

Universidad Nacional de las Artes

Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”

Licenciatura en Artes Visuales con orientación Dibujo

Proyecto de Graduación

Imágenes Primordiales

La actividad artística como medio introspectivo para conocer y expresar
aquellos que late en las profundidades del inconsciente

José Manuel Rábade

DNI: 36.904.553

Directora: Lic. Mariana Campini

Año: 2024

A mi mamá...

Índice

Introducción	4
Fundamentación	5
Estado de la cuestión	6
Marco teórico	9
Las fuerzas de la naturaleza y el inconsciente	9
Espacio y tiempo kinésicos	9
Contrahegemonía	10
Miedo, Terror, Horror...	11
Marco referencial	12
Un tenebrismo otoñal	12
Conectar con lo que nunca debió haber sido escindido	13
Desarrollo	15
Imágenes Oníricas	17
La Presencia Roja	17
Máscaras e hilos rojos	19
Un hilo guía al pozo de la inconsciencia	21
Piezas	22
Lo Apolíneo y lo Dionisíaco	27
Marcos ovales	27
Otoño y Romanticismo	28
Imágenes Inconscientes	30
La vida y la muerte	30
Tiempo primitivo	31
El Caminante	34
Piezas	35
La renovación de la naturaleza	39
El proceso primario	41
Discursos metafóricos	41
Imágenes Paganas	43
Folklore	43
Un claro en el bosque	43
Desollado	44
Piezas	46
El terror hegemónico	48
Fragmentaciones	48
Una nube en el espejo	49
Conclusión	50
Bibliografía	51

Introducción

“Para Caravaggio, el arte no es actividad intelectiva sino moral; no consiste en alejarse de la realidad para representarla, sino en sumergirse en la realidad y vivirla. Haciendo pintura, se rehace o se revive el hecho, se descubren sus motivaciones profundas y sus aspectos trascendentes”.

Giulio Carlo Argan

El presente trabajo supone un proyecto de más de cuatro años iniciado en 2019. En él realicé una investigación iconográfica e iconológica que comenzó con un arduo proceso de introspección y memoria personal en un intento por lograr entender de manera más cabal cómo las imágenes inconscientes personales se vinculan con aquellas que habitan en la memoria colectiva. Busqué acceder a mi propio material inconsciente mediante la disección de un sueño que había dejado una fuerte impresión en mí. Motivado por la fuerte carga simbólica de las visiones allí sugeridas, esto me permitió crear una simbología propia, consistente con aquello que habitaba en mi memoria y que ayudó a formar mi identidad como artista.

Para poder hacer estas conexiones me apoyé en autores, artistas, filósofos e investigadores de diversas ramas del conocimiento humano. Como base para explicar los sueños y lo que habita en el inconsciente utilicé el concepto de *inconsciente colectivo* elaborado por el psicólogo Carl Jung pasando por las teorías filosóficas de Friedrich Nietzsche y el artista surrealista André Bretón; para el sentido estético me apoyé e inspiré en los trabajos de artistas como Caravaggio, Caspar David Friedrich, Egon Schiele, Joseph Beuys, Javier Pérez, Juan Maffi y Kyle Thompson; también utilicé como fuente de conocimiento e inspiración las investigaciones antropológicas de María Ester Grebe sobre las culturas Aymara y Mapuche de América del Sur, y las de distintos autores acerca de las culturas mesoamericanas.

El desarrollo de este trabajo se compone de la siguiente estructura: los nombres de cada capítulo se corresponden con los de las series que surgieron de cada momento de trabajo de producción e investigación. Al mismo tiempo, cada capítulo está pensado en pares: primero, el desarrollo de cada idea e investigación que dio como fruto distintas piezas artísticas; luego, una serie de reflexiones basadas en las ideas de distintos autores y artistas que irán sedimentándose hacia una conclusión.

En general, los caminos a recorrer por mi obra podrían surgir de un paisaje sombrío de geografía y atmósferas meridionales que recuerdan a un cuento de Edgar Allan Poe. Extraigo elementos del género de cine de terror y del tenebrismo de Caravaggio buscando invocar algo fuera de este tiempo, conectar con la psique del humano primordial para traerlo a la contemporaneidad. Inspirado por el viejo arte del bordado, entrelazo piezas de distinta índole, mezclas difíciles de ser definidas. Propongo a quien lea, y observe las distintas producciones que se irán desarrollando, que se adentre no solo en lo que yace en lo más profundo de una, sino de todas las mentes. ¿Qué imágenes se esconden en las oscuridades del alma? ¿Por qué están ahí...? ¿Qué respuestas nos pueden dar acerca de nosotros mismos?

Fundamentación

El presente proyecto busca aportar a las artes visuales una conexión entre lo primordial y lo contemporáneo a través del uso de elementos del arte textil, la robótica y el arte conceptual. Busco posicionarme como artista latinoamericano en el contexto actual global y seguir aportando a la línea de artistas que han sabido mirar hacia sí mismos y hacia dentro de su territorios para construir sus propias simbologías; evocar al chamán primordial (¿quizás uno de los agentes más cercanos al artista antes de que la noción siquiera existiera?) para dar cuenta de algo que no ha perecido a pesar de siglos de colonialismo.

Estado de la cuestión

Al comenzar esta investigación, las primeras pistas que encontré me llevaron a revisar producciones artísticas de la literatura y el cine de terror de Estados Unidos. Por un lado, Edgar Allan Poe y su cuento *La máscara de la Muerte Roja*; por otro lado, las películas *El juego del miedo* y *La Aldea*. Las visiones, colores y situaciones descritas y vistas en dichas producciones me llevarían a pensar en el “...más visible y al mismo tiempo más revolucionario elemento del arte de Caravaggio...” (Wittkower, s/f, p.54), su tenebrismo. Definido así por el historiador Rudolf Wittkower en el capítulo *El periodo de transición y el barroco* en su texto *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*.

Al conectararme con los sueños y el inconsciente fui naturalmente a revisar el trabajo de artistas surrealistas como es el caso del contemporáneo Kyle Thompson pero también con la escritura automatista planteada por André Bretón en *El Primer Manifiesto del Surrealismo*. Esta forma de escritura me proporcionaría las herramientas necesarias para poder invocar imágenes, pero también para concebir una metáfora acerca del pensamiento como un hilo rojo, metáfora que atravesará toda mi obra.

La importancia de los sueños es algo en lo que tanto el artista Bretón como el filósofo Friedrich Nietzsche coinciden. Para el filósofo, los sueños valoran de manera cabal aquel fondo misterioso de nuestro ser (Nietzsche, 2016). Él desarrolla una teoría estética en *El nacimiento de la tragedia* en donde expone una idea dualista de la naturaleza en la que dos fuerzas opuestas y complementarias (lo apolíneo y lo dionisíaco) surgidas de ésta dan frutos nuevos a lo largo de la historia de la humanidad.

Existe otra metáfora en mi obra: las ventanas o umbrales en forma de marcos ovales. La utilización de ventanas como una especie de jeroglíficos en las obras del artista romántico Caspar David Friedrich es una idea expuesta por Alfredo De Paz en el texto *La revolución romántica*; el historiador explica que funcionan como un doble movimiento de internalización espiritual y de apertura de la naturaleza, ya que, son las mediadoras ópticas entre el interior y el exterior, entre lo cerrado y lo abierto, entre la subjetividad y la naturaleza, entre el espacio humano y el espacio de la alteridad.

Una acuciante necesidad de conectar con el origen, con lo primigenio, me lleva a revisar el concepto del tiempo de acuerdo con las culturas paganas. El cosmos, los astros, el terror cósmico. El tiempo primitivo. Conceptos que tienen que ver con la luz y la oscuridad, la

renovación de la naturaleza. El otoño y las estaciones del año como una manifestación de las honduras del alma. Metáforas acerca de la vida y la muerte. Para desarrollar estos conceptos me apoyo en el trabajo de antropólogos, astrónomos e historiadores: María Ester Grebe explora las concepciones del tiempo según los mapuche y aymara en *La concepción del tiempo en la cultura mapuche y Concepción del tiempo en la cultura aymara: representaciones icónicas, cognición y simbolismo*; Alfredo López Austin investiga a los dioses mesoamericanos en *Los rostros de los dioses mesoamericanos y La parte femenina del cosmos*, investigaciones publicadas en la *Revista de arqueología mexicana*; Marta Gajewska hace un trabajo específico acerca de ciertos dioses de la fertilidad mesoamericana en *Tlazolteotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas*; el astrónomo Roger Fu escribe acerca de su investigación de campo sobre las estrellas en el cielo mapuche en *Las estrellas a través de las araucarias: La etnoastronomía Mapuche-Pewenche*, publicación disponible en el *Boletín del museo chileno de arte precolombino*. Estudio también el paso del tiempo a través de una obra mesoamericana precolombina y otra contemporánea (del artista Joseph Beuys), entendiendo que ambas hablan del paso del tiempo a través del binomio vida-muerte. Para desarrollar esa comparación me apoyo en los textos de Mary Acton, *Learning to look at modern art*; Lucy Watling en su artículo *The End of the Twentieth Century*; y del ya mencionado López Austin, *La parte femenina del cosmos*. Será Luis D. Rivero Moreno en el capítulo *Entre la eternidad y la caducidad. El arte contemporáneo en el abismo del tiempo* de la revista *HUM 736 Papeles de cultura contemporánea* quién hablará explícitamente acerca de la conexión entre la medición del tiempo y los astros.

El estudio sobre estas culturas ancestrales hizo que me detuviera en el concepto de *Témenos* que encontré en un texto relacionado indirectamente a una de mis filiaciones, *Voces en la noche oscura*, una crítica sobre una exhibición colectiva llevada a cabo por Javier Pérez y Alberto Corazón. Allí, el crítico Rafael Sierra explica que el Témenos, en la antigüedad, era un territorio sagrado, un claro en el bosque que albergaba cultos paganos. Carl Jung, en sus investigaciones expuestas en *Psicología y alquimia*, hablará del mismo concepto al describir un espacio mental, un círculo mágico, que permite vivir la experiencia del inconsciente.

El ensayo *El horror sobrenatural en la literatura* de Howard Phillip Lovecraft jugará un rol fundamental para ayudar a entender cómo la literatura de terror y el miedo en sí mismo están fuertemente conectados con las culturas paganas y el folklore de los pueblos.

La estética desarrollada por ciertos informalistas que recuerdan a la idea del desollamiento tendrá eco en los dioses mesoamericanos y en el artista Duchamp, y servirá de inspiración para varias de mis obras. Estas ideas serán explicadas por el historiador Giulio Carlo Argan en *El Arte Moderno*. Él también dará algunas pistas sobre el pensamiento de Caravaggio acerca del quehacer artístico en *Renacimiento y Barroco. Tomo 2*. Octavio Paz en *Apariencia Desnuda; La Obra de Marcel Duchamp* desarrollará una conexión entre Duchamp y la figura del desollado de los libros de anatomía.

En *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre* de Gregory Bateson, más precisamente en su capítulo sobre el proceso primario, el autor habla sobre el discurso metafórico del inconsciente y lo difícil que es descifrarlo. En esto coincide con Jacques Aumont, quién afirma en *La imagen* que el inconsciente es inaccesible a la investigación directa, y sólo indirectamente es cognoscible.

Encuentro inspiración para ilustrar estas ideas acerca del inconsciente en las imágenes desarrolladas por el científico y artista Santiago Ramón y Cajal expuestas en el artículo escrito por Joanna Klein para el New York Times, *Santiago Ramón y Cajal, el hombre que dibujó los secretos del cerebro*.

Esta tendencia en la investigación me llevará, casi inevitablemente, a hablar acerca del inconsciente colectivo y la estructura de la psique según Carl Jung. Para esto me apoyo en su texto *Arquetipos e inconsciente colectivo* y en el trabajo realizado por Juan Carlos Alonso González en *La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia*.

Finalmente, para hablar de culturas populares, entrarán en diálogo diferentes conceptos desarrollados por Fabián Campagne, Ticio Escobar, Carlo Guinzburg y Serge Gruzinski. Para entender estos puntos, será importante tener en cuenta la definición acerca de la cultura cristiana que hace Enrique Dussel en el capítulo *El sistema de cristiandad* en *Caminos de liberación latinoamericana I* que será desarrollada más adelante.

Marco teórico

Las fuerzas de la naturaleza y el inconsciente

Para explicar teóricamente mi trabajo, tomo como principal referencia la idea del *inconsciente* desarrollada por el psicólogo Carl Jung, quien expone una teoría de la psique en la que la memoria personal aparece como un nivel de la mente que descansa sobre otro mucho más vasto y misterioso: la memoria colectiva (o inconsciente colectivo).

Pero ¿cómo acceder a aquel nebuloso material? Para empezar, recurro al trabajo realizado por los artistas surrealistas quienes creían en la importancia de los sueños como parte esencial de nuestras vidas. El poder de la escritura automatista desarrollada por Breton (2001) servirá como invocadora de lo inconsciente. El inconsciente será una fuente de la abundancia, una inacabable fuente de creatividad que podrá transmitirse a la conciencia en forma de fuerzas de renovación y transformación (Alonso González, 2004).

¿Acaso las fuerzas de la naturaleza toman forma en la mente humana? Podría pensarse en lo planteado por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche acerca de lo dionisiaco y lo apolíneo: fuerzas de la naturaleza que simbolizan lo individual y lo colectivo, lo lineal y lo difuso, la luz y la oscuridad, ¿la vida y la muerte?, ¿renovación? ¿No son acaso los ciclos planetarios anuales y diarios una manifestación de estos conceptos? Es difícil entender el lenguaje de la mente, un lenguaje metafórico del inconsciente que, como desarrolla Bateson (1998), nos habla de maneras que la mente consciente difícilmente puede entender. Será necesario un espacio mental, un témenos o círculo mágico, que nos ayude a vivir la experiencia del inconsciente (Jung, 1989). Será crucial entender los *arquetipos* y *complejos* desarrollados por Jung: los arquetipos son imágenes en potencia que habitan el inconsciente colectivo, contenedores temáticos sin contenido, son solo tendencias y entes potenciales, predisponen al ser humano a enfocar la vida y a vivirla de determinadas maneras; los complejos, por su lado, son partes esenciales de la mente que se encuentran en todos los seres humanos y tienen autonomía propia (Alonso Gonzalez, 2004). De entre todos los complejos, rescato para este proyecto dos en particular: la *persona* y la *sombra*. La persona representa todos aquellos aspectos que el yo considera positivos y que son aceptables socialmente, mientras que la sombra funciona como su antagonista, allí se envían todos los aspectos considerados negativos. Jung se inspiró en las máscaras del teatro griego para su definición del complejo de la persona en referencia al término en latín que hacía alusión a la máscara que utilizaban los actores del teatro antiguo (Alonso González, 2004).

Espacio y tiempo kinésicos

Motivado por la simbología sugerida por mi propio inconsciente acerca de una posible interpretación de la estación otoñal como símbolo de muerte, e inspirado por el trabajo del pintor alemán romántico, Caspar David Friedrich, quien había tornado su mirada hacia su propio territorio y su historia personal para elaborar una simbología propia para su obra, decidí revisar los conceptos del tiempo de las culturas ancestrales del territorio argentino en

base a su cosmovisión atada a este territorio meridional. Comencé por la cultura mapuche y la aymara.

Para esta etapa fueron clave las investigaciones realizadas por la antropóloga María Ester Grebe acerca de las concepciones del tiempo según estas dos culturas y del astrónomo Roger Fu quien exploraría las concepciones que los mapuches tenían acerca de las estrellas del cielo nocturno. Estas concepciones ancestrales del tiempo difieren de aquellas desarrolladas por la cultura occidental, son concepciones conectadas a las sensaciones provocadas por la atmósfera, las luces y temperaturas del día, la noche y las estaciones, y los astros (el sol, la luna y las estrellas). Todos estos elementos funcionan como anclajes del tiempo y el espacio, sabemos dónde y en qué momento estamos gracias a la observación de la naturaleza, la posición de los cuerpos celestes, las luces y colores del cielo, la temperatura de la atmósfera, etc. Estas concepciones, y las diferentes visiones, historias, y cosmovisiones que de ellas derivan están totalmente ligadas al territorio y cada cultura aquí estudiada supo desarrollar su propia interpretación. Ya sea en Mesoamérica, con sus dioses de la renovación cuyos rituales se celebran durante las épocas que rodean a los equinoccios de otoño y primavera; o en los territorios aymara y mapuche donde la luz y la oscuridad dictaminan también las fuerzas malignas o benévolas del día y la noche; o incluso en el romanticismo alemán de Friedrich, que estudia el paso de las estaciones anuales para relacionarlas directamente con las etapas de la vida humana. Todas coinciden en un punto: la vida y la muerte como signo del paso del tiempo.

Contrahegemonía

Al revisar las concepciones del tiempo y el espacio ancestral, entiendo que estoy hablando de culturas no alineadas con la cultura cristiana occidental, que si bien habitan los mismos territorios hoy en día, se trata de culturas paganas, originarias. Hablo de cultura cristiana, y no de religión cristiana, en los términos que utiliza Enrique Dussel (2015) quien distingue entre lo que es *cristianismo* de lo que es *cristiandad*. El historiador nos cuenta que el cristianismo, primero perseguido, se transformó luego en hegemonía, en cristiandad. De iglesia perseguida, pasó a ser iglesia triunfante; agraciada por Constantino, se liberó y constituyó como hegemonía. La cristiandad, luego, fijó y unificó la liturgia, se hizo al mismo tiempo unidad militar, económica y eclesiástica. Ahora llamada cultura cristiana, se transforma en tradicional y empieza a transmitir lo que se supone que es (o debe ser) “el ser cristiano” como algo obvio, dejando de admitir fluctuaciones y diversidades. Diversidades que pasarán a ser lo otro, aquello a lo que hay que temer: paganos, mestizos y herejes. Históricamente, la identidad que se dibujó en contraposición con la cristiandad, fue la del otro salvaje o bárbaro. Pero la verdad acerca de esta construcción es que “No se trata de representaciones interesadas en el conocimiento de lo extraño, sino en la capacidad de acción sobre lo diferente” (Campagne, 2002, p.156). Fabián Campagne (2002) explica que la otredad es una cuestión de poder, una operación ideológica en donde la verdad y el conocimiento no tienen más que una función subordinada.

La categoría de cultura es, para Serge Gruzinski (2000), el perfecto ejemplo de cómo la noción occidental puede bloquear ciertas realidades, transformándolas o haciéndolas desaparecer. Invita a tomar los mestizajes por procesos que se dan en los confines de

entidades estables y auténticas. Una obsesión por el orden, el recorte y el establecimiento de formas propio de la modernidad. La historia apenas ha abordado los fenómenos de mezclas con los mundos no occidentales o las dinámicas que los suscitan cuando ésta ha estudiado los movimientos nacionalistas interesada por las relaciones entre cultura popular y cultura erudita (Gruzinski, 2000). La antropología histórica, por su parte, ha enseñado a desistir del discurso eurocéntrico del colonizador para dar prioridad a la “visión de los vencidos” (Gruzinski, 2000, p.56). Ahora bien, como explica el autor, otorgar primacía a los vencidos por sobre los vencedores no hace más que invertir los términos, en lugar de desplazarlos o renovarlos, pues, visto desde la concepción del tiempo lineal, el tiempo de los vencedores podría reemplazar al de los vencidos, pero esto no es así, ambos tiempos coexistieron durante siglos y lo siguen haciendo. Gruzinski (2000), en cambio, propone el modelo de nube como modo de interpretar la realidad. La nube, como la realidad, es extraña, irreconocible, y está plagada de incertidumbre y aleatoriedad. Desde esta perspectiva, se busca en este proyecto encontrar resquicios para lo que Campagne (2002) llama pequeños ejercicios cotidianos de contra-hegemonía. Es decir, perturbar las condiciones y abundar en las oscilaciones para dar nacimiento a nuevas configuraciones.

Miedo, Terror, Horror...

El escritor Howard Phillips Lovecraft (2019) define al miedo como la emoción más antigua y poderosa del ser humano, y afirma que uno de los miedos más antiguos y poderosos es el miedo a lo desconocido. Nuestros primeros instintos y emociones se formaron en respuesta a los fenómenos del ambiente, y a pesar de que cada vez es más lo que el ser humano puede explicar, el cosmos exterior sigue siendo un misterio infinito, y las asociaciones heredadas a ciertos objetos que alguna vez fueron misteriosos siguen impregnadas en ellos de manera residual.

El cuento de terror, explica el autor, es algo tan arcaico como el pensamiento y el lenguaje, y el horror cósmico, un ingrediente del folklore de todas las razas que supo cristalizarse en las baladas, crónicas y escritos sagrados más antiguos. Recordamos el dolor y el peligro de muerte con más intensidad que el placer y, desde un principio, las historias sobrenaturales del folklore popular han sabido expresar el lado más oscuro y maligno del misterio cósmico: la idea terrible que supone la suspensión de las leyes inmutables de la Naturaleza (Lovecraft, 2019).

Marco referencial

Un tenebrismo otoñal

La investigación llevada a cabo para este proyecto comienza con una introspección: ¿cuáles fueron las pistas que una pesadilla pudieron dejar acerca de lo que habita en el inconsciente? Las primeras referencias tenían que ver con productos audiovisuales, más precisamente, películas del género de terror y/o suspenso: *El juego del miedo* y *La Aldea*. Había ciertos elementos clave: oscuridad y focos de luz (o claroscuros), el color rojo, y elementos siniestros que rompían con la realidad cotidiana. La segunda gran referencia fue un cuento de terror del escritor Edgar Allan Poe, *La máscara de la Muerte Roja*; nuevamente, el color rojo y la aparición de una figura siniestra en el centro de la escena. Muchos de estas pistas coinciden con el tenebrismo desarrollado por Caravaggio y sus seguidores: claroscuros, fuerte presencia del color rojo (aunque no como elemento predominante, sino como acento de color en medio de luces y oscuridades ocres).



El sacrificio de Isaac, Michelangelo Merisi da Caravaggio.
Óleo sobre tela, 104 cm x 135 cm. Año 1603.



La abadía en el robledal, Caspar David Friedrich.
Óleo sobre tela, 110,4 cm x 171 cm. Año 1809.

Pero había una pista que no podía ser explicada solo con esos elementos: el otoño. No uno cualquiera, sino un otoño como símbolo de muerte. Para poder entender esta revelación inconsciente recurrió primero al movimiento europeo romanticista, más precisamente a Caspar David Friedrich quien había prestado atención al entorno de su territorio y que incluso llegó a concebir una serie de pinturas acerca de la simbología de las estaciones (de acuerdo a su propia idiosincrasia, claro está) en la que el invierno simbolizaba la última etapa de la vida, la



Harness, Kyle Thompson. Año 2018.



Monje, Juan Maffi

vejez, y la muerte. Inspirado en estas ideas realicé una serie de trabajos que luego encontrarían un anclaje en obras del artista argentino Juan Maffi y del artista surrealista estadounidense Kyle Thompson. Me interesa de ambos artistas el trabajo con el territorio propio y el tratamiento siniestro de la relación entre hombre y naturaleza. Existe, en el caso de Thompson, una especie de fusión de su cuerpo con el entorno, con la naturaleza; en Maffi, sus instalaciones de altares mediante el uso de elementos de la naturaleza vinculan vida, muerte y espiritualidad con referencia a las creencias religiosas populares del territorio argentino.

Conectar con lo que nunca debió haber sido escindido

Este trabajo introspectivo me lleva a conectar con lo mitológico, con lo pagano, con el folklore de las clases populares y sus historias de terror que nos ayudan a entender aquello que habita en la oscuridad de la mente, en las honduras del alma. Encuentro un anclaje para esto en el trabajo de Joseph Beuys quien crea una mitología autobiográfica que repercute directamente en los medios y elementos que utiliza en muchas de sus obras como es el caso de la performance *Me gusta América y a América le gusto yo*, una obra que evoca lo ritual y nuestra conexión con la naturaleza. Esta misma conexión ocurre con Michael Howard y su pieza *Incubate* en el que la figura humana aparece desnuda en medio de formas fitomorfas como si el cuerpo humano estuviera fusionándose con el de las plantas.

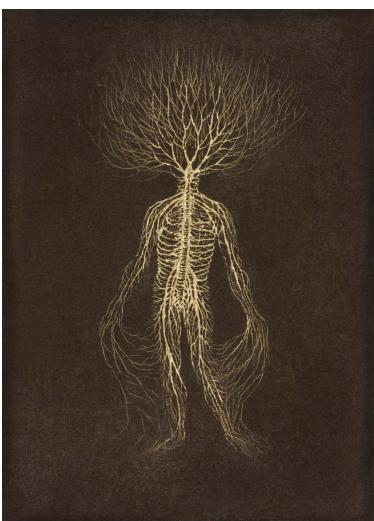


*Me gusta América y a América
le gusto yo*, Joseph Beuys. Año 1974.

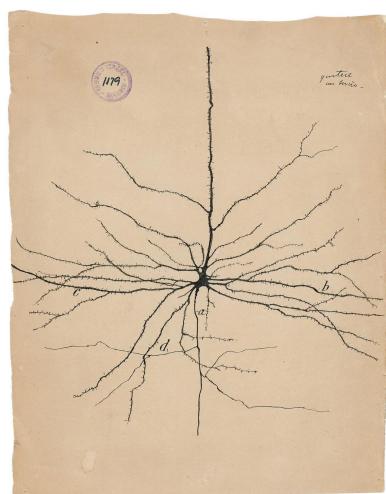


Incubate, Michael Howard. Año 2015.

Como metáfora de esta introspección me inspiro en la figura del desollado de los libros de anatomía y los estudios del cuerpo humano (sistema nervioso o circulatorio); también en la figura del dios mesoamericano Xipe Tótec quien, en su mito de origen, había desollado su propia piel para que el maíz pudiera germinar. Las estéticas desarrolladas por Javier Pérez, Santiago Ramón y Cajal y algunas figuras del informalismo argentino e internacional serán clave para elaborar una estética propia que de cuenta de esta analogía entre introspección y desollamiento.



Trans IV, Javier Pérez.
Tinta, acuarela, carbonilla y
pastel sobre papel,
43.5 x 31.5 cm. Año 2011.



Santiago Ramón y Cajal



Rojo, Noemí Di Benedetto.
115 x 85 cm. Año 1964.

Dioses de la naturaleza: deidades de la fertilidad como el Xipe Tótec mesoamericano, el fauno grecorromano o el Cernunnos celta. Síntesis de nuestra conexión con la naturaleza que veo evidentes en los trabajos de Alejandro Pasquale y Jono Dry.



La magia entre nosotros, Alejandro Pasquale.
Óleo sobre tela, 120 x 100 cm.
Año 2020.



Nurtured Nature (Male), Jono Dry.
Grafito sobre papel, 164 x 114 cm.
Año 2019.

Cuerpos escindidos, cercenados, que se fusionan con su entorno como sucede en el ya mencionado Michael Howard; en los trabajos de Egon Schiele, con sus cuerpos que oscilan entre la vida y la muerte, entre fondo y figura; y Roberto Ferri, cuyas pinturas tanto recuerdan al tenebrismo de Caravaggio, rescato de él *Como foglie morte* (como hojas muertas), una pieza que ilustra casi perfectamente esta idea de otoño tenebrista y fusión: un cuerpo que se desprende como árbol otoñal, deshaciéndose en fragmentos que formarán parte del suelo para nutrirlo con su muerte y dar vida nuevamente, ciclo de constante renovación.



Como hojas muertas, Roberto Ferri
Óleo sobre tela, 50 x 70 cm. Año 2012.



Desnudo masculino sentado (autorretrato), Egon Schiele.
Óleo y gouache sobre tela, 152,5 x 150 cm. Año 1910.

Desarrollo

Imágenes Oníricas

“Y tal vez más de uno recuerde, como yo, haber gritado a veces en los peligros y horrores del sueño, animándose a sí mismo, y con éxito: <<¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!>>”

Friedrich Nietzsche

La Presencia Roja

El origen de este proyecto se remonta a una noche de invierno del año 2015 en la que tuve un sueño devenido en pesadilla que dejaría una fuerte impresión en mí. Comenzó con un crepúsculo que rápidamente se transformaría en noche, y con ella, aparecería una alta figura cubierta de pies a cabeza en un manto otoñal y harapiento de color rojo, en su espalda parecía tener clavada una especie de corona fúnebre hecha de ramas y hojas secas. Un instante después de su aparición, la monstruosa figura comenzó a moverse lentamente, aunque sin pausa. Su manto tenía un extraño y etéreo fluir, como si estuviera en otra atmósfera. Presintiendo que aquello se trataba de algo nada bueno, intenté abordarla y detener su avance. La alcancé y logré aferrarme con fuerza a su ropaje, pero rápidamente descubrí que debajo de éste no había un cuerpo al que pudiera aprehender, no había nada... ante el horror comencé a gritar, y desperté. Esa noche, llena de sueños enrarecidos y pesadillas, logré, en alguna de aquellas visiones, darle nombre a la criatura: *La Presencia Roja*. El sentimiento y el impacto provocados por aquella imagen causaron un gran interés en mí y decidí investigar. Recordé que, en el sueño, la corporalidad de *La Presencia Roja* y la sensación de estupor al verla, me habían resultado similares a algo que había visto hacía muchos años en alguna de las entregas de la saga de películas de terror: *El Juego del Miedo*. En la primera de esas entregas había un personaje cuyo rol era el de secuestrar víctimas para los juegos macabros del asesino protagonista de las cintas, se trataba de una figura vestida con mameluco rojo y que llevaba puesta una máscara de cerdo con pelo largo y negro (fig. 1).



Figura 1.

Varios años después me topé con las imágenes de unas criaturas que había visto cuando niño en la película de suspenso *La Aldea* y que, en su momento, también me habían causado cierto estupor. Se trataba de una especie de monstruos encapuchados, vestidos con una tela roja harapienta y de cuya espalda salían púas que bien podrían ser ramas o huesos (fig. 2). Al verlas, me recordaron inmediatamente a la visión que había tenido tanto tiempo atrás.



Figura 2.

Con esto pude explicar el porqué de la corporalidad y la vestimenta de La Presencia Roja, y la sensación de estupor al verla. Pero su nombre no parecía venir de algo que pudiera recordar. En la misma mañana que sucedió a la noche de mi pesadilla, decidí buscar ese nombre en internet, el buscador me sugirió un cuento del escritor Edgar Allan Poe titulado *La Máscara de la Muerte Roja*. En la historia, un desconocido irrumpió en una fiesta de disfraces que se llevaba a cabo en medio de una peste a la que llamaban La Muerte Roja:

“Su figura, alta y flaca, estaba envuelta de la cabeza a los pies en una mortaja. La máscara que ocultaba el rostro se parecía [...] al semblante de un cadáver ya rígido [...] Su mortaja estaba salpicada de sangre, y su amplia frente, así como el rostro, aparecían manchados por el horror escarlata” (Poe, 2009, p.171).

El desconocido era la Muerte, la mismísima Muerte Roja, que había entrado a la fiesta para llevarse a todos los comensales. Algunos intentaron detener su avance, pero:

“...al apoderarse del desconocido, cuya alta figura permanecía erecta e inmóvil [...] retrocedieron con inexpresable horror al descubrir que el sudario y la máscara cadavérica que con tanta rudeza habían aferrado no contenía ninguna forma tangible [...] Y entonces reconocieron la presencia de la Muerte Roja” (Poe, 2009, p.172).

Dos cosas llamaron poderosamente mi atención al leer este cuento: primero, que no recordaba haber leído o escuchado sobre él o haber visto alguna representación suya antes de soñar con La Presencia Roja a pesar de las similitudes que encontraba con ella; lo segundo fue que solo

después de leer el cuento fue que entendí lo que ella representaba: la Muerte. Cuando intenté detener su avance en el sueño, lo hice porque se dirigía hacia la habitación de mi madre quien había fallecido en el verano previo a esa noche de invierno. De alguna manera, mi inconsciente había logrado procesar algo de lo que había sucedido seis meses atrás tomando referencias de bienes culturales que había visto alguna vez o que se encuentran quizás en un inconsciente colectivo. ¿No son acaso los personajes de *El Juego del Miedo* y de *La Aldea* también una forma de representar la Muerte?

Máscaras e hilos rojos

Cuatro años después, durante el otoño del año 2019, realicé una instalación basada en mi sueño, en pinturas de Caspar David Friedrich y en la historia de Poe. La titulé *La Máscara de la Muerte Roja* en honor al cuento (fig. 3). La instalación consistía en una escultura hecha de



Figura 3.



Figura 4.

ramas y hojas secas ubicada en la unión entre dos paredes. En el piso delante de dicha escultura había otras ramas y hojas secas desperdigadas y un pequeño reloj. A la derecha y a la izquierda de la figura central, la escultura, habían pegados en las paredes dibujos realizados con tinta china y acuarela que representaban otros aspectos de la misma figura. En la parte superior de ésta se encontraba colgada una máscara cuya forma recordaba a la de un rostro humano dormido, la máscara estaba hecha de vendas pintadas de rojo (fig. 4).

Durante ese mismo otoño, basándome en el diseño de esta instalación y en la representación de figuras de personajes mitológicos del bosque con astas de ciervo, ideé y diseñé una máscara de ramas y hojas secas. En mi idea original la máscara taparía el rostro por completo y solo usaría elementos y colores naturales (fig. 5). A dichos elementos les agregaría un hilo rojo.



Figura 5.
Prototipo de máscara

El proyecto lo hice en conjunto con la artista Tamara Goñi y el resultado fue algo distinto. Buscamos fusionar la máscara con el entorno, el barrio porteño de La Boca, y acercar la representación a la idea de un chamán o una chamana (fig. 6 y fig. 7). Para esto agregamos un manto rojo al vestuario inspirados por el uso de telas rojas en lo que el historiador Rudolph Wittkower (s/f) llamaría el “más revolucionario elemento del arte de Caravaggio, su tenebrismo”. Luego pintamos las ramas con manchas de colores rojo y turquesa y les agregamos elementos de diversa naturaleza como plumas, metal, cartón e hilos.



Figura 6.



Figura 7.

En su momento, intenté encontrar referencias que sirvieran de inspiración para mi diseño, pero ninguna de las que hallaba daba con mi idea de ramas dispuestas de manera vertical, atadas con una cuerda que fuera o pareciera estar hecha de un material natural y que taparan el rostro por completo. No fue sino hasta el verano siguiente que di con un trabajo del artista

surrealista Kyle Thompson que él había realizado en 2016 y que era exactamente lo que había estado buscando (fig. 8).



Figura 8.
Kyle Thompson. Año 2016.

En mi concepto original de imagen fotográfica la persona también tendría el torso desnudo y se encontraría en un entorno natural, un bosque, por ejemplo, en honor a las criaturas mitológicas en las cuales estaba basada la máscara. Cuando vi la imagen de Thompson, al igual que cuando leí el cuento de Poe, me llamó fuertemente la atención el hecho de no tener recuerdos de haberla visto antes. Quizás sí la vi y no logro recordarlo. Quizás se trate, efectivamente, de un inconsciente colectivo...

Un hilo guía al pozo de la inconsciencia

La idea de agregar hilos rojos a mi diseño la tuve inspirado por una imagen que encontré en la red social Pinterest cuya autoría aún desconozco (fig. 9). Al principio, no sabía bien por qué quería que estos hilos estuvieran en mi trabajo, quizás fue por su impacto visual que, luego de verlos en la máscara chamánica, me parecieron chorreaduras de sangre. Pero la idea del hilo rojo siguió persistiendo en mí mucho tiempo después de llevar a cabo aquel proyecto e inspirado en él escribí una suerte de poema titulado *El viento en los árboles* a la manera automatista sugerida por el artista surrealista André Breton (2001) quien plantea escribir un texto sin pensarla de manera consciente:

“Un hilo rojo. Un hilo rojo en un pozo. Saca algo. Luz, ser. Lo empuja y lo lleva hacia arriba. Eclosión, descubrimiento. Hacer desde lo que se ha transformado. Está allí. Sale a la luz. Eclosiona, se descubre. Está oculto. Estaba oculto. ¿Estaba oculto? Se esconde, busca rescatarse. El hilo rojo es guía, una cuerda en el camino, ayuda. ¿Es guía? En el bosque lleva una máscara de hojas secas. Respira las ramas. Respira la muerte. La convierte en vida. Luz. Eclosión.”



Figura 9.

Breton define al surrealismo como un “automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón” (Breton, 2001, p.44). Fue así que redacté este poema, sin detenerme a pensar demasiado. Tan solo intentando describir las distintas imágenes que iban apareciendo en mi mente. Él habla sobre una parte de mi proceso creativo en el que, para poder invocar imágenes e ideas que en el momento no puedo ver o concebir, escribo. La palabra escrita me sirve como conducto, ordena y guía mi pensamiento. La escritura es como un hilo rojo en un bosque que va trazando el camino y se mete en un pozo oscuro en busca de algo que todavía no se sabe qué es. Se trata de ir hacia adentro de uno mismo para ver qué es lo que allí habita. Pero el hilo rojo también representa sangre, como en la máscara. La sangre, símbolo de vida y muerte, circula por venas y arterias que son ramificaciones, conductos del fluido vital. Ramificaciones del pensamiento, red de hilos que se hacen tejido, tela, ideas que se entrelazan, se conectan y forman la obra de arte.

Piezas

Durante el verano del 2020-2021 realicé la bitácora de mi proyecto y tres piezas pertenecientes a una serie:



Bitácora, Manuel Rábade.
Tela de lino, lienzo, hilo de algodón, hilo de yute y papel,
24 x 34 x 3,5 cm. Año 2021.

Inspirado en la idea del hilo tejedor del pensamiento comencé a aprender bordado, y fusionando la idea del bordado con la de la utilización de materiales que fueran o parecieran naturales, decidí hacer mi bitácora. La misma tiene una cubierta hecha de telas de lino color gris y lienzo color crudo. Tanto en la tapa como en la contratapa hay dibujos bordados y en toda la encuadernación hay una fuerte presencia de hilos rojos que puede apreciarse tanto en el bordado de la tapa, como en el de la contratapa, y en el hilo que une los cuadernillos del libro que puede verse en el lomo del mismo. Este tipo de costura presente en el lomo, *puntada larga*, fue elegido a propósito, ya que, da la oportunidad de hacer visible al hilo que une a todo el cuaderno. En particular, el estilo de la costura, *costura francesa interna*, fue elegido por su semejanza con formas naturales parecidas a ramificaciones y también por su entrelazamiento, unión y desunión, que quedan en consonancia con la idea de hilos del pensamiento que se entrelazan, unen y desunen formando un tejido. El dibujo bordado en la tapa está inspirado en aquel primer proyecto de máscara de ramas secas cuya concepción, como se dijo anteriormente, está directamente relacionada con figuras mitológicas con astas de ciervo, motivo por el cual hay una asta bordada en la contratapa, símbolo de la parte animal de la naturaleza. Su diseño está basado en el Venado de las Pampas, una especie autóctona de Argentina.

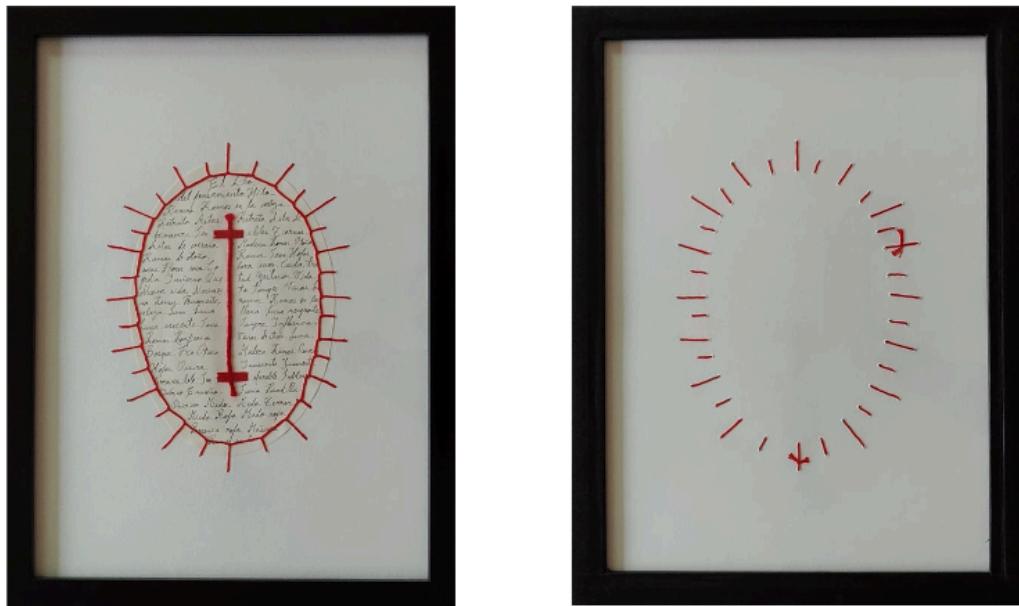
Serie: Imágenes Oníricas

Las tres primeras piezas que componen esta serie comparten una estética cuyos colores principales son el negro, el rojo y el blanco; están realizadas sobre un soporte de papel blanco de grano fino y alto gramaje (300g/m²) de 29,7 x 42 cm; en todas se utiliza tinta china y en dos, acrílico; en las tres existe un marco-límite oval bordado; y todas tienen un marco-objeto de madera de color negro. A simple vista, parecen simples dibujos enmarcados pero la parte de atrás de las enmarcaciones es tan visible como la de adelante sugiriendo algo más...



La Presencia Roja avanza, serie: *Imágenes Oníricas*, Manuel Rábade.
Técnica mixta (vista anverso y reverso), 44 x 33 x 2 cm. Año 2021.

Para *La Presencia Roja avanza* dibujé un óvalo a modo de marco-límite en el centro del soporte y, dentro de él, una silueta ubicada en el centro de la composición pero inclinada hacia la izquierda. A la silueta le agregué retazos de algodón con cola y luego la pinté con una aguada de pintura acrílica color rojo. Para el fondo contenido dentro del marco-límite oval, humedecí el soporte y apliqué tinta china sedimentada. Luego realicé pinceladas con tinta alrededor del marco-límite y bordé un óvalo hecho de líneas rectas consecutivas con hilo encerado rojo sobre el mismo. La costura no se conecta por completo para dar la ilusión de estar metida o entrelazada a las formas de las pinceladas que conforman el grueso del marco-límite oval que a su vez cumple la función retórica de marco ilusorio (Aumont, 1992).



El hilo del pensamiento, serie: *Imágenes Oníricas*, Manuel Rábade.
Técnica mixta (vista anverso y reverso), 44 x 33 x 2 cm. Año 2021.

Durante una exploratoria, a la manera del poema descrito anteriormente, realicé una escritura automatista donde primero escribí la frase “el hilo del pensamiento” y luego pegué con cinta de papel un trozo de lana roja. A partir de esos dos disparadores, empecé a escribir un hilo de palabras que mi mente fue conectando. Para *El hilo del pensamiento* realicé otra versión de aquella exploratoria con algunas modificaciones al texto y en vez de pegar la lana con cinta, la cosí a la hoja con un hilo rojo. Luego corté la hoja con el texto y la lana en forma de óvalo y la uní al centro del soporte principal de la imagen mediante un bordado que del lado anverso tiene una forma y del lado reverso, otra.



Máscara o Persona, serie: *Imágenes Oníricas*, Manuel Rábade.
Técnica mixta (vista anverso y reverso), 44 x 33 x 2 cm. Año 2021.

Para la realización de *Máscara o Persona* utilicé una fotografía sacada por mí, como referencia para el dibujo. La vestimenta de la figura es la misma que fuera utilizada en el proyecto de máscara chamánica descrito anteriormente, pero, en este caso, la máscara no está sujetada a la cabeza mediante cuerdas, sino que está siendo sostenida contra el rostro por las manos del modelo. Una vez obtenido un dibujo hecho a mano a partir de la referencia fotográfica traspasé el mismo al soporte de la pieza mediante transferencia con papel de calcar previo a esbozar un marco-límite oval en dicho soporte. A partir de allí, pinté a la figura principal de la persona con tinta china y pintura acrílica roja y al paisaje solo con tinta china. Para el paisaje, tracé una línea de horizonte y realicé una representación de un pastizal en la parte inferior y un cielo en la parte superior. Para el pastizal, realicé simples pinceladas sobre el papel seco, primero de un valor alto y luego de valores más bajos hacia la parte inferior de la composición. Para el cielo, humedecí el soporte y luego apliqué una cantidad mínima de tinta china desde la parte superior. Al marco-límite oval lo bordé con hilo de yute natural. La costura se ve totalmente unida dando la ilusión aquí también de ser un marco-objeto que contiene a la imagen.

Lo Apolíneo y lo Dionisíaco

Friedrich Nietzsche (2016) explica en *El nacimiento de la tragedia* que existe una intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisíaco. Dos ideas surgidas de las divinidades artísticas de Apolo y Dionisio que suponen la existencia de, por un lado, un arte del escultor, apolíneo, del mundo del sueño, y del individuo; y, por otro lado, un arte no-escultórico de la música, dionisíaco, del mundo de la embriaguez, y del Uno primordial. Lo apolíneo y lo dionisíaco serían fuerzas de la naturaleza que marchan una al lado de la otra excitándose mutuamente para dar frutos nuevos y cada vez más vigorosos.

Es del mundo de los sueños, de lo apolíneo, del cual surge este proyecto: mediante la intuición surgida de este mundo inconsciente llegó a determinados lugares que luego la conciencia se encarga de intentar explicar. Nietzsche (2016) afirma que, de las dos mitades de la vida, la mitad de la vigilia y la mitad del sueño, es el sueño el que valora de manera cabal aquel fondo misterioso de nuestro ser. En esto coincide con el artista surrealista Breton (2001), quien dice en *El Primer Manifiesto del Surrealismo* que es inadmisible que una parte tan considerable de la actividad psíquica haya retenido tan poco la atención.

Marcos ovales

Pero ¿Por qué dar marcos a estos sueños? ¿y por qué marcos ovales? El marco oval, en principio, fue elegido de manera intuitiva durante algunas de mis exploratorias (fig. 10 y fig. 11).



Figura 10



Figura 11

Hubo personas a quienes, cuando les mostré dichas exploratorias, los marcos les recordaban a un espejo o a un retrato, ¡incluso a un huevo! Y por qué no, tal vez todas las percepciones estén en lo cierto... Para mí, el marco oval, en principio, representa una ventana o un portal a otro mundo. Un mundo interno. Una especie de umbral hacia el inconsciente, quizás una “...abertura que da acceso al mundo imaginario, a la diégesis figurada por la imagen” (Aumont, 1992, p.156).

Según el crítico Alfredo De Paz (1992), en las obras del artista romántico Caspar David Friedrich existen ventanas como jeroglíficos. El autor explica que “El doble movimiento de internalización espiritual y de apertura de la naturaleza tiene en la ventana su símbolo más potente, ya que [...] es la mediadora óptica entre el interior y el exterior, entre lo cerrado y lo abierto, entre la subjetividad y la naturaleza, entre el espacio humano y el espacio de la alteridad” (p.275-276). Son el ojo del alma humana, según describe el autor. Pero ¿por qué bordar los marcos de estas ventanas ovaladas? Al principio, para esta decisión tampoco había una explicación consciente, tan solo una intuición: los marcos debían estar cerrados o al menos, contenidos de alguna manera. Nietzsche (2016) explica que en la imagen onírica tiene que haber una delicada línea y que aquella no debe sobrepasarla ya que, si lo hace, podría producir un efecto patológico. Quizás sea eso lo que hago al bordar los límites de los marcos, al definir sus fronteras: éstas son imágenes, palabras e ideas que en mayor o menor medida han surgido de una pesadilla, de un terror. Y tal vez no sea deseable que les falte esa mesurada línea de la limitación que plantea el filósofo... una especie de hechizo u operación mental mágica para impedir el desborde y, en consecuencia, su posible efecto patológico.

Otoño y Romanticismo

El otoño, que a partir de mi pesadilla se transformaría en un símbolo de Muerte, es uno de los elementos que quizás mayor interés despierta en mí de todos los trabajos, ideas y proyectos mencionados aquí: de otoño iba vestida La Presencia Roja y de otoño era la bufanda de *El Caminante*, otro personaje que apareció en el mismo sueño antes de que deviniera en pesadilla. Antes de ver a La Presencia Roja en la noche, lo veo a él en el crepúsculo: un joven pálido con cabellos dorados, vestido de negro, que caminaba indiferente llevando en su cuello una bufanda de seda anaranjada. La tela de la bufanda estaba atravesada por hojas y ramas secas de otoño al igual que la tela de La Presencia Roja y al igual que ésta, se movía de forma etérea, como si estuviera en otra atmósfera.

Para empezar a explicarme este otoño recurrió al artista romántico Friedrich, él “Se interesó por los fenómenos atmosféricos y por las <<atmósferas>> creadas por las nubes o por la luz de la naturaleza nórdica, unida a los cambios de las horas y de las estaciones” (De Paz, 1992, p.263), plasmó en su obra una visión dualista del mundo, intentó “introducir en la luz y en la sombra la naturaleza viva y la muerta, la nieve y el agua; y en las figuras la alegoría y el símbolo” (L. Ticck, 1976 citado por De Paz, 1992, p.264). Pero ¿Por qué es el otoño un símbolo de muerte para mi inconsciente? ¿No era el invierno, como lo pintaba Friedrich (fig. 12), el símbolo estacional de la muerte? ¿No es el solsticio de invierno acaso la noche más larga y el día más oscuro? Sí, pero también es durante el invierno que los días empiezan a hacerse cada vez más largos. Es con el invierno que inicia la verdadera temporada de la luz. Hasta que llega el verano y con su solsticio, el día más luminoso y la noche más corta, comienza la temporada de la oscuridad: durante el verano los días se van haciendo cada vez más y más oscuros hasta que llega el final del otoño que da paso al invierno y a la primavera, nuevamente, en estos ciclos anuales de luz y sombra, de vida y muerte.



Figura 12.

Invierno: ruinas del monasterio y cementerio junto al mar
Serie: *Las edades*, hoja 5, Caspar David Friedrich. Alrededor de 1826.

En la búsqueda de identidad y entendimiento que supone este proyecto recurro a la naturaleza, a lo misterioso, a lo mágico. A través de las ventanas ovales muestro mis sueños, mi mundo interno, intentando que lleguen a mí, al igual que con el hilo rojo, las respuestas o las ideas que todavía no conozco. En la obra de Friedrich "...las ventanas introducen en el cuadro la subjetividad de la propia mirada en su actividad de interpretación infinita. La creencia [...] de que la sede del alma es el punto de contacto entre el mundo interior y el exterior" (De Paz, 1992, p.275). Es a través de las ventanas, a través del arte, o "las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida" (Nietzsche, 2016, p.52) que acudo a la actividad de interpretación infinita de mi propia subjetividad en búsqueda de conocimiento. Caravaggio defendía la idea de la pintura como poesía en el sentido de que la poesía no es invención fantástica, sino expresión de la vida interior y de la más profunda realidad humana (Argan, 1987). ¿Serían, entonces, el romanticismo de Poe, Nietzsche o Friedrich o el tenebrismo de Caravaggio aquel inconsciente colectivo al que intuía haber accedido? ¿Será éste el único inconsciente colectivo que habito?

Imágenes Inconscientes

“...como gran parte del pensamiento consciente está estructurado en términos de la lógica del lenguaje, los algoritmos del inconsciente son inaccesibles por partida doble. No se trata solamente de que la mente consciente tenga un acceso difícil a ese material, sino que a ello se suma el hecho de que cuando ese acceso se logra, por ejemplo en los sueños, el arte, la poesía, la religión, la intoxicación y otros estados semejantes, subsiste un formidable problema de traducción.”

Gregory Bateson

La vida y la muerte

Inspirado por el trabajo del pintor alemán Caspar David Friedrich, quien se fijó en las atmósferas de su propio territorio para entender el paso del tiempo y los ciclos anuales de las estaciones, fui en busca de interpretaciones que ciertas culturas agrarias de mi propia región habían hecho acerca del concepto del Tiempo mucho antes que yo. Esto fue guiado bajo la intuición de que la idea que mi subconsciente había tenido acerca del otoño como la estación anual de la muerte era algo que estaba relacionado a algo, más bien, primigenio. Durante el otoño del 2015, tan solo unos meses antes de dar vida a La Presencia Roja y a El Caminante, había llevado a cabo un trabajo de análisis y comparación entre una obra de arte contemporáneo y una obra de arte precolombino. La obra contemporánea, *El final del Siglo XX* de Joseph Beuys (fig. 13), consistía en una instalación de 31 piedras de basalto (roca volcánica) dispuestas de manera aparentemente aleatoria sobre el suelo, y perforadas con una forma cónica luego rellenada con fieltro y arcilla, y con el cono resultante de la perforación vuelto a poner en la roca; *Cabeza de Soyaltepec* (fig. 14), la obra precolombina, era una pieza de cerámica que representaba un rostro humano dividido en dos mitades, vista de frente, una mostraba las características faciales de una persona joven (izquierda), y la otra, sus huesos (derecha).



Figura 13.
El Final del Siglo XX, Joseph Beuys.
900 x 700 x 1200 cm. Año 1983-5.



Figura 14.
Cabeza de Soyaltepec
Cultura Zapoteca, Mesoamérica, 37.7 x 32.8 cm. 600-900 d.C.

Según lo describe Mary Acton en su libro *Learning To Look At Modern Art*, la disposición de las piedras en la obra de Beuys da una sensación de que el mundo está más allá de nuestro control, recuerda a esqueletos, huesos, víctimas de campos de concentración y el lado destructivo de la humanidad. En palabras del propio artista, toda esta oscuridad y muerte representa al viejo mundo en el cual él deja el sello del nuevo mundo (haciendo alusión a los tapones, que él ve como plantas que parecieran surgir de la era de piedra). Según escribe Lucy Watling (2014) para la Tate Gallery, la obra podría interpretarse como un reflejo de los efectos físicos del paso del tiempo. La pieza precolombina, proveniente de la cultura zapoteca, resume en su representación de un rostro mitad vivo y mitad muerto, la cosmovisión dualista de Mesoamérica. Como explica López Austin (1998), historiador e investigador mexicano, toda la taxonomía de la cultura mesoamericana se encontraba dividida en dos categorías que eran recíprocamente dependientes y necesarias: lo femenino y lo masculino. La existencia del mundo dependía del juego que se daba por su oposición, y de ellas derivaban todos los males y todos los bienes de la humanidad. Pero no solo el binomio vida-muerte, representado en el rostro mitad vivo y mitad muerto, se hace presente en esta pieza de cerámica, sino la idea misma del Tiempo encarnado en el ciclo anual de lluvias y secas, ciclo de vida y muerte. El paso del tiempo era el vínculo que había encontrado en su momento entre ambas obras, entendiéndolo como un ciclo constante de recíproca generación “...la vida conducía siempre a la muerte; la muerte producía la vida” (López Austin, 1998, p.10).

Tiempo primitivo

En la cultura occidental, prevalece una percepción del tiempo en la que éste es percibido como algo regular y continuo, midiéndose en unidades siempre iguales y constantes. Pero esta concepción no se corresponde con lo que sucede en la naturaleza, ni siquiera es una concepción cultural universal. Como nos cuenta la antropóloga María Ester Grebe, es, más

bien, culturalmente específica, típica de los sectores urbanos afines al desarrollo del mundo occidental (Grebe, 1987). Frente a ella se encuentra otra noción, la denominada “concepción primitiva del tiempo” (Grebe, 1987, p.60) que se centra en un reconocimiento intuitivo de la duración y sucesión de los fenómenos naturales, percepciones cualitativas ligadas a una concepción espacial y kinésica de lo que nos rodea. Esta concepción es propia de sociedades tradicionales campesinas e indígenas que se identifican con los patrones culturales y subculturales del mundo rural (Grebe, 1987).

El historiador Alfredo López Austin nos cuenta que, para las culturas mesoamericanas, el año se dividía en dos partes que representaban el “...ciclo [...] de la lucha entre los poderes subterráneos de la lluvia y el verdor, y los poderes celestes del dorado calor solar” (López Austin, 1996 p. 16). Cuando los poderes subterráneos tomaban el control, la lluvia y la germinación hacían posible que las plantas y los cultivos pudieran crecer y dar alimento a la población, y durante el tiempo de control de los poderes celestes, el tiempo de secas, se cosechaba lo cultivado y era momento de disfrute. En el caso de la cultura mapuche, el concepto del tiempo también se encuentra fuertemente ligado a los fenómenos naturales. Sus actividades productivas y rituales se suceden dentro del contexto de las divisiones del ciclo diario día-noche y del ciclo anual correspondiente a los cambios estacionales (fig. 15). El tiempo mapuche gira en círculos de eterno retorno de derecha a izquierda, contra las agujas del reloj occidental, direcciónalidad relacionada a la salida y puesta del sol (fig. 16). Los ejes espaciales este y oeste comparten respectivamente las connotaciones relacionadas con el bien y el mal, la luz y la oscuridad, la creación y la destrucción, los dioses y los espíritus malignos. Los astros (el sol, la luna, los luceros del alba y de la noche, etc.) son indicadores del tiempo y el espacio (Grebe, 1987).

TIEMPOS DEL AÑO MAPUCHE (ETNOMODELO) (El ciclo de las estaciones)

Estaciones del año mapuche	<i>We tripantü</i> (privavera)	<i>Walüng tripantü</i> (verano)	<i>Nganüwen</i> (otoño)	<i>Pukem</i> (invierno)
Meses correspondientes	Octubre, noviembre, diciembre	Enero, febrero, marzo	Abril, mayo, junio	Julio, agosto, septiembre
Actividades productivas y fenómenos climáticos	Tiempo de florecimiento	Tiempo de cosecha y calor	Tiempo de siembra	Tiempo de lluvia y frío
Connotaciones	<i>küme kiyen</i> (meses buenos)	<i>arre kiyen</i> (meses de calor)	<i>küme kiyen</i> (meses buenos)	<i>weda kiyen</i> (meses malos)
Actividades religiosas y sociales	<i>ngillatun ngeikurrewen</i> (Tiempo de ritos de fertilidad, iniciáticos y postiniciáticos)	<i>përamuwün</i> (Tiempo para recoger la cosecha)	<i>ngillatun ngeikurrewen</i> (Tiempo de ritos de fertilidad, iniciáticos y postiniciáticos)	<i>derfiwün</i> (Tiempo para cuidarse y protegerse)
Colores de la naturaleza	<i>karrë</i> (verde)	<i>chod</i> (amarillo)	<i>kadü</i> (café)	<i>kürrë</i> (negro)
Vientos y sus connotaciones	<i>waiwen kürrëf</i> (Viento sur, trae buen tiempo)	<i>waiwen kürrëf</i> (Viento sur, trae buen tiempo)	<i>konpa kürrëf</i> (Viento norte, trae mal tiempo)	<i>konpa kürrëf</i> (Viento norte, trae mal tiempo)
			<i>puelche</i> (Viento este, trae buen tiempo)	<i>lafken kürrëf</i> (Viento del mar, trae mal tiempo)

Figura 15.

Etnomodelo extraído de *La concepción del tiempo mapuche*, Grebe (1987).

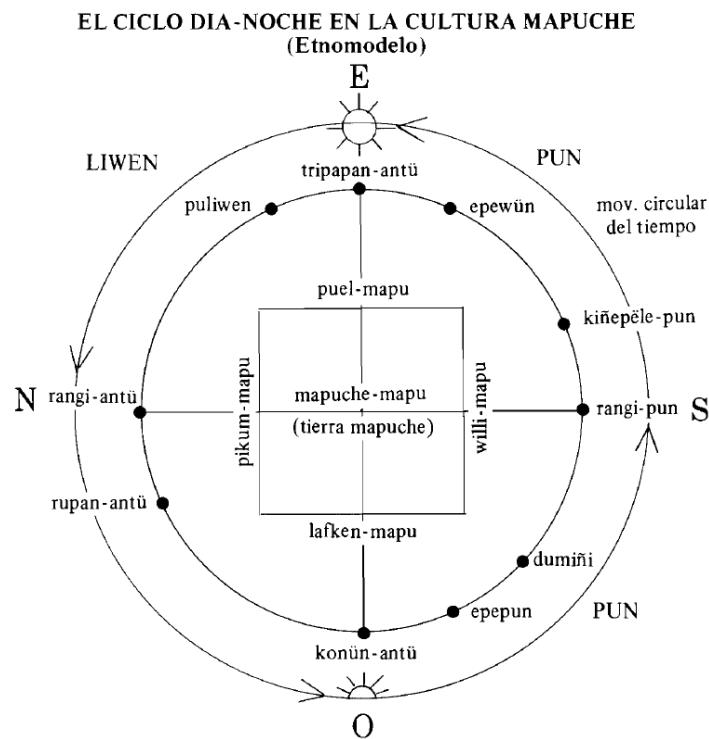


Figura 16.

Etnomodelo extraído de *La concepción del tiempo mapuche*, Grebe (1987).

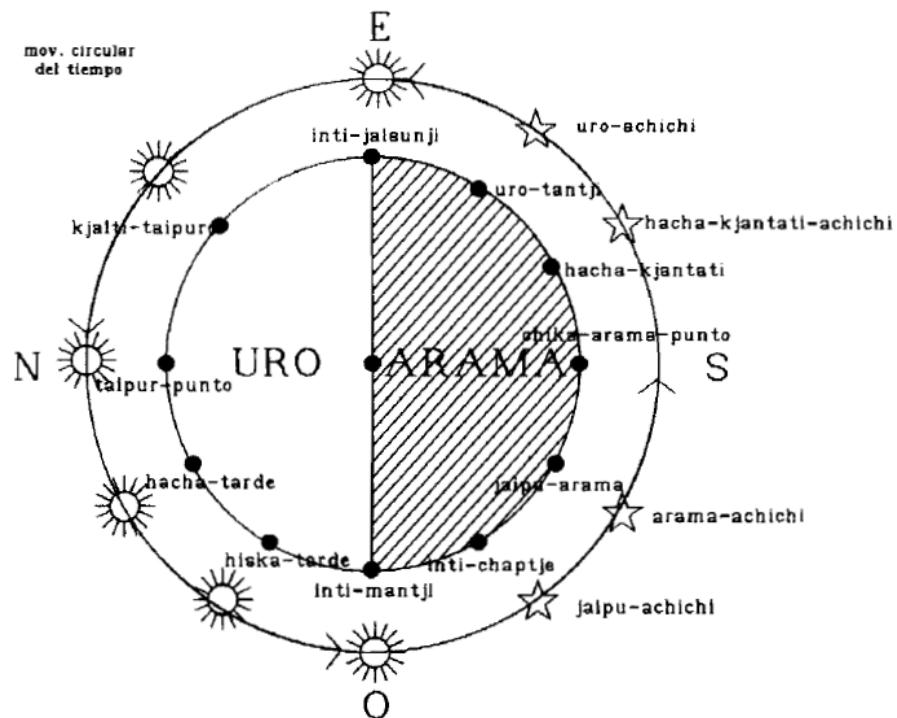


Figura 17

Extraído de *Concepción del tiempo en la cultura aymara: representaciones icónicas, cognición y simbolismo*, Grebe (1990).

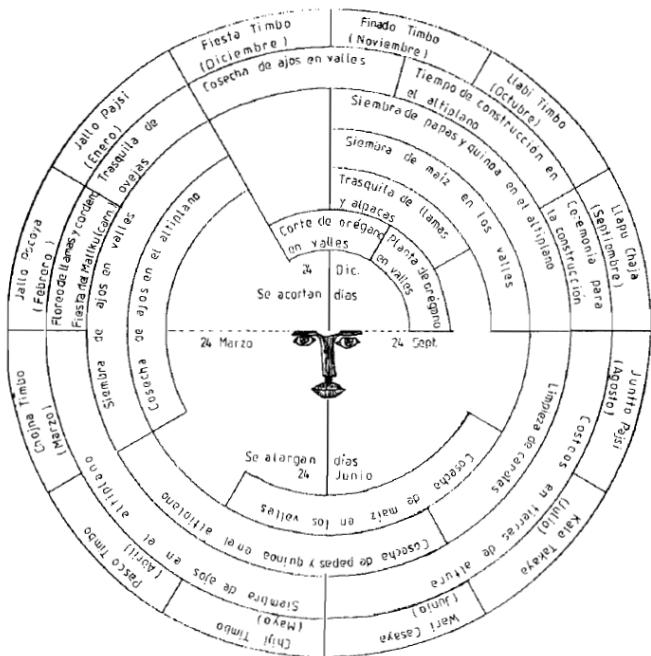


Figura 18.

Extraído de *Concepción del tiempo en la cultura aymara: representaciones icónicas, cognición y simbolismo*, Grebe (1990).

En la cultura Aymara, otro caso del sur de América estudiado por la antropóloga Grebe, el tiempo también se representa como un círculo o rueda que gira en movimiento perpetuo de derecha a izquierda (fig. 17) y los astros funcionan también como indicadores del tiempo y el espacio. Pero estas no son las únicas similitudes que se pueden encontrar con otras culturas de la región: el año aymara se divide en dos mitades vinculadas a los binomios luz-oscuridad y calor-frío, similar a las lluvias y secas de Mesoamérica. Esta bipartición está marcada por los solsticios de invierno y verano (fig. 18), división tradicional regida por el calendario panandino. El ciclo diario día-noche se centra en el contraste entre *uro* (el día) y *arama* (la noche), que están asociados respectivamente al bien y al mal, como en el caso Mapuche. El día representa al ciclo solar, la claridad y luz, el control del medio ambiente y las actividades productivas; la noche representa al ciclo lunar y las estrellas, la oscuridad, la pérdida del control humano sobre el medio ambiente, y a las actividades del sueño y el descanso (Grebe, 1990). Estas similitudes entre culturas no son casuales, “El conocimiento aymara acerca de los astros y la cosmología deriva de una antiquísima tradición andina viviente vinculada a la organización del sistema social andino tradicional” (Grebe, 1990, p.64).

El Caminante

Según nos cuenta la antropóloga María Ester Grebe, para el pueblo Aymara, el sol es bueno y nos mantiene, la luna es amiga de los pastores y agricultores, pues ella marca los períodos de siembra y cosecha. Por otro lado, están “...las estrellas o *huara-huara*, asociadas a los espíritus de los difuntos” (Grebe, 1990, p.67), de ellas “descollan los dos luceros de la tarde y la mañana, que guían al caminante” (p.67).

A diferencia de La Presencia Roja, a la cual pude empezar a entender la misma mañana de mi pesadilla, *El Caminante*, aquel muchacho de cabello dorado que llevaba en su cuello una bufanda otoñal, siempre supuso un enigma para mí. Sí tenía un par de certezas: primero, que estaba atado a La Presencia Roja, indicio dado por su bufanda que era similar al manto de aquella. Segundo, que, así como ella pertenecía a la noche, él pertenecía al crepúsculo. Tal vez se tratase de una metáfora del crepúsculo previo a la noche, tal vez era un caminante que estaba siendo guiado por el lucero de la tarde, ¿o sería él mismo el lucero, una estrella, un difunto?



Figura 19.

El caminante sobre el mar de nubes, Caspar David Friedrich.
Óleo sobre tela, 95 x 75 cm. Año 1818.

Su nombre no fue una decisión inconsciente como en el caso de La Presencia, sino que fue inspirado por una pintura del artista Friedrich: *El caminante sobre el mar de nubes* (fig. 19), había algo en sus atavíos y el color de su cabello que me recordaba a esta figura, que "...en realidad es un difunto, representa más bien la partida del alma que se encuentra ante Dios y que toma conciencia de la identidad del Yo humano con el alma del mundo" (De Paz, 1992, p.278). Con el alma del mundo... acaso ¿con el Uno primordial?

El dios Apolo es, según Nietzsche, dios de todas las fuerzas figurativas, dios vaticinador, el Resplandeciente, divinidad de la luz que domina la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. Tal vez mi caminante era una visión de este dios que anticipaba la llegada de La Presencia Roja, una visión de lo apolíneo. Sería La Presencia Roja, lo dionisiaco, entonces... Al avanzar en estas cavilaciones, empecé a considerar que estos personajes podrían ser todo aquello y mucho más: el astrónomo Roger Fu, quién estudió el cielo nocturno Mapuche-Pewenche, explica que este pueblo denomina al lucero de la tarde y al lucero de la mañana *Yepun* y *Wuñelwe*, respectivamente. Existen varias descripciones breves sobre ellos que "...identifican a ambos objetos como Venus durante sus apariciones vespertina y matutina [...] Sin embargo, identificar a ambos objetos como Venus es una simplificación excesiva" (Fu, 2016, p.85). Y es que "La realidad es más compleja: ninguno de estos nombres pertenece a alguna estrella o planeta en particular. Únicos entre los objetos del cielo pewenche, son

nombres asignados a estrellas y planetas distintos a lo largo del año” (p.85). El nombre *Wüñelve* quiere decir “el Primero” (Fu, 2016, p.86), y figura dentro de uno de los mitos de creación mapuche. A veces se relaciona a este astro con “...Luceru (una corrupción del español “Lucero” o Venus)” (p.86). Sin embargo, son objetos diferentes. Luceru, como Venus, puede desaparecer durante el año. *Wüñelve*, en cambio, es siempre visible. Al igual que *Yepun*, va pasando de un objeto brillante a otro a lo largo del ciclo anual. *Yepun*, por su parte, quiere decir literalmente ““trae la noche” (yen: “traer”; pun: “noche”)” (p.85), ésta no puede llegar sin él. Su salida al comienzo del anochecer traza una analogía muy importante con el sol que sale al amanecer. Los movimientos y criterios elegidos para asignar a tal o cual estrella con este nombre dan cuenta de algo muy importante acerca de su rol en el cielo nocturno: *Yepun* no solo trae la noche, *Yepun* es el Sol nocturno (Fu, 2016).

La importancia de estas dos estrellas es vital para asegurar la continuación del tiempo, “Las demás estrellas del cielo nocturno cambian con las estaciones, pero el universo, guiado por ellas dos, debe continuar.” (p.90). Acaso es ésta, junto con las demás, y quien sabe cuáles otras más, la relación que mi mente supo hacer entre El Caminante en el crepúsculo y La Presencia Roja en la noche, testigo del mismo cielo, tal vez él sí era una estrella, un Sol Nocturno personificado que en su atardecer trajo el anochecer.

Piezas

Durante el año 2022 realicé tres piezas: una es la cuarta parte de la serie *Imágenes Oníricas*; la otra, es una experimentación robótica inspirada en *El hilo del pensamiento*; y la última, un libro o bitácora que inicia otra serie: *Imágenes Inconscientes*.

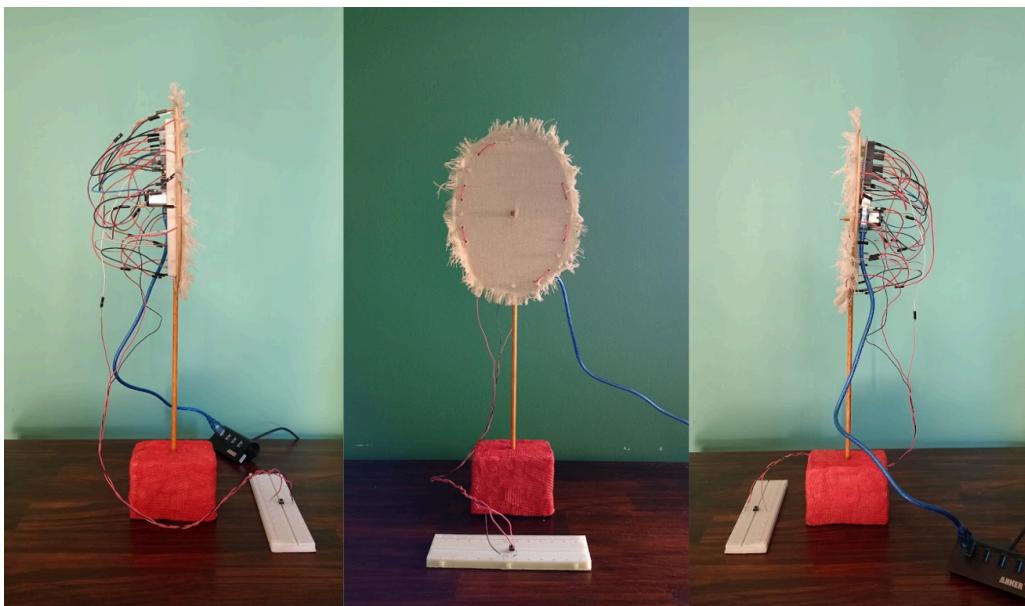


El Caminante trae la noche o Yepun, Estrella del Ocaso, serie: *Imágenes Oníricas*
Manuel Rábade. Técnica mixta (vista anverso y reverso), 44 x 33 x 2 cm. Año 2022.

Esta pieza se enmarca en la serie *Imágenes Oníricas*. Como las otras tres piezas, se encuentra dentro de un marco-objeto negro con doble vidrio para poder apreciar tanto el frente como el

reverso; se utilizan colores principalmente blancos, rojos y negros; tiene un marco ilusorio ovalado, aunque quizás no tan cerrado como los otros; y es una representación directa de una de las figuras vinculada a la pesadilla de la cual surgieron las otras imágenes.

Los ojos en blanco podrían ser indicio de varias cosas. ¿Se trata de un espectro o una persona muerta como en el caso del caminante de Friedrich? La falta de las pupilas ¿resalta acaso la idea de que *Yepun* no es una estrella particular, que no tiene una identidad fija? La luminosidad de su pelo ¿tiene que ver con su calidad de estrella brillante? ¿o tan solo evoca a lo dorado de sus cabellos como fueron vistos en el sueño? La bufanda, por otro lado, está hecha del mismo material y con la misma técnica utilizada para *La Presencia Roja* en *La Presencia Roja avanza*, resaltando, así, su conexión. Para su realización bosquejé un autorretrato utilizando una exploratoria y una foto como referencia. La bufanda fue hecha desde la imaginación, pegué algodón sobre el dibujo utilizando cola blanca y luego apliqué una aguada de acrílico rojo y un poco de tinta china. Para las estrellas, en la parte superior izquierda del marco ilusorio, realicé diferentes puntadas sobre el soporte y luego bordé hilo de algodón blanco. Hay una estrella destacada, de forma distinta a las demás y de mayor prominencia, símbolo de *Yepun*, la estrella del ocaso. Si bien las formas ramificadas del hilo rojo funcionan como ícono de plantas o dicente del hilo del pensamiento, son, en realidad (o también), una evocación de las ramas secas de otoño presentes en la bufanda de *El Caminante*.



El Motor del Pensamiento (prototipo #3), Manuel Rábade.

Técnica mixta, 38 x 17 x 10 cm. Año 2022.

Esta pieza lumínica y sonora con interacción mediante la pulsación de un botón, está compuesta por una base prismática de telgopor cubierta con papel madera mediante cartapesta primero, y luego por vendas pintadas y pegadas con acrílico rojo. En su centro, hay clavada una varilla de madera que sostiene un óvalo hecho de fibrofácil en cuya cara frontal hay pegada una tela de lino color gris cuyos bordes están deshilachados y que deja ver unos cables rojos, seis luces de led blancas y un motor en el centro. En la parte trasera se puede ver

el circuito electrónico que completa y convierte a esta pieza en una pieza robótica: las luces de led se conectan a una placa de Arduino que a su vez está conectada a una computadora, de esta placa salen tres cables que dan poder a un botón pulsador conectado a una placa de protoboard que se encuentra al frente de la base.

El concepto de esta pieza tiene varios niveles de lectura: por un lado, la idea original surge de *El hilo del pensamiento* donde exploro el concepto del pensamiento mediante el proceso creativo en ese estadio cuando las ideas todavía no toman forma material, sino que están siendo gestadas en nuestra mente; por otro lado, la forma de la pieza está inspirada principalmente en la forma de las neuronas motoras del sistema nervioso humano, y el circuito está inspirado en la forma de trabajar del sistema nervioso en general: las neuronas se conectan entre sí mediante electricidad y es con esta idea de conexiones eléctricas que busco integrar en esta nueva pieza el concepto simbólico del pensamiento con el conocimiento científico que se tiene de nuestro sistema nervioso y los circuitos electrónicos propios de la robótica; en tercer lugar, el cableado que hace al circuito electrónico se ha dejado expuesto con la intención de reforzar la idea de hilo conductor del pensamiento por la función práctica de los cables (transmitir pulsaciones electrónicas) pero también como expresión de los lados consciente e inconsciente de nuestra mente: la cara frontal se muestra más limpia y prolíja que la cara trasera, es la cara de lo consciente, y las luces funcionan como símbolo de la electricidad de nuestro sistema nervioso, el motor funciona como símbolo de las neuronas motoras pero también del pensamiento que se acciona mediante un estímulo, el cable rojo es el hilo del pensamiento que habita tanto en nuestro lado consciente como en nuestro inconsciente, la cara trasera es más caótica, cables (o hilos) por todos lados armando distintas conexiones, es la cara del inconsciente, todo lo que da identidad al lado consciente está del otro lado también pero es más incomprendible, difícil de entender o de acceder a él; por último, al presionar el botón, las luces en la cara frontal se encienden una por una de izquierda a derecha, como el fluir del tiempo andino, el diseño muestra 12 elementos (6 líneas rojas y 6 luces) en concordancia con los 12 números de un reloj o los 12 meses del año.



Libro Blanco, serie: *Imágenes Inconscientes*, Manuel Rábade.
Tela de lino y lienzo, hilo de algodón, hojas de papel, 22 x 16 x 2 cm. Año 2022.

Para la confección de este cuaderno tomé 36 hojas canson XL de 90 gr de 21 x 29,7 cm, armé 6 cuadernillos de 6 hojas cada uno doblándolas por la mitad y los cosí con hilo encerado color crudo. Para la cubierta, tomé un retazo de tela de lino gris (exterior) y otra tela de lienzo color crudo (interior) y los cosí de manera lineal pero irregular con hilo blanco. Dejé los bordes de ambas telas deshilachados para dar la idea de estar ante algo rústico.

Esta pieza se trata de un proyecto en proceso en el que iré plasmando distintas ideas o imágenes que vayan surgiendo de mi investigación a modo de bitácora. El cuaderno fue inspirado por la bitácora que había realizado durante la primera parte de mi proyecto y el nombre que decidí darle tiene que ver con los colores utilizados para su confección, pero también por el tipo de estética que contienen y contendrán las imágenes que hay y habrá en su interior, basadas principalmente en imágenes del artista Javier Pérez y de Santiago Ramón y Cajal "...el hombre que dibujó los secretos del cerebro" (Klein, 2017). Su estética luminosa, de valores altos y de figuras etéreas o fantasmagóricas, con algunos acentos de color desaturado, contrastará con la de su antagonista, un segundo proyecto titulado *Libro Negro*. Ambos se encuentran enmarcados en la serie *Imágenes Inconscientes*.

La renovación de la naturaleza

Para entender la muerte, soñé con el paso del tiempo, ella nos da conciencia de su existencia. Se suele decir que el invierno y el otoño son las temporadas de oscuridad y de frío, mientras que el verano y la primavera son las temporadas de la luz y el calor. Mi interpretación de este hecho, basándome en los movimientos del sol, es que el invierno y la primavera son la vida, la luz, y que el verano y el otoño son la muerte, la oscuridad. Claro está, es una interpretación personal mediante la observación subjetiva de ciertos sucesos planetarios. Pero esto me sirve también para entender las imágenes surgidas de mi inconsciente y crear mi propia simbología como artista.

Anteriormente, me preguntaba sobre mi posible conexión con los inconscientes colectivos de un norteamericano y unos europeos, y sobre cuáles otros podía llegar a estar habitando. En otras palabras, ¿qué sucedía con el inconsciente colectivo de mi propia tierra y región? En este segundo capítulo, para poder empezar a dar respuesta a estas preguntas, poder elaborar más y nuevas imágenes de acuerdo con la simbología que mi inconsciente me había sugerido, y construir mi propia simbología como artista, decidí investigar acerca del Tiempo. De tanto pensar en las estaciones del año, en ramificaciones, materiales percudidos, la descomposición de la materia, etc. llegué a la conclusión de que había un tema que estaba tratando o intentando tratar constantemente pero que no estaba nombrando: el paso del tiempo, presente en las estaciones del año, en los ciclos de vida y muerte, en los materiales que se percuden y producen líneas en la materia, líneas que se bifurcan y ramifican, ¿Serán las ramificaciones una forma de ver o representar el tiempo? Me propuse ir en busca de las interpretaciones que las culturas agrarias tanto del territorio americano como del europeo habían hecho acerca de este concepto. Comencé por el hemisferio sur, y decidí investigar sobre las culturas de las que quizás más había escuchado: la cultura mapuche y la aymara, que forman parte del territorio argentino, entre otros. Estas culturas mantienen una cosmovisión dualista fuertemente atada a la naturaleza y a sus fenómenos, al igual que las culturas de Mesoamérica que había estudiado durante el inicio de mi carrera universitaria, tan solo unos meses antes de aquella fatídica noche en la que soñé con El Caminante y con La Presencia Roja.

Recordar esto me llevó a revisar algunos apuntes del historiador Alfredo López Austin en los que me encontré con la figura de Xipe Tótec (fig. 20), un dios que, según su mito de origen, se arrancó los ojos y la piel a modo de sacrificio para que el maíz pudiera germinar. Se trata de una deidad relacionada a la renovación de la naturaleza y la fertilidad. Su fiesta, Tlacaxipehualiztli, según explica la investigadora Marta Gajewska (2015), se celebraba en el mes de marzo, coincidiendo con el equinoccio de primavera, época en la que se sembraban los campos. Su opuesto complementario era Ochpaniztli, que tenía lugar en el mes de septiembre, poco antes del inicio de la cosecha. Eran fiestas paralelas y complementarias (como el otoño y la primavera), en ambas el desollamiento era la técnica de tratamiento del cuerpo de las víctimas sacrificadas, víctimas masculinas en el caso de Tlacaxipehualiztli y víctimas femeninas en el caso de Ochpaniztli, sacrificios diurnos en la primera y nocturnos en la segunda. Representaban las dos mitades del ciclo agrícola mesoamericano que mencionaba López Austin: la celebración de Tlacaxipehualiztli se hacía en honor a Xipe Tótec, deidad masculina; Ochpaniztli se celebraba en honor a Tlazolteotl, deidad femenina, madre de los



Figura 20
Xipe Tótec
 Códice borbónico. Año 1562-3.



Figura 21
Hombre vestido de Xipe Tótec
 Cerámica. 600-900 d.C.



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25
Cernunnos (detalle), Caldero de Gundestrup



Figura 26
El Fauno, Carlos Schwabe, Año 1923.

dioses, y patrona de las ocupaciones femeninas de hilar y tejer, también conocida como señora del tiempo, es la gran tejedora del destino humano. Cierta representación de Xipe Tótec (fig. 21) y la idea de su sacrificio mediante desollamiento me recordaron a algunas exploratorias que había realizado durante el 2020 (fig. 22, fig. 23, fig. 24) y que, casualmente, están inspiradas en deidades de la renovación y la fertilidad de la naturaleza pero de la mitología europea: deidades masculinas astadas, como Cernunnos, dios de la mitología celta (fig. 25), o el fauno de las mitologías griega y romana (fig. 26) asociado al culto de Dionisio, el dios del Uno primordial, según Nietzsche. ¿Serían mis exploratorias una síntesis intuitiva de aquellas deidades de la renovación anual de la naturaleza americana y europea? ¿Podría decirse que estas figuras son, además, personificaciones del paso del tiempo?

El proceso primario

En *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*, Gregory Bateson explica que las operaciones del inconsciente están estructuradas en términos del proceso primario, y que los pensamientos de la conciencia se expresan en el proceso secundario. El discurso del proceso primario es diferente de aquel del lenguaje y la conciencia, el proceso secundario. Mientras la conciencia habla de cosas o personas y une predicados a ellas, en el inconsciente las cosas o personas no están identificadas, sino que el foco del discurso está puesto en las relaciones entre ellas, es metafórico. La metáfora mantiene la relación que ilustra, pero sustituye los términos relacionados por otras cosas o personas. No existen marcadores que indiquen a la mente consciente que el material del mensaje inconsciente es metafórico, limitación característica de la comunicación icónica presente también en el artista y el soñante (Bateson, 1998). El autor explica que "...los pensamientos del proceso primario y la comunicación de esos pensamientos a otros son, en un sentido evolutivo, más arcaicos que las operaciones más conscientes del lenguaje..." (Bateson, 1998, p.111). Bateson cuenta que Samuel Butler fue quizás el primero en notar que lo que conocemos mejor es aquello de lo que tenemos menor conciencia: "El inconsciente contiene no sólo aquellos asuntos dolorosos que la conciencia prefiere no indagar sino también muchos asuntos que nos son tan familiares que no necesitamos examinarlos" (p.111). La economía del sistema hunde en el inconsciente aquellas generalidades de relación cuya verdad es permanente (como es el caso de conceptos tan ancestrales como la evidencia del paso del tiempo a través de los ciclos de vida-muerte y renovación de la naturaleza), y mantiene en lo consciente los aspectos pragmáticos de cada caso particular (Bateson, 1998).

Discursos metafóricos

Es posible que, dada la capacidad que tienen para ser asociadas a tan diferentes particularidades de distintas culturas y tiempos, El Caminante y La Presencia Roja sean metáforas de algunos de estos conocimientos permanentes (y dolorosos) de los que habla Bateson. Quizás nunca tendré una certeza acerca de qué son o qué representan exactamente, ni siquiera creo que representen una sola cosa o se encuentren atadas a un solo concepto y es que, dado que el lugar hasta el cual se hunden las cosas se caracteriza por los algoritmos

íconicos y por las metáforas, resulta difícil examinar la matriz de la que brotan dichas conclusiones inconscientes (Bateson, 1998). Esto explicaría por qué no entendí de inmediato que La Presencia Roja era una representación de la muerte (y quién sabe qué más) y por qué la figura de El Caminante fue un enigma para mí durante todos estos años, y que ahora aparenta tener no una, sino varias interpretaciones o vinculaciones. Jacques Aumont (1992) explica que es imposible precisar de qué manera está presente en el inconsciente esta imaginería ya que esta parte de la mente es inaccesible a la investigación directa, y sólo indirectamente es cognoscible "...nadie sabe [...] cómo informan y <<encuentran>> las imágenes reales a nuestras [...] imágenes inconscientes" (Aumont, 1992, p.124). Para Grebe (1990), en el caso aymara, si aceptamos que sus representaciones íconicas del tiempo adquieren formas concretas en sus etnomodelos y que éstos forman parte del discurso metafórico perteneciente al proceso de comunicación primario del inconsciente, podríamos dar explicación a su continuidad prodigiosa en el tiempo y espacio andino a pesar de años de colonización española. Tal vez fuera aquella continuidad andina y mesoamericana lo que también se hizo presente en mi sueño. ¿Serán estos, entonces, junto a los mencionados anteriormente, los inconscientes colectivos que habito?

Imágenes Paganas

“...la sensibilidad siempre nos acompaña y, a veces, un extraño destello de fantasía invade algún rincón oscuro de la mente más fría, de tal modo que ninguna racionalización, ni reforma ni análisis freudiano puede anular por completo el escalofrío causado por un bosque solitario o un susurro en el rincón de la chimenea.”

H. P. Lovecraft

Folklore

¿Qué se escondía bajo el manto de La Presencia Roja que había suscitado tal horror en mí? Intentar describirlo es, quizás, intentar describir algo tan inasible como La Presencia misma. Tal vez, siempre me encuentre en esta perpetua tarea de querer ver lo que había bajo aquella piel de otoño, de querer explicar la muerte... Según Howard Phillips Lovecraft (2019), autor de historias de horror cósmico, los primeros instintos y emociones del ser humano fueron una respuesta a los fenómenos del ambiente, para aquellos que le resultaban incomprensibles, éste generó personificaciones e interpretaciones maravillosas llenas de asombro y temor; los sueños, por su parte, ayudaron a construir la idea de un mundo irreal o espiritual. En su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura* el escritor explica que, desde un principio, las historias sobrenaturales del folklore popular supieron expresar el lado más oscuro y maligno del misterio cósmico; y el relato de terror, algo tan antiguo como el pensamiento y el lenguaje, acompañado del horror cósmico, un ingrediente del folklore de todas las razas, supo cristalizarse en las baladas, crónicas y escritos sagrados más arcaicos.

Un claro en el bosque

Existe una fijación fisiológica real de los instintos primitivos en nuestro tejido nervioso que se pone en funcionamiento de manera poco clara, un hábito o patrón psicológico tan real y tan arraigado en las profundidades de la experiencia mental, tan parte de nuestra herencia biológica, que es imposible que pierda fuerza vital (Lovecraft, 2019).

Carl Jung (1970) explica que a la humanidad nunca le faltaron imágenes poderosas que le dieran protección ante la vida inquietante de las honduras del alma, protecciones benéficas que permitían expulsar hacia el espacio cósmico el drama anímico. El psicoanalista elaboró una teoría acerca de la mente (fig. 27) en la que afirmaba que un estrato en cierta medida superficial de nuestro inconsciente es personal pero que ese estrato descansa sobre otro más profundo: el inconsciente colectivo. De naturaleza no individual sino universal y de tipo arcaico, este espacio de la mente tiene contenidos y modos de comportamiento que pueden encontrarse en todas partes y en todas las personas. Según el psicoterapeuta Juan Carlos Alonso González, Jung llega a esta conclusión tras descubrir en la psique de muchos de sus pacientes contenidos que no podían ser explicados con base en la experiencia personal. Sin existir referencia individual alguna que los explicara, guardaban similitudes con temas mitológicos y religiosos del pasado cultural de los pueblos, contenidos cuyos componentes colectivos se manifestaban de manera simbólica en eventos especialmente intensos de la vida (Alonso González, 2004). A estas imágenes primordiales Jung las llamaría *arquetipos*

(Alonso González, 2004). Según su propia definición, los arquetipos son contenidos psíquicos que no han sido sometidos a una elaboración consciente aún, un dato sin mediación

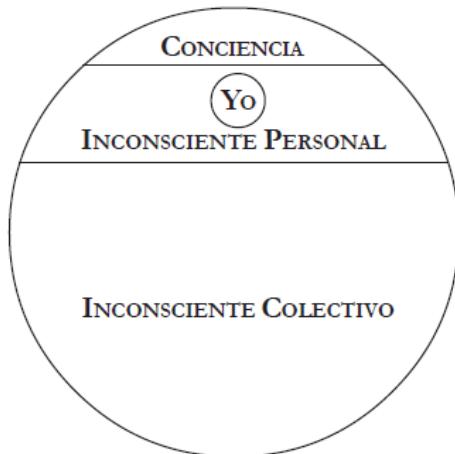


Figura 27.

Extraído de *La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia* (Alonso González, 2004).

cuya manifestación inmediata se produce en los sueños y visiones y que, al ser percibido, cambia de acuerdo con cada conciencia individual en la que surge. Para vivir estas experiencias, los antiguos recurrían a lugares sagrados, círculos mágicos y ancestrales aptos para la exaltación de la espiritualidad, el poeta Homero los llamó *Témenos*, claros en el bosque en donde los paganos rendían culto a sus deidades (Sierra, 2009). Según Jung (1989), la descripción de un círculo fascinador es el medio mágico primitivo que ha sido utilizado por todos aquellos quienes tienen un propósito especial y secreto para protegerse contra los peligros del alma, pues, al delimitar un territorio como sagrado e inviolable, un recinto tabú, se hace posible vivir la experiencia de lo inconsciente.

Desollado

Así como en el inconsciente colectivo existen los arquetipos, en el inconsciente personal existen personificaciones de ellos o *complejos*, parte esencial de la mente humana y responsables de provocar los grandes estados de ánimo (Alonso González, 2004). Dos de estos complejos, muy próximos a la conciencia, son la *persona* y la *sombra*: la *persona* representa aquellos aspectos de la personalidad con los que uno se adapta al mundo exterior, y que, por lo general, resultan presentables y agradables para los demás; la *sombra*, por el contrario, representa aquello que nos resulta desagradable y creemos que debemos esconder. En la medida en la que el *yo* decide desarrollar los aspectos más fuertes de su personalidad, embelleciendo a la *persona*, los aspectos más inadaptados, según su propia interpretación, se desechan al inconsciente en donde irán formando la *sombra*. No es conveniente negar la existencia de los aspectos reprimidos en la *sombra*, podrían crecer y tomar vida propia (Alonso González, 2004).



Figura 28
Desollado del tratado de Valverde.

Según el crítico de arte Robert Lebel, el desnudo en la pintura de Marcel Duchamp representa el mismo papel que el del antiguo desollado de los libros de anatomía (fig. 28), un objeto de investigación interna, no solo como reflexión sobre la parte interna de un objeto, sino también, como reflexión interior, autoanálisis (Octavio Paz, 1995). Verse a uno mismo tal cual es, desdoblarse lo visible y lo que no se supone que se vea, dirigirse hacia la sombra en busca de algo que todavía no se sabe qué es... Lo crudo de este concepto (presente no solo en Lebel, sino en los rituales y mitos de origen de las deidades mesoamericanas de la siembra y la cosecha) me llevó a pensar en la estética desarrollada por varios de los artistas del movimiento informalista (fig. 29) quienes trabajaron, desde la materia, una estética carnal, de



Figura 29.
Rosso Plastica, Alberto Burri.
80 x 100 cm, Año 1963.

carne viva, como si la piel hubiera sido desollada para mostrar al cuerpo por dentro. El historiador Giulio Carlo Argan cuenta que el informalismo llegó a situar al arte en un nivel prelingüístico y pretécnico. Según lo explica él, los artistas supieron reducir su actividad al gesto, y la obra a la materia no formada, toda vivencia fue convertida en materia, memoria que, abandonando al sujeto, logró existir por cuenta propia. Hay algo trágico en las heridas de la materia, dice Argan, una iconografía del sufrimiento en donde conciencia y materia se dan contextualmente, y ya no se pueden distinguir.

Piezas

Durante el otoño del año 2023 confeccioné el *Libro Negro*, la segunda pieza de *Imágenes Inconscientes*. En el invierno del mismo año realicé las primeras exploratorias de una nueva serie, *Imágenes Paganas*:



Libro Negro (2023)

Serie: *Imágenes Inconscientes*, Manuel Rábade

Tela de lino y lienzo, hilo de algodón, hojas de papel, 22 x 16 x 2 cm. Año 2023.

Para la confección de este cuaderno tomé 36 hojas canson XL de 90 gr de 21 x 29,7 cm, armé 6 cuadernillos de 6 hojas cada uno doblándolas por la mitad y los cosí con hilo encerado color negro. Para la cubierta, tomé un retazo de tela de lino gris (exterior) y otro de tela de lienzo color crudo (interior), los teñí de negro y los cosí de manera secuencial pero irregular con hilo negro. Al igual que con el Libro Blanco, proyecto hermano, dejé los bordes de ambas telas deshilachados para dar la idea de estar ante algo rústico. *Imágenes Inconscientes* es la segunda serie surgida de este proyecto. Libros a modo de bitácoras o diarios inspirados en los trabajos realizados en *Imágenes Oníricas*. Cada uno guarda un aspecto estético de aquella serie: el Libro Blanco mantiene un estilo sobrio de colores crudos y escala de grises mientras que el Libro Negro mantiene un estilo más descarnado marcado por el negro, el rojo

y el blanco plenos, inspirado en la obra de los artistas informalistas. ¿Qué surgirá de mis *Imágenes Inconscientes*? Aún no lo sé, un poco la idea es esa, no saber, no planificar demasiado, solo hacer, como si de una escritura automatista se tratara.

Serie: *Imágenes Paganas*

[En proceso]

Imágenes Paganas es la tercera serie de este proyecto, hoy día prácticamente inexistente salvo por algunas exploratorias y anotaciones. La idea detrás de esta serie es conectar directamente con el humano primordial. Es, quizás, la serie mayormente atada al inconsciente colectivo. Donde *Imágenes Oníricas* conectaba con mis sueños e *Imágenes Inconscientes* con mi inconsciente personal, *Imágenes Paganas* intenta ir más allá. Aquí busco trabajar con imágenes arquetípicas sugeridas por mi propio inconsciente (de allí que muchas piezas y figuras se inspiren en los libros Blanco y Negro). Con una estética que evoque al sub-género de cine de terror *Folk Horror* busco hacer instalaciones que simulen altares o huellas de algún ritual pagano, máscaras chamánicas que continúen el trabajo comenzado en 2019, papel artesanal y tintes naturales para realizar piezas que podrían existir por sí mismas o como parte de las instalaciones antes mencionadas. El vínculo con la naturaleza en esta serie será el más fuerte de las tres, de allí su nombre, pues, lo pagano está fuertemente asociado y conectado con la naturaleza. Pero también esto se debe a la idea de que inconsciente colectivo y naturaleza o territorio son, para mí, una misma cosa.

El terror hegémónico

El citado Lovecraft era un acérreo racista. Su perspectiva acerca de cualquier cultura o persona que no fuera blanca, masculina y cristiana ha quedado plasmada en muchísimos de sus cuentos plagados de seres que le causaban una mezcla de asco y horror: paganos de pieles oscuras o amarillas, con ojos rasgados, mestizos y siempre no pertenecientes a la cultura blanca y cristiana de la que él afirmaba formar parte. Según el historiador argentino Fabián Alejandro Campagne (2002), la otredad, lejos de ser una esencia ontológica, es, más bien, una cuestión de poder, una operación ideológica que poco involucra a la razón más que a la imaginación. Al inventar al otro como espejo se construye lo propio, y al marcar e imaginar las diferencias se justifica mejor la dominación. El crítico de arte Ticio Escobar (2014) explica que los mitos y leyendas son esquemas de interpretación de lo real en un esfuerzo por enfrentar el origen y la muerte (coincidiendo con lo expuesto por Jung y Lovecraft en la primera parte de este capítulo), y agrega que, a lo largo del tiempo, la cultura hegémónica dominante ha sabido manipular ideológicamente las estructuras de los mitos y leyendas de las culturas populares logrando eternizar arbitrariamente aspectos que convenían al discurso de su dominación.

Muchas veces, se da por sentado que ciertas ideas o creencias son producto de las clases superiores, y que su difusión entre las clases subalternas es un hecho mecánico y de poco interés debido a la decadencia y deformación sufrida en esa transmisión (Guinzburg, 2001). Este es el terror último de la hegemonía: instalar una verdad que arrase a todas las demás, que las borre, o peor aún, las absorba... La visión demonizada del salvaje latinoamericano impuesta durante el siglo XVI de la que habla Campagne (2002), por ejemplo, no fue más que una extensión del desprecio que la hegemonía cultural europea ya tenía para con sus propios campesinos, paganos no adaptados a la cristiandad. Este es el caso descrito en *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del Siglo XVI* de Carlo Ginzburg, allí atendemos a un interrogatorio por parte de la Inquisición a un campesino lector cuya concepción del cristianismo y visión acerca de los caníbales salvajes difería fuertemente de aquella que venía a ponderar la cristiandad inquisidora; el campesino, claro está, terminaría en la hoguera...

Fragmentaciones

El historiador Carlo Guinzburg explica que esta idea acerca de la relación que existe entre cultura popular y cultura hegémónica no es más que un cierre entre la mala conciencia del colonialismo con la de la opresión de clase. “¿Hasta qué punto es en realidad la primera subalterna a la segunda? [...] ¿Podemos hablar de circularidad entre ambos niveles de cultura?” (Ginzburg, 2001, p.11). Según él, la respuesta podría encontrarse en el carnaval medieval donde los valores y las jerarquías se invierten, un cósmico fluir destructor y regenerador del tiempo que crea una circularidad en la dicotomía cultural y en donde la influencia se torna recíproca.

En este sentido, es importante saber encontrar resquicios para lo que Campagne (2002) denomina pequeños ejercicios cotidianos de contra-hegemonía. El historiador Serge Gruzinski (2000) explica que cuando irrumpió el encuentro brusco entre dos humanidades

que llevaban largo tiempo separadas, se sacudió la idea de una evolución única presupuesta por la modernidad y comenzaron a resaltar sus bifurcaciones. Ticio Escobar (2014) aclara que, en América Latina, lo que se entiende comúnmente por arte popular es un enrevesado conjunto de formas provenientes de culturas diversas, esto obliga a que se fueren las categorías impuestas por la cultura hegemónica internacional extrapolando sus verdades y volviéndolas válidas para todas las situaciones, logrando que el arte popular latinoamericano se tome como algo empobrecido y mutilado, en contraposición con las prácticas producidas en Europa y Estados Unidos constituidas como superiores. Si bien, desde afuera, la modernidad rompe el mundo indígena produciendo fracturas cuyas partes no encajan en el mundo occidental, muchos de esos fragmentos recapitulan su propia identidad en sus siguientes desarrollos mestizos e indígenas (Escobar, 2014).

Una nube en el espejo

En su libro *El Pensamiento Mestizo*, el historiador Serge Gruzinski expone que la categoría de cultura es el perfecto ejemplo de cómo las nociones occidentales pueden bloquear ciertas realidades transformándolas o haciéndolas desaparecer, ya que, invita a concebir los mestizajes culturales como procesos que se dan en los confines de entidades que se suponen estables, estructuradas y auténticas. La identidad, según la define el historiador, es una historia personal vinculada con la interiorización o repulsa de las normas inculcadas de cada persona; en las fronteras pueden aparecer y desarrollarse nuevos modos de pensamiento cuya vitalidad yace en su capacidad para transformar y criticar lo que las herencias tienen por auténtico; cuanto más se perturban las condiciones, más abundan las oscilaciones en busca de nuevas configuraciones (Mignolo en Gruzinski, 2000). En este sentido, Gruzinski propone el modelo de nube como modo de interpretar la realidad, pues, la nube es extraña, irreconocible, y está plagada de incertidumbre y aleatoriedad.

Sabiendo dónde estoy parado, de donde salen mis imágenes, entiendo quién soy, cual es mi identidad: soy un mestizaje, una fractura (o nube) en el espejo. Mis producciones son imágenes de la noche de los tiempos no alineadas a la hegemonía, pero sí en diálogo con ella. Son imágenes mestizas, imágenes paganas. Tomo el término *pagano* desde el lugar en el que la cultura hegemónica tomó todo aquello que no se ajustaba a sus casilleros, a sus esquemas, y que terminó quemando e intentando destruir. No desde un lugar derrotista, sino, como un pequeño ejercicio de contra-hegemonía para develar aquello que no se quiere que se vea, aquello de lo que no se está siendo consciente.

Conclusión

En un espejo oval me miraba, luego descubrí que ese espejo no era tal, sino que era una ventana, una ventana hacia mi interior. En realidad, era un pozo. Un pozo de una profundidad enorme y compartida. Lleno de niveles, capas, sombras, creatividad y metáforas. Aprendí esto una vez sumergido en él, y con esa certeza logré volver a la superficie y a ella traje lo que había encontrado, lo que había visto a través de la ventana, aquello que me miraba en el espejo. Los marcos de contención desbordaron sus fronteras, y aquello que intenté mantener a raya alguna vez empezó a formar parte de la realidad, y eso... eso no fue tan malo. A partir de mi sueño arquetípico, supe entender al otoño como una forma de interpretar la Muerte; para ayudarme a entender las imágenes surgidas de mi inconsciente y crear mi propia simbología, recurrió a artistas que habían mirado hacia su interior para construir su obra. El arte como bien de la humanidad es capaz de despertar las conciencias, de conmover la energía vital de las personas. Ya sea mirando hacia su interior personal como al de las geografías de sus pueblos, dichos artistas supieron ir hacia lo oscuro, hacia las sombras, para dejar salir una fuerza capaz de realizar grandes cambios, verdaderos actos creadores. Hicieron del arte, liberación.

Al ver el paso del tiempo de forma kinética, como lo interpretaba el ser humano primordial, aquel que la cultura hegemónica tanto intentó hacernos olvidar, pude entender la importancia de conectar con los procesos naturales de las plantas, los movimientos planetarios de luz y sombra, las estaciones del año. Pero no como la hegemonía septentrional intentó y sigue intentando hacer que los interprete, sino desde mi propia geografía, una mirada desde el sur. Es posible que el territorio, su atmósfera, sus estrellas y ciclos anuales se relacionen de manera más directa con nuestro inconsciente de lo que creemos. Es posible que territorio e inconsciente sean la misma cosa...

En la búsqueda de identidad y entendimiento que supone este proyecto recurro a la naturaleza, a lo misterioso, a lo mágico. Pero sobre todo, a mi intuición. Muestro mis sueños, mi mundo interno, aquello que habita en mi memoria personal y colectiva; acudo a la actividad de interpretación infinita de mi propia subjetividad como medio para conocer y expresar la vida interior y la profundidad de la realidad humana. Aquel pozo de la inconsciencia al cual entré con un hilo rojo como guía, lleno de imágenes protectoras, supo transformar la muerte y renovar el paso del tiempo. Pero los hilos no son solo pensamiento, escritura o venas, también son vínculos. En las ramificaciones que se forman por su superposición, unión y yuxtaposición encuentro la noción de tejido, de lazos y entrelazamientos, se trata de un mapa, de conexiones, fragmentaciones. Un rompecabezas extraño e irreconocible cuyas piezas no pertenecen a la misma imagen pero que aún así logran encajar y crear algo nuevo. Una apertura, un mestizaje, una nube, nueva configuración. Como sujeto contemporáneo, no vivo una cultura particular sino un crisol de culturas, historias y experiencias que se mezclan en un inconsciente personal que habita no uno sino varios inconscientes colectivos.

Bibliografía

Textos

- **ACTON, M. (2004)** *Learning to Look at Modern Art*. Routledge. Estados Unidos y Canadá. Recuperado de:
<https://books.google.com.ar/books?id=1XiHk50tHRkC&pg=PA109&dq=mary+acton+learning+to+look+at+modern+art+beuys&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiPmrq-x7f1AhUjqpUCHZw7CowQ6AF6BAgDEAI#v=onepage&q=mary%20acton%20learning%20to%20look%20at%20modern%20art%20beuys&f=false>
- **ARGAN, Giulio Carlo (1987)** *Renacimiento y Barroco. Tomo 2*. Akal. Madrid.
- **ARGAN, Giulio Carlo (s/f)** *El Arte Moderno*.
- **ALONSO GONZÁLEZ, Juan Carlos (2004)** La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia. *Universitas Psychologica, 1, Vol 3*, 55-70. Recuperado en <https://www.redalyc.org/pdf/647/64730107.pdf>
- **AUMONT, Jacques (1992)** *La imagen*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- **BATESON, Gregory (1998)** El proceso primario. En Ramón Alcalde. *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprepción del hombre* (pp 109-112). Lohle-Lumen. Argentina. Recuperado de <https://pedropeixotoferreira.files.wordpress.com/2014/03/bateson-gregory-passos-haci-a-una-ecologia-de-la-mente.pdf>
- **BRETON, André (2001)** *Manifiestos del Surrealismo*. Editorial Argonauta.
- **CAMPAGNE, Fabián (2002)** *Homo Catholicus. Homo Superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*. Madrid- Bs As: Miño y Dávila,UBA.
- **DE PAZ, Alfredo (1992)** *La Revolución romántica*. Madrid. Tecnos.
- **DUSSEL, Enrique (2015)** El sistema de cristiandad. En *Caminos de liberación latinoamericana I* (pp 63-66). Editorial Docencia. Bs As. Disponible en: [https://enriquedussel.com/txt/Textos_Obras_Selectas/\(H-T\)8.1Caminos_liberacion.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_Obras_Selectas/(H-T)8.1Caminos_liberacion.pdf)
- **ESCOBAR, Ticio (2014)** *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. Ariel de editorial Paidós. Argentina.
- **FU, R. (2016)** Las estrellas a través de las araucarias: La etnoastronomía Mapuche-Pewenche, *Boletín del museo chileno de arte precolombino, 2, Vol. 21*, 81-100. Recuperado de <https://exsitio.boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2016/12/05Fu.pdf>
- **GAJEWSKA, Marta (2015)** Tlazolteotl, un ejemplo de la complejidad de las deidades mesoamericanas, *Ab Initio*, Núm. 11 (2015), pp. 89-126, Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5098516.pdf>
- **GINZBURG, Carlo (2001)** *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del Siglo XVI*. Península. Barcelona.

- **GREBE, M. E. (1987)** La concepción del tiempo en la cultura mapuche, *Revista Chilena de Antropología*, 6, 59-74. Recuperado de
<https://archivomariaestergrebe.cl/publicaciones/articulos/1987-La-concepcion-del-tiempo-en-la-cultura-mapuche.pdf>
- **GREBE, M. E. (1990)** Concepción del tiempo en la cultura aymara: representaciones icónicas, cognición y simbolismo, *Revista Chilena de Antropología*, 9, 63-81. Recuperado en
<https://archivomariaestergrebe.cl/publicaciones/articulos/1990-Concepcion-del-tiempo-en-la-cultura-aymara-Representaciones-iconicas-cognicion-y-simbolismo.pdf>
- **GRUZINSKI, Serge (2000)** *El Pensamiento Mestizo*. Paidós. España.
- **JUNG, Carl (1970)** *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós. España.
- **JUNG, Carl (1989)** *Psicología y alquimia*. Plaza & Janes Editores. Recuperado en
<https://www.formarse.com.ar/libros/Libros%20para%20descargar%20de%20maestros%20espirituales/Psicolog%C3%A9tica-y-alquimia.pdf>
- **KLEIN, J (2017)** Santiago Ramón y Cajal, el hombre que dibujó los secretos del cerebro. *New York Times*. Recuperado de:
<https://www.nytimes.com/es/2017/02/21/espanol/cultura/santiago-ramon-y-cajal-el-hombre-que-dibujo-los-secretos-del-cerebro.html>
- **LÓPEZ AUSTIN, A. (1996)** Los rostros de los dioses mesoamericanos. *Revista de arqueología mexicana*. 20, Vol. IV, 6-19. México.
- **LÓPEZ AUSTIN, A. (1998)** La parte femenina del cosmos. *Revista de arqueología mexicana*. 29, Vol. V, 6-13. México.
- **LOVECRAFT, Howard Phillip (2019)** *El horror sobrenatural en la literatura*. Gárgola. Buenos Aires.
- **LOVECRAFT, Howard Phillip (2022)**. Al otro lado de la barrera del sueño en *H.P. Lovecraft Cuentos completos Vol I*. Del Fondo. Buenos Aires.
- **NIETZSCHE, Friedrich (2016)** *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- **PAZ, Octavio (1995)** *Apariencia Desnuda; La Obra de Marcel Duchamp*, Era.
- **POE, Edgar Allan (2009)** *Cuentos*, 1. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- **RIVERO MORENO L.D. (2010)**. Entre la eternidad y la caducidad. El arte contemporáneo en el abismo del tiempo. *HUM 736 Papeles de cultura contemporánea. Arte y Tiempo*. 12, 43-48. Recuperado de:
<http://www.ugr.es/~hum736/PDF/HUM12.pdf>
- **SIERRA, Rafael (2009)** *Voces en la noche oscura*, Exhibition Catalog: Voces y Signos, Siglo XXI Arte en la Catedral de Burgos, Burgos, Spain. Disponible en:
https://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/04/Sierra_Rafael-Voces_en_la_noche.oscura.pdf
- **WATLING, L. (2014)** *Joseph Beuys. The End of the Twentieth Century. 1983–5*. Tate y Christie's. Inglaterra. Recuperado de:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-the-end-of-the-twentieth-century-t05855>
- **WITTKOWER, Rudolph (Sin fecha)** El periodo de transición y el barroco temprano en *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*- Manuales Arte Cátedra.

Películas

- **MERCER, S., RUDIN, S. (productores). SHYAMALAN, M. N. (productor y director). (2004). *The Village*.** [película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.
- **BURG M., HOFFMAN G., KOULES O., (productores). WAN J., (director). (2004). *Saw*.** [película]. Estados Unidos: Twisted Pictures.