmerso en la cultura popular, que reproduce calaveras que actúan y se mueven entre “el más

allá” (mundo de los muertos), y “el más acá” (el mundo de los vivos). De esta forma muestra una realidad: la *realidad fantástica*. Es importante señalar que no había una consciencia estética en el trabajo de Posada ya que su perspectiva iba en el de la comunicación y no el de realizar una obra de arte particular. Breton pedía en el segundo manifiesto surrealista: “mantener siempre al descubierto un punto determinado donde vida y muerte, lo real y lo imaginado, el pasado y el futuro, lo expresable y lo inefable, lo superior y lo inferior, dejen de captarse como opuestos” (Breton citado en Rodríguez Prampolini, 1983: 47). Todo ello se había cumplido en Posada y con una gran autenticidad y pureza.

El mundo de lo sobrenatural tiene la misma vigencia en la obra de Posada que la que el pueblo mexicano le concede. La magia actúa porque es real, no cerebral; la muerte se integra a la vida porque está aceptada como personaje actuante. No es abstracción, no es fantasía, no es el otro mundo o la otra realidad o la superrealidad. Es lo mismo, la identificación máxima que es, quizá, la contradicción suprema. En la unión de lo más dispar, que en Posada está presente, hay nulificación de la sorpresa, del asombro, hay aceptación de la proclamación del todo (Rodríguez Prampolini, 1983: 47).

Posada nunca salió de México, aunque su capacidad de observación de la vida diaria, así como su interpretación de la misma ha sido tan extraordinaria que aún sigue vivo en el imaginario e influenciando a su vez su devenir de los mexicanos.

Roberto Montenegro, que en 1930 da rienda suelta a su vena fantástica generando obras dentro de lo cotidiano cultural con situaciones asombrosas, escribió:

En la composición de los retablos se aprecia un influjo misterioso: la perspectiva oficial se aleja; los personajes realizan su cometido en planos imposibles; la fantasía alienta excelentes audacias, la libertad, la tradición y exagera el hecho. En ellos, lo ingenuo y lo sentimental alternan en un plano de tragedia anecdótica, no sin realizar inconscientemente, un género de pintura que por su concepto

enigmático, alcanza los linderos del súper-realismo (Montenegro citado en Rodríguez Prampolini, 1983: 49).

Se puede observar el modo de pensamiento sobre el vivir cotidiano del mexicano en los exvotos, llevándonos a un mundo fantástico dirigido en gran medida por una experiencia mística que ha inspirado a muchos artistas.

México, en sí, es un lugar donde se pueden encontrar gran variedad de grupos étnicos, sociales, económicos y culturales. Realidades distintas conviven juntas en una tierra que ha sido indígena, invadida, despojada, revolucionaria, pero, sobre todo, contradictoria; donde se han perdido los dioses y se ha ocultado la creencia, donde el conocimiento del *yo* se ha hecho cada vez más difícil y en donde el sentido de pertenencia puede ser, hasta cierto punto, ambiguo. Durante la segunda mitad del siglo XX, fundamentalmente en la década de los cincuenta, fue importante el desarrollo de las letras latinoamericanas y para la literatura Mexicana en particular. Juan Rulfo y José Revueltas se reafirmaron poco a poco; Rosario Castellanos daba a conocer sus poesías y narraciones; Juan José Arreola iniciaba sus talleres literarios. Así mismo el México urbano y rural era captado por la cámara de Manuel Álvarez Bravo. Ya en décadas anteriores se puede observar la tendencia pictórica de la representación fiel de la realidad. Igualmente, podemos encontrar un desplazamiento de la interpretación a la abstracción; finalmente, en los últimos años, entra en un esquema dirigido a la expresión libre, internándose al terreno de lo fantástico.

Cabe mencionar que el realismo mágico ha sido una tendencia internacional que surge hacia 1918 y se manifiesta tanto en la pintura como en la literatura. Los críticos utilizaron el adjetivo “mágico” para señalar una tendencia que se ha caracterizado por la introducción de la fantasía en un contexto realista. Muchos estudiosos incluyen elementos sobrenaturales, míticos y de la creencia popular. No se trata de “presentar la magia como que fuera real” sino dar a ver “la realidad como mágica”, una expresión de

lo sobrenatural, exagerando su aparente contrariedad. El reto que esto supone para la noción común de la *realidad* lleva implícito un cuestionamiento sobre el concepto de *verdad*, ya que para algunos puede ser el contacto con lo real y para otros llegar a ser la “subjetividad absoluta”.

El realismo mágico floreció con esplendor en la literature latinoamericana de las décadas de los años sesenta y setenta, en un momento en que el fulgor de las dictaduras políticas donde la palabra se convirtió en una herramienta infinitamente preciada y manipulable. En el plano formal, el realismo mágico incorpora los recursos renovadores de los grandes maestros de la narrativa contemporánea (William Faulkner, James Joyce, Kafka, Virginia Wolf, Marcel Proust, ...). En Latinoamérica, sin olvidar la labor de pioneros realizada por autores como Miguel Ángel Asturias, Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, y Ernesto Sábato, la literatura en la década de los sesenta, salta al plano universal con el surgimiento y consolidación del boom: Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa. Con estos y otros nombres asistimos al alzamiento de la novelística latinoamericana, en pie de igualdad, con las demás literaturas del mundo.

Juan Rulfo, novelista y cuentista nacido en Jalisco, estado que fue uno de los escenarios principales de la guerra cristera, escribió *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, un libro de cuentos y una novela, respectivamente. Rulfo ganó varios premios alrededor del mundo, entre ellos el Príncipe de Asturias, en 1983. Simplificando, su obra ha sido etiquetada como realismo mágico o estereotipado como indigenista.

El mundo de los objetos tienen una relación íntima con muchos mexicanos. Este vínculo posee una tendencia altamente animista y, más que estar impuesto o forzado, surge de una manera totalmente natural, como transpirado por los poros. Una mentalidad mágica donde, en muchas ocasiones, no se puede encontrar una diferencia clara con la existencia real. A diferencia de los surrealistas, para quienes todo provenía de los sueños,

en la conciencia de los mexicanos se evidencia un sentimiento mágico de la vida, como lo podemos apreciar en la forma en que se vive la creencia en los milagros, por ejemplo, la que invade cada estrato de dicha sociedad.

Ida Rodríguez Prampolini afirma: “el símbolo surge automáticamente de las profundidades del Yo sin el control del artista como sucede con los surrealistas, el arte en México se produce orgánicamente” (Rodríguez Prampolini, 1983:96). La diferencia entre el mexicano y los surrealistas es que éstos viven esa realidad surreal, donde lo sobrenatural cobra una forma natural; el mexicano convive con la muerte, con la superstición, con el milagro, y lo integra a su vida cotidiana. Fechadas en los años cuarenta, hay gran número de manifestaciones artísticas que tienen que ver con lo fantástico. El surrealismo enseña a México a voltearse a ver a través de los otros, a asombrarse de sí mismo y a percibir lo que ya tenía, a explotarlo y exponenciarlo.

Tres pintores, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, habían dominado la pintura de México durante la primera mitad del siglo XX. Este fenómeno dio una falsa impresión sobre la importancia y riqueza de otros pintores. Rufino Tamayo dominó la segunda mitad del siglo XX, aunque paralelamente se desarrollaron una gran cantidad de creadores plásticos como, por ejemplo, Pedro Coronel, que se introdujo en la tradición prehispánica, y Francisco Toledo que, como un chamán, ha creado personajes y temas insólitos, sumergiéndose en el mundo del mito y la magia.

2.2. La gráfica y la otredad

La actividad creadora implica la búsqueda de la conquista del objeto y, al mismo tiempo, genera una representación de la conquista de sí en dicho objeto. Esta afirmación es válida tanto para la gráfica como para las demás disciplinas artísticas. La intimidad del creador se ve expresada, pero también la mirada que busca ser reconocida por el *otro* y al mismo tiempo reconstruida, ya que aparece de manera indirecta. El interlocutor recibe una

sensación que, conciente o no, es transmitida por el creador, pero, simultáneamente para éste, es el *vacío*. El *ser* del artista, en cuerpo imaginario, fantástico, se revela reconstruyendo los lugares, las figuras; generando una huella que al ser plasmada y posteriormente captada por el interlocutor, puede conducir a su propio reflejo y a su vez busca el objeto del deseo del artista, mirando algo producto de sí mismo.

Jacques Lacan apunta a una relación paradójica entre el sujeto y el objeto causa de su deseo, dando significado a la necesidad del sujeto por llenar su hueco y en donde dicha acción le causa un placer. El sujeto busca borrar el vacío que provoca la existencia del inconsciente. El creador evoca un *fragmento de la realidad* y ésta se conforma (desde el punto de vista de Lacan) con tres elementos: lo simbólico, lo imaginario y lo real. Lo simbólico es definido como una función ligada al lenguaje, a la representación; lo imaginario se encuentra en los elementos de identificación, el sujeto puede identificar al *yo* diferenciado del *otro*; lo real es aquello que no se puede expresar como lenguaje, escapa a la significación presentándose mediante lo imaginario y lo simbólico. Dichos elementos forman un nudo, enlazados de tal manera que al soltarse uno de ellos, los demás también se desligarían.

El creador, en consecuencia, al enfrentarse ante este vacío, genera una alteridad dentro de la realidad, mezclando lo real y lo no real, y conformando, a manera de espejo, su otro *yo*, es decir, aquello que pareciera no ser en ese instante pero que lo completa. Mientras, la mirada del *otro* le otorga cierto reconocimiento, al mismo tiempo, encontrando en ese mismo vacío su propia identificación. Más específicamente, la cosa, como explica Lacan en el *Seminario 7*, en el capítulo cuarto intitulado “Das Ding” –“La cosa”–, proviene del latín y significa “causa”. Su referencia indica que hace presente algo como una *envoltura*, una designación de lo concreto. Encontrándose en torno al vacío, se ubica el lugar de la cosa. El creador vierte en su obra la ilusión del espacio, haciéndola soporte de una realidad, en tanto que oculta el intento por cercar dicha *cosa*, contenerla.

En la experiencia de la imitación del objeto se genera algo más relacionado con *la cosa* en sí y que finalmente estará destinado a limitarla. Hay que precisar: el ojo no alcanza a atrapar en su campo visual a *la cosa*, pero la mirada producto del deseo del *otro*, le abarca, sin saber, dentro de su campo escópico.

Podemos decir que el creador encuentra la realidad del sentido común, que en el fondo es una realidad circunstancial distorsionada por la continua perspectiva subjetiva. Mirando *la cosa* lo más real que se pueda, tal vez podríamos verla como es, aunque la mirada es confundida por nuestro deseo y se le percibe borrosa, pues *la cosa* es siempre inaprensible. El objeto, finalmente puede obtener cierta claridad si se le ve con una mirada interesada, impregnada y distorsionada por el *deseo*, que desaparece en busca de otro deseo, ya que surge de la propia imposibilidad.

Ya que el eje de la existencia, bajo este contexto, puede ser inaccesible para el hombre. Éste permanece expropiado de su intimidad, en cuyo caso, Lacan introduce el neologismo *extimidad*, un afuera que está en el centro mismo del sujeto. Somos, según él, sujetos del inconsciente. La *extimidad*, está construida sobre el término *intimidad*. Lo interior excluido, que es lo más íntimo del sujeto, ofrece una salida a las vagas nociones de interior-exterior, mundo interno-mundo externo. Es así que Jaques Lacan no habla del espacio enmarcado y separado por la imagen, sino de una topología que permite situar la realidad que vacila entre el interior y el exterior, entre el universo individual y el colectivo, entre el mundo espiritual y el material. En este sentido, toda trama, todo modo de composición es *extimidad*. En el trabajo artístico se manifiesta dicho concepto en el refuerzo de la ilusión, que de igual manera que lo real, obedece leyes como estabilidad, gravedad, verosimilitud y tangibilidad. La *extimidad* es lo real imposible en un deslizamiento en el mundo del lenguaje. El deseo, entonces, es nombrado, conceptualizado, pero justo en ese momento deja de existir. Un tratamiento de lo real en lo simbólico que no tiene sentido sino sólo en el nivel imaginario.

La gráfica puede ser un lugar donde se puede expresar, de manera más detallada, este juego entre el exterior y el interior; donde al tiempo que el interlocutor encuentra ese objeto producto de su deseo, buscando al creador viéndose a sí mismo, llenando el vacío, intentando calmar el aterrador motivo que lo conduce a sí mismo y que “como acto de señuelo” sienta el deseo con la finalidad de ver la realidad, no viéndola del todo.

2.2.1. Artistas plásticos y la otredad

Los artistas plásticos navegan en busca de su verdad. En el realismo mágico ya no se pretende interpretar o ilustrar. Desde el inconsciente surgen, entonces, las más diversas personalidades conectadas entre sí por un mundo mágico que interna en el plano de la otredad, entrelazando lo de afuera con lo de adentro. Así se reconstruye la realidad creando una nueva. Sus personajes, al ser observados, dan cuenta de ellos mismos desde ese *interior excluido*, no nombrado, expresado únicamente en intrincadas imágenes llenas de claves por descubrir, de caminos hacia la verdadera y más profunda identidad; un lenguaje habitado por el sujeto.

En México, a finales del siglo XX, entre los artistas plásticos relacionados por un mismo código que apunta al realismo mágico, podemos mencionar como ejemplo a Julio Galán, Enrique Guzmán y Alfredo Castañeda. Estos autores invocan correspondencias entre elementos de la realidad interna y partes de la realidad externa, construyendo mitos; transcribiendo intuiciones de procesos inconscientes; accediendo a la invención fantástica, que, en sí, es denunciante de muchas programaciones mentales y psico-conductuales de las cuales el humano puede ser objeto; por ejemplo: de lo bello, de lo verdadero; del reconocimiento connatural del equilibrio, entre otros elementos. Empleando instrumentos intelectuales para comprender, ordenar y clasificar el mundo exterior en donde no se puede comprender a éste, más que comprendiéndose a sí mismo. Además de tocar lo fantástico con su universo cotidiano al mismo tiempo.

JULIO GALÁN (1958-2006). Nació en Múzquiz, Coahuila. Posteriormente su familia se trasladó a Monterrey. Realizó estudios de arquitectura, pero desde muy joven mostró su interés por las artes, por lo que decidió dedicarse a la pintura. Su trabajo pictórico, que cobró gran relevancia no sólo en México sino en Estados Unidos, Europa y Sudamérica, se caracteriza por ser una obra figurativa que retoma el nacionalismo y los ideales mexicanos exentos de idealización, llevados a una realidad que toca el drama, el humor, el sarcasmo y lo cotidiano. Realizó su primera exposición en 1992 en la Galería Bárbara Farber en Amsterdam, Holanda, y después se presentó en diversos recintos de París, Francia, Nueva York y Miami, en Estados Unidos. Expuso en los Museos de Arte Moderno y de la Ciudad de México, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y en el *Contemporary Art Museum* de Houston, Texas, en Estados Unidos.

En 1995 expuso por primera vez en la *Gallery Thaddaeus Ropac* de París, Francia, y en 1997 causó furor por sus conceptos multidisciplinarios contenidos en su obra en la Fundación PROA de Buenos Aires, Argentina. Su muestra *Oro poderoso* marcó su regreso a Nueva York, en 1997, y luego presentó su obra en la Galería Enrique Guerrero, de la Ciudad de México. Una de sus muestras retrospectivas más recientes fue en 2002 bajo el título *Carne de gallina*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. Participó en las exposiciones colectivas *México eterno* (1999) y *Traslaciones, España-México, pintura y escultura 1977-2002*, que se presentaron, respectivamente, en el Museo del Palacio de Bellas Artes y en el Palacio Postal de la Ciudad de México. Julio Galán trabajaba rodeado de miles de objetos, desde ositos de peluche hasta valiosas antigüedades; los fetiches son divertimentos que reconoce como propios. Su obra perturba tanto por lo que muestra como por lo que se intuye con una autorreflexión obsesiva, en donde siempre está presente una búsqueda de su identidad.

El artista refleja así su esencia como se puede apreciar –impregnada de mexicanidad–, utilizando elementos como: estampitas religiosas,

milagritos, papel picado, cartas de lotería, tehuanas y charros, combinados con sus más intensos placeres y angustias. Se desnuda, se abre ante quien mira, mostrándose y exhibiendo lo más querido y lo más odiado. Su rostro de niño y de adolescente se repite en su trabajo junto a los laberintos, fragmentos del cuerpo, animales, lágrimas, esferas, huevos, frutas y líneas inconclusas, además de la persistente búsqueda de un placer que dudosamente alcanza. Francisco Reyes Palma comenta de su trabajo: “entre los sistemas regresivos empleados por Julio Galán, sobre todo en su primera época, se halla la vuelta al juego infantil como flujo del deseo sin cortapisas” (Reyes Palma, 1998: 31). Su obra es autorreferencial, pero, como un presentimiento, se nutre de muchas otras vertientes espirituales, sexuales y culturales.

Cualquiera que haya vivido en México sabe de dónde proviene parte del fuego, el color y la violencia que se percibe en su trabajo. No representa sus sueños sino su realidad sensorial encarnada en su propia vida pintando lo inalcanzable. Mexicano hasta la médula, lejos de sentirse limitado por su herencia cultural y religiosa, desafía los estereotipos que le asigna la mirada de afuera. Esto lo hace precisamente utilizando elementos que automáticamente son asociados con su país de origen. Imágenes y objetos de la infancia, adornos queridos, íconos católicos, cintas de colores, chucherías es cogidas en mercados de pueblo, mascotas, motivos del arte popular, constituyen su galería de referencias.



Julio Galán conmigo
(Julio Galán, 1997)

En la obra *Julio Galán conmigo* se ven dos niños, a la vez dos a la vez uno, aunque al referirse en el título de la obra a él mismo, muestra que a pesar de la soledad de la individualidad él está acompañándose o por lo menos dando fe de su existencia, con un *otro yo* acompañante. En sus obras, Galán presenta su propia historia, toma el cuerpo como sujeto y objeto del discurso en relación con su deseo, se dibuja así mismo, a la vez que a los objetos que lo acompañan de manera personal en una autoobservación constante. En su trabajo presenta cada uno de los acontecimientos de forma autobiográfica expresando un dolor, que a diferencia de Frida Kahlo con su dolor físico, él lo refiere a su dolor espiritual, trascendiendo el cuerpo con un cuestionamiento constante sobre su verdadero *yo*.



Autorretrato con el oso, la estatua y la carta de adiós
(Julio Galán, 1983)

En el tríptico *Autorretrato con el oso, la estatua y la carta de adiós* los cuerpos de los personajes son seccionados e intercambiados. En la imagen central superior del primer panel se encuentra la leyenda “La cara que vemos; la que no ven” que puede aludir a una multitud de significaciones que va desde su verdadera orientación sexual hasta la pérdida de la identidad entre los *otros*, en muchas de sus pinturas usa un tipo de disfraz diferente, aunque no le gustaba esta palabra y cuando se la mencionaban en alguna exposición decía: “Yo soy así, soy todos y ninguno”, tres mundos ajenos confluyen para construir diversos personajes que pueden coexistir como punto de encuentro entre lo femenino, lo masculino y el mundo animal, intentando mostrar lo oculto, lo que hay que descubrir en él mismo ya que se asume en cada uno de los personajes que lo habitan, las cartas cerradas nos muestran el enigma de lo desconocido, la ambivalencia entre secreto y evidencia, entre oculto y expuesto.

ENRIQUE GUZMÁN (México, 1952-1986). Nació en Guadalajara. Entró en contacto con las disciplinas artísticas en Aguascalientes, ciudad a la que se trasladó con su familia en 1966. Ingresó al taller de teatro de la Casa de Cultura, y posteriormente al de pintura, donde recibe clases de Alfredo Zalce. En 1969, obtuvo un premio de adquisición por la obra *Desmembramiento*, en el Cuarto Concurso Nacional para Estudiantes de

Artes Plásticas. Ingresó a la carrera de Pintor en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, del INBA, en la Ciudad de México.

En 1972, le dieron el primer premio de adquisición del Séptimo Concurso para Estudiantes de Artes Plásticas por el cuadro *Conocida señorita* del club “La llegada de la felicidad”, en el que se retrató con sombrilla. Su primera exposición individual, *Preguntas y respuestas*, fue inaugurada en agosto de 1973. Un año después, presentó su segunda exposición individual, *Guzmán. Óleos recientes*. Representó a México en la Cuarta Trienal de Arte Mundial de Nueva Delhi, India, en el año 1978.

Guzmán participó con las obras *El mar*, *El fin del mundo* y *¡Oh! santa bandera* en la exposición *México, pintores y escultores de hoy*, auspiciada y organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes que viajó de manera itinerante por la República mexicana. Sus obras muestran un gran nivel de asombro, conmoción, mismos que dieron lugar a agresivos trabajos de gran impacto y fuerza expresiva, en algunos casos dotados con un especial tono irónico. Participó de manera activa en el trabajo colectivo de los años setenta. Su vida ha sido convertida en un mito, en parte por su personalidad conflictiva –que lo llevó a destruir el cuadro con el que obtuvo el premio de pintura joven y a suicidarse tiempo después– y en parte por su obra misma.

Como menciona Carlos Blas Galindo en el libro *Enrique Guzmán, transformador y víctima de su tiempo*, su infancia transcurrió en una sociedad reprimida y sumamente represiva, poseedora de una reiteración tradicionalista con una fuerte influencia religiosa, elemento este último que su generación cuestionaba considerablemente. La imposición de dichos valores en la segunda mitad de la década de los años cincuenta y la primera de los sesenta tuvo consecuencias en su obra, manifestada, principalmente, con una rebelión contra las reglas que se reflejó en su producción visual, externando su más profundo sentir. Su trabajo genera un cierto grado de asombro, conmoción e inquietud puesto que fue capaz de lograr un amplio número de categorías estéticas, entre las que destacan: lo trivial, lo típico,

lo terrorífico, lo siniestro, lo sentimental, lo sarcástico, lo nefasto, lo irónico, lo horrendo, lo grotesco, lo feo, lo dramático y lo cursi.

A pesar de ser un auténtico autor rebelde, a partir de 1972, su obra recibió una creciente aceptación de artistas, especialistas y funcionarios culturales, entre otros. Como consecuencia de sus actitudes anarquistas, evidentes en su comportamiento, no pudo desarrollarse como hubiera podido, aunque, al mismo tiempo, le dieron cierta personalidad que lo hacía innovador, e igualmente polémico. Su rechazo ante lo inamovible e intocable, así como su actitud provocativa e inconforme fueron posturas políticas, además de artísticas, que mantuvo durante gran parte de su trayectoria. Sus excesos lo condujeron a lo irracional, a Dios y al Diablo, así como al momento más trascendente y metafísico: la muerte.



El zapato
(Enrique Guzmán, 1973)

En la pintura llamada *El zapato* se puede apreciar dicho objeto que se presupone es del autor, ya que una de sus características es la utilización de sus objetos cotidianos, a primera vista se podría pensar que el zapato está sobre un piso pero al mismo tiempo por la forma y el color del fondo también da la sensación de que el objeto podría estar colgado en una pared de una casa estilo colonial. Dentro del zapato muestra una flor en cuyo fondo se muestra un atardecer a manera de ventana, mostrando otra

dimensión dentro del cuadro que le da una mayor profundidad. Aunque si sólo se pensara en ésta como parte del objeto en sí, se podría llegar a la conclusión de que es sólo una imagen pintada dentro de un zapato.

Si dicho objeto representa al autor en sí, entonces muestra parte de su interior al mismo tiempo que se pierde por un instante desde qué perspectiva se está mirando la imagen. Estamos viendo, entonces un ejemplo perfecto donde al observar al creador desde fuera se está mirando parte de su interior a partir de perspectivas diferentes.

Enrique Guzmán sufrió de algunos trastornos mentales que, junto a la influencia del momento histórico en que se dio su expresión artística que contenía una influencia con un tinte un tanto localista así como nacionalista, el resultado fueron imágenes que mezclaron elementos de uso cotidiano relacionados con algunas de sus obsesiones internas, así como con elementos de la cultura popular. En la pintura *Imagen religiosa* se ve a un cristo, la bandera, un WC y un brazo.



Imagen milagrosa
(Enrique Guzmán, 1974)

La imagen de Jesús se encuentra en un cielo mostrando un corazón flechado, que a su vez está en un cielo interior, haciendo un nexo interior-exterior en donde a pesar de que los dos cielos son diferentes, las flechas utilizadas se encuentran tanto dentro como fuera del personaje ya que unas parecidas atraviesan la mano de un brazo cerca de dicho personaje y que a

su vez sale del cuadro mismo; sin perder de vista que la sangre derramada va a dar al WC, seguramente en una expresión de reflejo interior que se vio en gran parte de su trabajo. Sus primeros años de vida vivió en un ambiente donde la religión se veía por todas partes de manera común, sobre todo en las calles donde se podían ver procesiones callejeras y representaciones de momentos bíblicos de manera muy constante en una sociedad altamente reprimida.

Tanto Julio Galán como Enrique Guzmán presentan esta relación interior-exterior de tal manera, que se pueden palpar hasta sus más oscuros instantes, donde al tiempo que miramos su identidad personal se capta también su identidad colectiva, tocando su mexicanidad, así como su nacionalismo, hasta lo más íntimo en lo profundo de su felicidad, de su sufrimiento, de sus juegos infantiles, de sus pasiones, de sus objetos.

ALFREDO CASTAÑEDA ITURBIDE nació en la Ciudad de México el 18 de febrero de 1938. Vivió en casa de su abuelo paterno dentro de un ambiente en el que dibujar era parte de su cotidianidad. Su tío, Ignacio Iturbide, fue su maestro de pintura durante la niñez. Su familia acostumbraba hacer dibujos de la mejor faena de la tarde después de ir a las corridas de toros. En la adolescencia practicó con el pintor español José Bardasano, y más adelante conoció al artista de origen alemán Mathias Goeritz, quien impresionó a Alfredo Castañeda de tal manera, que el mismo pintor y poeta mexicano comenta: “Mathias Goeritz me abrió los ojos a lo que es la visión de lo poético, lo filosófico, lo espacial y lo mágico. Esos conceptos también dejaron en mí una huella particular, que me ayudó muchísimo para encontrar años más tarde mi camino. Su visión del arte era muy diferente” (Castañeda citado en s/a, 2004: 25). Aquí el artista expresa su influencia tanto del exterior como del interior, en donde se percibe esa otredad. Emmanuel Lévinas dice al respecto: “el porvenir del individuo está ordenado por el pasado colectivo; el individuo no construye su porvenir, sino que éste se revela” (Lévinas citado en Todorov, 2005: 75).

Aunque estudió arquitectura, nunca dejó de pintar. Uno de sus socios, Joaquín Baranda, se había casado con la hija de Inés Amor, dueña de la Galería de Arte Mexicano, quien contaba con un gran prestigio como galerista. Al mostrarle una de las pinturas que Alfredo le había regalado, le consiguió una cita, convenciénolo de llevarle algunas piezas más. Inés Amor le propuso hacer su primera exposición individual, en la que se pudieron admirar óleos, acrílicos, dibujos y *collages*. Inés Amor lo apoyó, dirigiendo definitivamente su carrera hacia otro lugar, el de las artes. A partir de este momento Castañeda ha expuesto en lugares como Estados Unidos y España. En 1969, participó en la exposición colectiva *The mexican mystique*, en la Galería J. Walter Thompson de Nueva York, y estuvo incluido en la exposición *Der Geist des Surrealismus*, en Colonia, Alemania, representando a México. En 1972, a unos cuantos años de haber iniciado su carrera, presentó una importante muestra con sus obras más recientes en el Museo de Arte Moderno, en México. En 1981, sus obras fueron seleccionadas para la exposición colectiva *Mexican Masters. The Young Generation*, la cual se presentó en la Galería Signs de Nueva York.

Alfredo Castañeda es otro artista que se relacionó con el realismo mágico y la *otredad*, un claroscuro existencial donde muestra su verdadero ser, un internamiento al mundo de la extrañeza, de la intimidad espiritual que sólo puede verse en la auto observación desde una mirada entre la propia naturaleza y el abismo interior.

Las obras *Salvo conducto* y *He llegado a una tierra de llegada* reflejan la necesidad de Castañeda de ir a su propio encuentro, usando el autorretrato en un intento por escucharse, tocarse; mirarse en una realidad más pura, más completa.



Salvo conducto
(Alfredo Castañeda, 2002)



He llegado a una Tierra de Llegada
(Alfredo Castañeda, 1986)

Dado que tanto su obra como su concepción artística se relacionan con mayor profundidad con los temas de este proyecto de investigación así como a nivel íntimo, en el siguiente capítulo se hará un análisis formal y conceptual más detallado de su obra, considerando que tiene las características necesarias para enriquecer la investigación y darle un punto de partida para un proyecto personal. En la obra de Castañeda se percibe el encuentro consigo mismo. La relación con los objetos que le rodean es de tal naturaleza que su pensamiento se percibe en cada elemento colocado, en cada trazo, dando lugar a la extrañeza y hasta cierto punto a lo siniestro.

CAPÍTULO 3
UN ANÁLISIS DE LA OTREDAD
EN LA PLÁSTICA

*En el último rincón de mi apellido está Adán el antiguo,
el primero en sentir, como yo ahora, EL VACÍO.*

Alfredo Castañeda

La realidad es la percepción e interpretación de aquello que a través de los sentidos da un lugar a todo aquello que existe y que miramos a partir de una cultura heredada. El porvenir, dice Emmanuel Lévinas, se cumple en el cara-a-cara con el otro. “La situación de cara-a-cara representaría la realización misma del tiempo; la invasión del porvenir por parte del presente no acontece al sujeto en solitario, sino en relación intersubjetiva. La condición del tiempo entre seres humanos, la historia” (Lévinas, 1993: 120-121). El trabajo plástico puede mostrar un fragmento de quien es el autor, no sólo a nivel personal sino relacionado con el momento histórico en el que se encuentra, aunque como la mirada es un acto voluntario, cabe mencionar que el interlocutor también ejerce cierta influencia en la interpretación misma de dicho trabajo.

México a finales del siglo XX recibió una mayor influencia del exterior a consecuencia a las corrientes ideológicas generadas a partir de la posguerra. En ese sentido, ocurrió también que, además de ser vista desde el exterior, la comunidad artística mexicana giró su mirada hacia sí misma a partir de otra perspectiva, reencontrando y expresando su sentido especial de ver el mundo de una manera particular a partir de su relación con los objetos que le rodean, por lo que surgieron nuevas propuestas y alternativas plásticas. Lupina Lara de Elizondo comenta al respecto:

Esta segunda mitad del siglo XX es rica en propuestas. A diferencia de las manifestaciones planteadas en las décadas anteriores, en donde observamos que la pintura parte de una representación fiel de la realidad; encontramos que en este período, pasa de la interpretación a la abstracción, para continuar en sus últimos años dentro de un esquema dirigido casi por completo a la expresión libre, e incursionando en el terreno de lo fantástico (Lara de Elizondo, 2001: 71).

Cabe señalar que antes de 1940 ya existían en México artistas con tendencias

similares a la del movimiento surrealista en cuanto a la esfera de lo irreal, como ya ha sido comentado anteriormente. Emmanuel Lévinas escribe en relación con la obra, en general, vista como expresión:

El cuadro tiene, en la visión del objeto representado, un espesor propio: es él mismo objeto de la mirada... El cuadro no nos conduce, pues, más allá de la realidad dada, sino en cierto modo, más acá... Libre es el poeta y el pintor que ha descubierto el <<misterio>> y la <<extrañeza>> del mundo que había todos los días de creer que ha superado la realidad... La idea de sombra o de reflejo a la que recurrimos –de un doble esencial de la realidad por su imagen, de una ambigüedad <<más acá>>– se extiende ella misma a la luz, al pensamiento, a la vida interior (Lévinas, 2001: 54).

Esta simbiosis de correlación entre los seres y los objetos es lo que conforma la visión que se tiene del mundo y de sí mismo. El *otro* y lo *otro* también son parte de nosotros y, paralelamente, lo que hacemos también refleja parte de esa realidad. La *otredad* está presente en este contacto. Al mismo tiempo el vacío nos llama, nos conduce hacia lo desconocido, nos acerca con cada paso a la conformación de nuestra percepción de lo que llamamos realidad. El deseo en esta estructura forma una parte fundamental, aunque en sí mismo distorsiona nuestra mirada: “el objeto sólo assume rasgos claros y distintos si lo miramos –desde un costado–, es decir, con una mirada interesada y –distorsionada– por el deseo. Esto describe perfectamente al objeto, el objeto causa del deseo: un objeto que, en cierto sentido, es puesto por el deseo mismo” (Zizek, 2006: 29), provocando una paradoja constante.

El universo de lo fantástico, visto desde el punto de vista de la *otredad*, puede hacerse presente en el plano de lo real dada la relación del interlocutor con su contexto, los objetos y las situaciones que le rodean. La concepción a partir de una mirada en la que el mundo se ve relacionado tanto con lo mágico, lo extraño y lo asombroso, se manifiesta por medio de la expresión artística. La realidad no está dada por la percepción, sino que es retomada internamente, reconstruida y vivida por el sujeto, puesto que dicho mundo se encuentra ligado a uno que conlleva las estructuras fundamentales de las cuales el objeto cotidiano es una de sus posibles concreciones y manifestaciones.

Alfredo Castañeda, ya mencionado anteriormente, se relaciona con la *otredad* a partir de la mirada del autor sobre su trabajo personal, la relación de las imágenes con él

y la relación con los objetos que le rodean se ven reflejados en su expresión plástica.



Alfredo Castañeda

La influencia que Alfredo Castañeda ha recibido tanto del exterior como del interior, ha construido una visión muy particular sobre los objetos que le rodean y sobre sí mismo. Paralelamente a su obra pictórica, dicho autor se desempeña como poeta. Al respecto, Alberto Ruy Sánchez (2006) señala que el pintor expone sus palabras como una extensión natural de su pintura, integración en donde se yuxtaponen diferentes dimensiones de la realidad. Su obra está conformada por trazos de gran detalle y mágica expresión. Su estilo se articula con lo que podríamos llamar realismo mágico, mismo que se define como la preocupación estilística del interés por mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común. No es una expresión puramente mágica, su finalidad no es sólo la de expresar emociones, sino suscitarlas, pero sobre todas las cosas, es una actitud frente a la realidad.

3.1. Desde la visión interdisciplinaria

Alfredo Castañeda plantea en su *Libro de horas*, con una solemnidad aparente, un entretrejo entre realidad, magia y reflexión. Desde su primera exposición individual en la Galería de Arte Mexicano, el artista ha expuesto tanto en México como en el extranjero, siendo, quizá, la exposición más destacada aquella que tuvo lugar en la ciudad de Colonia, Alemania, en 1971, con el nombre *Deir Geist des Surrealismus*, evento en el cual su obra fue exhibida junto a la producción de René Magritte, Joan Miró, Leonora

Carrington, Alberto Gironella y Wolfgang Paalen. La relación entre el realismo mágico y Alfredo Castañeda radica en la forma en la que se encuentra dispuesta su visión sobre la realidad y sobre los objetos a los que dirige su mirada, misma que es plasmada en su trabajo, tanto en el grabado, en la pintura, así como en su poesía. El concepto de *otredad* se encuentra, así mismo, implicado aquí ya que tiene que ver con la forma en que el sujeto va creando su concepción del mundo, su realidad, es decir, cómo los objetos – incluyéndose él mismo y los otros, cobran importancia en su discurso, ya que a través de ellos construye una realidad en términos de verdad. Sus visiones metafísica y mágica se muestran en su expresión. La creación de momentos extraños y desconcertantes en un ambiente real y cotidiano, lo ubican en el realismo mágico ya que se diferencia de los surrealistas y de otras tendencias, en cuanto que no trata de mostrar un ambiente onírico sino su propia visión de la realidad: un contacto con su exteriorinterior. Esta transición se esfuma en un mismo plano, donde conviven libremente ambos mundos.

HORA DE FORMAR UN EQUIPO

¿Qué cuantos somos nosotros?

Somos uno todos, cuando callamos.

Somos todos, cada uno, cuando rezamos.

Somos tres cuando los demás nos hemos ido
a emborrachar.

Somos muchos, cuando estamos de acuerdo.

Somos pocos casi siempre.

Alfredo Castañeda

Libro de horas



Nosotros

(2000, óleo/tela, 60x60cm)

En relación con la expresión de Alfredo Castañeda, dada la marcada influencia recibida de los alquimistas, se puede decir que él podría tener cierta conexión con esa línea de pensamiento, en la cual se buscaba un estado cercano a la material en donde alma y cuerpo nunca se separan durante mucho tiempo. Es, pues, de pensar que estar frente a sus obras es presenciar un estado del alma en el que se muestra al mismo autor desde otra perspectiva, desde otra mirada, que no es sino desde su interior, Patrick Harpur menciona que: “en ningún lugar se muestra tan claramente la relación entre espíritu y alma como en la antigua discusión filosófica entre el Uno y los Muchos” (Harpur, 2006: 347), lo cual se vincula con lo que él llama Otro Mundo (Harpur, 2006: 72), es decir, una abstracción formulada de tres formas: alma del mundo, imaginación e inconsciente colectivo, de los cuales, los dos último’s están colocados dentro del sujeto. Castañeda se muestra a pedazos, fragmentos que se desprenden de sí para sí en otro que no es sino el reflejo de su interior visto desde afuera.

Alberto Ruy Sánchez, hace el siguiente comentario relativo a la obra de Alfredo Castañeda en el *Libro de horas*: “el personaje barbudo que siempre está en ellos es un equivalente pictórico de la primera persona del poeta. Un-*yo* que es un autorretrato y al mismo tiempo es el personaje principal dentro de la composición imaginada: es un

personae¹” Ruy Sánchez, 2006: 2). Así mismo, afirma que su trabajo está atravesado por una moderna sonrisa irónica no menos inquietante y profunda ante el abismo del ser. Dicho comentario devela la problemática del tipo de análisis en el que se ve inmerso Alfredo Castañeda, la relación de sus personajes con él mismo, su reflexión ante su realidad vista desde su mirada.

Sartre tenía una gran preocupación por la conciencia humana. Hace mención de la aprehensión que se tiene por el prójimo, por lo que no se puede apuntar a una conciencia solitaria, ya que el hombre se define con relación al mundo: “El -ser-visto-por-otro- es la verdad de -ver-al-otro” (Sartre, 2006: 360).

Alfredo Castañeda se interesó en la lectura de textos místicos. Estudioso de poetas y filósofos del pasado, y de la alquimia, su trabajo se hizo más complejo gracias a dichos conocimientos, lo cual permite la traducción de su obra a partir de una multiplicidad de lecturas. El diálogo entre el pintor y el espectador se establece, entonces, continuamente. En la revista *Resumen*, se comenta al respecto:

(...) Podríamos decir que esas lecturas han enriquecido su concepción de la vida y, por ende su capacidad imaginaria de concebirla a través de metáforas. De ésta manera encontramos personajes de dos cabezas, con tres pares de ojos, cada uno de los cuales quizá ahonda de distinta manera en lo que mira, quizá cada uno capta de distinta manera la realidad. Quizá uno mira mientras otro siente lo que mira, y el otro simplemente disfruta (S/a, 2004: 38).

La realidad para Castañeda es una ilusión entre el interiorexterior, en donde sus personajes fuera de lo común no pueden descifrarse en una lectura única, sino que navegan entre los dos planos mostrando el verdadero rostro, el verdadero *ser*.

En el *Libro de horas* (2006), es posible encontrar a la poesía y la pintura de Alfredo Castañeda interrelacionándose entre sí, entrelazando la imagen y la palabra, dejando ver más posibilidades de su obra. Habla del tiempo, de las palabras nunca pronunciadas, de los deseos y los miedos ocultos, de puertas y remordimientos, del descubrir, de la muerte, del centro del espejo, de mirar al interior de los ojos, de la locura, de la sombra y muchos

¹ Personae: Eran las máscaras que se colocaban los actores en las obras de teatro de Grecia y Roma clásicas. Se refiere a la máscara o “pose” que todos nos colocamos al interactuar con las personas y que incluye la apariencia personal y los objetos con los que nos rodeamos. En la conciencia, el ego y las personae se relacionan con el mundo y las obligaciones cotidianas.

otros temas más. Pareciera que Castañeda está en un tiempo suspendido con todos estos sucesos aconteciendo simultáneamente. Él se encuentra observando y observándose de manera pausada, silenciosa, dejando pasar la mirada del interlocutor como un personaje más que aparentemente se encuentra situado fuera de la imagen.

La memoria de aquellos seres que fueron y que también forman parte de uno, es uno de los tópicos desarrollados por Alfredo Castañeda, quien menciona a Adán, “el antiguo, el primero en sentir” (Castañeda, 2006: 68), y permite entrever que forma parte de él mismo. Para Emmanuel Lévinas, el porvenir de la muerte y su extrañeza no deja iniciativa alguna al sujeto. Se abre, pues, un abismo entre ese presente y la muerte, mismo que se sitúa entre el yo y la alteridad del misterio de la muerte.

3.2. Alfredo Castañeda y el realismo mágico

Alfredo Castañeda utiliza a menudo el autorretrato en una búsqueda filosófica con la pregunta ¿Quién soy?, reflexión sobre su *yo* verdadero, se muestra en innumerables rostros, los cuales dan cuenta de sí y del *otro*, ese *otro* que no es sino él mismo viéndose, de alguna manera, a sí mismo desde fuera.

El realismo mágico se manifiesta desde esta perspectiva ya que él vive su *yo* verdadero en las imágenes que presenta, no es que pinte sus sueños sino que se da a ver, muestra su verdadero yo en cada una de las imágenes según afirma el artista. Jacques Lacan lo explica de la siguiente manera: “los fenomenólogos han podido articular con precisión, y de la manera más desconcertante, que está clarísimo que veo-afuera, que la percepción no está en mí, que está en los objetos que capta. Y sin embargo capto el mundo en una percepción que parece pertenecer a la inmanencia del me-veo-verme” (Lacan, 2005a: 88).

Su trabajo puede relacionarse perfectamente al realismo mágico debido a su fina calidad, gran detalle, y por sus temas enigmáticos, llenos de imágenes fantásticas que parten del mundo real del autor y retornan para él más reales. En el libro *Visión de México* y sus artistas, se hace referencia a sus personajes, que muchas veces son de edad madura y de profundas miradas con una expresión llena de magia; se encuentran sumergidos en una múltiple lectura, jugando constantemente con la realidad interna de cada uno de ellos en donde la fantasía y la realidad se funden en un mismo plano.

Amante de la lectura de textos místicos, refleja introversión, reflexión, melancolía

y algo de consternación. Sus personajes tienen cierto aire de familiaridad entre sí, miembros de una gran familia o procedentes de un mismo lugar. En el ambiente se respira un aire de solemnidad aparente, un juego de realidad ciertamente inquietante.

Alfredo Castañeda construye con gran habilidad ese otro lugar en donde se ve reflejada su identidad: “entre los rostros de cada uno de los individuos se advierte cierto parecido, como si entre ellos hubiera un lazo sanguíneo que los hiciera miembros de una familia, o procedentes de un lugar común” (Lara de Elizondo, 2004: 37). La *otredad* en la que se ve reflejado, muestra lugares y objetos comunes pero utilizados de una manera mágica y extraña; se dejan ver, pero, simultáneamente, se ocultan. La forma en que se da a ver ese interior-exterior y en gran medida la utiliza para reflexionar e inducir la reflexión sobre él mismo en el instante, sobre el tiempo que transcurre en la obra y sobre la razón de sus personajes en relación con el espacio y él mismo.

Como ya he comentado, Alfredo Castañeda creció inmerso en un ambiente en donde dibujar y pintar eran parte de su vida diaria, una forma de interrelacionarse. El pintor comenta sobre su propio trabajo plástico: “en un principio mi pintura era totalmente inconsciente. Yo pintaba sin pensar en nada. Pintaba y pintaba, pero siempre aparecían personajes que se repetían. Era un poco el *yo*-interior, que se iba transformando conforme yo iba estableciendo contacto con ese mundo de la tierra intermedia que existe entre los dioses y los hombres. En aquellos años era un hombre muy ciego que tenía los ojos en blanco, pero al que este mundo se le iba revelando” (Castañeda citado en s/a, 2004: 33). El descubrimiento del *yo* que se revela ante el paso del tiempo a lo largo de cada imagen es evidente. Castañeda se encuentra en cada imagen viéndose, lugar en el que sitúa su búsqueda. Su percepción está en los objetos que son captados por su mirada.

En la obra *De aquí para aquí* (Castañeda, 2006: 108), por ejemplo, acompaña la imagen con un poema que dice: “Hora con el tiempo. Te digo que no es el viento, es el tiempo el que siempre está soplando” (Castañeda, 2006: 109). Se observan dos personajes, uno joven que sostiene lo que pareciera ser un espejo cuyo reflejo muestra la imagen de un personaje que es él mismo, aunque un poco más viejo; dicha imagen está puesta al revés. El joven lo toca con su mano derecha –visión mística del tiempo–, encontrándose en el mismo lugar el mismo personaje en dos momentos distintos de su vida. Uno frente al otro en un *aquí* que indica el lugar y el momento, un instante

simultáneo detrás de los personajes centrales, un espacio lleno de pasto verde hasta el horizonte. Cabe precisar que dicho paisaje se repite en varias de sus obras.



De aquí para aquí
(1992, óleo/tela, 100 x 100 cm)

Su rostro no muestra expresión alguna. No hay felicidad ni tristeza. Él, como ser sereno y en espera –no se sabe de qué o de quién– muestra su propia imagen señalándola. Pareciera que el personaje flota como si estuviera en un banco alto o algo así, generando un momento en la imagen de algo extraño, misterioso, insólito. El tiempo parece ser un concepto importante dentro de la obra de Castañeda, el tiempo se ha detenido o sigue en un transcurrir sólo conocido por él mismo en un encuentro con la alteridad. Lévinas reflexiona sobre el tiempo y hace mención en cuanto a que el porvenir ofrece la muerte; sólo se puede hablar de él en el presente, lo que separa el presente y la muerte es el tiempo insignificante e infinito. El concepto de tiempo es importante para Alfredo Castañeda; tanto es así que es el tema principal de la publicación *Libro de horas* (2006), aunque dicho término se relaciona de alguna manera con la idea de la muerte. Emmanuel Lévinas menciona al respecto: “ser para un tiempo que sería sin mí, para un tiempo después de mi tiempo, más allá del famoso ser-para-la-muerte-, no es un pensamiento banal que extrapola mi propia duración, sino el paso al tiempo del Otro” (Lévinas, 1998: 41).



Personaje

(1982, óleo/tela, 80 x 80 cm)

En la obra *Personaje* (S/a, 2004: 24), se percibe a un hombre con los rasgos físicos del autor, aunque sin barba, es decir, él mismo es el personaje. A sus espaldas, de nuevo aparece ese paisaje de pasto verde hasta el horizonte, que está presente, como ya había comentado, en varias de sus obras. Carga en sus brazos un poco de hierba, a través de ella se ve fragmentarse o desaparecer en pedazos el saco negro de aquel hombre. Su rostro serio observa al interlocutor, parece ser consciente de ser observado. Aquí, la idea de la muerte también se hace presente como en otras obras. En cierta forma podemos percibir a un Castañeda alquimista, a un hombre cuya preocupación y estudio se enfocaron a la idea del tiempo y de la muerte; tal vez hasta en la idea de la trascendencia. Dueño de un conocimiento que nos deja vislumbrar en cada imagen, en cada rostro nos señala el vacío, la fragmentación, espejos que muestran parte de él y de la humanidad paralelamente, su búsqueda, su fin.

3.2.1. La utopía en su forma

Esteban Krotz, en su texto titulado *La otredad cultural. Entre utopía y ciencia*, hace mención de la perspectiva de un mundo en principio imperfecto y de una falta de claridad en el ser humano, de no ser definido en sí mismo. Así mismo, hace mención de un tipo de hambre que más bien se refiere a un tipo de necesidad básica de cubrir cierta insatisfacción y la relaciona con la utopía, aquello que se piensa como ideal-imposible. Dicho autor cita a Bloch en la sección donde se comenta que:

Desde esta perspectiva ontológica, el hambre se entiende como insatisfacción imposible de ser satisfecha como tal, que física, psíquica, erótica, estética e intelectualmente aspira permanentemente a ese más-que-es-lo propio-de-lo-real. Así las imágenes y los intentos anticipadores surgidos de ella son necesariamente fragmentarios, no sólo por su condicionamiento socio histórico, sino también porque el mundo es –a causa de su carácter procesal– siempre perceptible y asible solamente a modo de contorno. La conciencia anticipadora que busca expresarse en la utopía tiene su correlato en lo inacabado del mundo (Bloch citado en Krotz, 2002: 158-159).

En cierta forma descubrir el punto de encuentro entre lo que pensamos, decimos y hacemos puede ser una forma de utopía, la extrañeza del vivir en sí ya es un motivo de conflicto, en pocas ocasiones se tiene conciencia del presente, del acontecimiento en sí, ya que al momento de suceder cualquier cosa habrá ya de haberse hecho pasado y la memoria no siempre puede registrar el momento como tal, se torna difuso y es aquí donde el deseo se apodera de la mirada. De esta manera, el artista, pensando en general, puede buscar en las imágenes la utopía de ese mundo inacabado buscando perfeccionarlo, moldearlo de acuerdo con su forma y pensamiento, transformando tanto el espacio en el que habita como su ser en sí, dando un sentido más profundo en busca de la *completud*. En este caso, Alfredo Castañeda se devela dejando ver su mundo personal, reflejando las paradojas que se experimentan en el camino del saber. Con ello abre la conciencia de tal manera que nos permite escudriñar los fundamentos de su existencia. Afirma:

(...) la pintura siempre ha sido un enfrentamiento conmigo mismo. Es la búsqueda del camino que me conducirá a mi casa verdadera, la que un día dejé y a la que un día volveré. Al decir casa me refiero a un estado ideal, pues no es un lugar, es un estado de gracia, en donde se unen el ser y el estar. Al pintar tú vas descascarando algo; no sabes qué hay detrás, aunque eso ya exista. Tú lo vas a ir encontrando. Hay algo que te va guiando, y si lo continúas vas llegando a ello. En un principio ves muy poco y después vas encontrando más y más (Castañeda citado en s/a, 2004: 33-35).

El contacto consigo mismo se concreta en la conciencia de la unidad, donde el *yo* también es el *otro* y el pasado y el futuro estrujan al presente apenas perceptible.

Hay una necesidad de generarse una conciencia de sí mismos, a veces puede mostrarse ante nuestros ojos, y a veces parece ser buscada, en la expresión plástica, se

pueden observar esta reflexión. Tal es el caso de la obra *Proceso de autoconocimiento* (Lara de Elizondo, 2004: 31). Se ve al personaje –que es él mismo sentado y recargado de espaldas, desnudo, sólo con su sombrero– y frente a él está sentado otro personaje que, al parecer, también es él mismo observándose, ubicado frente a sí ya sea un *otro* o una imagen de sí mismo en ese u otro momento pero dentro del mismo instante, vestido de negro y con ese mismo sombrero, tal vez un suspiro o tal vez una eternidad, viendo dicho reflejo o siendo visto por él.



Proceso de autoconocimiento
(1970, óleo/tela, 53 x 81 cm)

Según Patrick Harpur (2006), el espejo es la imagen más común de lo que él llama *alma del mundo* ya que no es nada en sí, sino el conjunto de las imágenes a las que refleja, el inconsciente colectivo. Harpur dice que el alma se manifiesta indirectamente, como a algo distinto a ella misma. Como un otro u otros de sí, que en realidad podría dar una visión más completa de la imagen reflejada por el alma. El personaje de Castañeda en esta obra, al encontrarse desnudo sentado frente a su imagen, no cuenta el tiempo, simplemente éste transcurre. Puede ser que a partir de esta contemplación de sí, genere este proceso de autoconocimiento, que puede llevar un instante o toda una vida, así como el conocimiento del *otro* u *otros*, representados también en esa misma imagen. Jacques Lacan habla de lo que él llama *estadio del espejo* que considera como formador de la función del yo: “el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término; a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto está suficientemente indicada por el uso, en

la teoría, el término antiguo *imago*” (Lacan, 2005b: 86). Muchas veces funciona como una visión del *yo*-ideal o lo contrario, resolviendo su inadecuación relativa a su propia realidad, una exterioridad más constituyente que constituida.



Para que sepas cómo soy
(1997, óleo/tela, 80 x 80 cm)

Asimismo, en la obra *Para que sepas cómo soy* (Castañeda, 2006: 69) Castañeda se descubre en un personaje que, al parecer, deja ver su interior como un exhibicionista. El sujeto en el centro de la obra muestra su cabeza cubierta por una especie de venda blanca. Su rostro sobresale con una espesa barba y mira al frente. Su cuerpo es una silueta con un abrigo negro con los brazos abiertos. Al abrir el abrigo, muestra un ser ubicado en su interior exactamente igual en apariencia a él, ubicado en el centro de donde debería de estar su cuerpo. El personaje interior está sentado, agarrando sus rodillas y con las piernas sumergidas en un agujero lleno de agua o un vacío, mirando al exterior. Los dos personajes se exhiben al observador, al tiempo éstos lo observan.

El título es sugerente ya que concibe un *otro* al que se muestra; *otro* al que el autor le interesa darse a conocer. Este sujeto podría ser él mismo inclusive, el interlocutor o simplemente una actitud hacia el mundo visto de forma particular. Aquí aparece un *yo* dividido, entre el afuera y el adentro; cuerpo y alma con un tercer plano en donde se ubica el observador. Entonces vemos un sujeto observando a otro que muestra, a su vez, un tercer *otro*, en donde cada uno puede ser el mismo sujeto, una percepción que Jacques Lacan llama “me veo verme” (Lacan, 2005a: 88) y que describe como un permanecer en

la inmanencia. Paralelamente, en esta misma imagen se percibe otro rostro, lo que Derrida denominaría como “lo que intercambia la mirada” refiriéndose a Lévinas: “yo no veo sólo los ojos de otro, veo también que me mira” (Lévinas citado en Derrida, 1989: 133). La consciencia de ocupar un espacio donde el *otro* también puede mirarnos, no teniendo el control de dicha mirada puede generar cierta inquietud, la forma en que se presentan las imágenes también denota el ciertos niveles de consciencia en los que de otra manera podría ser difícil de pensar o imaginar y sólo mediante éstas se puede tener un mayor acercamiento en cuanto a su conceptualización.

3.2.2. La ambivalencia en su imagen

La ambivalencia tiene que ver con la aptitud de una cosa, con su capacidad para contener o expresar dos sentidos ya sean diferentes u opuestos. El realismo mágico, al proponer la realidad como mágica, une estos dos opuestos y los enlaza, inclusive, en una unidad sobre los presupuestos de verdad. Castañeda, en sus imágenes, juega con los sentidos, con la percepción de la realidad. Patrick Harpur, autor inglés, hace referencia a esta visión, revisándola desde el plano psicoanalítico afirmando: “Jung ya no pensaba tanto en términos de dos mundos, uno interior y otro exterior, sino en términos de dos aspectos del mismo mundo: un microcosmos y un macrocosmos. Jung llamó a esto realidad psíquica” (Jung citado en Harpur, 2007: 77). Harpur hace una reflexión sobre la dificultad que hay para concebir dicha realidad ya que nuestra cosmovisión ha sido marcadamente dualista durante largo tiempo y esto ha dividido poderosamente el mundo entre mente (sujeto) y su extensión (objeto), poniendo en duda el esquema racionalista del mundo. Según Harpur (2006), en la tradición neoplatónica, psique o alma es un principio que se formula como base de la realidad, como un alma del mundo colectivo en donde nos podemos ver a nosotros mismos en un todo en conjunto. Dado lo anterior, podría ver en su obra al mismo Alfredo Castañeda y al mismo tiempo verme y ver a la colectividad, siendo espejo y pantalla simultáneamente.

Alfredo Castañeda, así mismo, puede expresar en cada imagen consternación, duda, misterio, asombro y construir puentes entre lo real y lo irreal, entre el adentro y el afuera. En el *Libro de horas* escrito por el mismo Castañeda, su obra poética va de la imagen a la palabra exponiendo dichas sensaciones y visiones sobre su realidad interior.

Su texto incluye poemas de amor, libertad, duda, misterio y sorpresa o, como dice Alberto Ruy Sánchez en esta misma publicación, infiriendo que recuerdan a “(...) las ilustradas bitácoras medievales de oraciones, cantos y actos rituales que marcaban el paso de cada jornada, de cada semana y de las estaciones durante un año” (Ruy-Sánchez, 2006: 9); como una descripción de instantes, que van desde la separación que provocan las palabras hasta la sonrisa que acaricia la existencia, siempre en constante reflexión del lugar donde se encuentra el espíritu.

En cuanto a la vivencia de experimentar con el contacto de la obra, vista así en general, hallamos que en sí misma puede ser un acontecimiento, no sólo un producto de la representación como tal. Michel Foucault señala por un lado: “el lenguaje no se asemeja de inmediato a las cosas que nombra, no está por ello separado del mundo; continúa siendo, en una forma u otra, el lugar de las revelaciones y sigue siendo parte del espacio en donde la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez” (Foucault, 2005: 44); mientras que Jacques Derrida señala por el *otro*: “la invención del trazo no se regula por lo que es visible en el presente. Aquello que el dibujo hace venir no puede ser mimético” (Derrida citado en Galard, 2006: 67). Galard comenta que para Derrida aquello que se está por imitar se encuentra en la inevitable condición de invisibilidad en la expropiación y reapropiación, ya sea de un *otro* exterior o de un *otro* interior. Alfredo Castañeda transforma la realidad al mezclarla con su yo interior y su percepción del exterior, construyendo un universo lleno de significación y sin sentido, real y no real, una experiencia casi mística de su visión de la realidad en un continuo descubrimiento de su ser que se cuestiona y lo cuestiona, a su vez que es escudriñado por el espectador, sorprendiendo a ambos con nuevas revelaciones sobre la verdad de cada uno en un vacío esperando por ser llenado.

La ambivalencia, más que mostrar una contradicción acerca de alguna verdad, da un sentido a cosas que de otra manera podrían ser incomprensibles o difíciles de entender a simple vista y que desde dicho lugar encuentran un significado, generando posibilidades alternas en busca de una realidad más real. En ese sentido Lévinas (2001) se pregunta si el artista conoce y expresa la oscuridad misma de lo real. Espacios cubiertos por hierba, sembradíos o agua, fugados hasta un horizonte, a veces cortados por un cielo calmado, quieto, y su utilización dentro del cuadro. Animales de campo como

ovejas, pájaros, alguna mesa o escalera, espejos, alguna medalla o la repetición de personajes parecidos al autor son los elementos que Alfredo Castañeda coloca como parte de sus obras. Sus personajes son solitarios en un mundo sin tiempo, llenos de misterio y magia, por lo que podría pensarse que su finalidad tiene que ver con dar un carácter místico y espiritual tanto al objeto de la mirada como al contexto en el que se encuentra inmerso. También concluir que dichos personajes se encuentran en plena fragmentación y ello se percibe en su lenta desintegración.

En la obra *Desapegos* (Castañeda, 2006: 129), vemos a un hombre desnudo viendo al frente, abriendo su saco de color negro del lado izquierdo. De ese mismo lado le cuelgan, por la parte del forro, dos medallas, una roja y otra azul. En esa parte interior descubierta se aprecia un hueco que abarca desde el mismo saco hasta la mitad debajo de su pecho. El personaje porta un sombrero negro, del cual se le van desprendiendo algunos pedazos que parecen fotografías viejas, recuerdos. Éstos se alejan a la planicie cubierta por un pasto verde hasta el horizonte. Es claro que Castañeda constantemente juega con el concepto interior-exterior, inclusive con el plano y la profundidad. En el *Libro de horas* acompaña esta imagen con el poema *Hora de desnudarse*, que dice: “mis actos se apartan de mí, cuando empiezo alegre a desvestirme (se van también mis pertenencias y mis diplomas). Me siento bien cuando me siento solo con mi origen, con mi campo, con el reflejo de mis anhelos. Faltaría me desprendiera también de mis creencias, de mis abuelos (los dos)... Pero no quiero” (Castañeda, 2006: 128). Esta pieza nos aporta más datos sobre los significados de los objetos utilizados.



Desapegos

(2005, óleo/tela, 80 x 80 cm)

En dicha obra, en la parte donde tiene abierto el saco sostenido por el brazo izquierdo extendido, tiene una pequeña cinta engomada, un *diurex* que, aparentemente, pega al personaje al fondo. Paralelamente, en el poema se encuentra la frase: “faltaría me desprendiera también de mis creencias”, que junto con el detalle de la cinta engomada, puede indicar esa separación de la realidad. En un espacio con rasgos realistas, ésta es otra característica del realismo mágico, aquella referente a que se percibe que el sujeto no está del todo y muestra esa necesidad de crear una conciencia de la realidad a partir del *otro*, aunque ese *otro* sea su propia imagen. Es una característica de la *otredad* que también es expresada en la utilización del hueco producto del deseo.

3.2.3. Lo imposible en su estructura

Dentro de la composición y la distribución de los elementos en el plano de la composición de su obra artística, Alfredo Castañeda se centra en los planos, tanto físicos como espirituales, yuxtaponiéndolos. El creador, va construyendo de esta manera planos de realidad, en donde lo extraño y lo misterioso tienen cabida de manera natural, con el fin de: “descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas” (Menton, 1998: 227), como lo diría Luis Leal al afirmar la finalidad del artista magicorrealista. El trabajo de Alfredo Castañeda nos lleva a lugares reales e integra elementos que indican extrañeza; detalles que pasan a lo extraordinario siendo parte de una cotidianeidad que va desde el tiempo presente a pasados inesperados e impregnados de futuro. Tiempo infinito, de repente congelado en un instante que pareciera siempre estuvo ahí, un tiempo sin tiempo, inmutable en el velo de la existencia.

En la imagen *Mirada vertical* (S/a, 2004: 44) encontramos la representación de un borrego de perfil que mira al interlocutor sobre un fondo de pasto verde que llega hasta el horizonte. A lo lejos, un cielo que va del verde al amarillo, como en un extraño atardecer. El personaje cuenta con seis ojos que nos miran y una siniestra sonrisa desconcertante. El plano es prácticamente geométrico cortando el espacio a su vez en trazos que coinciden a la perfección. La línea del horizonte pasa exactamente por detrás del personaje y coincide exactamente con la mitad de su rostro, generando una línea imaginaria que pasa entre los ojos. Sobre la obra se ven unos sellos circulares de color blanco en donde se ubica la línea imaginaria que pasa verticalmente a través de los ojos del animal; algunos de ellos

se cortan haciéndola más evidente.



Mirada vertical

(2000, óleo/tela, 80 x 80 cm)

La estructura es importante ya que nos introduce al punto central de la imagen: la intención del autor. Es importante resaltar que a veces las diferencias entre ciertos movimientos artísticos son muy sutiles y puede ser que algunas veces sea más importante la propuesta del artista que el nombre que se le da para ubicarlo dentro de la historia del arte. Alfredo Castañeda fue descubriendo y descubriéndose en esos *otros* que mse han ido anexando a través de personajes llenos de misticismo y magia, como apariciones espirituales a manera de espejo, mostrando al *ser* y, al mismo tiempo, una conciencia de humanidad. Los personajes no solamente reflejan el alma del autor, su soledad, su miedo, muestran una realidad que bien podría ser colectiva pero, a un tiempo individual, un cuestionamiento sobre el *ser* que se refleja en cada personaje. Una consternación que traspasa el plano de la imagen y que sale del marco. Cada personaje ve al interlocutor a los ojos, por lo que éste es visto por ellos al mismo tiempo que los contempla.

CAPÍTULO 4

PROPUESTA PERSONAL

Entre lo real y lo imaginario está el tiempo de lo posible

Maria Luisa Valdivia Dounce

El objeto de estudio en la propuesta personal es la Mirada desde el punto de vista de la *otredad* en relación con la del realismo mágico, es decir, cómo ésta se relaciona con lo que se percibe como realidad en torno al *yo*. El proyecto plástico que se propone tiene que ver con la relación que tiene el *ser* entre el interior y el exterior así como con las implicaciones que esto puede significar, tanto en la exploración del contacto con el *otro* como en la búsqueda de su propia identidad.

Como se ha comentado en los capítulos anteriores, la *otredad* está vinculada con la necesidad de una conciencia del mundo en relación con el *yo*. Específicamente la conexión con los objetos que rodean al *ser*, generando una construcción sobre la realidad, su proximidad con el realismo mágico radica en cómo se construye la realidad en torno a los objetos cotidianos, la manera en la que el *yo* se conecta con ellos en la interrelación de la realidad y la fantasía. En este proceso, la fantasía se desliza al plano de lo posible y puede integrarse a la realidad. En el último de los casos, la *otredad* es un horizonte de comprensión del mundo que está escrito en nuestro lenguaje desde la mirada entendida como límite de lo que llamamos tradición cultural.

En el realismo mágico los objetos son presentados en una relación simultánea entre el interior y el exterior, entre lo místico y lo tangible donde se cuestiona el concepto de realidad, circulando en el mismo plano. Patrick Harpur afirma:

Debemos revisar, o incluso intervenir, nuestra visión de los mitos, igual que tuvimos que revisar nuestra visión de los sueños. En lugar de verlos como relatos arcaicos e invenciones primitivas, debemos verlos como la encarnación de verdades psicológicas, historias arquetípicas que nos hablan de una forma simbólica y poética sobre cómo somos realmente (Harpur, 2007: 96).

Conceptualizar esta relación simultánea para conceptualizar la realidad pareciera dentro de lo imposible aunque cuando al caer en la consciencia de los verdaderos límites, se podría encontrar no una línea tajante divisoria sino una línea difuminada en la cual desaparecen las totalidades.

Los sucesos que acontecen, así como los objetos que circulan en torno del *ser* también van conformando el desarrollo de su interior, e influyen paralelamente su exterior. En el caso del artista, su trabajo creativo se vuelve hacia su ser primario, su *yo* interno. Se busca en la obra la esencia real, o como Heidegger diría: “la realidad de la obra ha sido determinada a partir de aquello que obra en la obra, a partir del acontecimiento de verdad” (Heidegger, 2005: 41), presuponiendo que la obra como depositaria del acontecimiento que se genera tanto en el interior como en el exterior, ya sea del creador o del interlocutor, o en ambos de manera simultánea.

4.1. La otredad y el realismo mágico como punto de partida

El proyecto plástico que se propone es una reflexión sobre conceptos como: realidad y/o verdad desde la mirada del realismo mágico y la *otredad*. Tomando en cuenta dichos conceptos se propone en una analogía con el realismo científico. El concepto de realismo científico es introducido por Ian Hacking (2001) y se refiere al papel de la experimentación en la ciencia, con lo que se abre a todo el campo reflexivo de la filosofía e historia de la ciencia:

Las teorías tratan de decir cómo es el mundo. La experimentación y las tecnologías subsecuentes lo cambian, representamos e intervenimos. Representamos para intervenir e intervenimos a la luz de representaciones. La mayor parte del debate contemporáneo acerca del realismo científico se da en términos de teoría, representación y verdad (Hacking, 1996: 49).

La relación de dicho concepto con la *otredad* y el realismo mágico consiste en hacer visibles dentro de la realidad tanto lo imaginario como lo posible, así como el cuestionamiento de verdad.

En su libro *Representing and Intervening*, Hacking hace referencia al papel que juega la mano del hombre en la búsqueda del deseo, y sus

implicaciones en cuanto a la representación del mundo. Hace una reflexión sobre la verdad científica, debatiendo sobre la existencia de una realidad independiente de la mente, si hay verdades externas a nuestras creencias, lo que él llama pensamiento realista, o si la verdad es únicamente una construcción mental, lo que llama pensamiento idealista, o si ambas coaccionan paralelamente haciendo mención del pensamiento de Kant: “los sucesos materiales ocurren con tanta certeza como los mentales” (Kant citado en Hacking, 1996: 121), a lo que llama idealista trascendental. Afirma Hacking que los idealistas piensan que sólo hay ideas, entidades mentales, pero dichas ideas podrían tener esencias reales.

La propuesta plástica personal se propone, de acuerdo con la clasificación de Ian Hacking se ubicaría en el tipo idealista trascendental, denominación que usa el pensador inglés para referirse a la realidad de Kant, en donde lo material y la fantasía ocupan un lugar en la realidad. La vía de expresión empleada estará conformada por diversos elementos relacionados con la gráfica digital, el grabado, el video y la instalación. Lo que se pretende es generar un ambiente de extrañeza, y que esto, a su vez lleve al espectador a un espacio de reflexión sobre el deseo y la falta, binomio que nos confronta con la *otredad*, así como los temas mencionados a lo largo de esta investigación, confrontados con el concepto *imposible*. Sobre dicho concepto, Foucault comenta a propósito de la enciclopedia borgesiana: “no es la vecindad sobre las cosas listadas, sino el mismo sitio donde su vecindad sería posible” (Foucault citado en Foster, 2004: 99). La imagen, entonces, se convierte en un espejo en donde se da a ver el interior y el exterior, el deseo del *otro*. La fascinación del realismo mágico es precisamente esto, esa extrañeza en la que se identifican el *yo* y el *otro*, donde construyen la realidad, formando parte de un mundo totalmente sumergido en la imposibilidad y su realización.

Es cada vez más común escuchar que es posible modificar el ADN de algún ser para mejorar genéticamente alguna característica específica, ya sea de una planta, de un animal e inclusive de un ser humano. No está muy lejano pensar en la búsqueda por la perfección del *ser* y su supervivencia, temas que expuso en su momento la película de ciencia ficción *Gattaca* (Estados Unidos,

1997) en donde se desarrolla el dilema moral de la manipulación genética. Hoy, parece mucho más cercano de lo que se podría pensar. Un ejemplo lo podemos encontrar en la información del Instituto Valenciano de Infertilidad (ivi, 2000) creado en 1990, que, durante 2002, consiguió por primera vez en España y gracias al Diagnóstico Genético Preimplantacional, que naciera sano un bebé de padres portadores de fibrosis quística. Lo que en el siglo XX parecía mágico e imposible, ahora es o puede ser parte de la realidad cotidiana. Ya es factible transformarnos, ser *otros*, reinventarnos, descubrir y descubrirnos en aquellos espejos contruidos por el hombre y que se muestran tanto en el arte como en la ciencia.

En las artes visuales ya se cuestiona esto, por ejemplo el artista brasileño y profesor del Instituto de Arte de Chicago, Eduardo Kac, es pionero de lo que él mismo denomina como “arte transgénico” y que define como: “una forma de creación basada en el uso de las técnicas de la ingeniería genética para transferir material de una especie a otras o crear singulares organismos vivientes con genes sintéticos” (Kac citado en Cortés, 2007: 13). Expuso en 1999 un proyecto, en el que incluía una coneja transgénica llamada Alba, ayudado por científicos del Instituto Nacional de Investigación Agronómica de Francia, en la cual durante determinadas circunstancias su piel puede emanar un resplandor verde, ya que sus genes fueron modificados a petición de Kac, con una proteína verde fluorescente (GFP) extraída de las medusas. Con esta pieza, en la opinión de César Cortés (2007) se cuestiona la identidad, ya no de lo que *debe ser* el mundo, sino a partir del deseo latente del hombre contemporáneo.



Génesis –Kac, 1999

(2000, óleo/tela, 80 x 80 cm)

Asimismo, el proyecto “Génesis” del mismo artista indaga sobre la relación entre ciencia, tecnología y arte; dicho trabajo se presentó en el Ars Electronica 99 y se mostró en línea en el sitio del OK Centro de Arte Contemporáneo de Linz, Alemania del 4 al 19 septiembre de 1999. Dicho trabajo presenta un ADN construido de acuerdo a un principio de conversión proyectado por el artista para este trabajo, a partir de la frase que dice: “que el hombre tenga dominio sobre los peces del mar, y sobre las aves del cielo, y sobre todo ser viviente que se mueve sobre la tierra”. Construyendo un gen sintético que fue creado a petición de Kac, traduciendo una frase del libro bíblico del Génesis en código Morse en pares de bases del ADN e incorporado a un tipo de bacteria que ya en línea, los participantes en la web (al elegir activar una luz ultravioleta en la galería) daban espacio a mutaciones biológicas en la misma. Al hacer participe al interlocutor el artista le da el poder maquiavélicamente de modificar un *ser* u *organismo* en el momento que lo desee, al tiempo que lo hace cómplice de la manipulación en sí.

Dichos proyectos han desatado una polémica ante la pregunta: ¿es lícito utilizar las técnicas de manipulación genética en nombre del arte? El artista expresa su cuestionamiento ante las cosas que se dan por sentadas que consideramos naturales y que no lo son, como por ejemplo, el perro doméstico que ha sido moldeado a lo largo de mucho tiempo para obtener lo que es hoy, seres que no existían originalmente en la naturaleza.

La búsqueda por hacer realidad los deseos internos que empujan al *ser* al

descubrimiento, a la indagación del mundo que le rodea, incluso modificarlo, le puede seducir a distraerse de su camino y hasta desviar la mirada a un lado no imaginado anteriormente. Para algunos creadores, clasificados como bioartistas como Eduardo Kac, el tema o cuestionamiento que los inquieta es hasta donde se puede llegar en la manipulación de los genomas (que son el conjunto de los genes que caracterizan a una especie). Hal Foster comenta:

Hoy en día uno no necesita ser asquerosamente rico para ser proyectado no sólo como diseñador sino como diseñado, sea el producto en cuestión la casa de uno o su negocio, sus mejillas caídas (cirugía estética) o su personalidad retraída (drogas de diseño), su memoria histórica (museos de diseño) o su futuro ADN (niños de diseño) (Foster, 2004: 18).

La posibilidad de intervención del genoma o patron genético que contiene genes que son parte del ADN, hoy apto para su modificación es uno de los temas más importantes y controvertidos de este siglo, abre diversas perspectivas sobre los temas expuestos en este texto y genera un cuestionamiento de lo que pasa en el presente y de lo que se espera o aspira en el futuro.

Se trata de invitar a lo imposible al plano de lo real y de convocar este deseo hacia la creación. El sujeto diseñado podría ser el resultado no deseado del tan mencionado “sujeto construido” de la cultura posmoderna. La premisa de la novela de ciencia ficción de Aldous Huxley *Un mundo feliz* (1932), donde se describe un mundo deshumanizado en el que la ciencia y la tecnología se encuentran al servicio del poder, programando formas sociales de dominación absoluta para instituciones opresoras a las que nada quedará al margen se hace presente, mostrando la puerta tal vez, a la guerra biológica donde la ciencia ficción se presenta como una sombría metáfora de lo que ya pudiera formar parte de la realidad, de lo cotidiano.

La aplicación de lo anterior dentro del proyecto personal se presenta para esta investigación, se relaciona con la Mirada desde el punto de vista del momento actual, en donde la ciencia y el arte pueden navegar en una misma línea de cuestionamiento sobre lo estético y/o lo real. Hoy en día los seres humanos se modifican para generar mejoras que los dirijan a la realización de una idea sobre la perfección y/o la belleza. Los seres humanos pueden ser modificados para

tener determinado color de piel o quitar alguna enfermedad de tipo genético, logrando con ello, su deseo más interno de mejorar la especie y preservarla.

4.2. Proyecto visual

El proyecto personal está conformado por veinte grabados y una video instalación; presentando puentes que conectan la naturaleza con el espíritu humano en un interior-exterior dentro del plano de lo real. No se trata de indagar en el interior para encontrarse, sino escudriñar en la experiencia del exterior ante el encuentro con el interior. Se busca mostrar un espejo, donde el creador se da a ver en un espacio en donde los interlocutores al mismo tiempo podrían descubrirse. El intento creador saca también aquello que se desconoce de uno mismo y al expresarlo se hace presente, en la extrañeza que surge en el encuentro con el *otro*, conectándose con el todo. La imagen, no sólo es el reflejo del subconsciente, sino otro punto de vista sobre la realidad; la necesidad de traer a esta realidad la idealización del sujeto objeto de la mirada. Los elementos que se integran en la obra plástica de manera general vista como una unidad son descritos de la siguiente forma:

Sillón con tapiz de pasto. El sillón es un elemento que hace referencia al ser humano por su forma ergonómica, toda vez que es un elemento construido en el anhelo de adaptar el medio a su propio cuerpo, también conforma una conexión con lo cotidiano. El tapiz de pasto se relaciona con la naturaleza en sí, mostrando el deseo del hombre de apoderarse de ella, siendo desde un inicio parte de nuestro *ser*. A su vez dicho elemento, siendo una tela impresa y hecha por el hombre muestra una necesidad de adaptación del hombre sobre su entorno.

Jacques Lacan afirma en relación con los objetos: “toda ambigüedad del signo reside en que representa algo para alguien” (Lacan, 2005a: 215). Aquí se abre la posibilidad de hacer una doble lectura: la del creador, dada su relación intrínseca con el objeto, y la del interlocutor, que encontrará, de igual modo, una relación consigo desde su punto focal. El tapiz de pasto, por otro lado, es un elemento físico exterior: (un prado, un pastizal) y que es colocado como piel en la superficie de un sillón y colocado en un interior; en otras palabras, es una

naturaleza encontrada en exterior (el pasto) y generalmente ubicada en un lugar interior (el sillón), como es una habitación. Se tiene aquí un vínculo con el entorno y con la propia significación.

El sillón con tapiz de pasto, a su vez colocado sobre pasto natural y/o asfalto, establece una relación entre el *ser* y lo que le rodea; es el contexto sobre el cual se finca su existencia. En este lugar, el *ser* construye su concepción de la realidad dependiendo de esta relación. El contraste generado entre el pasto y el asfalto indica una extrañeza, ya que el asfalto lo concebimos como no-natural, algo hecho por el hombre artificialmente para protegernos del medio ambiente, aunque ya es parte de nuestro contexto cotidiano. Dicho sillón se aprecia como necesario para la construcción del *yo*; el *otro* es el que devuelve la imagen para hacernos ver que hay ahí en realidad, dentro de cada uno y que a su vez puede influir en el espectador, dependiendo de su mirada.

Jaula de pájaro. Es un objeto que normalmente es utilizado para contener aves en su interior pero que puede ser apreciados desde el exterior. Las jaulas son adaptadas según lo que se quiera contener, aunque habitualmente son adaptadas para ser habitadas por otro ser u objeto a fin de que sea observado de manera cotidiana. Las jaulas de pájaros son elementos emblemáticos, por un lado se utilizan para la contemplación de un ser bello pero también le quita la libertad a este mismo, en esa necesidad por retener lo deseado, hacerlo propio. Paralelamente a esto, dicho objeto nos representa, hace referencia directa a la construcción del objeto de nuestro deseo y deja ver parte de nuestro interior ya que la idea de tener una jaula es la de poder contener o retener un algo a partir de nuestro deseo.

Óvulos. El óvulo en la obra tiene dos significados de manera ambivalente: por un lado el acto de crear, en este caso la obra artística y por el otro, la posibilidad de dar vida a un ser. El óvulo es la célula sexual femenina, es generado en el ovario desde antes del nacimiento, es portador de la carga genética. La fecundación supone el inicio la vida. Se produce cuando un espermatozoide se introduce en un óvulo atravesando su membrana o cuando se le introduce de manera artificial. Una vez fecundado el óvulo, se forma una

nueva célula denominada cigoto que desciende por la trompa hasta el útero que durante este trayecto se va dividiendo sucesivamente. En el interior se inicia el estadio embrionario, posteriormente se implanta en la pared del útero, donde empieza a alimentarse a través de los vasos sanguíneos de sus paredes internas.

Se utiliza el sistema *In vitro* para manipular el producto de la fertilización humana con el fin de generar o mejorar a seres con determinadas características y/o para erradicar algunas enfermedades de tipo genético, buscando la perfección, la belleza, así como la supervivencia de la especie. El deseo empuja al hombre a partir de lo que Jacques Lacan llama *pulsión de muerte* para emprender un viaje hacia el espacio del conocimiento. En esta búsqueda se traspasan los límites entre el *yo* y el *otro*, reduciendo el espacio que separa a un sujeto del *otro*, aunque nunca pueda completarse del todo, dando una sensación extraña e inquietante. La manipulación de células humanas en la ruta de la reproducción aún es un tema polémico, aunque real. Establece las valoraciones acerca de lo que se espera de la humanidad, del futuro comenzando con lo que se desea para sí.

Orquídeas. Este elemento es seleccionado como parte del proyecto por tener una íntima relación a nivel personal con la autora de esta investigación. Según el libro de *Orquídeas mexicanas* de Manuel Sarmiento y Carlos Romero, la orquídea está rodeada de grandes mitos y misterios. Aparte de su extensa variedad en color y tamaño, las hay aromáticas o apestosas, entre sus múltiples variedades sus usos van desde pegamento, insecticida, cura para quemaduras o envenenamiento por pescado, hasta sustituto del peyote o eficaz remedio para algunas enfermedades mentales. Muchas de sus flores desde tiempos antiguos han sido regalo de reyes, elegante adorno en las solapas de los caballeros y parte de los ramos de novias, gracias a la creencia popular de que las orquídeas es uno de los más bellos productos de la naturaleza. En dicha publicación menciona que en tiempos prehispánicos disfrutaron de gran popularidad por su belleza y diversidad, llegando a tal grado que originó una Guerra entre las naciones de la Triple Alianza y el reino mixteco, cuyo monarca se negó a vender un árbol que poseía en sus jardines al tlatoani de México-Tenochtitlan.

Estas plantas pueden colocarse en el lugar del deseo por sus características físicas propias o por ser inaccesibles. Dichas características generan un aura de extrañeza y consternación en torno a sus significados. Las orquídeas son plantas que tienen un alto costo en el mercado en comparación con otras flores, esto se debe a su cultivo especial y, sobretodo, por la belleza y extrañeza de sus plantas. Las orquídeas, así mismo, contienen significados ya preconcebidos por algunos creadores, como su relación con lo sexual y lo erótico, toda vez que sus órganos sexuales se encuentran expuestos y esto les da un sentido especial. Además tienen una gran variedad en su colorido, forma y tamaño. Omar Edel Ojeda, cultivador y coleccionista de orquídeas, comenta al respecto que hay gente que ha perdido la razón por dichas plantas; inclusive algunos escritores, como Guy de Maupassant en su texto *Un caso de divorcio*, han mencionado la desmedida obsesión que pueden provocar en algunas personas.

Las orquídeas son modificadas hibridando diferentes especies con el fin de mejorarlas, sobre todo a nivel estético, en un proceso llamado *In vitro* mezclando las ya existentes. La producción se enfoca a crear flores más grandes con colores específicos o simplemente generar especies nuevas, imposibles en su medio natural con el fin de llenar la necesidad del goce estético. Los coleccionistas buscan llenar esta necesidad de concretar su idealización de la belleza a partir de su propio deseo en el perfeccionamiento de las mismas. El proceso se integra al proyecto como concepto integral puesto que tiene que ver con la posibilidad de modificar un objeto en función del deseo. Quienes las cultivan son motivados por razones que se asemejan a las de algunos creadores plásticos, es decir, son empujados desde su necesidad de expresarse y de hacer realidad su deseo de obtener o captar la belleza. Hay orquídeas que conservan el nombre de quien las hibridó o generó; hay otras que son nombradas en honor a un cultivador famoso del que se recuerda su habilidad o la trascendencia de la colección que llegó a obtener. El hecho es que la fascinación que se desprende por la posibilidad de generar algo surgido de la imaginación puede convertirse en una obsesión, una búsqueda sin final, ya que al obtener eso tan anhelado,

inmediatamente surge un nuevo deseo, una nueva obsesión y comienza la necesidad por un nuevo encuentro o búsqueda.

Matriz de orquídea. Una vez fertilizada la flor se desarrolla un fruto, cuya estructura en todas las orquídeas es igual, con algunas modificaciones según el tipo de variedad que se trate, puede ser en su tamaño, color y/o textura; dentro de este fruto se desarrollan muchísimas semillas que una vez maduras se liberan al viento. Su fertilización también puede ser realizada artificialmente por el hombre, a veces haciendo mezclas tan audaces que son imposibles en la naturaleza, pudiendo generar monstruos o simplemente no lograr su cometido. El deseo del creador se hace presente al buscar lo imposible, una flor producto de su imaginación.

Tijeras. Ese objeto según el *Diccionario de los símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, poeta, crítico de arte, mitólogo y músico español, son un símbolo atributo de las místicas hilanderas que cortan el hilo de la vida de los mortales, de tipo ambivalente ya que pueden expresar la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte. De esta manera se puede expresar la *pulsión de muerte* comentada anteriormente dentro de las características de la *otredad*. En la gráfica algunas imágenes tienen contacto con los óvulos y en otras con el sillón, que es un símbolo del *ser*. Por otro lado, en el caso de su contacto con los óvulos se han colocado como una analogía a los instrumentos que se utilizan en la fertilización *In vitro*. En términos del realismo mágico, cosas que son ya realidad en un mundo llevado por el deseo.

Coladera. Es un elemento ambivalente que a veces pasa desapercibido pero que conecta dos mundos, se ubica entre el fuera y el adentro, el arriba y el abajo. Las coladeras son un tipo de rejilla por donde se saca el agua excedente de la ciudad para evitar su inundación, es el lugar por el cual se traslada su contenido por conductos por los cuales se saca de la ciudad lo que no es necesario. En el proyecto visual, la coladera es de forma circular de manera intencional ya que la forma es importante por su similitud con la forma de los óvulos. La coladera es un objeto construido por el hombre para satisfacer una necesidad básica de supervivencia en relación con la naturaleza. La coladera

contrasta con ésta por su posición entre el hombre y ella. El material del cual está hecha la coladera, se podría colocar como contraposición con lo natural, el gris y el verde se hacen contrarios.

En el proyecto visual en general trata de reflexionar en torno al deseo del *ser* por ejercer control sobre lo que le rodea, la naturaleza en particular que no es sino la unidad del todo, a la vez el entorno del *ser*, a la vez un lugar en la más profunda intimidad del espíritu humano. No se trata de presentar las partes y/o elementos por separado sino presentar la mirada que surge en medio de un intercambio en la percepción de la experiencia entre la obra, el creador y el interlocutor.

4.3. Obra gráfica

La producción de la obra gráfica consta de veinte piezas, diez de ellas en color y diez en blanco y negro. Constituyendo el resultado de imágenes manipuladas digitalmente e impresas en *piezografía*¹, integrando gofrados generados por *esmaltografía*², combinando lo digital y lo tradicional, el encuentro de estas dos técnicas le otorgan a dicha producción, cualidades que enriquecen el trabajo plástico y que a nivel conceptual le dan otros niveles de significación donde su convivencia y contexto se relacionan con los temas expuestos.

Dichos niveles de significación van desde los planos en la estructura misma del proyecto, su manufactura, hasta los elementos que lo integran. El uso de técnicas tradicionales a tiempo que las digitales implica una mirada a la unión de lo que se puede presuponer como contrarios, complementándose, pretendiendo mostrar varias perspectivas desde donde ver la realidad. En las imágenes resultantes se muestra la *otredad* a partir de la confrontación de dichas técnicas, favoreciendo la generación de un discurso propio, como parte del

¹ Piezografía: es el nombre que Jon Cone, fotógrafo, impresor e investigador estadounidense dio a la tecnología que comenzó a desarrollar originada en sistemas de impresión digital en blanco y negro desde 1993, basándose en las impresoras IRIS, que entonces se utilizaban en las artes gráficas como prueba de color digital para impresión en offset.

² Esmaltografía: término acuñado por la maestra Aurora Zepeda Guerrero en su trabajo de investigación *Propuesta de renovación en el esmalte* del 2004.

análisis previamente establecido en el marco de esta investigación. Paralelamente, la colocación de los elementos dentro de las imágenes se ubican en los límites del realismo mágico y el realismo científico, que como se comentó anteriormente, podrían compararse en su reflexión en torno a ideas como *realidad y/o verdad*, construyendo a su vez una mirada paralela al trabajo de Alfredo Castañeda mostrando al *ser* interior desde un interior-exterior, que es la obra misma.

La comprensión del concepto de *otredad* implica una profundización sobre la idea del dominio de la visión, integrado por el deseo, en donde el reflejo que otorga el mundo de los objetos dirige la construcción de una experiencia interior del ser en busca de una conciencia de sí. La mirada se convierte en un objeto causa del deseo, lo que llama Lacan *ezquizia*, regresando a lo real reconfigurándose en un encuentro entre el *yo* y el *otro*, propiciando un espacio donde la realidad se ve conformada por medio de las percepciones por un lado, e impuesta por el otro desde el deseo del *otro*, dando un lugar a la reconstrucción del *ser* en su configuración final y por ende en su expresión.

En el realismo mágico, los objetos juegan un papel fundamental en el encuentro del interior y el exterior, ya que el objeto mismo se ubica en una interacción con el sujeto con el que tiene contacto. Se crea una extrañeza ante lo familiar, ya que viene cargado con partes del interior aún desconocidas por el sujeto y que son descubiertas en una cercanía mágica o fantástica dentro de su cotidianidad. La relación de la obra propuesta con el trabajo de Alfredo Castañeda se basa en la forma en que se plantea la realidad de sí mismo dentro de su obra utilizando los objetos como parte de él en cada imagen; los objetos que lo rodean también le otorgan su contenido construyendo su *ser* desde el exterior pero sin dejar de evidenciar su interior. La presencia de sí mismo en las imágenes es contundente. Sus deseos o los deseos del *otro* puestos en el objeto (el mismo Castañeda), lo muestran y reafirman. Esta relación con el objeto comunica quién es él y los objetos tienen la función de ayudar a identificar a su creador en una simbiosis constante.

En la obra de Alfredo Castañeda se advierte una relación entre su ser

interior y el exterior. La conexión con el *otro* parte de los objetos que le rodean, en el artista mexicano la *otredad* se advierte desde varias ópticas, es decir, se redescubre ese *otro*, que es él mismo y a la vez los *otros*. Construye un mundo utópico en el que se observa y es observado simultáneamente a partir de su producción. En relación con la obra realizada a partir de esta investigación, tomando como base el análisis formal y conceptual del trabajo artístico de Castañeda, cada imagen, cada objeto, establece la manera en que se es observado desde fuera, en una colectividad.

La búsqueda de la conquista del objeto puede también ser la búsqueda de la conquista de sí. Se pueden ver expuestos fragmentos de la vida íntima del creador y, simultáneamente, la mirada del interlocutor desde su deseo. En la obra que surge a través de esta investigación se muestra la composición de elementos que representan la conformación de un espacio cotidiano, como una tijera, una jaula de pájaro, etc., donde la mirada del creador se presenta desde su propio *personae*, como señalaría Alfredo Castañeda. Estos elementos cuentan también con una doble significación: la de la mirada del creador en cuanto a la realidad y el reflejo del otro en esa misma realidad.

Lo que se busca en el proceso creador es la reflexión sobre la propia mirada y la del ser humano en relación con la naturaleza, ya sea interior o exterior, una búsqueda entrelazada entre el arte y la ciencia. Miradas que se mezclan formando un puente de *otredad* donde se ve inmerso el espíritu de cada elemento y su conexión con el todo concretándose en una realidad. Se trata de localizar la esencia de cada uno de los elementos y mostrarla, evidenciarla, contrastarla con la vida cotidiana ya sea interior o exterior.

Enseguida se presentan las veinte piezas que conforman la gráfica del proyecto personal, en ellas se muestra a manera de autorretrato el deseo, la falta, lo cotidiano, la soledad, el otro, el interior, el exterior, entre otros temas mencionados anteriormente.



Entre nosotros, 2008
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Deseo, 2008
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Buscándote, 2008
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Estás ahí estoy, 2008
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



A punto del vacío, 2008

(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Dentro, 2008

(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Cerca de tí - de mí, 2008
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Hueco interior, 2008
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Por venir, 2008
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)

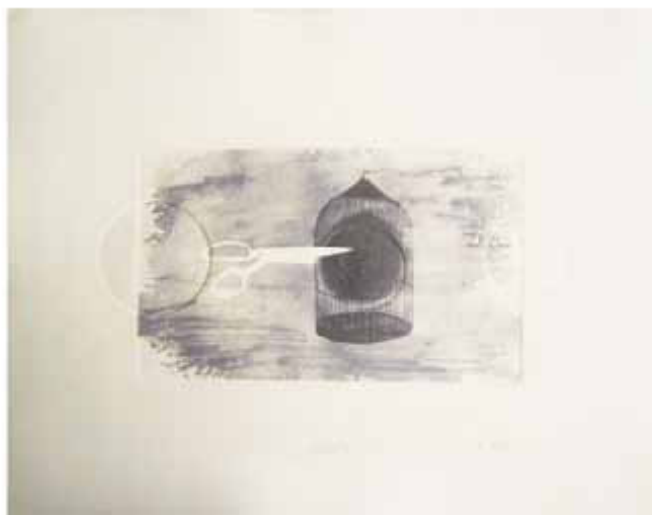


Tú, 2008
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Señuelo, 2009

(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Nosotros, 2009

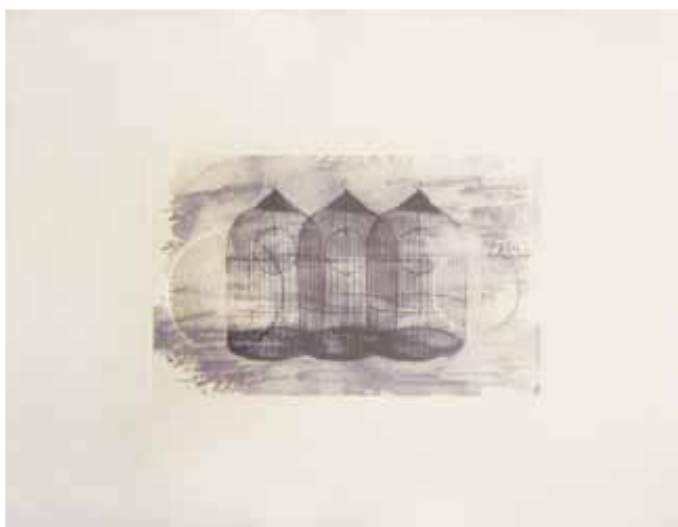
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Anterior a ti, 2009
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Entre nosotros, 2009
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Mirando la realidad, 2009
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



En torno al exterior, 2009
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Frente a mí, 2009
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)

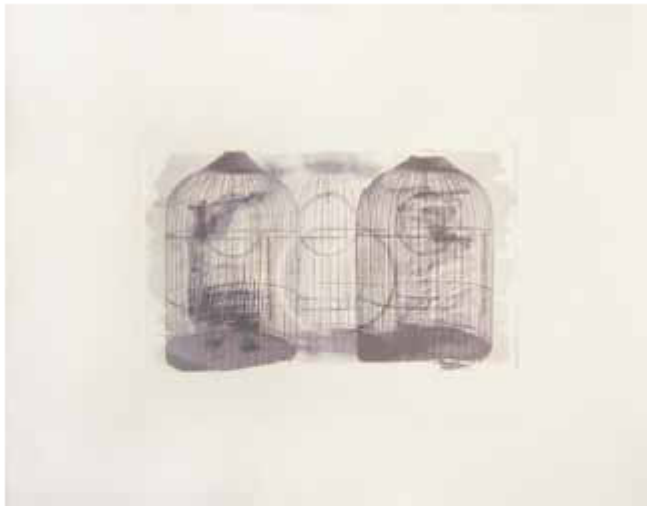


Conciencia sin límites, 2009
(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Continuación, 2009

(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)



Descubriéndome - descubriéndote, 2009

(Piezografía con gofrados en esmaltografía, 40x35cm)

En la gráfica que se presenta se encuentran los elementos: sillón de pasto, óvulos, orquídeas, matriz de orquídea, tijeras y coladera, anteriormente descritos de manera individual. Dichos elementos se repiten a lo largo de la obra gráfica, dando una sensación de haber visto la misma escena pero en un momento, situación o lugar diferente, aspirando a una impresión de extrañeza. Los gofrados también integran un tipo de imágenes, un poco más conceptuales, algunos remiten a los óvulos y otros a espacios o ventanas que llevan a otro lugar dentro de la misma imagen, todo aplicado a una relación interior-exterior, dando varios planos de realidad que son observados desde la perspectiva de la *otredad*, así como del realismo mágico y/o del realismo científico.

El problema principal del realismo mágico es que comparte características con otros movimientos y/o momentos en la historia del arte, como el arte fantástico y el surrealismo, con los cuales tiene diferencias, ya mencionadas anteriormente y que han propiciado dificultades en cuanto a su definición ya que se le ha atribuido diversos contenidos en cuanto a su significado, que más que aclarar dicha corriente artística, se ha confundido por momentos sus alcances dando origen a malos entendidos. Lo cierto en este caso, es que el realismo mágico presenta la realidad como mágica, sobrenatural, a diferencia del surrealismo que estudia más el subconsciente y los sueños. El realismo científico, por otra parte y desde otra perspectiva, puede presentar la realidad a partir de la mirada del espectador de la misma manera.

Un concepto que introduce Jacques Lacan que entrelaza el exterior y el interior es el de *extimidad*. El nombre surge a partir lo íntimo a lo *éxtimo*, que se refiere a la extrañeza por el propio cuerpo. Jacques Lacan, en un juego de ideas, reformula el término *intimidad* en función del lugar del *otro*. Un “hacer externo lo íntimo” conservando los puntos conceptuales, la subjetividad y la presencia del *otro*. A partir de esta cualidad, el pensador trabaja el dispositivo del lenguaje desde el ámbito de lo fantástico evidenciando su ambigüedad. La confluencia de dos significados consolida la *extimidad*: lo más íntimo es, a la vez, lo más extraño; la extimidad es, por lo tanto, la que mantiene la alteridad radical del lenguaje. No se trata de una contradicción, sino la conceptualización de la

extensión de los límites que contiene implícitamente el lenguaje mismo.

El lenguaje del realismo mágico asume explícitamente el vacío que constituye en las cosas, declarando abiertamente que existe una realidad donde se unen los contrarios. Jacques Lacan llamará a eso *extimidad*, algo topológicamente extraño, una tierra interna extranjera.

El deseo es visualizado desde diversas perspectivas y tiene mucho que ver con la cultura a partir de donde interpretamos y generamos las ideas. Jaqueline Kelen distingue el concepto de *deseo* en cuanto a su aplicación y a su influencia cultural:

La esencia del deseo-apego no es otra que la sabiduría omnodiscriminante, de este modo las filosofías orientales se distinguen netamente de la espiritualidad occidental: para muchos sabios de la India todo deseo es apego y avidez y encadena a la existencia; para los maestros espirituales de Occidente el deseo se revela como fervor, exaltación del alma, empuja al perfeccionamiento y permite el acceso a una trascendencia (Kelen, 2004: 53).

Hal Foster parafrasea un proverbio de la modernidad visto desde el presente: “fíjate en que desees, porque podría cumplirse... de una forma perversa”. Recordando el Viejo proyecto de conectar arte y vida, afirma que: “hoy en día el deseo no sólo está registrado en los productos sino especificado en ellos” (Foster, 2004: 19). Desde la perspectiva de la conciencia colectiva, se apunta a aquellos deseos que no son nuestros completamente sino impuestos, sin perder de vista que dicha conciencia no opera de la misma manera en diferentes culturas, lo que para unos es un encadenamiento para otros es un acceso a la trascendencia. Lo que compramos, lo que soñamos, transforma al ser, lo proyecta y viceversa.

Teniendo en cuenta que la implicación aquí es el deseo del *otro*, para Jacques Lacan el deseo es siempre el deseo del *otro*. A partir de esta mirada, el *yo* queda constituido en términos del *yo* ideal que es una imagen que anticipa lo que no somos pero queremos llegar a ser gracias al deseo del *otro*, en este punto la imagen mítica narcisista, cuyo logro persigue el hombre incesantemente. La mirada del *otro* construye la propia identidad por reflejo. A través de él se

reconoce uno a sí mismo y ese juego determina una construcción de la identidad desde afuera sin la posibilidad de dejar de lado la experiencia interna.

En el proyecto personal aquí propuesto deja expuesta la implicación del deseo en la búsqueda estética que queda referido en la fascinación que producen las orquídeas en las personas, ya que por ejemplo, en ese universo puede haber la posibilidad de caer en una obsesión tal que lleve a la persecución casi esquizofrénica por atrapar aquel deseo que anhela el *ser* en su interior por poseer la naturaleza, que en este caso es el de obtener una especie única que no exista más que en el imaginario del creador y que a su vez sea el reflejo interior en la búsqueda por someter la belleza. En la mirada se integra la percepción del *ser* y por ende las acciones en cuyos márgenes se encuentra la separación de los conceptos con los que se relaciona, donde no todo borde logra situarse como límite.

El límite debe ponerse en función para que se constituya como tal. La realidad y la fantasía, el interior y el exterior, la magia y la ciencia, la modernidad y la posmodernidad, la vida y la muerte, el *yo* y el *otro*, todos son opuestos en los que puede no haber un límite radical que los separe. En lo que se refiere al arte, Hal Foster comenta que: “no hay un simple ahora: cada presente es asíncrono, una mezcla de tiempos diferentes; así que no hay transición temporal entre lo moderno y lo posmoderno” (Foster, 2001: 211). La ciencia, por otro lado, debería ser el campo disciplinario más confiable para explicar los acontecimientos que nos rodean, en tanto que posee un sistema donde la comprobación se valida a través del método científico, modelo de objetividad; debe decir cómo son las cosas. Su correspondencia entre verdad y realidad es lo que la hace objetiva, aunque en la filosofía de la ciencia pueden haber algunas opiniones encontradas al respecto. Ian Hacking señala los puntos a debatir: “los dos temas de actualidad en la filosofía de la ciencia son uno epistemológico (la racionalidad) y otro metafísico (la verdad y la realidad)” (Hacking, 2001: 137). Donde dichos puntos a cuestionar aportan semillas para la generación de nuevas ideas que puedan crecer en la ciencia, en el arte, así como en otras disciplinas.

El quehacer del ser puede ser observado a partir del tránsito entre el

interior y exterior, en lo que Jacques Lacan nombra *extimidad*. El *yo* constituye al *otro* y viceversa en una especie de simbiosis, ya que en el momento generador de una conciencia o imagen del mundo, siempre se voltea a mirar al *otro* concretando una visión común uniendo al *yo* con el todo. Algunos artistas tratan de dar sentido a lo que consideran como real a través de su obra, dependiendo del contexto en el que se encuentren. El punto de coincidencia entre el arte y la ciencia puede ser su intervención en la integración de la experiencia: “la obra de arte se convierte en el objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre” (Heidegger, 2005: 63).

4.4. Video-Instalación

La instalación intenta ir más allá de la limitación de lo bidimensional. No se trata de hacer a un lado la gráfica, por el contrario, encontrar otras alternativas que complementen el concepto general de *otredad* en el proyecto personal y propicien en la obra un discurso más contemporáneo. Dicha instalación tiene tres versiones, la cuales están adaptadas para el espacio donde fueron expuestas.

La primera versión llamada *In vitro I* está conformada por un tapete cuadrado de pasto natural de 2.50 x 2.20 x .80 m, en una de sus esquinas se presenta un cubo de acrílico transparente de .70 m³, el cual cubre parte del pasto del tapete, así como un sillón con un tapiz la imagen de pasto de 67 cm de altura. Sobre y dentro de dicho cubo se muestra una serie de frascos con orquídeas *In vitro*.



Instalación – Naturaleza In Vitro I, 2008,

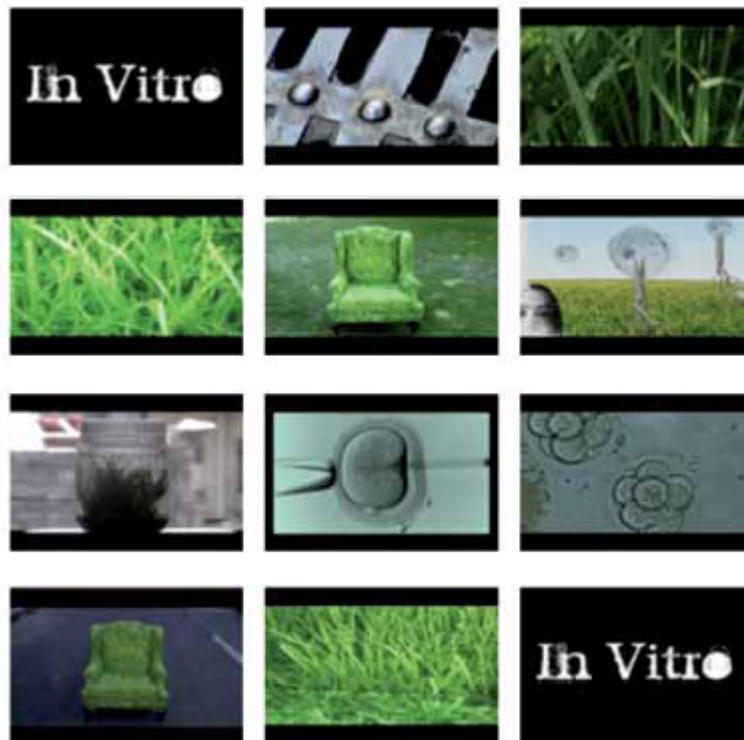
(2.50 x 2.20 x .80 m)

En la parte posterior de la instalación se puede o no proyectar ya sea en la pared o en una pantalla colocada especialmente para ello, el video producido para éste dejando sólo la música. Los elementos en dicho video son objetos que se entrelazan, a manera de espejos que unen lo interior con lo exterior, la magia con la extrañeza y lo cotidiano, la ciencia con el arte, al sujeto con el objeto. El cubo de acrílico, donde se encuentra el sillón de pasto en su interior, es un espacio generado como referencia de un sistema *In vitro* por el cual se muestra la necesidad de capturar la belleza y/o la naturaleza, a través de la magia, convocando a lo místico, lo fantástico y al mundo de lo cotidiano en el mismo plano de lo real. Su relación con el realismo mágico tiene que ver con el manejo de los planos de la realidad y la fantasía, el dentro y el afuera, formando una sola visión, es decir, se muestran ante nuestra mirada al mismo tiempo.

Bajo los términos entre la relación sujeto-objeto Jacques Lacan afirma: “toda representación, desde luego, requiere un sujeto, pero ese sujeto nunca es un sujeto puro. Si se cree que cada sujeto se sustenta en el mundo” (Lacan: 2005a: 229). El cubo representa la conciencia, un darse cuenta de la realidad en un transcurrir entre lo real y lo fantástico en una simbiosis de planos de espacio y tiempo, en donde preservar la vida y la belleza se vuelve importante ya que es lo que el hombre desea también conservar en su interior. No sólo se trata de hablar del estado físico, sino también del estado del alma, que es en donde verdaderamente podría radicar el *ser*.

El video. La instalación tiene como elemento adicional un video que está conformado por un espacio visual y sonoro en donde se muestran una proyección de imágenes integrando la gráfica y elementos como el sillón con tapiz de pasto en diversos espacios, la coladera en un movimiento continuo y el pasto moviéndose por el viento; todo ello se proyectará en la parte posterior de la instalación con el fin de establecer diferentes niveles de percepción. El video dura 5.18 minutos y aparecen una serie de disolvencias en *loop*. Inicia con la coladera en el asfalto, la lente hace un *fade in* en uno de los orificios de la misma, aparece un pasto moviéndose por el viento, se hace un acercamiento a un detalle y en *fade out*, se observa el sillón de tapiz de pasto sobre un pasto natural,

inmediatamente *fade* a flores de orquídeas y *fade out* a una imagen de la gráfica, *fade* a una azotea donde se ven unos frascos con el crecimiento *In vitro* de orquídeas, posteriormente, se ve un óvulo enseguida de una fertilización *In vitro* de un ser humano, simultáneamente se ve el asfalto como si camináramos sobre éste hasta encontrar el sillón de tapiz de pasto, finalmente un *fade in* a un detalle del tapiz de pasto.



Story board (fragmento) *Video Naturaleza In Vitro, 2008*

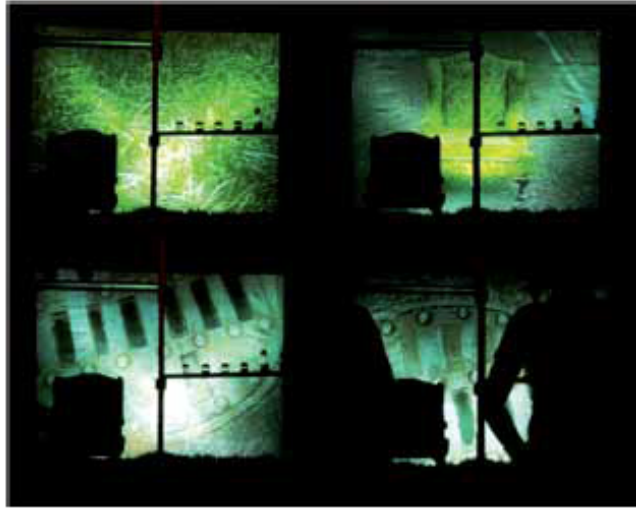
Paralelamente a éste, se escucha música instrumental del grupo canadiense Mum, del disco *Finally we are no one*. El pasto movido por el viento en el video representa a la naturaleza en sí misma por un lado y la esencia del *ser* por el otro, usado como elemento ambivalente; las orquídeas cuando son aún muy jóvenes parecen pasto en crecimiento lo cual las convierte en un elemento que presenta la posibilidad de ser una cosa en un momento dado y otra en el instante siguiente. Ahí se muestra una parte de lo que la magia puede hacer. No siempre lo que se ve a primera vista es realmente lo que es pensamos en realidad. La vista nos engaña, el campo de visión nos limita, la mirada que propongo es más profunda, es una visión de la esencia de los objetos. El viento es el

movimiento, la vida, el espíritu no sólo de las cosas en sí, sino del propio ser humano. Un reflejo en el espejo de la vida, donde el pasto que es la representación de la naturaleza ya sea interna o externa también tiene implicaciones sobre el *ser* y viceversa. Si las plantas mueren, el hombre tiene muchas posibilidades de desaparecer también.

La proyección de dicho video, en la parte posterior interior de la instalación, tiene que ver con *la mirada* fragmentada, marginal, un ir y venir entre la realidad y la fantasía, en donde los elementos cotidianos se entrelazan con la verdad interior. Los elementos utilizados como las orquídeas, el sillón, el cubo de acrílico, el pasto, las tijeras, la jaula de pájaro, son autorreferenciales, pero también son conceptos relativos a la conciencia colectiva sobre el deseo, la muerte, la extrañeza, lo cotidiano. Lo que también se pretende con esta instalación es generar un ambiente de extrañeza ante lo conocido, lo deseado y lo natural y que esto, a su vez, genere un espacio de reflexión sobre el deseo y la falta que nos confronta con la *otredad*, que es también el motor que nos empuja a la búsqueda de un algo que no se sabe qué es. La imagen, entonces, se convierte en un espejo en donde se *da-a-ver*, tanto parte del artista en sí mismo, como el deseo del *otro* en una relación entre el interior y el exterior del *ser*, a partir de un vacío que busca ser llenado.

La segunda versión, *In vitro II*, de la video instalación se presentó en una ventana de 2 m de alto por 2.30 m de ancho de un centro cultural en el centro de la ciudad de México. El sillón fue colocado sobre un tipo de cornisa de 1m de ancho con un recubrimiento de pasto natural desde en interior de dicha ventana. En una repisa en medio de la ventana se ubicaron diferentes frascos in vitro con el crecimiento en diferentes fases de orquídeas desde dos milímetros hasta de 5 cm de alto. Inmediatamente detrás de la misma se proyecta el video hacia afuera desde el interior el video especialmente realizado para ello. Con la video-instalación se trata de inducer al espectador a pensar qué tanto el otro está implicado en él, una mirada que no busca trascenderse, renovarse sin cesar y que al haberse cumplido busca otro objetivo. La propagación *In Vitro* de orquídeas creadas para el goce estético, es en realidad, nuestro reflejo en la naturaleza, así

como el encuentro con nuestra posibilidad de supervivencia, pero al mismo un presentimiento a la autodestrucción.



Video - Instalación Naturaleza In Vitro II, 2008 (2 x 2.30 x1m)

Durante la exhibición del proyecto en donde se presentó la segunda versión de la video instalación y en donde fue vista desde el exterior, durante todo el evento pasaban personas detrás entre la manta y el proyector de tal manera que se podían ver sus sombras dentro del video mismo, al tiempo que otros observaban desde fuera. Este juego entre interior y exterior dio una dinámica diferente a la obra donde se fortaleció y enriqueció varias de las temáticas expuestas y presentadas en el proyecto personal.



Registro en Video (fragmento): Instalación Naturaleza In Vitro II, 2008

La tercera versión, *In vitro III*, fue ubicada entre el elevador y la terraza de un hotel lujoso en el centro de la Ciudad de México. En dicho elevador se le colocó una alfombra de pasto natural y en la TV del mismo mostró el video ya mencionado anteriormente. Al bajar del elevador, en la terraza, el espectador descubre el sillón con tapiz de pasto al final del pasillo iluminado con una luz de tonalidad verde, dando una sensación de extrañeza ante lo habitual y cotidiano, en un contraste entre la modernidad y la naturaleza.

La tercera versión, *In vitro III*, fue ubicada entre el elevador y la terraza de un hotel lujoso en el centro de la Ciudad de México. En dicho elevador se le colocó una alfombra de pasto natural y en la TV del mismo mostró el video ya mencionado anteriormente. Al bajar del elevador, en la terraza, el espectador descubre el sillón con tapiz de pasto al final del pasillo iluminado con una luz de tonalidad verde, dando una sensación de extrañeza ante lo habitual y cotidiano, en un contraste entre la modernidad y la naturaleza.



Instalación – Naturaleza In Vitro III, 2008

Hal Foster indica que: “la antropología estudia la cultura, y la práctica posmoderna hace mucho tiempo que reivindica este campo expandido como propio (...) la antropología se ocupa de la alteridad, y junto con el psicoanálisis esto la ha convertido en una lengua franca de gran parte del arte y de las teorías

recientes” (Foster, 2004: 91). Aquí Foster hace referencia a que hay un paralelismo entre la historia del ser *In vitro* y su análisis a través del arte, la ciencia y el psicoanálisis. El arte visto desde el punto de vista autorreferencial del ser humano así como reflejo de su sociedad, parte de un todo. No hay objeto estético sin conciencia que lo conforme como tal; sin el objeto no hay experiencia y sin la experiencia no hay objeto. De manera mimética la sociedad y el individuo, el *yo* y el *otro*, el sujeto y el objeto, no existirían como tal si faltara su contraparte, que los construye modificándolos.

Se podría decir que al hacer coincidir varios planos del conocimiento la visión de la realidad se ve complementada. En el realismo mágico como en el realismo científico se disuelven los límites entre la realidad y la fantasía a partir del flujo de la información del interior al exterior y del exterior al interior. En el discurso contemporáneo según Harvey Brown, ocurre algo similar en cuanto al conocimiento:

En el discurso crítico contemporáneo, en lugar de confiar en la existencia de métodos únicos para acceder al conocimiento, se juega con algoritmos interdisciplinarios, en lo que no se duda en emplear un lenguaje metafórico y alegórico (Harvey Brown citado en Zavala, 2006: 94).

La relación con el *In vitro*, la mirada como objeto, el deseo como necesidad, lo mágico a partir de lo extraño, lo real, lo verdadero, la ciencia como espejo, el arte como reflexión, el psicoanálisis como referencia, un todo que trata de explicar quién es el ser humano, dónde se encuentra y a dónde va, formulando preguntas que no son sino el miedo que produce la incertidumbre, el vacío, la soledad y finalmente la cercanía con la muerte.

CONCLUSIONES

*Me miro en lo que miro, es mi creación esto que veo
(...) me mira lo que miro, soy la creación de lo que veo.*

Octavio Paz (1967)

*Todo aquello en lo que es posible creer
es una imagen de la verdad.*

William Blake

La imagen del mundo no se limita sólo a los objetos en sí, incluyendo el planeta, también incluye la historia que éstos tienen en relación con el interlocutor; la imagen no es solamente lo que se ve, sino el concepto que se le atribuye a tal objeto respecto al mismo, lo que Heidegger llama “estar al tanto de algo” (Heidegger, 2005: 73), concepción filosófica que se refiere a que la cosa se presenta ante el que mira tal como está ella ante él, más completa, sincera, transparente. El objeto artístico hace generar consciencia al *ser* de su esencia desde el exterior, un testigo que relata el paso de éste por el mundo y de esta manera podemos decir que a través del análisis de la *otredad* se puede entender cómo es que el reflejo del *otro* puede darnos una mirada más completa de lo que somos en realidad.

Entonces entendemos que el objeto artístico puede ser otra forma de llegar al conocimiento de dicha esencia. El arte, al igual que la ciencia, busca la *verdad*, que es la cualidad de una expresión o representación que corresponde a una cosa que existe o la expresa o la representa tal como es, tomando en cuenta que no hay acceso directo a lo real y que la verdad es una adecuación de la realidad planteada entre el pensamiento y la percepción del hecho, palabra o cosa. Heidegger afirma: “el ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura” (Heidegger, 2005: 46). La expresión artística es el efecto de un no-saber, de un intento de explicación del artista consigo mismo a través de la respuesta del *otro*; un tratar de entender el mundo a través de otra mirada, que es el deseo del *otro*, tanto del artista como de su interlocutor. Su “causa”, en todos los sentidos de la palabra, es una ausencia, un goce perdido, el silencio que se produce al percibir la *pulsión de muerte*, ya mencionada anteriormente, la falta de

garantías del *ser*, la necesaria producción de ilusiones que tapicen las paredes del desaliento ante la incertidumbre de este *no-saber*. El camino al conocimiento sobre la verdad es un enigma que nos seguirá por siempre, el objeto artístico intenta calmar el vacío del no-saber, el deseo que nos alienta inevitablemente, hacia la evolución o hacia la destrucción que se reflejará en lo que consideramos *exterior*.

Yves Michaud en su libro *El arte en estado gaseoso* dice que Walter Benjamín manifiesta un cambio radical en los modos de percepción y un cambio en la naturaleza del arte, para él: “la estética no es más que una ciencia de la percepción y su objeto contemporáneo tendría que ser la película de cine” (Benjamin citado en Michaud, 2007: 98). Para Benjamín según Michaud, no hay esencia inmutable en la obra de arte, sino esencia histórica, la cual se transforma por los cambios sociales y los descubrimientos técnicos. El entorno modifica al *ser*, tanto en espíritu como en sustancia, comprender el momento histórico es fundamental para ubicar su mentalidad y/o el modo de ser y actuar, por tanto el uso del video en la instalación para el proyecto personal presentado en esta investigación adquiere una gran importancia, ya que, como dice Yves Michaud: “el video y la televisión son, en la vida cotidiana y en el arte, los vehículos de una estética de la auto representación y de la mirada intermitente” (Michaud, 2007: 99). Una mirada que observa el presente y que al cambiar con el tiempo le dará una historicidad, que indicará el momento y razón de ser de la obra en el transcurrir del tiempo de la humanidad.

El realismo mágico es una corriente que se ha convertido en una modalidad internacional, que según Seymour Menton, sigue vigente, dicha corriente insiste en descubrir la cualidad mágica que se encuentra en la cotidianeidad y en los objetos. Lo cotidiano, se transforma constantemente y esto de alguna forma desvía tanto al *ser* en su interior como la ruta de su porvenir, el significado que genera para sí del exterior lo modifica interiormente y viceversa. El sujeto no es un ser solo que se forme a sí mismo, sino que es modificado por el exterior y que, a su vez, está influido por su contexto y por los objetos que le rodean. La realidad, entonces, depende mucho de la conciencia que haya formado cada sujeto de sí en relación con el mundo que le tocó vivir, así como su relación interior con referencia al exterior.

Para los mexicanos el objeto mágico ha formado parte su propia vida, ya que se encuentran sumergidos en esa relación mágica que prevalece en su cultura desde el

mundo prehispánico, el mexicano vive esa realidad intermedia, al expresarse, lo hace por medio de signos y símbolos que en parte descubren y ocultan su ser, así mismo forman parte de su identidad. Según Octavio Paz, el mexicano ha estado en una etapa reflexiva, escudriñando su propio ser, que después de la Revolución, se ha recogido en sí mismo a contemplarse por un instante.

Ida Rodríguez Prampolini, en la publicación *El surrealismo y el arte fantástico de México*, afirma que el mexicano no ha domado la realidad como el norteamericano, ni la naturaleza como los franceses o los ingleses, al llegar los españoles, durante la conquista, se adueñan del mundo de los hombres, por así decir, el *ser* indígena no tuvo otra posibilidad más que el de identificarse con la naturaleza, en paisaje, se convirtió en planta, en roca, en una cosa más de ese mundo natural y durante la Revolución mexicana, esta visión se caracterizó por el descubrimiento del *yo* colectivo.

El Yo y el mundo de los objetos viven, entre la mayor parte de los mexicanos, en una íntima relación, no hay oposición sujeto-objeto. Los objetos, en estrecha comunión con el individuo tienen, vida propia, independiente y animada. Esta tendencia animista impide la separación clara entre símbolo y cosa simbolizada. La intención del artista, preponderantemente subjetiva y la existencia de la cosa real, objetiva, no están escindidas, la comunicación es viva y actuante, por eso la fantasía brota con espontaneidad, sin trucos (Rodríguez Prampolini, 1983: 95).

El mundo de los objetos no es construido por el realismo mágico, sino expresado en un plano dentro de la realidad que es incluyente al juntar los opuestos.

En el realismo mágico, el trabajo plástico se genera bajo el reto que supone la noción común de la realidad y que lleva implícito un cuestionamiento de la verdad, por lo que uno de los principales objetivos de la propuesta personal ha sido generar un espacio de reflexión en torno a dichos conceptos, tomando en cuenta la mirada que se genera desde dicho estilo y que se entrelaza con el concepto de *otredad*. Se trata de mostrar imágenes que revelen varios planos de expresión en el que intervengan la técnica y el material y que de forma paralela presenten un diálogo entre el *yo* y el *otro*, el artista y el interlocutor, el objeto y la mirada.

La concepción de los límites entre los conceptos, a veces no se puede visualizar como una separación llana y absoluta, sino más bien como una degradación de acontecimientos que no muestran dicha separación, e incluso puede ser que no existan.

Frente a estos acontecimientos, podemos ver, tanto en el proyecto plástico desarrollado como consecuencia de esta investigación, así como en el análisis del trabajo realizado por Alfredo Castañeda que las ideas y los conceptos, algunas veces opuestos, degradados o traslapados, pueden abrir consideraciones a nuevas posibilidades desde el ámbito de la posmodernidad. Lauro Zavala comenta en torno a esto:

En la condición posmoderna, toda simultaneidad de opuestos es posible, gracias a la disolución del concepto de binariedad. Desaparece la distinción entre lo popular y lo culto, lo contingente y lo trascendente, y entre los mitos telúricos del pasado originario y las utopías del futuro histórico, confundidos ambos en un espacio a la vez real e imaginario, que genera sus propias mitologías (Zavala, 2006: 94).

La flexibilidad nos puede hacer más aptos para la comprensión de la realidad, la posmodernidad por ende más que limitar los proyectos artísticos los empuja a la complementación de ideas que más que contradecir los discursos los enriquece y los lleva por nuevas rutas a descubrir y al mismo tiempo denotan el momento actual.

Para Jean-Francois Lyotard, la posmodernidad viene acompañada por el desarrollo potencializado por la tecnociencia. En la actualidad, de acuerdo con el autor, se da un encuentro entre las técnicas, métodos y pensamientos, por lo que comenta:

La fusión de las técnicas y de las ciencias en un enorme aparato tecnocientífico; la revisión en todas las ciencias, no solo de las hipótesis, incluso de los paradigmas, pero también de los modos de razonamiento, de lógicas consideradas como naturales e imprescriptibles: las paradojas abundan en la teoría matemática, física, astrofísica, biológica; y por último, la transformación cualitativa aportada por las nuevas tecnologías (Lyotard, 2005: 99).

Se trata de estudiar y analizar la *otredad* como parámetro conector en el devenir de la percepción y expresión tanto de la mirada del creador como del interlocutor, al mismo tiempo que sus conceptos son transformados en lenguajes, para tratar de entender qué es el hombre, sus motivaciones y así establecer su meta más codiciada, su deseo más antiguo.

Se trata de estudiar y analizar la *otredad* como parámetro conector en el devenir de la percepción y expresión tanto de la mirada del creador como del interlocutor, al mismo tiempo que sus conceptos son transformados en lenguajes, para tratar de entender qué es el hombre, sus motivaciones y así establecer su meta más codiciada, su deseo más

antiguo. van en busca de respuestas a preguntas como: ¿quiénes somos? ¿Qué es el mundo? ¿Para qué estamos aquí? Las imágenes pueden verse como construcciones importantes en el entendimiento de la percepción de la realidad y sus posibles discursos.

Todo cambia constantemente, tanto el hombre como la percepción que se tiene de las cosas, bajo este contexto no hay unidad ni individualidad, la *otredad* da cuenta de su constante movimiento, en una caminante reconstrucción del ser en su ruta hacia la completud. En este proyecto de investigación el realismo mágico ha sido la espina dorsal donde desde la *otredad* se ha descubierto al *ser* en relación con el *otro*: al objeto artístico, al ser interior-exterior, al interlocutor, por lo que la extrañeza ya es parte de la cotidianidad, la *otredad* es, pues, un problema que concierne al hombre aislado y a la colectividad; dicho proyecto da lugar a una propuesta personal donde al explorar al *otro* en el objeto cotidiano se reflexiona sobre la interpretación de la realidad, el yo del mundo social, la búsqueda del objeto artístico y su eterno cambiante, dando cuenta de que siempre somos *otro*.

FUENTES

Ades D. y S. Baker, (2006) *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*. Londres, The MIT Press.

Adorno, Th. W., (2004) *Teoría estética, obra completa, 7*. Traducción: Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.

Alazraki, R., et al., (2004) *Leonora Carrington. La vocación y sus reflejos*. México, s/e.

Anzieu, D., (1993) *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México, Siglo XXI.

Augé, M., (1996) *El sentido de los otros*. España, Paidós.

Baudrillard, J., (2001) *El otro por sí mismo*. Cuarta edición, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos.

Berger, J., (2006) *Modos de ver*. Segunda edición, Barcelona, Gustavo Gili.

Beltrán, J. y C. Pereda (comp.), (2002) *La certeza, ¿Un mito? Naturalismo, falibilismo y escepticismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Braunstein, N. A., (2001) *Por el camino de Freud*. México, Siglo XXI.

Breton, A., (2001) *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta.

Castañeda, A., (2006) *Libro De Horas*. Prólogo: Alberto Ruy-Sánchez.

Castro, F., (2003) "Protégeme de lo que quiero, Materiales (fragmentarios) para pensar la alteridad del deseo". *Escaramuzas. El arte en tiempos de la demolición*. Murcia, CendeaC, AD HOC. pp. 119-142.

Cirlot, J. E., (2005) *Diccionario de símbolos*. Madrid, Ediciones Siruela.

Cortés, C., (2007) "Arte genético: los activistas de la nueva eugenesia". *Fahrenheit, Arte contemporáneo*, No. 20, México. Diciembre-Enero 2007, pp. 12-14.

Cuevas Salazar, J., (2006) *La Imposible escritura de Antonin Artaud*. México, Funda.

De Certeau, M., (2000) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Traducción: Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana.

Dember, W. N. y J. S. Warm, (1990) *Psicología de la percepción*. Traducción: Celia González, Madrid, Alianza.

Demsey, A., (2002) *Estilos, Escuelas y Movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*. Traducción: Margarita Gutiérrez Manuel, Barcelona, Blume.

Derrida, J., (2005a) *De la gramatología*. Octava edición, México, Siglo XXI.

_____, (2005b) *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós.

_____, (1989) *La escritura y la diferencia*. Traducción: Patricio Peñalver,

Barcelona, Anthropos.

Eco, U., (1990) *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.

Foucault, M., (2005) *Las palabras y las cosas*. Traducción: Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI.

Foster, H., (2004) *Diseño y Delito*. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal.

Foster, H., (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal.

Galard, J., (2005) *La obra expropiada. Derrida y las artes visuales*. Portal de revistas científicas complutenses. Disponible en: http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/modulos.php?name=Revistas2_Autor&i=ESIM [Versión electrónica a partir del: 15-11-2007]

Guasch, A.M., (2000) *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Alianza.

Hacking, I., (2001) *Representar e Intervenir*. Traducción: Sergio F. Martínez, México, Paidós.

Hamed, A., (1996) *Cortedades del oído y usura de Salamanca*. Leído el 27 de enero 1996, (*Publicado originalmente en *Insomnia*, N° 91). <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Usuradesalamanca.htm>

Harpur, P., (2007) *Realidad Daimónica*. Traducción: Isabel Marguelí, España, Atalanta.

_____, (2006) *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*. Traducción: Fernando Almansa Salomó, España, Atalanta.

Hegel, G.W.F., (2006) *Fenomenología del espíritu*. Traducción: Wenseslao Roces y Ricardo Guerra, México, Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M., (2005) *Caminos de Bosque*. Madrid, Alianza.

IVI, (2000) “*Trayectoria y premios*” (En línea) disponible en: <http://www.ivi.es/ivi/trayectoria.htm> (Accesado el día 15 de abril de 2007)

Kac, E., (2005) *Telepresence and Bio Art*. E.U.A., University of Michigan Press.

Kandinsky, V., (2006) *De lo espiritual en el arte*. México, Letras vivas.

Kelen, J., (2004) *El deseo, o el ardor del corazón*. Barcelona, Traducción: Jordi Quingles, El Barquero.

Krotz, E., (2002) *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen del desarrollo y la reorientación de la Antropología*. Traducción: Claudia Leonor Cabrera Luna. México, Fondo de Cultura Económica.

Lacan, J., (2005a) *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964*. Traducción: Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Buenos Aires, Paidós.

_____, (2005b) *Escritos 1: Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*. Vigésimocuarta edición, Traducción: Tomás Segovia, México, Siglo XXI.

_____, (1984) *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano Los Escritos de Lacan*. México, Siglo XXI.

_____, (1983) *Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en la teoría psicoanalítica 1954-1955*. Traducción: Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós.

Lara de Elizondo, L., (2001) *Visión de México y sus Artistas. Siglo XX 1951-2000. Tomo II*. Traducción: Trena Brown, México, s/e.

Lévinas, E., (2001) *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*. Traducción: Antonio Domínguez Leiva. Madrid, Mínima Trotta.

_____, (1998) *Humanismo del otro hombre*. Traducción: Graciano González R. Arnaiz, Madrid, Caparrós.

_____, (1997) *Fuera del sujeto*. Traducción: Roberto Ranz Torrejón y Cristina Jarillot Rodal. Madrid, Caparrós.

_____, (1993) *El Tiempo y el Otro*. Traducción: José Luis Pardo Torio, Barcelona, Paidós.

Leal, L., (1967) *El Realismo Mágico en la Literatura Hispanoamericana*. Núm. 4, México. Cuadernos Americanos, julio-agosto.

Liotard, J. F., (2005) *La posmodernidad*. Traducción: Enrique Lynch, España, Gedisa.

Menton S., (1998) *Historia Verdadera del Realismo Mágico*. México, Fondo de Cultura Económica.

Merleau-Ponty, M., (2000) *Fenomenología de la percepción*. Quinta edición. Traducción: Jem Cabanes, Barcelona, Península.

Michaud, Y., (2007) *El arte en estado gaseoso*. México, Fondo de Cultura Económica.

Moro, T., (1992) *Utopía*. Traducción: Emilio García Estébanez, 2ª edición, Madrid, Tecnos.

Rella, F., (1992) *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*. Traducción: Andrea Fuentes Marcel, Barcelona, Paidós.

Reyes, P., (1998) *Julio Galán. El juego de las profanaciones*. México, Dirección General

de Publicaciones. Rodríguez González, M., (2003) *El problema de la identidad personal. Más que fragmentos*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Rodríguez Prampolini, I., (1983) *El surrealismo y el arte fantástico de México*. Segunda edición, México, s/e.

Sarmiento, M., Romero C. (2000) *Orquídeas Mexicanas*, México, Porrúa.

Sartre, J. P., (2006) *El Ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología*. Buenos Aires, Losada.

Schopenhauer, A., (2005) *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I. Traducción: Roberto R. Aramayo, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

S/a, (2004) “*Alfredo Castañeda*”. *Resumen. Pintores y pintura mexicana*, No. 70, edición bimestral-Julio/Agosto, 2004. México, Promoción de Arte Mexicano S.A. de C.V. pp. 24-44.

S/a, (2000) “*Leonora Carrington*”. *Resumen. Pintores y pintura mexicana*, No. 43, edición bimestral-Enero/Febrero, México, Promoción de Arte Mexicano S.A. de C.V. y Covarra, pp. 4-19.

Todorov, T., (2005a) *La conquista de América. El problema del otro*. Decimocuarta edición. Traducción: Flora Botton Burlá, México, Siglo XXI.

_____, (2005b) *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Cuarta edición. Traducción: Martí Mur Ubasart, Siglo XXI.

Watzlawick, P., (1995) *El sinsentido del sentido o el sentido del sinsentido*. Traducción: Víctor A. Martínez de Lopera, Barcelona, Herder.

Weiz Carrington, G. (2003) *Antonin Artaud. El viaje y su doble*, en “*México en el Surrealismo, los visitantes fugaces*”. Artes de México, No. 63, México, CONACULTA, Enero. pp.22-31

Zavala, L., (2006) *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, s/e.

Zizek, S., (2006) *Mirando al sesgo*. Buenos Aires, Paidós.

_____, (2001) *El sublime objeto de la ideología*. Traducción: Isabel Vericat Núñez. Segunda edición, México, Siglo XXI.