

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA PRESENCIA DEL MITO EN EL ARTE LATINOAMERICANO

El mito es una manera de relacionarse con la realidad, y es también, en sí mismo, una nueva realidad presente en la vida verdadera y en las acciones de los miembros de la sociedad que lo crea. Su realidad no es la de la fantasía, que se sitúa más allá de lo concreto y cuya presencia conturba la estructura de la existencia. Sólo visto desde el exterior, desde el sistema de coordenadas lógicas y racionales de una civilización que consigue más en razón inversa de su posibilidad de sentir, el mito parece tener que ver con la fantasía, con algo que está más allá de la realidad y del orden de las cosas: una licencia permitida para algunos siempre que se reduzca a un juego reducido al sitio y lugar apropiado, al tiempo del ocio y del reposo, y se abandona para volver a las actividades 'normales' y 'correctas'. Pero el mito, en la sociedad en que se da, no es ni un adorno ni un juego: es una realidad verdadera, tanto más que es un hecho actuante y válido en la relación entre los hombres y entre éstos y los animales, plantas y objetos de los llamados inanimados. Más todavía, es el sustento de ese mundo de relación.

En América la actitud mítica es eminentemente propia, en el sentido de ser la actitud normal en las sociedades anteriores a la Conquista o la predominancia de la cultura occidental. La Conquista, la occidentalización, es la presencia del mundo de la razón. Y en su contacto con otras culturas es el mundo de la razón técnica y de la razón práctica (Orozco representa la Conquista como un robot de hierro). Con la presencia del hombre occidental aparece de este lado del Atlántico el mundo cosificado, la relación despersonalizada con las cosas: consideradas éstas como útiles, como objetos de uso. Esto fue y es lo que dio al occidental su eficacia técnica frente al americano. Aun la religión cristiana se engloba dentro de la esfera de lo racional;

es, después de todo, una religión cuyo texto bíblico ha pasado por Grecia y ha sido reinterpretado por un Santo Tomás aristotélico. Si bien no cabe duda de que era ya una religión sincrética y proclive a sincretismos: dejaba suficientes resquicios para que se filtrara el otro modo de percibir y actuar con la realidad.

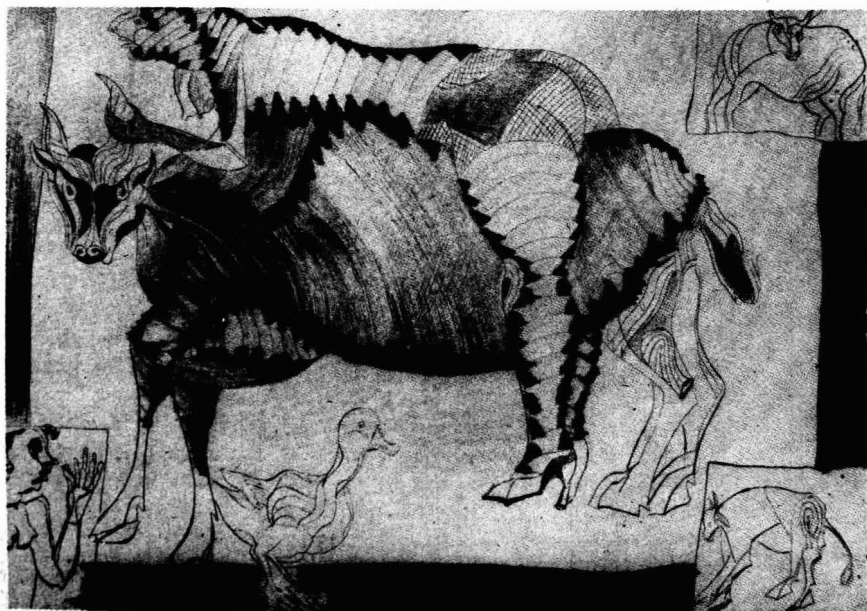
En América la actitud mítica es anterior a occidente, o es la de los africanos trajinados a través del mar: esos otros hermanos de la naturaleza.

Calibán convive con las cosas, establece con ellas una relación de hermandad; su condición de sujeto se desdibuja frente a los objetos, con los objetos. De ellos se compone y con ellos se confunde. Así, los vive, no los observa. El mito es la manera de expresar esa relación-convivencia, de captar esa solidaridad con las cosas. El mito es una realidad colectiva, que existe en función de la comunidad que lo forja, pero cuya existencia verdadera depende de la posibilidad de cada miembro de la comunidad para recrearlo en sí mismo, su cotidiano vivir.

De alguna manera el 'informante' que relata al antropólogo un mito, en el hecho mismo de hacerlo lo desvirtúa porque intenta, de acuerdo con los deseos del hombre de ciencia, objetivar aquello cuya única realidad profunda es íntimamente subjetiva. El mito legítimo, quizá para desengaño de folkloristas, es el que está siempre en posibilidad de actualizarse en cada sujeto que lo oye —y que conserva limpia la actitud receptiva— no el que se mantiene en una pureza artificial.

En el arte, la presencia del mundo mítico remite siempre a un reencuentro con ese pasado: ese pasado anterior a la conquista, ese pasado anterior al acarreo de África, ese pasado de la evangelización sincretista. Pasado en buena parte contemporáneo y que también remite al pasado infantil de cada

Amazona, 1960



Dibujo a lápiz de color, 1970

uno, al tiempo en que la razón no había hecho sus estragos y estábamos comprometidos con el mundo a nuestro alrededor.

Pero ciertamente el mito en la obra de arte puede tener dos posibilidades extremas:

En un caso puede ser la recirculación del mito con intención ideológica. Es el caso de un nacionalismo utilizado como medida de defensa, como exaltación de lo propio frente a los amagos de lo extraño. Con toda la buena intención que pueda haber en ese caso suele tratarse de un mito 'etnológico', que ilustra un relato repetido, que repite una forma encontrada en la zona arqueológica o en el arte popular. Una forma estática y congelada. Muy rara vez puede penetrar más allá de la descripción descañonada.

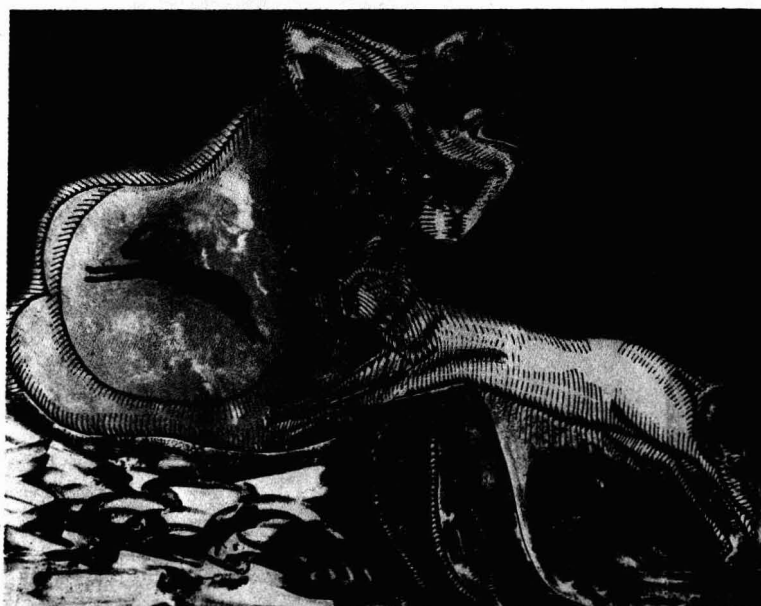
En el otro caso puede ser la verdadera actualización del mito, la recuperación, más bien la presencia normal, no de formas sino de aquella antigua manera de relacionarse con los objetos y con el mundo.

La obra del pintor Francisco Toledo me parece que puede ejemplificar este segundo caso de presencia del mito. Francisco Toledo no ilustra relatos viejos: crea mitos; es decir, se hace partícipe de una actitud (es partícipe) que indudablemente lo trasciende, pero justamente sólo en cuanto individual y particularmente se renueva en él. El mito es un hecho comunal e histórico, ciertamente, y no obstante es y únicamente puede ser si, al mismo tiempo, se presenta también como un hecho individual. Toledo asume ese hecho y nos propone que lo asumamos.

Toledo es de cualquier forma un individuo culturalmente híbrido. De no haber salido nunca de su pueblo no sería lo que para nosotros es. En ese ámbito él, para sí, sería el mismo, pero no lo sería para nosotros. Un muy buen carpintero o un alfarero cuyo prestigio llegaría a los límites de su ba-

rrío. Pero el hecho es que Francisco Toledo salió de su barrio y recorrió mundo, conoció bichos de las más diversas clases y razas, vio las más diferentes maneras de vivir y de ser. Y lo que él es realmente tiene que ver con esa circunstancia. Porque a menos que fuera un monstruo de insensibilidad no podía no afectarse y modificarse ante la solicitud de ámbitos diferentes al suyo original. De ese contacto con lo ajeno, y de ese irlo haciendo propio, paulatinamente, a medida que establecía comercio con ello, surge el Francisco Toledo de las pinturas que conocemos. Los contactos con esa realidad otra lo incitaron probablemente más a recrear el mito, puesto que todo se imbricaba en un modo fundamental de ser y de ver las cosas que no había desaparecido. Cuando uno abandona su situación consuetudinaria tiene dos alternativas: o sentirse siempre extranjero y extraño en la nueva situación, o sentirse, a la inversa, extraño en aquella. Lo particular del caso de Toledo es que ha aceptado ambas, ambas quizá con algunas reservas, pero ha sabido ser una nueva gente sin dejar de ser lo que había sido. De modo que no ilustra los mitos de su pueblo fuera de contexto, sino que reactualiza, en su nuevo contexto, la actitud fundamental que ha sabido conservar. Como un ejemplo superficial, pero quizá ilustrativo de esto, está la recurrencia de los zapatos en sus obras. Desde cuadros que no son más que un espléndido par de zapatos, usados y llenos de vida, únicos y suficientes para justificar su presencia de elementos únicos, hasta todas esas figuras femeninas, que pueden carecer de todo, de vestido y aún de pudor, pero que no se apean unos lindos y más bien anticuados zapatos de tacón alto. Evidentemente el zapato es extraño al ámbito original de Toledo, su presencia es el resultado de una hibridación; ni quiero ni puedo ni me parece debido tratar de encontrar una expli-

La fiebre, 1969



Dibujos a lápiz de color, 1970

cación simbólica a la presencia del calzado culto y occidental en la obra de Toledo: sólo me interesa considerarlo como un elemento que, a mi modo de ver, puede hacer entender cómo su actitud no tiene, ni pretende, una pureza etnológica, sino que al contrario, resulta de una postura básicamente contaminada; y por eso mismo la proposición que nos hace Toledo de ver las cosas de una manera determinada es válida para nosotros, y no únicamente un elemento retórico ornamental.

Un hombre de psicologías y psicoanálisis nos hablaría muy probablemente de una fijación sexual en la obra de Toledo. Y en verdad, casi no hay producto salido de sus manos que más tácita o más explícitamente haga referencia al acto sexual en todas sus formas, variedades, posibilidades, interrupciones y consumaciones. Desde la más sacralizada heterosexualidad hasta la más 'escandalosa' realización del acto, pasando por la homosexualidad, el onanismo, la zoofilia y demás filias y 'desviaciones' posibles. Justamente lo que sucede es que todo lo que aparece en sus cuadros no tiene el sentido de desviación ni de escándalo. De lo que se trata es de que para Toledo quizá todo el mundo puede entenderse como un inmenso, definitivo, completo acto sexual. Y esto nos remite otra vez a la actitud fundamental frente a las cosas. Estamos en presencia de un pansexualismo en sentido estricto. Nuestra relación con los hombres y con las cosas, para ser verdadera y legítima, tiene que ser de alguna manera una relación sexual. Puesto que lo más íntimo, propio, definitivo y verdadero de nosotros mismos es esa dimensión, siempre que entablamos una correspondencia con otros seres, cuando no sea superficial, deberá necesariamente estar sacralizada de ese elemento. Todo aquello con lo que tenemos que ver es o acto sexual, o en el último de los casos nos remite al acto: todo se da como

símbolo y signo del coito. Toledo, capaz de actualizar el mito, es también capaz de hacer vivo el original rito de sacralización del coito.

Las obras de Toledo difícilmente pueden sin problemas ser llamadas "obras de arte". Por lo menos se inscriben con dificultad dentro de lo que hoy consideramos una obra de arte. Ciertamente también es imposible no concebirlas como tales. A las galerías es a donde vamos a verlas, en los libros de arte es donde de ellas se escribe, y quienes se ocupan de tratarlas son unos señores que se llaman críticos de arte. Esto sin duda es fundamental para aceptar que de cualquier forma no podemos desligarlas de ese fenómeno general que es el fenómeno estético. Sin embargo las creaciones de Toledo sobrepasan las condiciones. Se nos presentan de hecho casi como objetos de culto: de un culto personal, el que se refiere a la intronización de su manera de ver el mundo, pero también en cierto sentido de un rito colectivo, puesto que todo rito tiende necesariamente a serlo, y puesto que Toledo nos propone esa su manera de estar con las cosas.

Para recuperar la actitud mítica no parece indispensable ser indio o negro de raza pura, ni proceder de comunidades cerradas donde el fenómeno mítico es más presente. Menos necesario aún es consultar antologías de mitologías americanas. Basta tener la capacidad de poder dar ese vuelco anímico que lleva a entender una realidad animada, viva, que no es "lo otro" sino una parte de nosotros mismos. Pero es muy posible que, para lograrlo, el hecho de haber nacido en América, de haber convivido con un mundo siempre rehacio a dejarse aprehender por vía racional, ponga a un hombre, a un artista, en una posición más favorable. Por eso, creo, la presencia de lo mítico en el arte latinoamericano es un dato más persistente que en otras partes.

Pareja sonriendo, sin fecha



Dibujo a lápiz de color, 1970