

BUJIA

Num 3

ARTE CONTEMPORANEO



- EL RETRATO DESNUDO MASCULINO EN LA OBRA DE LUCIAN FREUD
- EL DISCURSO DEL CUERPO Segunda Parte
- ANA LILIA MARTÍN DIBUJO Y ESCULTURA
- PASTOR PÉREZ RODRIGUEZ PINTURA
- ALBERTO OROZCO AHUMADA PINTURA
- PUERTA DEL CIELO ENSAYO primera novela de Ignacio Solares





Mari t za Va

ALTA COSTURA

NOVIA BELLA

Calle 5a.e Hidalgo No.170 Zona Centro Cuauhtémoc, Chih.
Tel. 625-120-21-64e-mail: noviabella2010@hotmail.com

•XV Años
•Novias
•Cóctel
•Niñas

Diseñado exclusivamente para ti

www.losonormales.com

cambiamos
 la radio



+

HD

=

RADIO QUE
EVOLUCIONA

Carta del director

El desafío continúa, el arte se renueva constantemente, día a día se ha ido construyendo nuestra (*en el sentido mas propio*) historia del arte, la historia tangible, la historia incluyente, la historia provista de participación alejada de la moda y de la algarabía popular malsana e institucional, la historia del arte con carácter de originalidad y que se gesta desde la inquietud investigadora del artista, la nueva plataforma del arte nos conduce a propuestas claras, renovadoras, revolucionarias, fundamentadas y no a la perversión, no a la repetición hereditaria de otros contextos y de otras latitudes, no a la copia.

Hoy recorreremos la escultura de Ana Lilia Martín dotada de elegancia, poesía y una renovadora brisa de la islas canarias, así mismo una breve pero afortunada estancia en su dibujo, también conoceremos la narrativa en el color de un gran artista Cubano, heredero del esplendor de la isla Pastor Pérez Rodríguez nos lleva en un fascinante viaje al corazón de su patria y por ultimo la pintura revolucionaria del artista chihuahuense Alberto Orozco Ahumada uno de los iniciadores de “la ruptura” *acuñando el termino* del arte de Chihuahua.

Este diálogo entre arte y espectador produce interminables imaginarios que han de quedarse en la memoria de nuestras sociedades y han de servir para construir nuevos horizontes, nuevas miradas, nuevos colores.

Bienvenidos

Luis Fernando Villalobos Armendáriz
Artista visual

BUJIA Num 3
ARTE CONTEMPORÁNEO

”A lo único que le tengo miedo en la vida es a los pendejos, porque son muchos, y cada vez más ocupan puestos públicos.”

(Facundo Cabral 1937-2011).

DIRECTORIO

DIRECTOR

LUIS FERNANDO VILLALOBOS ARMENDARIZ

EDITOR

ART CREATIVE STUDIO **PUBLICACIONES**

DISEÑO

LUIS FERNANDO VILLALOBOS ARMENDARIZ

DISEÑO EDITORIAL

CECILIA ORDOÑEZ ESCARCEGA

FOTOGRAFIA

MANUEL VIAS

MAURICIO PEREZ

CONCETTE RIZZA

ALBERTO OROZCO AHUMADA

PASTOR PEREZ RODRIGUEZ

LUIS FERNANDO VILLALOBOS ARMENDARIZ

COLUMNISTAS

OSVALDO HERNANDEZ MURO

FRANCISCO RAMIREZ DURAN

SABAS MARTIN

JACINTO MUÑIZ LA VALLEE

ALBERTO OROZCO AHUMADA

JOSE LUIS DOMINGUEZ

PUBLICIDAD

Calle 11 entre Hidalgo y Reforma Col. Centro
Cuauhtémoc Chihuahua México

52.01. 625.133.84.05

Revistabujia.arte@hotmail.com



revistabujia.arte@hotmail.com



Revista Bujía Arte Contemporáneo



revistabujiaarte.blogspot.com

DERECHOS RESERVADOS. SE PROHÍBE LA IMPRESIÓN Y VENTA ELECTRÓNICA O IMPRESA PARCIAL O TOTAL, SIN PREVIA AUTORIZACIÓN.

EL CONTENIDO Y LOS ARTÍCULOS SON RESPONSABILIDAD DE LOS AUTORES Y ANUNCIANTES Y NO NECESARIAMENTE REPRESENTA LA OPINION DE LA EDITORIAL.

ADVERTENCIA. PUEDE HABER CONTENIDO EXPLÍCITAMENTE FUERTE QUE DAÑE LA MORAL O SENSIBILIDAD DEL LECTOR, SE RECOMIENDA DISCRECIÓN, ES RESPONSABILIDAD DEL LECTOR EL USO CORRECTO DE ESTA PUBLICACIÓN.

CONSEJO EDITORIAL

CECILIA ORDOÑEZ ESCARCEGA

FRANCISCO RAMIREZ DURAN

ESTEBAN LOPEZ QUEZADA

REVISTA BUJÍA. ES UNA PUBLICACIÓN DIGITAL INDEPENDIENTE QUE TIENE COMO OBJETIVO LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN EL ÁREA DE LAS ARTES VISUALES Y MULTIDICIPLINARIAS.

FECHA DE PUBLICACIÓN: NOVIEMBRE 2011

RESPONSABLE DEL PROYECTO:

ART CREATIVE STUDIO **PUBLICACIONES**

NOMBRE Y DOMICILIO DEL EDITOR:

ART CREATIVE ESTUDIO **PUBLICACIONES**

Calle 11 entre Hidalgo y Reforma Col. Centro
Cuauhtémoc Chihuahua México
52.01.625.133.84.05

Esculturas en portada: Ana Lilia Martín
Fotografía de portada: Concette Rizza



Calle 11 entre Hidalgo y Reforma Col. Centro
Cuauhtémoc Chihuahua México
52.01.625.133.84.05

EJEMPLAR ELECTRÓNICO GRATUITO

CONTENIDO

PAGINA **2** EL RETRATO DESNUDO MASCULINO
EN LA OBRA DE LUCIAN FREUD

PAGINA **16** EL DISCURSO DEL CUERPO
Segunda Parte

PAGINA **23** ANA LILIA MARTIN
EL TEATRO DEL CUERPO

PAGINA **34** PASTOR PEREZ RODRIGUEZ
DESPUES DE PORTOCARRERO...

PAGINA **43** ALBERTO OROZCO AHUMADA
MISELANDIA

PAGINA **50**

▶ **ENSAYO**

PAGINA **52**

▶ **AGENDA**

PAGINA **53**

▶ **LITERATURA**

Num 1



Num 2



Num 3



EL RETRATO-DESNUDO MASCULINO EN LA OBRA DE LUCIAN FREUD.

Oswaldo Hernández Muro



EL RETRATO-DESNUDO MASCULINO EN LA OBRA DE LUCIAN FREUD.

Oswaldo Hernández Muro

He tratado de estudiar la forma en que un ser humano se convierte en sujeto. Por ejemplo el modo en que los hombres aprendieron a reconocerse como sujetos de sexualidad.

Michael Foucault .

Lucian Freud nace en Berlín el ocho de diciembre de 1922 y fallece el 20 de julio del año 2011. Como pintor su temática es obsesiva con las personas, con la presencia a la vez relajada y vulnerable que las muestran desnudas y solitarias dentro del estudio, comprometidas a su fría e inquietante exposición, lo que incomoda al espectador. Esta labor desde la pintura figurativa para representar a cada modelo, se realizó de parte de Lucian Freud con el desapasionamiento necesario para retratarlos verazmente, solo cabe reflexionar que él tal vez fuera el último gran retratista y pintor realista de desnudos del siglo XX.

En comparación con las representaciones tradicionales del desnudo académico, los modelos de Freud no consiguen situarse en las imágenes establecidas como los cuerpos canónicos, mostrando comúnmente los genitales en el centro del cuadro se muestra como un arte obsceno y agresivo, que prescinde de toda temática alegórica para representar un desnudo. Su modelo de simple carne y hueso, se nos muestra patético y “liberador al final de las ideas preconcebidas sobre la belleza, sobre toda la patina de sensiblería y proyección que ha caracterizado la iconografía del cuerpo humano a través de la historia” (Smee. 2007. Pg. 7).

En 1964 Lucian Freud fue empleado como profesor en la escuela de arte de Norwich, como examen final propuso a sus estudiantes el desafío de pintar autorretratos desnudos, él les dijo “quiero que ustedes lo intenten y capten lo más relevante, componiendo un objeto creíble”, y añadió, “algo realmente desvergonzado” (Feaver. Pg. 22). Tras las protestas de los alumnos y sus padres, el colegio desaprobó el proyecto; lo

importante aquí es mencionar el hecho de que un autorretrato desnudo desafía la propia intimidad, dejando al descubierto el manejo de la franqueza con uno mismo frente al espejo, del propio autor-espectador como imagen, por lo que se requiere de suma valentía y autocontrol para la auto-representación de una corporalidad vulnerable y honesta de sí mismo. .

El primer artista en hacer un auto-retrato desnudo y al mismo tiempo como la figura masculina de una manera realista, cruda y desvergonzada, es Alberto Durero (nacido en 1497- muere en 1528) en inicios del siglo XVI; en su autorretrato demuestra la capacidad técnica para reflejar la expresión del rostro junto con las estructuras anatómicas del cuerpo, teniendo el control sobre la mirada a su persona y mostrando valentía dada la identificación de su desnudez adulta. Al poder verse como cualquier retrato y no simplemente como un estudio anatómico del cuerpo, esta obra posee la relevancia de mostrar a un sujeto real o mejor dicho el retrato de una persona en situación de realismo. Tanto Lucian

Freud como Durero, se han autorretratado desnudos dentro de una edad adulta, en la senectud que refleja las marcas del tiempo y de la experiencia en sus cuerpos, un hecho insólito y poco común en la historia de la pintura.



Durero. Autorretrato desnudo. (1505).
29 x 15 cm.



Lucian Freud. Pintor trabajando, reflejo. (1993)
101.6 x 79.4 cm.

A continuación brevemente se presentan algunos lineamientos históricos sobre la figura humana en el arte occidental, porque tanto el desnudo masculino como femenino surgen sin una plena noción del cuerpo natural, tampoco surgen desde la noción del individuo o cuerpo sexual que se presenta en el realismo contemporáneo. La visión del desnudo en pintura siempre ha sido una convención cultural.

Existe una pintura de desnudo (Nude) desde su forma estética como objeto de contemplación y consecuentemente no existe reconocimiento de esa figura como un cuerpo real, puesto que la figura humana en el arte como analizó Kenneth Clark, nunca se basó en una real percepción de la desnudez, sino que según la geometría del canon clásico o la demanda político-religiosa, el desnudo en pintura lo componían siempre desde una forma alegórica adaptada a las ideologías particulares de cada cultura.

Pero existe una desnudez corporal (Naked) como un estado palpable y fisiológico que al ser vida misma en lugar de mero objeto estético, responde de otro modo a la mirada de los espectadores, revelando en esta al individuo real de modo patético. (Véase una explicación amplia de estos términos, Naked y Nude o desnudo corporal y artístico, en: John Berger, modos de ver; y en Clark. El desnudo.)

En el periodo de Arte Helénico, se ve un desnudo masculino relacionado tanto con el poderoso dios como con el mortal inspirado por los dioses, la estatura, la pose y musculatura del cuerpo significan poder, virilidad y autoridad, como los atributos divinos del hombre y del patriarcado, por ello la tradición se basa en representar a los emperadores u otras autoridades, como César, Napoleón o un patriarca de la iglesia, en su apoteosis o coronación divina sobre el resto de la humanidad. En resumen, durante la antigüedad “el griego representaba a los dioses en forma humana, pero en cierto sentido, superior a ella, como conviene a un ser sobrenatural... [Además el] idealismo evita plasmar la infancia o la senectud, que hubiera sido símbolo de imperfección en contra del ideal humano. Por ello sus hombres y sus dioses fueron representados en la edad viril” (Lozano. Pg. 111), el arte por tanto trata de hacer sensible un ideal metafísico, el cuerpo humano ha sido derivado de lo divino, no de lo natural.

También en la antigüedad se da el cambio respecto al primer estado ideal de la figura humana, porque luego cobran interés las emociones patéticas del ser humano, el drama humano frente al destino, incluyendo las representaciones de la mujer y las diversas edades del cuerpo, durante el periodo que los historiadores, en oposición a la era Helénica, han llamado *Helenismo*, periodo que surge tras la muerte de Alejandro Magno (Lozano. Pg. 139).

Entonces la anterior lógica numérica ideal del arte griego es sustituida en el periodo romano por la experiencia empírica natural y el dinamismo de los cuerpos, explorando los sentimientos humanos, es el auge del pathos como visión de la angustia, el sufrimiento y sacrificio humanos, dicha estética por ejemplo es reconocible en la figura mítica de Laocoonte.

Del cual se derivan dos periodos: Helenismo griego del 323 al 31 A.C. Y Helenismo romano del siglo 31 A.C. al siglo V de nuestra era; La cultura griega se difunde por África del norte, norte de la India y Asia menor, explicado sobre todo por la conquista del antiguo imperio persa, en esta expansión el arte occidental también adopta algunos elementos de la influencia oriental de dichas zonas, que posteriormente serían la base estética del arte romano. Véase: Lozano Pg. 139. Y Reinach, págs. 77-83.

Son las imágenes más impactantes las que generalmente llegan a la memoria, pero lo característico es que en este periodo el interés por representar dioses, héroes o símbolos femeninos de la fertilidad de la tierra, se expande al interés del hombre como sujeto afligido, como un mortal; igual a la crítica del realismo en la modernidad, algunos han visto este aspecto subjetivo y patético de la figura humana como algo decadente, en el mismo título de Helenismo o Helenístico por los historiadores, interpretan con ello una corrupción o una involución de la cultura Helénica original, pero eso es ideológico y por tanto arbitrario y relativo.

Desde el Helenismo por lo tanto, existen retratos que representan el drama de sus personajes, por ejemplo el “Galo moribundo” es en sentido amplio una obra realista, aunque equivocadamente se pensó que era un gladiador griego, hoy se sabe que la representación del individuo terrenal no sólo admitió a los personajes helenos, sino a sus oponentes bárbaros, a los galos o los etíopes por ejemplo, sobre todo esta obra responde al interés social de representar la derrota y humillación de los adversarios, en algo parecido a un arte-trofeo o conmemorativo.

No se puede negar esta expresión real dentro de la identificación de la figura humana, la búsqueda de lo humano factible; conservadoramente se ha hecho estudiar o valorar a estos periodos antiguos desde una idealización alegórica contrapuesta al realismo; por tanto en este contexto tradicional del pathos, se piensa que la humanidad terrenal no era representada de manera serena o firme, sino patética y conmovedora porque la humanidad en su drama cotidiano es la sombra que hace resaltar la luz del ideal metafísico de los dioses del Olimpo, es decir la interpretación de la representación del cuerpo desnudo como medio de sublimación ideal y también de afección sensible.



(Atribuido a Epigonas.) Galo moribundo. Hacia 230 A.C.
Copia del original. Mármol. 93 x 187 cm.

Con el surgimiento del Cristianismo estas convenciones se actualizaron, donde podía darse la sugerencia del aspecto humano derrotado en su carne y mortandad, o también la de la naturaleza como creación divina y de la eternidad de su espíritu invisible; se promovió entonces un abandono del cuerpo y de la desnudez desde el argumento político-moral, aunque en otro sentido “si el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios es obvio que el estudio y representación del cuerpo humano [desnudo] significa de alguna manera asomarse a la divinidad” (Ramírez. Pg. 23).

Para identificar al hombre con lo divino la representación de Cristo es fundamental, figura que en ocasiones se muestra rígida, hierática y estilizada, y en otras de modo intencional se muestra patética, dolorosa y realista, no sin cierta delimitación para representar el cuerpo de Jesús sin que él llegase a perder su origen espiritual, es decir que tenían que dejar en claro el cuerpo como materia humilde, y darse el contraste cuerpo-alma, pues el hombre en su naturaleza vulnerable y corporal es susceptible a ser iluminado. Un cuerpo no se alaba como tal, ni sirve en su suplicio y vejación de base al orgullo, de este modo tortuoso nuevamente la cristiandad habla del cuerpo desnudo masculino como imagen sagrada y enteramente canonizada al estar orientada a lo divino, a pesar del claro patetismo y agonía en la representación de Cristo crucificado.

Por tanto en occidente hay dos tradiciones en conflicto y en ocasiones complementarias entre sí que preceden al Renacimiento: la clásico-pagana y la judaico-cristiana. Esta sociedad en sus conductas y valores artísticos dependía de las tradiciones anteriores que podía adoptar, ellos entonces se identificaron con los ideales clásicos, los cuales revelaban una nueva conciencia y libertad frente a lo que ellos consideraban el legado de una era oscura, supersticiosa y hermética de la edad media, su idea del renacer sobre todo tuvo sentido en la recuperación del desnudo y de la figura humana como ideal universal, pero aun con alguna ambigüedad respecto a su naturalismo.

El arte renacentista como imitación de un arte clásico continúa en su afán de representar la figura humana en el contexto simbólico de las ideas antiguas, de los temas religiosos y mitológicos, de la construcción del cuerpo en base a alteraciones

estructurales en lugar de su condición natural. Los estudios anatómicos también señalan la mirada a un objeto y no a un sujeto -porque en su fragmentación e interior crudo se vuelve anónimo-, tal vez Da Vinci sea quien más se aproxima a una noción del retrato-anatómico, pero todavía es muy extraño descubrir un auto-retrato desnudo como el realizado por A. Durero en esa época y en desarrollos posteriores.

Existe además una inquietud que desde el periodo renacentista, como una cultura sexista, es motivo de la ausencia y retraso de una representación realista del cuerpo masculino como lo concebimos en la obra de Lucian Freud, la exposición real, directa y sin censura de un sujeto completamente desnudo sin la búsqueda de ningún ideal; en la mayoría de los casos del desnudo masculino desde el Renacimiento, el modelo es representado con rasgos faciales feminizados, de manera delicada, incluso en un carácter asexual comparable al hecho de la omisión del vello púbico de la mujer o de su mirada apartada del espectador en las pinturas antiguas, para con ello presentarse pasivamente el desnudo femenino como objeto sensual, objeto de uso y no sujeto-, lecturas conservadoras que lo suprimen como sujeto o retrato simbólico, porque en caso contrario, una desnudez enteramente revelada en una figura masculina pudiera agredir al espectador, el único con el rol activo y sexual en la mirada, o bien pudiera (mal)interpretarse como homoerotismo.

El género pictórico del desnudo concentra casi siempre su visión sobre el ámbito del erotismo y el placer; desde el momento de decidir sobre la exposición del cuerpo desnudo, el artista tiene la noción elemental de que está realizando una obra de contemplación y disfrute para la mirada de los espectadores, de tal modo la imagen recurrente del desnudo masculino renacentista es la de un joven efebo en que el modelo es un adolescente realmente inmaduro biológicamente, frágil y ambiguo es sus caracteres sexuales, lo cual revela el dominio en la producción de la pintura de un espectador heterosexual adulto y varón, que se prosigue hasta el siglo XIX. Compárese los siguientes desnudos masculinos en su estratégica ocultación del pene, en los rasgos femeninos del rostro y en la docilidad juvenil que se percibe de los cuerpos.

Así es como hay un gran legado desde el Renacimiento a la modernidad en que ciertas convenciones edulcoradas volvían aceptable la mirada al desnudo masculino, en el cual la representación literal, prosaica y natural o su retrato-desnudo (naked-portrait) eran imposibles. A través del surgimiento del Realismo y de las luchas sociales del siglo diecinueve, resurge la

importancia del individuo frente a la unidad del Estado y frente a la doctrina religiosa, revoluciones que necesitan el manejo de lo personal y particular en comparación con la universalidad de los principios hegemónicos, así como una insistencia tanto en lo físico y lo sensible como los verdaderos elementos intelectuales de la ciencia humana, lo que gradualmente generó en el arte el reflejo de las relaciones o la vida social, que no se limitan a proporcionar imágenes del pensamiento metafísico-ideal, más bien produciendo obras modernas que dirigen su atención al propio sujeto representado en la pintura, por ejemplo analicemos la obra de G. Caillebotte.



Renoir. Muchacho con gato. (1868). 66 x 123 cm.



Guido Reni. El martirio de San Sebastián. (1615). 98 x 128 cm.

Gustave Caillebotte (1848-1894) fue un pintor francés que en la segunda mitad del siglo XIX se inspiró en los movimientos modernistas y antiacadémicos en la pintura, como se ve en su obra “hombre en su baño”, presenta un desnudo masculino muy peculiar y distinto de la temática conservadora, lógicamente en su tiempo logra incomodar al espectador por presentar a un modelo masculino en situación de realismo, visión comparable a la mujer que décadas antes representa Manet en sus cuadros “Olimpia” y “Desayuno sobre la hierba”, donde los espectadores identificaron a mujeres y hombres reales en lugar de las acostumbradas fantasías; hay que pensar por ejemplo, que si el personaje en el cuadro de Caillebotte fuese mujer, fácilmente sería un cuadro más reconocido ahora y en su propio tiempo, debido al auge de la mirada voyerista masculina de otros pintores postimpresionistas de su generación, simplemente es lo que ocurre al considerar las mujeres en el baño realizadas por Degas.

La obra de Caillebotte como una obra realista intenta además reducir la teatralidad de la pintura académica, “hombre en su baño” describe una acción y un ámbito privado, es un hombre desnudo secándose la espalda después de bañarse, no es un escenario artificial sino que tanto el personaje como el espacio implican al espectador dentro de una situación verdadera, se observa representada en el cuadro la humedad del suelo provocada por sus pisadas, la ropa doblada sobre una silla, es en cierto modo un acercamiento fotográfico sobre los detalles de la escena.

Pero no solamente el realismo de este cuadro de Caillebotte es lo interesante, sino su desvelamiento de la desnudez corporal masculina innovadora en su tiempo; era claro que existía la predilección de un espectador masculino asociado al género del desnudo, y esta obra sin ser un desnudo frontal, es un desnudo más desvergonzado por presentar el cuerpo robusto del modelo, si lo comparamos con la obra de Renoir (1841-1919) “Muchacho con gato” [Ilustración 4], en donde hay una espalda más estilizada y sensual, y sobre todo cerca de un aspecto andrógino; también al comparar las poses, el modelo de Renoir cruza las piernas y oculta su sexo, en cambio el hombre en su baño las separa y permite justamente ver una parte del escroto, así da la sensación de poseer genitales y de mostrarse obsceno a los espectadores. Como Durero, Caillebotte también ha realizado un cuadro insólito

en la historia de la pintura del retrato-desnudo masculino, para la cual Lucian Freud plantea una imagen más radical.

Hoy en día hay una conciencia y accesibilidad al conocimiento crítico de la sexualidad masculina y femenina, temas establecidos desde las revoluciones sexuales en el siglo veinte, donde el carácter sexual de un cuerpo desnudo, sin obviarlo como un carácter visual, entrega un signo afirmativo de la identidad, del género simbólico dentro de la sensación y existencia de un sujeto y su corporalidad diferenciada.



Caillebotte. Hombre en su baño. 1884.144.8 x 114.3 cm.

A través de la desnudez corporal (Naked) se revela una sexualidad calificada de masculina o femenina, por la evidencia y presencia de los órganos sexuales, para tal efecto la exhibición de los genitales en una obra es relevante al constituir un retrato-desnudo (naked-portrait) que sea distinto de una mera forma objetivada y sin vida (Nude), promoviendo la vitalidad orgásmica y reproductiva de un cuerpo; sumando además la presencia del vello corporal y la apertura de las piernas como encuentro y permiso de una intimidad, la presencia central de los genitales en la obra de Lucian Freud, no deja lugar a dudas respecto a la valoración sexual del modelo, ni sobre la experiencia impactante ante una desnudez visible en las personas.

En la obra de Freud “Hombre desnudo en cama” de 1989, se representa a un hombre desnudo visto en escorzo, su cuerpo está recostado boca arriba con ambas piernas dobladas y separadas, mostrando su sexo, con su mano izquierda se cubre los ojos, tal vez siendo molestado por la lámpara que lo ilumina directamente en el estudio y a su vez dando la impresión de vergüenza al no presentar su mirada; es un desnudo masculino frontal, resalta que sus genitales son expuestos en el centro de toda la composición como un rasgo distintivo de la obra.

Cabe destacar que en otras obras Freud coloca en algún margen del cuadro o debajo de un sofá o cama representados, algunos objetos como zapatos, sombras corpóreas o un personaje que sólo revela la parte inferior de su cuerpo, los pies o las piernas. En el caso de “Hombre desnudo en cama”, o “Mañana soleada, ocho piernas”, no se puede directamente asegurar la intención o simbolismo de estos detalles en su obra como aspectos decorativos o como elementos relacionados con el retrato, es decir relacionados con la personalidad y la situación del modelo, sino que son composiciones enteramente arbitrarias. En el primer caso el calcetín, por ejemplo, pudiera ser interpretado como una prenda olvidada al momento de desvestirse o como un acento que presenta un contraste prenda/piel y con ello experimentar más hondamente el des-vestimiento del modelo, o como en el segundo caso, las sombras y piernas en otras imágenes de Freud precisamente son útiles en acentuar la presencia física y sólida de la carne.

Se debe reconocer que en el arte la visión del retrato-desnudo masculino sigue siendo un hecho marginal o mejor dicho de interés minoritario, esto en comparación con la cantidad de desnudos femeninos que circulan a través de los medios e instituciones culturales, y porque en mayor medida en las pinturas se insiste en situar al hombre desnudo en un contexto alegórico, pues dicha intertextualidad con el pasado en que la figura humana era un ideal o símbolo de belleza y poder, vuelve aceptable y normativa la representación. La propia consideración de un público femenino que pudiera buscar placer en este tipo de imágenes, era totalmente desechada y condenada en pleno desarrollo de las vanguardias y del arte moderno, y por otro lado, el espectador común (varón y heterosexual) pudiera identificarse en el consumo del desnudo masculino como un homosexual, en tales limitantes histórico-sociales, la disponibilidad de la figura desnuda masculina hoy en día es promovida entonces por los grupos homosexuales quienes a través del desnudo masculino crean un arte político-erótico.



Hombre desnudo en cama. 1989.
81.3 x 71 cm.



Mañana soleada, ocho piernas. 1997.
234 x 132.1 cm.

En La obra “pintor y modelo” se invierte la mirada masculina sobre el desnudo femenino, aquí el macho se presenta desnudo en un sofá, mientras que a su lado está la mujer identificada como la pintora-espectador. Extrañamente esta obra presenta un campo de visión en el que el rol de los géneros como eje de identidad es sorprendente y lejano tanto del desnudo masculino feminizado frecuente en el arte, como de la mirada femenina excluida a inicios del siglo veinte en las temáticas visuales del desnudo pictórico; en este caso el género sexual como un comportamiento fijo en la mirada a los retratos-desnudos no existe en modo alguno, porque el autor intercambia las representaciones de hombres y mujeres desnudos y también condiciona en el espectador situarse en uno u otro polo de identidad o de relación, incluso fomentando la neutralidad y el acuerdo en la mirada, ante la cada vez más frecuente movilización o dinámica de género sexual entre ambas representaciones de la masculinidad y la feminidad.

Cuando se califica a un retrato-desnudo como masculino o femenino, se parte del hecho de que el desarrollo de las representaciones del desnudo, tradicionalmente ocurren dentro de las relaciones afectivas y políticas basadas en la diferencia sexual de los individuos, se reconoce el género partiendo del conjunto de fenómenos sociales, culturales y psicológicos vinculados al sexo de los cuerpos (Lomas. Pg. 261). Cuando es representado un retrato-desnudo masculino entendemos que este género en la imagen es el efecto de un proceso social que transforma una diferencia biológica determinada macho/hembra- en una distinción cultural masculino/femenino, este proceso de representación del género sexual se ha adherido a las pautas de observación del desnudo en pintura.



Pintor y modelo. 1986-87.
159.6 x 120.7 cm

Freud toma desprevenido al espectador por situar a su modelo en una atmósfera de relajada sexualidad, en un aspecto privado como lo es desvestirse el cuerpo, Freud apela a los instintos y a la naturaleza en contra de los códigos o predilecciones convenidas, e igual que hacerse un autorretrato desnudo, cada imagen es desafiante por su propia realidad; este estado directo y vulnerable del ser humano parece una visión humillante, pero en verdad Freud no pretende una visión vulgar, negativa o cruel sobre su modelo, no pretende mofarse de las deformaciones o marcas del cuerpo, para él un retrato-desnudo no es una cuestión moral ni tampoco sentimental, el retrato sin hacer un juicio de la belleza de la persona, sólo presenta el aspecto inevitable de la desnudez, su sexualidad, su forma sin censura y su naturaleza instintiva, Freud desnuda al desnudo.

Si se observa la obra “Desnudo con una pierna levantada”, se muestra la representación de la corporalidad plena, el sujeto revela su sexo, su peso, y queda impregnado de la sensación de su carne, es un hombre pero visto como un animal desnudo, es decir vive y se percibe en un cuerpo biológico con un instinto interior, consciente de ello el modelo se muestra calmado, pero es inevitable a todo espectador ser afectado por mirar una condición íntima como también por considerar su propia carnación.

Desnudo con una pierna levantada. 1993.
182 x 228.5 cm.



Para reconocer como opera la apertura, naturalidad y contacto que propone Freud con el modelo y su cuerpo, vale la pena ver algo de lo que actualmente se presenta dentro del desnudo masculino en pintura, por ejemplo Matthew Stradling (N. 1963.) es otro pintor británico que se sirve del modelo masculino dentro del realismo y de la participación de la homosexualidad, él busca fomentar la aceptación de los homosexuales y su virilidad alejada de los estereotipos del transexual afeminado o el enfermo de sida, por lo que para lograrlo utiliza modelos jóvenes y de aspecto saludable, recordando los argumentos de la pintura académica sobre la belleza ideal de la figura humana.



Matthew Stradling. Spirit. 2005.
41 x 36 cm.

Stradling en el desnudo plantea, contrario a la corporalidad táctil o a una naturaleza desafiante, lo que sería el deseo erótico por el modelo, porque mientras que en la desnudez representada por Lucian Freud no se reconoce en sí al heterosexual o al homosexual, sino al animal desnudo; con Stradling a través de la idealización de una naturaleza masculina se observa cómo la obra está vinculada a la promoción de una imagen del hombre basada en los nuevos ámbitos del consumo, es decir en los nuevos regímenes de visión desde la cultura popular y la moda, la cual representa al hombre narcisista -no necesariamente homosexual- que como tal se interesa en explotar su atractivo y sexualidad, al que hoy día llamamos juiciosamente metrosexual.

Al observar la obra “Spirit” frente al “desnudo con una pierna levantada”, y comparar las características del modelo de Freud, que es exuberante, franco y voluminoso, con el modelo de Stradling que opta por el cuerpo atlético, estilizado y liviano, se puede entender que es un pintor que desnuda al metrosexual. Entonces desde este ángulo comparativo las obras de Stradling responden a la demanda de un sector social y de consumo de imágenes masculinas, dentro del idealismo erótico del desnudo masculino, mientras que la visión de Freud sigue siendo inesperada, agresiva en la obscenidad de lo real, anti-social y por tanto, responde firmemente contra la idealización de un modelo masculino a través del auténtico realismo, siendo promotor de la naturaleza y forma incorregible en cada ser humano que produce en verdad retratos-desnudos que declaran: he aquí el hombre.

Reconocer los códigos de la figura humana desnuda en la pintura realista, o en la fotografía, implica una disposición singular con el espectador, es decir, respecto al reconocimiento de la predilección sexual como implícita en la mirada; por ello está claro que el retrato-desnudo masculino de Freud es aun más inquietante que el retrato-desnudo femenino, es menos habitual y por tanto más impactante en la temática de su producción. Numerosos son los ejemplos en el siglo XX en que las transformaciones de la figura humana desnuda involucran los comportamientos sexistas en la

sociedad, la mirada del espectador virtualmente desde alguna configuración heterosexual u homosexual, femenina o asexual, y que a su vez tratan cuestiones antes prohibidas como representación de la realidad; la pintura de Lucian Freud se ha sumado a todas ellas como producción simbólica, para en tal sentido reflexionar acerca de las apariencias y el comportamiento de género, para comenzar a dialogar críticamente con aquellas representaciones que se han subjetivado y forman parte de nuestras experiencias imaginativas, afectivas e intersubjetivas en torno a la desnudez e identidad de las personas.

Oswaldo Hernández Muro (Monterrey, NL. México. 1983.)

Es productor e investigador en artes visuales. Magister en Artes Visuales por el Centro de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, y Licenciado en Artes por el Instituto de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ha participado en exposiciones colectivas e individuales enfocadas al grabado, pintura, dibujo, instalación y arte-objeto. Su formación académica se complementa con diversos cursos y talleres de artes, ciencias de la educación, y estudios visuales; a su vez podemos mencionar su participación el Segundo Simposio Internacional de Estudios Visuales, y coloquios organizados por la Universidad Autónoma de Nuevo León en México.



Ilustración: Mauricio Ordoñez

EL DISCURSO DEL CUERPO SEGUNDA PARTE

Francisco Ramírez Duran

EL DISCURSO DEL CUERPO SEGUNDA PARTE

Francisco Ramírez Duran

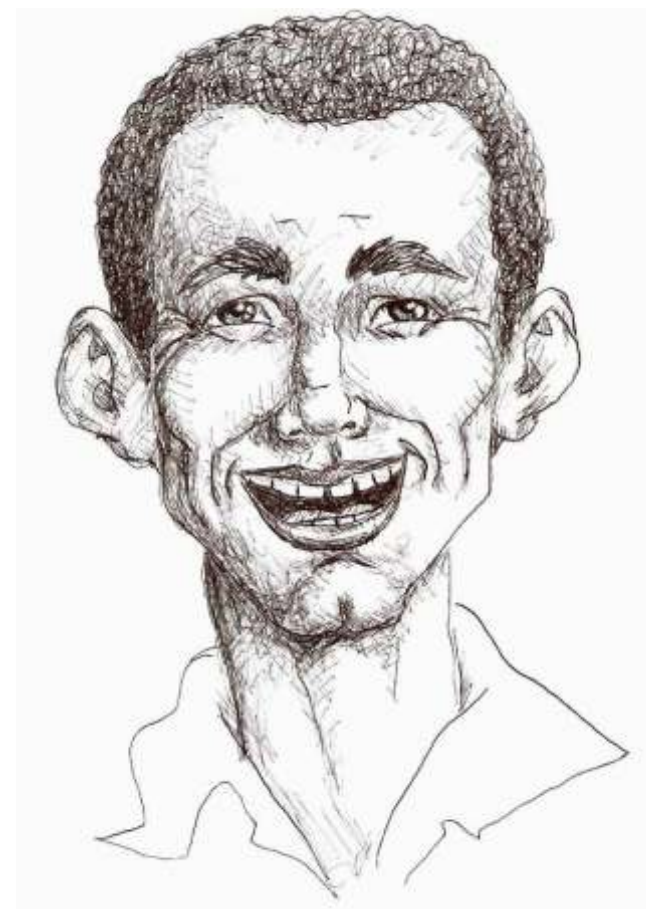
El lenguaje corporal en las artes visuales tiene como objetivo comunicar de manera efectiva las emociones y situaciones de los personajes de una imagen, dotar de elocuencia a la obra; en la primera parte del artículo mostramos el análisis de pinturas realizadas con maestría respecto al lenguaje corporal; ahora nos abocaremos a hablar del código de este lenguaje; sabedor que esta revista la leen muchos artistas que trabajan la figura humana, espero que sean de utilidad esta parte práctica de comunicación no verbal. A todos los amigos que leen la revista por amor al arte, creo que el tema les apasionara, descubrir que nuestra alma es descubierta por nuestros movimientos, resulta por demás interesante.

El lenguaje corporal funciona porque nuestro cuerpo está conectado al cerebro, si nuestro cerebro piensa algo lo manifiesta en el cuerpo, digamos estoy molesto con ese hombre, frunzo el ceño y aprieto los puños, el cuerpo tuvo sus reacciones, es probable que también ocurra de forma inversa, si aprieto los puños y frunzo el ceño, sin motivo alguno, es probable que termine molesto o a la defensiva, simplemente porque existe una comunicación cuerpo-cerebro.

Un hombre que había perdido una mano se encontraba en lo alto de un puente peatonal dispuesto a arrojarse al tráfico y arrebatarse la vida, cuando estaba a punto de lanzarse, vio que subía un hombre sin ningún brazo, venía muy movido, caminando con un rítmico contoneo de caderas; el hombre pensó “cómo es posible que yo sin una mano piense en el suicidio y este hombre que no tiene ni un solo brazo este bailando de felicidad” cuando el hombre paso junto a él lo detuvo y le agradeció:

- Acaba de salvar mi vida, estaba a punto de arrojarme del puente y acabar con mi existencia, perdí una mano y no puedo con la pena, pero al verlo tan feliz, bailando y sin ningún brazo, hizo que reconsiderare mi situación ¡gracias!

- Cual bailando, lo que pasa que traigo una rasquera en el trasero y no puedo calmarla contesto el hombre.



ALEGRÍA

La boca se arquea con las comisuras para arriba, surgen patas de gallo marcadas porque las mejillas se bordan arriba, hay un cierre parcial de los ojos y surcos curvos al lado de boca y nariz. Cuando solo se presenta la sonrisa arqueando los labios y carece de las otras expresiones es una sonrisa nerviosa o falsa.

Las expresiones corporales se deben leer adecuadamente existen tres reglas para ello; la primera es precisamente el contexto por ejemplo si un hombre cruza las manos en un día nevado, no está cerrándose a una situación, tiene frío; la segunda es que los gestos se leen de forma agrupada, comentamos: tengo coraje frunzo el ceño y aprieto los puños, si solo frunzo el ceño y mantengo el cuerpo relajado estoy fingiendo; finalmente hay que buscar la congruencia entre lo verbal y no verbal. Esto lo aclaro para no juzgar a la gente por un gesto, hay que leer varias señales agrupadas para dar una opinión, hay que convertirse en un verdadero observador.

Sin más, pasamos al tema, iniciaremos con los gestos faciales; sin duda es el rostro la parte más expresiva de nuestro cuerpo; Paul Ekman comprobó que existen expresiones faciales universales, independiente de la sociedad y cultura que pertenezcan, las personas pondrán la misma cara; si presentan estas emociones en cualquier parte del mundo. Estas expresiones son las siguientes: alegría, tristeza, asco, enfado, sorpresa, miedo y desprecio; veamos sus características.



TRISTEZA

Parpados superiores caídos, mirada perdida, las cejas se angulan hacia arriba causando arrugas en la frente, labios arqueados con comisuras para abajo, surcos al lado de la boca y nariz.



ENFADO

Mirada fija, ojos feroces, cejas juntas y hacia abajo frunciendo el ceño, tendencia a apretar los dientes, se marca el surco del lado de la boca y nariz.

SORPRESA

Es la emoción más breve, cejas levantadas y se abren bien los ojos causado arrugas en la frente, la mandíbula cae y se ábre la boca. Esta emoción la suceden otras o se puede combinar con ellas.



MIEDO

Generalmente sucede a la sorpresa y a menudo las confunden pero hay diferencias; los párpados superiores se elevan al máximo y los inferiores tensos, las cejas se levantan del extremo central del rostro, los labios se abren y se alargan hacia atrás.

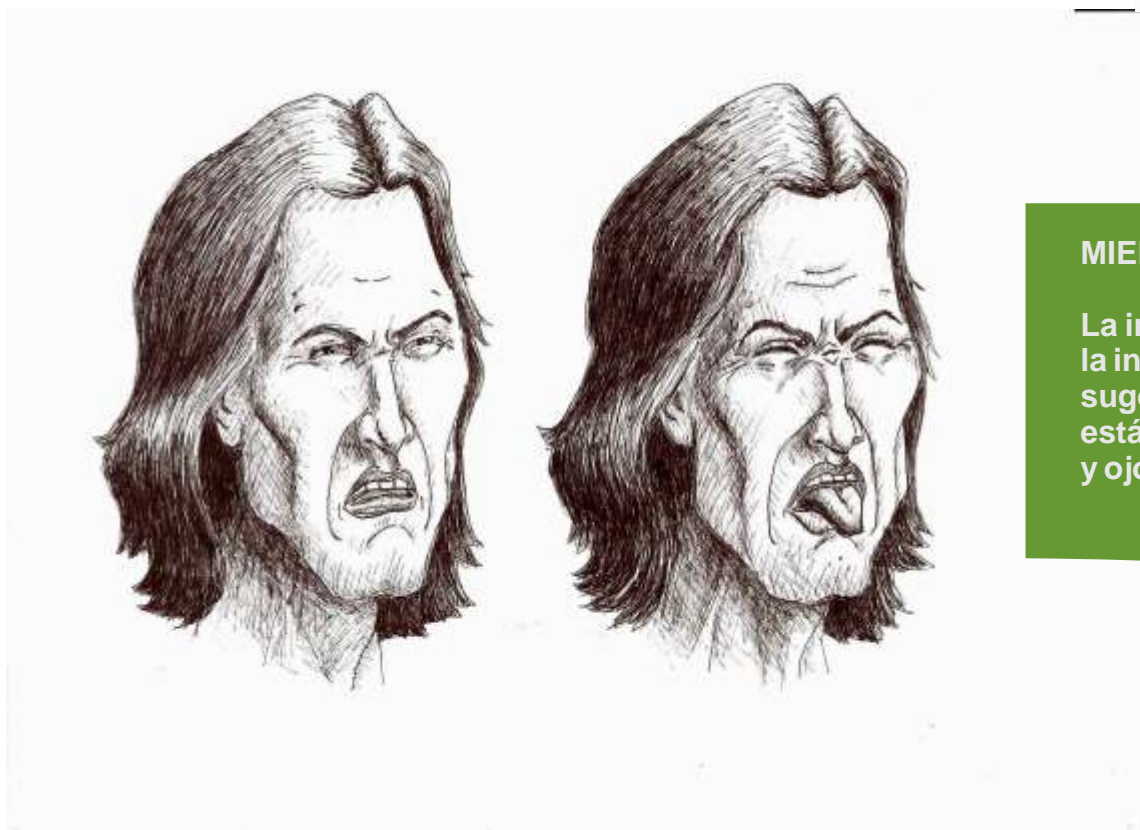


ASCO

Se frunce la nariz y se estrechan los ojos, elevando el labio superior.

DESPRECIO

Es una expresión asimétrica en el rostro ya que se presenta de un solo lado de este, se eleva un solo extremo el labio superior, al igual que solo una ceja del rostro.



MIEDO

La intención de cada obra exige aprender a variar la intensidad de las emociones, estas puede solo sugerirse o llevarlas a la exageración, la clave está en la intensidad de los movimientos de boca y ojos; observa el siguiente ejemplo:

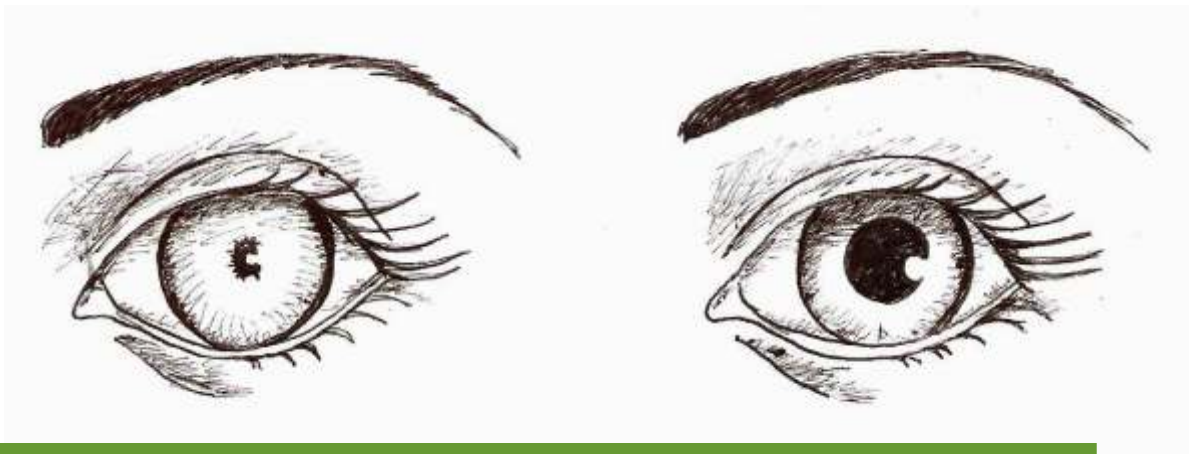
Siete emociones parecen insuficientes para expresar toda la gama emocional del ser humano, sin embargo las otras emociones están ligadas a estas expresiones universales, por ejemplo: Si quieres una cara de amor, tendrás que pensar en la felicidad y tal vez combinarla con unos ojos mirando al cielo como haciéndose ilusiones; si piensas en la maldad tendrás que imprimir unas cejas de enfado con una sonrisa de felicidad y crearas un rostro siniestro; sin embargo estas otras expresiones no debe tomarse como una norma ya que no son universales y diferentes personas sometidas al mismo estímulo responderían con gestos desiguales; mi recomendación es crear una galería de expresiones y utilizarla en situaciones específicas.

Otra parte del rostro que delata nuestros pensamientos y sentimientos es la mirada: Sostener la mirada indica interés o curiosidad insistente, la evasión de la mirada es desinterés, evitarla al hablar es no querer mostrar sentimientos o estar mintiendo, la mirada prolongada genera sentimientos de intimidad, mirar por encima del hombro es mirar con desdén; como vemos las señales oculares son muy reveladoras y sutiles.

La dilatación de las pupilas es una de las señales más confiables del lenguaje del cuerpo, su dilatación es inconsciente y denota interés en el espectador, de tal manera que las pupilas se pueden dilatar incluso cuatro veces su tamaño normal cuando se ven imágenes agradables, hay excitación, se resuelven problemas o cualquier otra situación positiva, de forma contraria las pupilas se contraen con imágenes desagradables o estado de humor negativo. Es curioso y aparentemente imperceptible pero las personas con pupilas dilatadas nos parecen más atractivas que con las pupilas contraídas.

El movimiento de los ojos está conectado con nuestro pensamientos, delata los procesos mentales de los dos hemisferios cerebrales, la posición de la mirada nos dice lo que piensa o siente la persona; hay un mapa utilizado en la programación neurolingüística basado en esta lógica que se lee de la siguiente manera: La mirada hacia arriba se produce cuando se piensa en imágenes, hacia el centro cuando se piensa en sonidos (pueden ser palabras) y hacia abajo en sensaciones (sentimientos, olores y sabores). La mirada alta y media hacia la derecha del sujeto son construcciones mentales (imaginación) y hacia la izquierda recuerdos (memoria); la mirada baja hacia la derecha está experimentando sentimientos y baja hacia la izquierda hace un dialogo interior; fíjate en los siguientes ejemplos:

Espero que algunos de las expresiones del rostro, comentadas en este artículo, se vean reflejadas en la obra de un artista; por hoy me despido, nos vemos la próxima analizando otras partes del cuerpo.



¿Cuál de los dos ojos consideras más bello? Obsérvalos bien y date cuenta que son iguales, solo que uno tiene la pupila contraída y el otro dilatada.



La mirada hacia arriba nos dice que el personaje está pensando en imágenes y los ojos volteando a su lado derecho nos indican que la imagen en que piensa es creada por su imaginación; tal vez un dibujo con esta mirada sirva para una condición de celos donde el personaje se asfixie creando las peores escenas de otro con su pareja.

La mirada media del sujeto nos dice que piensa en sonidos y los ojos volteando a su izquierda indican que está recordando esos sonidos (pueden ser palabras); está recurriendo a su memoria, si la mirada estuviera viendo a su derecha podría estar inventando una respuesta a una pregunta y contestar con una mentira, como no es así dirá la verdad.



La mirada de la joven hacia abajo indica que piensa en sensaciones o sentimientos, al estar desviando la mirada hacia su izquierda nos indica que está haciendo un dialogo consigo misma, en este caso puede estar meditando sobre una situación que le preocupa o entristece ya que la expresión de su boca se arquea con las comisuras para abajo.



ANA LILIA MARTÍN

EL TEATRO DEL CUERPO



ANA LILIA MARTÍN

EL TEATRO DEL CUERPO

SABAS MARTÍN

Para Michel Leiris el cuerpo era “un misterioso teatro”. Según el escritor, etnógrafo, crítico de arte y militante surrealista francés -entre otras de sus varias dedicaciones-, más que materia bruta y magma de vísceras, el cuerpo era es- un escenario para todo tipo de intercambios -de materia, de pensamiento, de sensaciones-, entre el mundo interior y el mundo exterior. No resulta extraño, entonces, que en esta época nuestra de incorpóreas realidades virtuales, sigamos acudiendo a la interpretación tangible y palpable del cuerpo como una ilimitada geografía que nunca acabamos de explorar. Quizás sea porque, hoy en día, interpretar el cuerpo sigue siendo un fascinante y sorprendente ejercicio creativo. En el ámbito de la cultura occidental, pensar el cuerpo, pintarlo, esculpirlo, fotografiarlo, convertirlo en imágenes, en fragmentos, en colores o volúmenes, vestirlo o desnudarlo, escribir sobre él, hacerlo, en suma, centro de un continuo debate, es algo que se repite desde que tenemos conciencia clara de que nos erigimos sobre ese territorio de músculos, huesos, líquidos, formas, planos, pliegues y espesores que nos sustenta. Artistas, escritores y científicos de todos los tiempos han manifestado su interés por el cuerpo y nos han ofrecido múltiples maneras de plasmar su relación con él.

En el terreno de las artes plásticas y, más concretamente, en el dominio de la escultura que es lo que aquí nos ocupa- el cuerpo es sujeto y objeto constante en el devenir del tiempo. Desde esta perspectiva, en la historia de la plasmación plástica del cuerpo humano podría decirse que han sido tres los momentos de inflexión determinantes. Uno nos llevaría a los primeros y rudimentarios balbuceos de la Historia primitiva cuando esos originarios balbuceos se despojaron de intencionalidad religiosa y de otras asociaciones a rituales de fecundidad y fertilidad para que

el impulso creador obedeciera, únicamente y por primera vez, a aspiraciones de representación meramente artística del cuerpo, asumiendo conscientemente la práctica del arte como sistema de interpretación de la realidad inmediata.



Fotografía: Mauricio Pérez

Otro sería cuando el empeño de la creación de cánones de belleza en la Antigüedad Clásica dio como resultado la exaltación de un realismo cimero con, en ocasiones, una modélica impronta de idealización. Finalmente tendríamos las más inquietantes propuestas de las vanguardias para convertir el cuerpo representado en materia informe y deforme en busca de nuevos parámetros de una estética subvertidora de los modelos del orden tradicional heredado. Puede, en resumen, que el inventario de la escultura del cuerpo no sea sino el cúmulo de todas las variaciones imaginables a partir de esos tres momentos definitorios y esenciales. Y así hasta ahora mismo, en una sucesión imparable y vertiginosa de tentativas creadoras y reinterpretadoras de esa realidad física en donde nos encarnamos. Y, con esas tentativas y eso también las justifica-, encontramos asimismo el afán de desvelar lo que en sus formas se oculta, la voluntad de mostrar y penetrar en los más recónditos misterios de nuestra propia condición para poder reconocernos más allá o en lo más hondo de lo que muestra la apariencia.



Fotografía: Mauricio Pérez

A la estirpe de los escultores del cuerpo humano pertenece Ana Lilia Martín (La Palma, 1963). Es su motivo creador por excelencia, la presencia constante que singulariza e identifica su obra. Una obra de amplio recorrido y con logros relevantes, y en donde se concita una singular lectura contemporánea de esos tres momentos determinantes de la representación artística del cuerpo. Y, por encima de todo ello, es precisamente la voluntad de revelar lo que somos tras lo que se oculta en la apariencia lo que sustenta la obra escultórica de Ana Lilia Martín. ¿Y qué mejor que el propio cuerpo que nos identifica, que nos retrata y nos refleja, para intentar ese diálogo, ese intercambio entre lo exterior y lo más íntimo del que hablaba Leiris? ¿Qué mejor que hacer del cuerpo el protagonista de la representación plástica si como Ana Lilia ha recordado- ya en el siglo XV Francesco di Giorgio, autor del célebre Tratado de arquitectura civil y militar, afirmaba que “todo arte y sus razones proceden del cuerpo humano bien compuesto y proporcionado”? Evidentemente, esa opción el cuerpo como motivo y razón- implica una elección deliberadamente asumida que prescinde de otras posibles. Elección que acaso no sea más que el fruto de una obsesión. A fin de cuentas, ¿qué otra cosa es el arte sino el ahondamiento en las obsesiones que asedian al creador y que se ciernen sobre él con el hálito enigmático de una fascinación inextinguible? Ya sabemos que detrás de lo que nos fascina late el ansia de explicar lo inexplicable, de aprehender lo que se escapa a la constatación tangible de aquello para lo que lo racional y lo evidente resultan instrumentos insuficientes y precarios. Entonces recurrimos a la aproximación que nos permite la disposición de los sentidos, en un despliegue de lo intuitivo que nos sumerge en los límites del misterio donde confluyen la emoción y el sentir.

Ana Lilia lo sabe. Y lo reconoce. En alguna ocasión ha dicho que su obra se plantea como una exploración de los sentimientos

y, por tanto, la figura humana está siempre implícita en ella. Y lo está respondiendo a lo que la artista considera una conjunción fundamental y definitoria: que una obra tenga simplicidad y que, a la vez, tenga presencia. Así es y así ha sido desde el comienzo de su trayectoria, desde la primera exposición de 1993 que lleva el título revelador de Variaciones antropomorfas. Unas “variaciones” que, además, implicaban una reinterpretación de la arquitectura clásica en la que capiteles, volutas, esferas... fundían y confundían sus formas con las anatómicas en una suerte de lúdica y sorprendente articulación orgánica. (Tangencialmente habría que apuntar que en esa muestra primera encontramos ya otra constante que caracteriza el trabajo de la escultora. Me refiero a la solidez de su soporte teórico. Ana Lilia Martín pertenece a ese raro linaje de artistas rigurosamente conscientes de su trabajo y sus implicaciones teóricas, históricas y argumentales. Algo a lo que tal vez no sea ajena su condición de profesora en la Escuela de Arte y Superior Fernando Estévez de Santa Cruz de Tenerife).



Fotografía: Mauricio Pérez

Si en Variaciones antropomorfas el sustrato teórico se nutría del estudio de la arquitectura clásica, en su siguiente muestra, La casa de Adán (1994), se añade, además, un componente de propuesta lindante con lo mítico tomada de una reflexión del escultor, ingeniero y arquitecto del Renacimiento Antonio Averlino “Filarete”, quien argumentaba que tras la expulsión del Paraíso, Adán, “si estaba lloviendo y no tenía otro refugio, se puso las manos en la cabeza para defenderse del agua”. Para “Filarete” aquel gesto fue el primer techo que dio origen a la primera morada. En la interpretación escultórica de esa tesis, Ana Lilia plasmó la indefensión de la naturaleza humana, condenada la especie con la pérdida del Paraíso a la desprotección, la inseguridad y el sufrimiento. Así, la expresión de desamparo, de indefensión e impotencia se hace patente en los ademanes, por momentos tortuosos, de las piezas, en las que el cuerpo masculino y el femenino Adán, Eva: la humanidad, en simbólica suma y resumen se funden en uno solo, emergiendo de la talla de la madera en busca de un mutuo consuelo con que sobrellevar o sobrevivir a la constatación de la vulnerabilidad.

Pero, más allá de la anécdota que inspira en su origen ésta y otras series realizadas por Ana Lilia el “correlato objetivo” que diría T. S. Eliot para la poesía-, lo que importa sobre todo es su indagación estética en las posibilidades expresivas de la figura humana, su obstinado empeño en verla en profundidad e intentar responder a las dudas e interrogantes que esa contemplación le plantea. Ello supone, evidentemente, tentativas de exploración y averiguaciones formales, tanto en el tratamiento técnico de los materiales como en la configuración última de las obras. La profundización en la aplicación de nuevos recursos estéticos derivada de la exigencia del oficio y de la necesidad íntima de ensanchar las fronteras del propio universo expresivo, hace que, siendo fiel a la figuración que la caracteriza donde no es difícil ver reverberaciones trascendidas de la escultura clásica y renacentista-, en series posteriores a La casa de Adán Ana Lilia apunte algunas innovaciones formales que inciden en el enriquecimiento de su quehacer artístico.



Fotografía: Manuel Vías

De esta manera surgen el alargamiento de las formas, la estilización de cuerpo y cabeza, los volúmenes en que se concreta el embarazo femenino, deformaciones y distorsiones, texturas rugosas... que aportan sugerentes matices y novedosas perspectivas a esa mantenida indagación de la artista sobre la figura humana. Y, junto a ello, importa señalar asimismo algo que es otra constante en toda la producción de Ana Lilia. Hablo de la utilización del fragmento, de la segmentación de la totalidad, el uso de la parte entendida no sólo como elemento autónomo, sino como unidad susceptible de combinación.

Como una derivación de la utilización de la cabeza humana mostrada con autonomía estética pueden entenderse las exposiciones *Expresiones para un inventario* (1997) y *La expresión legible* (1998). Así brotan las colecciones de cabezas, autónomas, significativas por sí y en sí mismas, encaramadas mayoritariamente sobre soportes que remiten a las columnas clásicas y que son troncos de madera, a veces ahuecados, otras truncados en basas elementales, y aún otras con formas de marcos receptores que acotan el espacio donde las cabezas se inscriben. Ambas series desarrollan una continuidad multiforme y plural en pos de una suerte de catálogo "inventario"- de las posibles manifestaciones de la expresión humana. Rostros apacibles, airados, pensativos, melancólicos, aterrados, indiferentes... todos confluyen con una poderosa y potente atracción ante la mirada en ese empeño catalogador que vuelve "legibles" las emociones y los sentimientos, revelándonos lo que de oculto anida en las facciones. Números y letras figuran en los soportes, haciéndolos susceptibles de una doble interpretación. Por un lado, la intención de recuento y catalogación cuantitativa. Y, por otro, en esa sucesión de números y letras late la idea del anonimato, de lo impersonal, de la pertenencia a la multitud humana donde no importa la identidad sino la plasmación de la múltiple capacidad expresiva sentimental y emocional de la especie mediante una intensa estética evocadora.





Fotografía: Mauricio Pérez

La referencia al gusto por la fragmentación es explícita en Fragmentos íntimos (2002) en donde el interés por el cuerpo se concreta en la desnudez, evidente, sí, pero fragmentada, seccionada, partida, aunque igualmente con plena autonomía estética, y transmitida no sólo a través de las piezas escultóricas, sino también recurriendo al dibujo. Un dibujo exquisito, primoroso, excelente, en donde los claroscuros que traza el grafito sobre el papel componen territorios cuajados de sensualidad insinuante y dan medida de la maestría de Ana Lilia en esta otra manifestación de su obra.

La sensualidad y el erotismo, que no rehuye en algunas piezas lo cómico y lo irónico de la obesidad, comparecen en En la soledad del cuerpo (2004) compuesta por las series “Corpus Eroticus” y “Corpus Amphora”. La celebración del cuerpo como instrumento de placer y de deseo abre las puertas a la imaginación de los mecanismos de la sexualidad en la primera de las series. Una sexualidad que es exaltación de la vida y del goce desinhibido, exhibiéndose con rotundidad en un intento de perpetuar en el tiempo ese instante en el que la soledad en esa soledad que propicia que emerjan los anhelos y fantasías eróticas más íntimas- sucumbe ante la satisfacción del deseo. En “Corpus Amphora” el cuerpo femenino adopta la forma de vasija, de ánfora de ahí el título- y la silueta se estiliza en sugestivos y delicados alargamientos en otra sutil y atractiva propuesta de representación del cuerpo como elemento ornamental y, al tiempo, como recipiente dispuesto a acoger los frutos prometidos del placer.

En Caminos del cuerpo (2007) el erotismo cede ante la carga irónica. Más allá de la plasmación de la figura humana en todas las fases de la vida niñez, adolescencia, madurez, senectud- en estas piezas policromadas que representan bañistas y nadadores, Ana Lilia actúa sobre la anatomía, la manipula y la reinterpreta para transformar la realidad natural en un muestrario de desproporciones, de mutilaciones grotescas, de pliegues y rugosidades obesamente carnosos. Es su respuesta críticamente irónica al culto al cuerpo, a la obsesión por imitar modelos tópicos de ideal y belleza tan característicos de nuestra sociedad contemporánea. En la gestualidad aparentemente vulgar y desproporcionada de estos personajes subyace, sin embargo, el latido de una soterrada belleza interior.



Fotografía: Mauricio Pérez

Al otro lado del espejo (2008) nos aproxima a la contemplación de la desnudez femenina en una serie sorprendente y plena de atrevimiento. Aquí no valen los cánones de belleza tradicionales. Aquí se desvela lo grotesco y lo imperfecto, lo desmesurado y lo caricaturesco, estableciendo un concepto de lo bello que se aparta de estéticas idealizadas. No importa que los rostros aparezcan sin definir con rotundidad, como a la espera del terminado definitivo, ni las rugosidades, estrías y surcos, ni la voluptuosidad desmedida de los volúmenes, porque no se trata aquí de mimesis, de copia verista de lo real o de la fidelidad hacia un posible modelo. Se trata de una propuesta que plantea otra suerte de belleza inmersa en otra clase de realidad. Y no importa porque, aflorando del interior de estas formas extremas, en una suerte de dialéctica de contrarios, brota una serena y lírica hermosura. Es la hermosura que se deriva de aceptar la propia condición: la de ser mujer a solas reconociéndose ante el espejo.



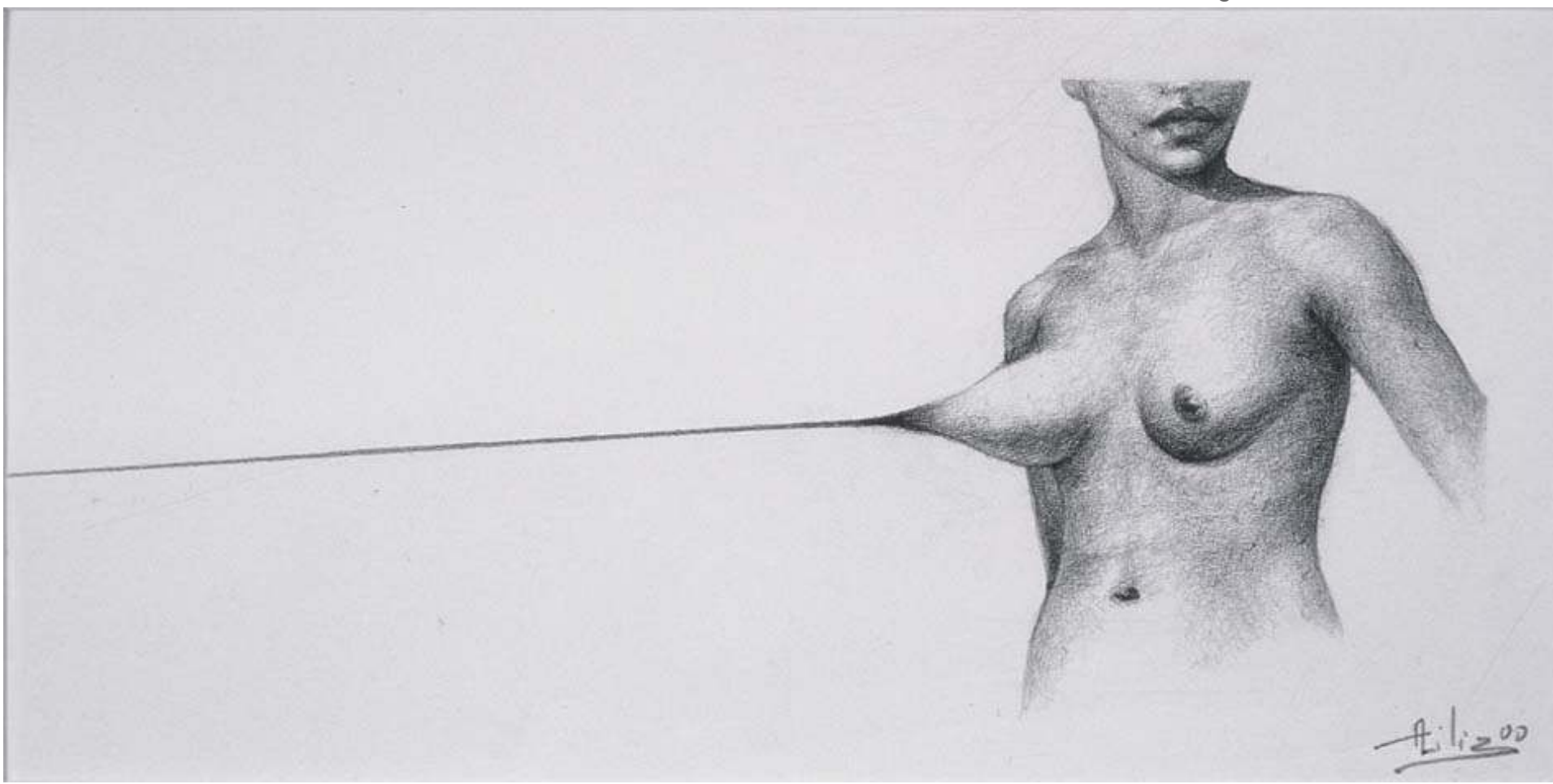
Fotografía: Mauricio Pérez

Diversos han sido los materiales con los que ha trabajado Ana Lilia Martín a lo largo de su trayectoria, como diversos, asimismo, han sido los formatos y los recursos técnicos utilizados. Madera, poliéster, terracota, arcilla, gres, resina, refractario, bronce... confluyen en su proceso creador, regido por el convencimiento de que “la técnica define lo posible y también los límites de la forma escultórica”, según ella misma ha manifestado. Escultora que no utiliza otros modelos que los que surgen de su memoria, de su imaginación, de su intuición, Ana Lilia confiesa el placer que le proporciona hundir las manos en el material de sus obras, sintiendo su textura, su densidad, mientras distribuye volúmenes y equilibra masas hasta que, al cabo, construye un cuerpo concreto y definido. Es el medio más eficaz y elocuente que encuentra la artista para hacer cierta la libertad apasionada en el momento de la creación. Es su compromiso directo con la materia. Es la íntima relación que se entabla entre la técnica y el procedimiento. Es la necesidad de conocer la naturaleza, la impronta, la expresividad de aquello con lo que trabaja, y poder así manipularla y adaptarla conscientemente a fin de cumplir con exactitud la intención que rige su empeño que no es otro que ahondar en el interior de la apariencia visible del cuerpo para intentar comprender la esencia recóndita que lo sustenta. Esos son sus instrumentos y esos son sus poderes. O en las propias palabras de la artista: “Creo que es la búsqueda constante y obstinada de la expresión, el sentimiento

y la emoción, y el acercamiento íntimo a los materiales y técnicas, con todo el valor y la fuerza que desprenden, lo que realmente valoriza la práctica escultórica”.

Así se cumple en la indagación que Ana Lilia Martín lleva a cabo acerca del cuerpo humano, ese “misterioso teatro” que dijo Leiris, sobre el que la artista actúa y en donde las esculturas son máscaras de un único y prodigioso oficiante, capaz de insospechadas metamorfosis empeñado en interpretar y revelar nuestra verdadera condición en una pugna permanente para detener el instante que somos en el tiempo. Ana Lilia expone ahora por primera vez en Madrid una selección del trabajo realizado a lo largo de estos años. Para nuestro disfrute. También para nuestro asombro y, quizás, al reconocernos en sus creaciones, para nuestro íntimo desasosiego.

Fotografía: Mauricio Pérez



Ana Lilia Martín (La Palma,1963).

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de la Laguna en la especialidad de escultura en 1987. Desde 1988 es profesora de Artes Plásticas y Diseño en la Escuela de Arte y Superior de Diseño Fernando Estévez de Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias).

Su quehacer artístico está avalado por el conocimiento del oficio y la técnica y revela el manifiesto dominio que el cuerpo humano ejerce tanto sobre su obra gráfica como escultórica. Lo retoma una y otra vez estableciendo un diálogo íntimo y personal con él que desemboca en una obra cargada de expresión y contenido propio. Su trayectoria en el ámbito artístico, que se desarrolla de forma continua desde el año 1987, es amplia y diversa contando en su haber proyectos escultóricos de carácter público y privado, ilustraciones para libros, catálogos, diarios y revistas, comunicaciones presentadas a congresos y publicadas, obras en colecciones públicas y privadas y participación en numerosas exposiciones colectivas e individuales que cuentan con edición de catálogo. Entre estas últimas destacan:

“Variaciones antropomorfas MCMXCIII”, Caja General de Ahorros de Canarias, La Laguna (1993).

“La Casa de Adán”, Galería Magda Lázaro, Santa Cruz de Tenerife (1994).

"Esculturas", Casa de la Cultura, Los Realejos (1997).

“Expresiones para un inventario”, Caja General de Ahorros, La Laguna (1997).

"La expresión legible", Castillo San Felipe, Puerto de la Cruz (1998).

“Esculturas 1993-1999”, CICCA, Las Palmas de Gran Canaria, (1999).

“Esculturas”, Ibercaja, Valencia (2001).

“Fragmentos íntimos”, Galería Magda Lázaro, Santa Cruz de Tenerife (2002).

“En la soledad del cuerpo”, Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife (2004).

“Caminos del cuerpo”, Galería Stunt, La Laguna (2007).

“Al otro lado del espejo”, La Casa Roja-Espacio Cultural 55, Garachico (2008).

“El teatro del cuerpo (1993-2010)”, Casa de Canarias, Madrid (2010)

“La materia habitada”, Mirador de Humboldt, la Orotava (2010-2011).



Fotografía: Manuel Vías



Pastor
pér ez
r odr íquez

PASTOR PÉREZ RODRÍGUEZ

Después de Portocarrero...

JACINTO MUÑOZ LA VALLÉE.
(Crítico cubano de arte)

Después de René Portocarrero, para quien la ciudad fue, durante un tiempo, una fructífera obsesión, pasaron largos años para que la Habana barroca regresara a los lienzos con alguna dignidad artística. Entre las toneladas de pigmentos que se vierten día a día para lograr que un turista de paso se lleve un falso recuerdo de la ciudad donde amó a una mulata o se tomó un Cuba Libre, únicamente Pastor Pérez Rodríguez parece hoy día querer seguirle los pasos a René. Pasos cercanos, porque los edificios de la ciudad son los mismos y uno tiene la impresión de que no han cambiado; pasos lejanos, porque, según Pastor, la ciudad se ha vuelto un entorno más oscuro y rectilíneo.

Pastor Pérez es, si Ud. quisiera ver las cosas como yo las veo, el Portocarrero de estos tiempos, el que más se le parece, incluso hasta en el currículum, en la autodidacta manera de llegar al arte. Es también, como ha visto Marianne de Tolentino, "un pintor afectivo", que ve las cosas a la cubana; es el "ambia", el "asere" (no el "nawe"), en fin el socio que se encarama en la azotea, para empinar un papalote y de paso echa un vistazo a lo chismoso (un crítico academista escribiría "cronista") por el barrio, para ver si

Fulanita sigue "echándose" a Menganito "embarajando un tiro" con el televisor "prendido", cosa que no vio René, porque en su tiempo la TV era un artículo anacrónico, y sobre todo porque su lugar lo ocupaba las vírgenes, los santos, los apóstoles, imágenes eternas y ... Pastor, con estos lienzos no tan naturalistas como parecen, denota que las ciudades son seres vivos, imaginativos, fantásticos, en ocasiones visitadas por ángeles transgresivos, irreverentes, lujuriosos. En la ciudad antigua y ocre y púrpura de Pastor, a veces salpicada de un rojo que se antoja simbólico, la gente vive experiencias como discoteca o carnaval azul, un color que puede ser entorno para la difícil, no tan fácil, casi-felicidad.





Volar como Matias Pérez

" Una incógnita en la vida de Pastor Pérez son los globos: ¿Y esa excentricidad? ¿Habría que analizar a lo Freud, sus cuadros? ¿Interpretarlos como un 'escape romántico de lo cotidiano' o 'el único e-imposible-remanso de felicidad para los amantes'?

Carlos Pujols





Magico Surrealismo?

“Existe una concordancia con la emoción y las fuentes de inspiración de la obra, con una concepción vibrante y lírica de la pintura. No cuenta mucho para Pastor Pérez delimitar las fronteras de la figuración y la abstracción.(...)”

Marianne De Tolentino.





De lo Fabuloso y casi irreal...

"...Pastor, con estos lienzos no tan naturalistas como parecen, denota que las ciudades son seres vivos, imaginativos, fantásticos, en ocasiones visitadas por ángeles transgresivos, irreverentes, lujuriosos..."

Jacinto Muñiz la Vallée.



PASTOR PÉREZ RODRÍGUEZ

EXPOSICIONES PERSONALES

Nacionales

1976. "Imágenes". Hotel "Presidente". Luanda. Angola.
 1982. "Desde el paisaje". Taller de Cerámica del "Parque Lenín". C.Habana.
 1983. Cerámica. Galería de Arte 10 de octubre. C. Habana.
 1984. "Retratos y Paisajes". Biblioteca "Enrique José Varona". C.Habana.
 1987. "Proyecciones". Centro Provincial de Artes y Diseños. C.Habana.
 1995. "Buscando nuevos paisajes". Galería "Víctor Manuel". Plaza de la Catedral. C.Habana.
 "Sin Título". Galería hotel "Meliá Habana". C.Habana. Cuba.

Internacionales

1994. "Colisiones". Casa de las Bastidas. Santo Domingo. República Dominicana
 2000. Cuba hacia un nuevo Milenio. Antique Galería. Panamá.
 "Dos de la Habana". Galería Tamara. Hato Rey. Puerto Rico.
 Influences en Cuba. The Royal commonwealth Society. Londres. Inglaterra. Fondo Cubano de Bienes Culturales. C. Habana.
 2004. Galería "Tec Studio. San Juan. Puerto Rico.
 2009. Exposición personal. Assago. Italia
 Muestra personal Semana de la Cultura Cubana. Salón Internacional de la Feria Latinoamericana de Milano. Assago. Italia.
 Intimità della Citta o nostalgia del villaggio. Castello di Santa Severina. Calabria. Italia

PRINCIPALES EXPOSICIONES INTERNACIONALES

- 1985 I Trienal Mundial de la Cerámica pequeño formato. Zagreb. Yugoslavia
 1988 Pintura Cubana. Casa de la Cultura de los pueblos. Jijón. España.
 1990 Pintura Cubana Actual. Fundación "Jaime Guasch". Itinerante. España.
 1990 Exposición de Cerámica. Galería de Mérida Yucatán. México.
 1996 Feria Internacional de Arte World Travel Center. D.F. México.
 Expo Cdap. Centro de Arte Nouveau. República Dominicana.
 1997 "La poesía del paisaje". Museo Galería Josefina. Managua. Nicaragua.
 1998 "Galería de Arte siglo XX". Santander. España.
 1998 ART 98. Vancouver Internacional Fair. Canadá.
 Galería Art. Store. Hamburgo. Alemania
 Galería Bogotá. Colombia.
 2000 "Galería of West Hollywood. California, Los Ángeles. Estados Unidos.
 2000 Concurso Varadero Internacional. Varadero. Matanzas.
 2003. Exposición de la "Caridad del Cobre". Seminario de San Carlos y San Ambrosio. Habana Vieja. C. Habana.
 Galería de cerámica FBC. Exposición en Homenaje a Martí. Ciudad Habana Cuba.
 Entre amigos Cerámica. 25 Aniversario del F.C.B.C. Galería Juntos.
 Presentación de la Revista Artes en Santo Domingo, publicación especializada
 2005 Exposición. Galería. Miami. Estados Unidos.
 2006 Exposición. Testimonios de Ciudad. Taller de Serigrafía Rene Portocarrero.
 Exposición. Rostros de mi Ciudad. Maqueta de la Habana. Ciudad Habana.
 Exposición. ¡ASHE OSHUN!. Sala Villena de la UNEAC. Ciudad Habana.
 En Arte Caribeño. Hotel Sofitel Sevilla.
 Girasol evento de Tropiflora. Hotel Parque Central. Habana Vieja.
 2004. Paisaje en la Galería Acacia. Habana Vieja.

PREMIOS

MENCION

Salón Ciudad. Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño. C. Habana.

1987
 PREMIO UNEAC.
 IV Feria Nacional de Cerámica. Isla de la Juventud. Cuba.

2000
 PREMIO. MENCION.
 1 er Salón de Arte Erótico. Galería la ACACIA.



à l b e r t o
o r o z c o
à h u m à d à

MISÉLA Y DIA

MISCELANIA

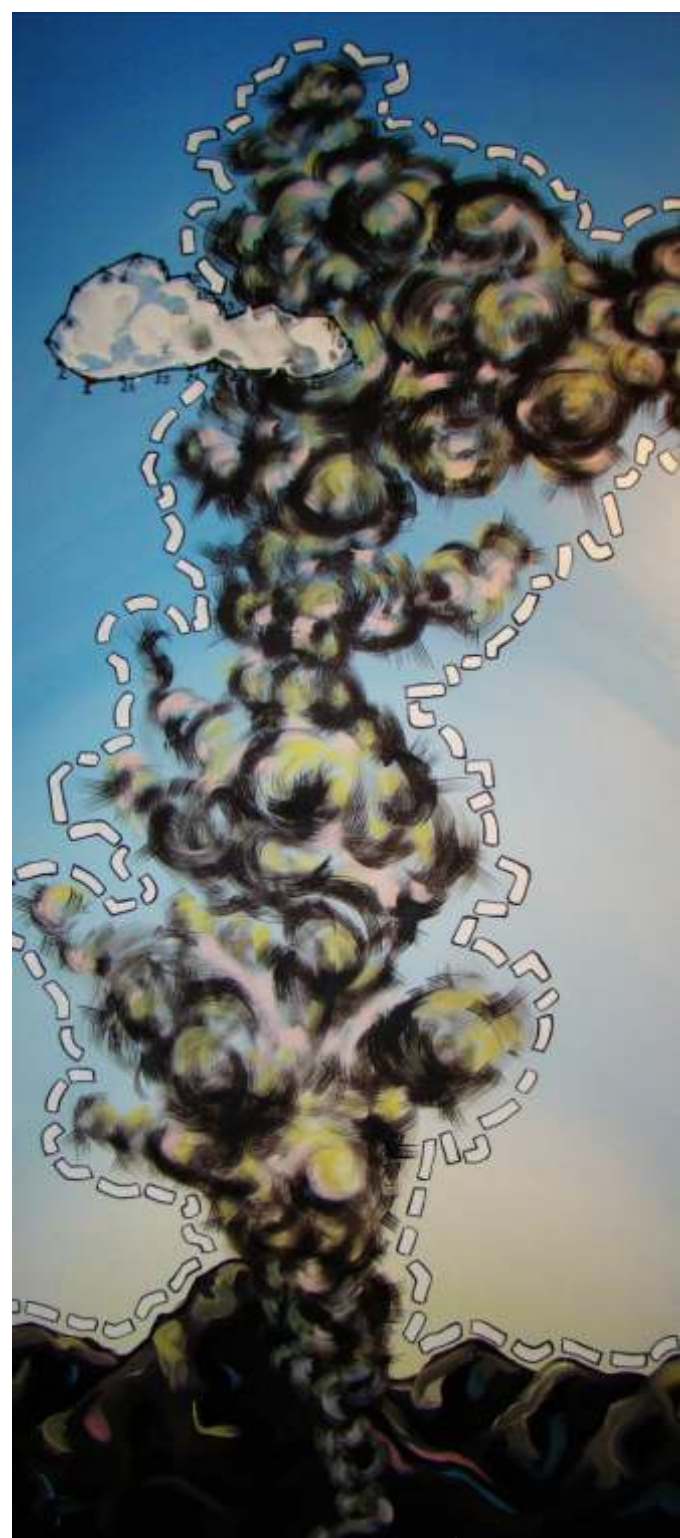
ALBERTO OROZCO AHUMADA

"Miscelania es una serie hecha con la única intención de generar absurdos en su lenguaje.

El propósito principal era crear significantes pero no significados. Por medio de elementos fáciles de reconocer cada cuadro entrega una gran nada acompañada de signos y símbolos al espectador que le generarán una opinión, un juicio o simplemente una interpretación personal conjuntando sus propias referencias y las que cada pieza le proporcione.

Con la finalidad de experimentar más en el contenido que en la técnica me dediqué a hacer cada cuadro diferente al anterior, precisamente para que el único hilo conductor fuera el absurdo y esa falta de coherencia, pero al mismo tiempo esa variedad de formas, detalles y elementos que conforman ese total. Esto enfocado al auto deterioro del arte que proponen Baudrillard, Lyotard, Derrida, entre otros postmodernistas.

El nombre de la serie viene de la palabra miscelánea en su comprensión actual, la cual nos remite a las tiendas de abarrotes en donde encontramos todo lo que se busca. Revuelto, mixto, "de todo" en un mismo sitio. Es lo mismo en esta serie, se encuentran diferentes códigos que al fin de cuentas son unidos por sus formatos, su estilo pictórico, la retórica generada por sus personajes y por su puesto por el absurdo y la nada que los rodea y es parte de ellos.



Landscape II (Copy-paste)

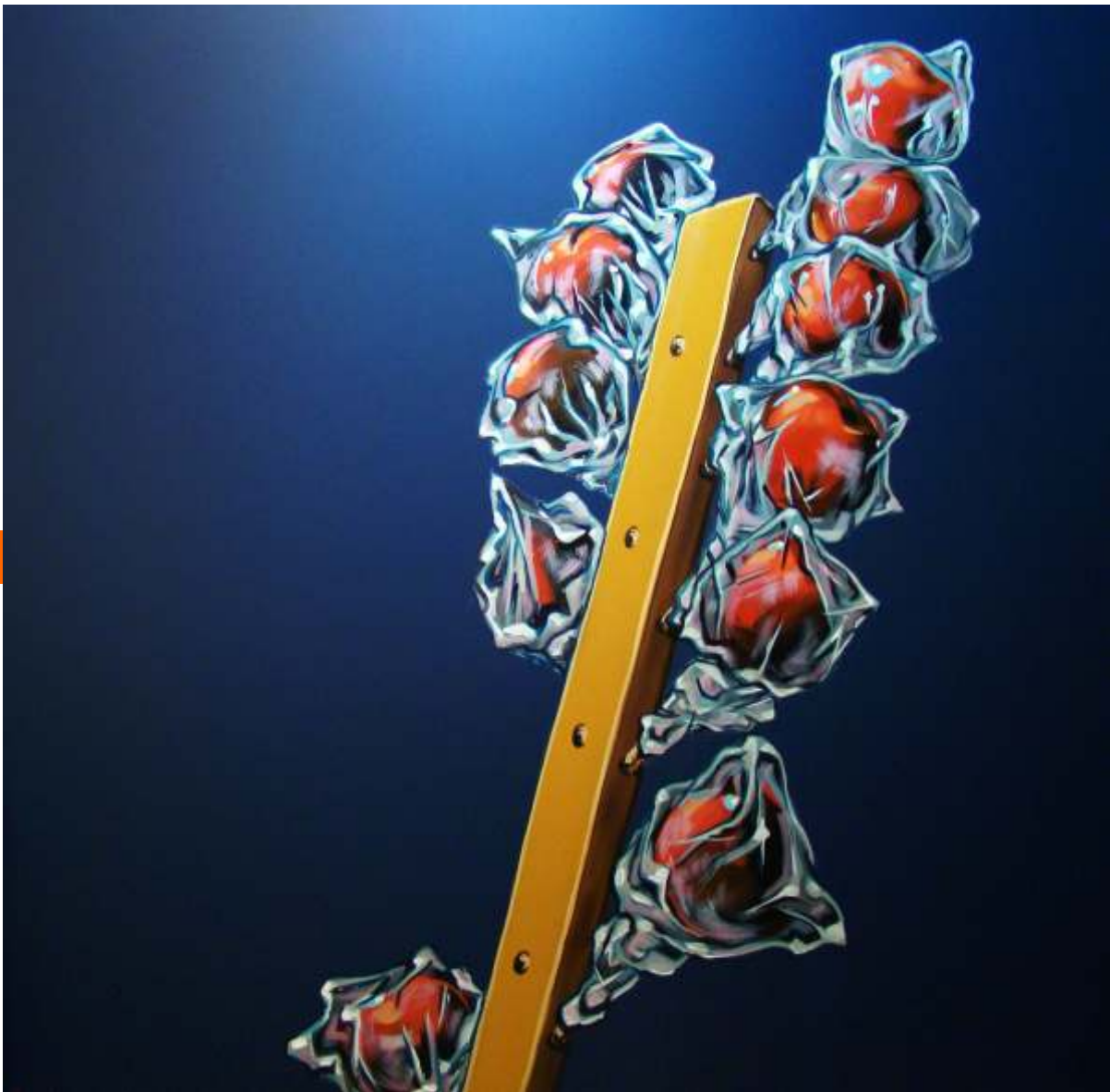
Landscape



Calle 25 colonia Santo Niño



Chapeteadas



ISSSTE



Downman



Sin titulo



Fuck-us



"Alberto Orozco Ahumada.

? Artista visual.

Cuento con 23 exposiciones colectivas. Chihuahua, Xalapa, Veracruz, Juárez y México D.F.

Cuento con 12 exposiciones individuales, todas en la ciudad de Chihuahua.

He participado en varios cursos y capacitaciones artísticas. Entre los que destacan el taller de pintura con el maestro Benjamín Domínguez, curso de acuarela con el maestro Salvador Marrero, curso de cerámica con el maestro Julián Hernández, capacitación de maquillaje teatral en la Universidad Ricardo Palma (Lima, Perú), curso de Auto gestión cultural con el maestro Othón Téllez. Así como varios cursos, capacitaciones y encuentros de promotores culturales.

- ? Acreedor a la beca PACMYC 2008-2009
- ? Beneficiario de la beca-apoyo del Programa de Desarrollo Cultural para la Juventud del Instituto Chihuahuense de la Cultura. 2010-2011.

De manera laboral me dedico a varias cosas relacionadas con el ámbito cultural y artístico:

- ? Elaboración de escenografía y maquillaje teatral.
- ? Fotografía y diseño.
- ? Promotor cultural en colaboración con diferentes instituciones culturales.
- ? Actor.
- ? Profesor de fotografía a nivel medio superior.



Lepe cabrón

ENSAYO

Puerta del cielo, primera novela de Ignacio Solares: UNA APUESTA CONTRA EL TIEMPO.

José Luis Domínguez.

Siempre resulta interesante leer la primera novela de un escritor mexicano tan talentoso como lo es y lo ha sido, desde ya hace muchos años, Ignacio Solares.

Escrita gracias a una beca otorgada por el Centro Mexicano de Escritores, y teniendo como maestro generoso en el quehacer literario y a la vez como padrino en la cuarta de forros, al insigne escritor mexicano Salvador Elizondo, y publicada en 1976, por Editorial Grijalbo, a los 31 años de su autor, *Puerta del cielo* resulta ser una apuesta contra el tiempo. Una apuesta real del escritor, Solares; y una apuesta del mentor, Elizondo, quien, en aquel entonces, afirmaba de dicha novela: irrumpe como un sol a media noche, en el panorama de la narrativa actual, esta novela de Ignacio Solares, cuya escritura ha estado animada en todo momento por el rigor de la sencillez y por el afán constante de máxima claridad; ello no amplifica la extensión, pero sí perfila la intensidad de las vivencias que nos narra, a las que da, con verosimilitud inquietante, un aura de mágica melancolía y nostalgia. Irrumpe, creo, como prudente correctivo a los excesos de una narrativa bien documentada pero opaca.

Novela cuya temática se encierra precisamente en el título: *Puerta del cielo*, *Porta Coelis*, uno de los tantos epítetos superlativos marianos del ritual del rosario católico; y en la portada: La virgen castigando al niño Jesús frente a tres testigos: André Bretón, Paúl Elúard y Max Ernst, pintor, éste último, del cuadro que ostenta el frontispicio del libro. Esta 'opera prima' de Solares viene siendo lo que el crítico Albert Thibaudet llama "la novela pasiva", ya que adopta como unidad propia simplemente la unidad de una existencia humana, la del personaje central, Luis y escatológica, porque Luis, al mismo tiempo, es un adolescente que, en forma paradójica, abre sus sentidos al deseo sexual y a la percepción mariana, es decir, a la epifanía o revelación divina. Viene siendo, en suma, el tipo más común y simple de la novela. Luis es un 'onanista' irreprímible, cuya primera noche de masturbación es la misma en la cual ocurre la primera aparición de la virgen María y la del primer juramento de no volver a dicha práctica, firmado hasta por escrito por él, mismo que va a resultar en vano.

Esta es una novela de 'Bildungsroman', aplicado generalmente a novelas de iniciación o de formación, ya sea en lo espiritual, intelectual o emocional del protagonista, quien, saliendo del refugio familiar, y mediante diversas experiencias, recomendado por su tía Águeda, se enfrenta al rudo mundo bajo la apariencia de un obrero.

Primero, como vendedor de piso en una fábrica de telas, en donde su jefe, es un tipo déspota, rígido, inflexible, cuyo lema principal permite el cometimiento de un solo error, uno solo, antes de ser despedido. En segundo, como 'bell boy' nocturno en un hotel en el que conoce y se contagia de unos pícaros quienes viven haciendo siempre de las suyas y cuya trama, a estas alturas de la novela, se torna deliciosa por el alto grado de realismo y de psicología que entraña cada uno de estos personajes noctívagos. Y, tercero, de guardián o vigía, de 'encandungador' o de 'virgilio', a la entrada de un burdel, para guiar, con su lámpara de mano a los solitarios hasta el fondo de ese pequeño infierno de pecado.

Luis avanza, tambaleándose, sobre el filo de la navaja que es la vida: perdido entre la carne y el espíritu. Incluso el padre Rogelio, guía espiritual de Luis y de la madre de éste, regresando del panteón, del entierro del padre y esposo respectivamente, habla con una voz que suena cruel, tiránica. Le incrusta al adolescente una pesada losa sobre la espalda con una sola frase: "ahora tú tendrás que cuidarla mamá".

La voz del narrador, o del autor, que en este caso viene siendo lo mismo, rompe con el estereotipo del cielo o del purgatorio de la religión judeocristiana, cuando nos describe cómo, la virgen María lleva a Luis a ver a su padre hasta el fondo del 'hades', representado por una montaña llena de nieve, y pone en boca de esta aparición la frase que habrá de determinar el rumbo de la trama y la suerte de la apuesta como incipiente narrador: Recuérdalo siempre: al final todo saldrá bien. Solo hay que esperar un poco, no importa lo que suceda. Al final, todo saldrá bien.

Casi en las últimas líneas, la apuesta se resuelve en contra del autor, afectando al posible lector, luego de que Luis le cuenta a la virgen sobre sus relaciones con Olga, la hija de la dueña del prostíbulo donde él trabaja; la virgen María, como respuesta, le receta una sola frase, una frase trivial envuelta en una interrogación, demasiado estandarizada, convencional, que viene a dar al traste con la línea de la verosimilitud muy bien llevada hasta entonces:

-No sabes que en la relación carnal entre hombre y mujer se realiza el sacramento del matrimonio?

Misma que suena a salida en falso, decepcionante por ese facilismo que encierra, tratándose de la madre del dios de los hebreos, convirtiéndola, así, -a la novela- en un medio moral educativo, con una solución muy simple, muy a lo historial clínico del Centro de Integración Familiar, A. C., además de que estamos hablando de que la novela es publicada en la década de los setentas, cuando, en el contexto histórico y social, aún pesaba fuertemente la onda 'hippie', el concepto del amor libre, las pastillas anticonceptivas, el uso de psicotrópicos, etcétera, onda corriente o liberal que venía huyendo precisamente de esta clase de estereotipos impuestos por una sociedad fuertemente religiosa y represora.

Salvador Elizondo, en una segunda parte de la cuarta de forros, la cual guardaba yo como un verdadero as bajo la manga, nos da la clave de la única falla del novelista:

Con gran habilidad, Solares ha evitado los escollos y no cae nunca en el lugar común o en la falsa puerilidad gracias a esa malicia literaria que consiste en escribir sin malicia, a tono con el carácter del personaje y tiempo con los hechos y con las circunstancias que narra.

Voy a decir de Ignacio Solares lo que tan atinadamente afirma de don Artemio del Valle Arizpe, en una de sus afamadas entrevistas: La pureza en literatura es un pecado capital. Aún para describirla se requiere malicia.

Malicia es precisamente de lo que nuestro escritor chihuahuense ha carecido en esta primera novela. La malicia literaria de escribir sin malicia, tal como lo escribe Elizondo, resulta entonces ser una paradoja, un oxímoron cuya segunda parte niega y, por lo tanto, anula, la primera.

La apuesta se pierde por ausencia, por la falta de malicia y de verosimilitud en su resolución: Luis termina casándose con Olga, obedeciendo a la virgen, es decir, legalizando la unión.

A pesar de este desliz 'conscientizado' un poco después por el autor, y cuya mención en solapas de libros escritos posteriormente por el autor chihuahuense sufren de la ausencia de que haya existido, la novela funciona muy bien y anuncia al excelente narrador que habría de ser Ignacio Solares. Enhorabuena por nosotros sus lectores.

AGENDA

NOVIEMBRE DICIEMBRE



El FIC Vagón nace de la idea de poseer un espacio donde realizadores (locales, nacionales e internacionales) de cine en corto, pudieran exhibir sus creaciones y además tener la oportunidad de relacionarse con muchos interesados en la industria cinematográfica en Ciudad Juárez, México. En la edición 2010 celebrada en junio de ese mismo año, se pudo contar con más de 20 cortometrajes en la muestra oficial, además de tener algunos proyectos como invitados especiales. Fue un orgullo para Colectivo Vagón otorgar por primera vez la presea "Vía Vagón" al mejor cortometraje de la muestra, en este caso "La novatada" escrita y dirigida por Roberto Ramírez.

Del **29** de noviembre al **3** de diciembre
Cd. Juárez, Chihuahua, México

Rally Corto- Creación 72

Por primera vez comenzamos con un proyecto ambicioso pero gratificante, el rally "Corto-Creación 72". Donde cuatro equipos competirán por el primer lugar y el reto será lograr un cortometraje, preproducido, producido y postproducido en solo 72 horas.

Festival Internacional de Cortometrajes Vagón
Adolfo de la Huerta 531; Colonia El Colegio
Ciudad Juárez, Chihuahua, México. CP 32310
Para mas información:

Tels: +52(656) 2 21 17 26 y +52 (656) 3 37 2073
ficvagon@gmail.com
Http://ficvagon.jimdo.com/

PAIS
INVITADO



CARLOS
CARRERA



COLECTIVO

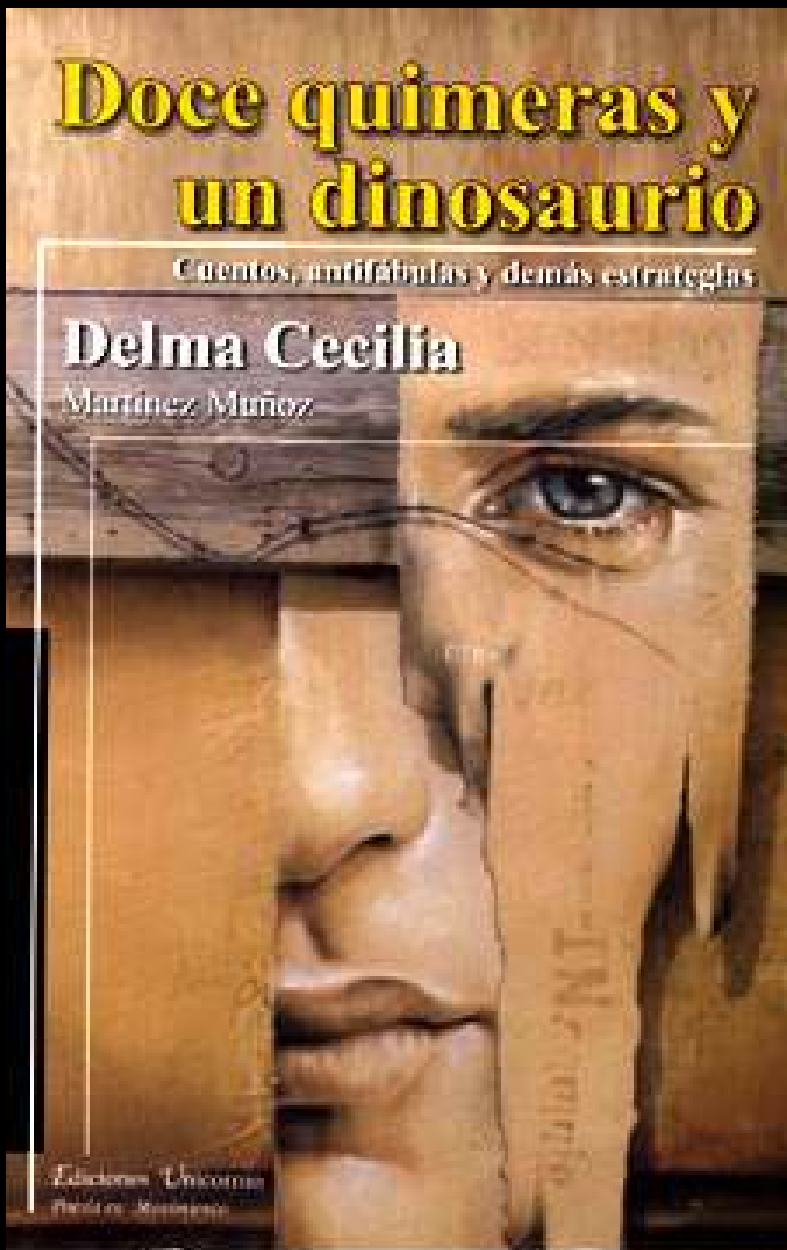


LITERATURA

DOCE QUIMERAS Y UN DINOSAURIO

Doce quimeras y un dinosaurio (Cuentos, antifábulas y demás estrategias)

Delma Cecilia Martínez Muñoz



La oveja negra y algunos versos

Las Bellas 11 son hijas de todos y de nadie, las parió la ignorancia y el olvido; son hijas de una ciega sociedad que las condena, pero que las ha amamantado con violencia y omisión. Todas asisten a la secundaria del barrio, no se podría decir propiamente que estudian, pero son aceptadas, toleradas y hasta perdonadas por las autoridades escolares, que requieren de alumnado para que no cierren su escuela. Al cumplir su horario de clases, comienzan a vagar por las calles de la colonia, sembrando a su paso la incertidumbre y la venganza eterna de aquellas otras 'costillas de Adán' que juegan a ser Dios.

Entre todas ellas, revuelta en la clicka, anda Natalia, una dulce figurita de porcelana, como la llaman todos, pero que parece haberse tragado cien demonios. Natalia muestra siempre el lado oscuro de su vida, el odio a todos y a todo. En estos años de secundaria ha sido la mismísima piel de judas para chicos y grandes, hasta que un día, inesperado para Natalia, apareció ante ella "La poesía"... Jamás se hubiera imaginado aquella ruda niña que unos cuantos renglones se unieran para formar algo que le pareciera celestial y meritorio de su atención. La maestra notó aquel rayo de luz entre Natalia y Sabines y comprendió que el camino para acercarse a ella parecía más corto y menos escabroso que antes. Entonces se concentró en analizar durante las clases algunos poemas y autores inmortales, para comprobar su teoría de que había encontrado un amansafieras. Con gran gusto descubrió que así era, luego pasó a un segundo plano, en donde no sólo se leía, sino que se le daba paso a las musas para crear y formar poesía.

En silencio, en un rincón, Natalia escribía garabatos que siempre cubría con sus manos, mientras trataba de seguir en su papel de líder del desastre, echaba ojitos de perrito junto a una chuleta a los poemas escritos en aquellos rotafolios, a los versos que llenaban el pizarrón y a los libros que circulaban entre aquellos seres hambrientos de todo. Fue entonces cuando aquella maestra, que creía su labor absolutamente inútil, encontró el talón de Aquiles de la misteriosa criatura.

La maestra comenzó a entregar copias de todo tipo de poemas, con glosario, sin glosario, con interpretación grupal o por el simple hecho de leerlas. Natalia nunca aceptaba las hojas de mano a mano, por tanto, Ana, aquella profesora, dejaba las hojas en una banca próxima, como cosa perdida; en algún momento la chica se levantaba y entre carcajadas e improperios tomaba disimuladamente los poemas y lanzaba una mirada de complicidad a su maestra.

Entonces comenzó un contubernio poético, un intercambio de versos, poemas, correcciones... De pronto, Natalia dirigió la palabra a la maestra y a la clase, aunque el grupo se asombró de aquella reacción, nadie estaba enterado de dónde procedía.

Al cabo de unas semanas, Natalia entregaba de manera secreta aquellos garabatos, que no eran otra cosa más que 44 versos nacidos de la voz íntima de una adolescente olvidada de la mano de Dios: La oveja negra y algunos versos

Noche, látigo de penumbras
eres muerte,
hieres con tu oscuridad mi rostro
devuélvete al infierno,
no asesines al día y
déjame un instante de sosiego.

En la escuela se puede crear un paraíso esporádico, donde la paz deja de ser una palabra y se transforma, aunque sea por cincuenta minutos, en un acto. Pero al salir del paraíso se vuelve al infierno fácilmente, y fuera de la escuela, en las calles de Ciudad Juárez, Natalia era otra cosa, era una Bella 11 y había propinado muchas golpizas; la última, a una de otro barrio, de Las Diablas 13, cuestión de amor y de honor, pues a Natalia nadie le baja el novio sin que la pague como se debe. La Diabla 13 la pagó y muy caro, pues le costó algunas costillas rotas con un bate, una colección de moretones, desprendimiento de retina y un aborto, que aunque para muchos resultó lo de más consternación, para la Diabla era una señal de buena suerte.

Y como en la poesía los días grises auguran siempre algo gris, ese día debiera haber sido la excepción, pero como el ambiente de clase era cada vez más grato, la participación y disposición de Natalia más continua, Ana, aquella maestra que pensaba haber descubierto cómo rescatar ovejas negras, esperó el momento justo, sacó de su maletín un regalo envuelto en papel morado, con un vistoso moño, y le dijo a 45 Natalia que le había traído un obsequio en vista de su buen desempeño y su gusto por la poesía.

Al día siguiente, cuando Ana llegaba a la escuela, vio en la barda un graffiti que decía:

La poesía es para putas
Bellas 11 rifa
Estás fuera de la clicka Natalia

Sabines le costó una buena paliza a Natalia, algunas costillas y el exilio. Cuentan las malas lenguas, que nunca faltan, que la han visto rodar por otras clickas, olvidando en cada pelea la palabra poesía; probablemente Sabines se retuerce en su tumba, con la tristeza de no poder redimir al mundo con sus versos.

Delma Cecilia Martínez Muñoz



Ilustración: Luis Ernesto Luevano

BUJIA

ARTE CONTEMPORANEO