

FRANCISCO TOLEDO O EL DEMIURGO FABULADOR

Fernando Martín

Desde la década de los ochenta se puede constatar la cada vez más frecuente presencia y consideración de autores latinoamericanos, constituyendo una de las más fértiles aportaciones en el contexto de las artes plásticas en este último cuarto de siglo, caracterizado por el eclecticismo y complejidad interdisciplinaria propias del fenómeno posmoderno. Un simple repaso por la nómina de artistas iberoamericanos, que han participado en las postreras ediciones de ferias internacionales, lo corrobora. Este reconocimiento a la creatividad latina aplicado a la realidad artística actual mexicana, posee como fundamento una serie de prestigiosas firmas pertenecientes en buena parte a las generaciones de posguerra, es decir, nacidos entre los años cuarenta y cincuenta, continuadores y artífices de la consolidación de la modernidad de este país inaugurada a principios de siglo por el mítico movimiento muralista. Así, al clásico triunvirato compuesto por Rivera, Orozco y Siqueiros, hay que sumar todo un elenco de artistas que va desde el gran maestro Rufino Tamayo a Julio Galán, por citar un pintor cuya representatividad y simbolismo guarda ciertas similitudes con Miquel Barceló en España. Entre estos dos referentes, Tamayo-Galán, los nombres de Carlos Mérida, Juan Soriano, María Izquierdo, Frida Kahlo, José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Alberto Gironella—recientemente fallecido— por sólo señalar exclusivamente a los nacidos en México, o sea, obviando artistas de tanta estima e integrados en

La balsa de la Medusa, 51-52, 1999. *El País de Japón*, 1530.

la historia de arte mexicano, como Mathias Goeritz, Leonora Carrington, o los españoles Remedios Varo o Vicente Rojo, han configurado lo que podríamos denominar convencionalmente «la escuela mexicana del siglo XX»¹.

Probablemente, desaparecido Rufino Tamayo (1889-1991), el artista mexicano de mayor relieve e importancia en estos momentos, sea el también oaxaqueño Francisco Toledo, personalidad independiente y solitaria, poseedora de una extraordinaria capacidad creativa a la que adjunta esa rara virtud de poseer voz propia, un lenguaje insertado plenamente en la modernidad que sin embargo es fiel a unos orígenes culturales identificados con el lugar y el país donde vio por primera vez la luz. Paradójicamente, y de forma inexplicable, Francisco Toledo es en cierto modo un artista bastante desconocido todavía, no habiendo recibido la suficiente atención crítica europea hasta fechas próximas, de hecho, y sólo a título de ejemplo ilustrativo, su compatriota José Luis Cuevas goza de una mayor divulgación. Exceptuando las exposiciones individuales organizadas a principios de los sesenta en París y Londres, coincidiendo con la estancia del artista en la capital francesa, la obra de Toledo únicamente se ha podido contemplar en las muestras colectivas dedicadas en su mayoría a ofrecer el panorama del arte mexicano moderno, tal como ha acontecido en España, a pesar de haber vivido en nuestro país, concretamente en Barcelona².

Francisco Toledo tiene ahora 60 años, nació pues en 1940, y lo hizo en el pequeño pueblo de Juchitán perteneciente al estado de Oaxaca, una de las regiones de mayor riqueza arqueológica prehispánica de México, solar y patria de la importante cultura zapoteca desarrollada en el período denominado clásico, la cual extendió su civilización durante

¹ Sobre las últimas generaciones de artistas mexicanos véase AA. VV., *Nuevos movimientos del arte mexicano*, México-Nueva York, 1990.

² En España la obra de Francisco Toledo se ha podido ver hasta el presente en las siguientes exposiciones colectivas: *Pintado en México*, Banco Exterior de España, Madrid, 1983; *Arte Iberoamericano*, Palacio de Velázquez, Madrid, 1990; *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Exposición Universal de Sevilla, 1992.

Fernando Martín es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla. Entre sus publicaciones: *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937* (1985), *Diez pintores andaluces. Panorama del arte andaluz. 1950-1990* (1992). En la actualidad trabaja sobre arte latinoamericano.

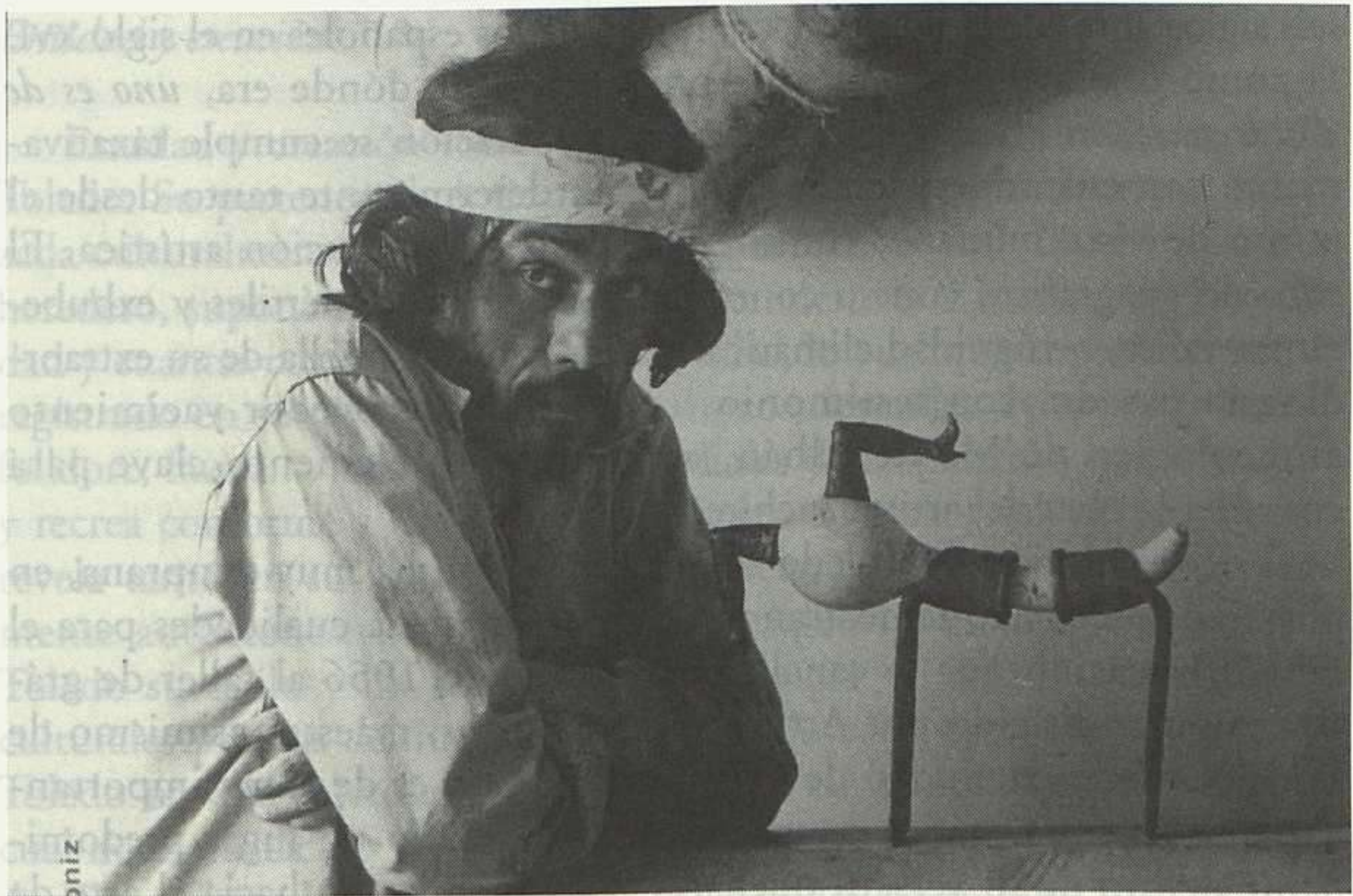


Foto del Artista con escultura antropomorfa. Autor: Rafael Domiz.



Pieter Bruegel, *El País de Jauja*, 1530.

seis siglos antes de la llegada y conquista de los españoles en el siglo XVI. Si como dijera Picasso, al serle preguntado de dónde era, *uno es de donde nace*, en el caso de Toledo esta aseveración se cumple taxativamente conteniendo todo un significado determinante tanto desde el punto de vista humano, como en su práctica y acepción artística. El entorno geográfico, con su contrastada orografía, de fértiles y exhuberantes valles, benignidad climática, y sobre todo la huella de su extraordinario pasado, con testimonios como el sobrecogedor yacimiento arqueológico de Monte Albán, constituye un elemento clave para entender la obra del artista Juchiteco.

La formulación de Toledo se inició desde fecha muy temprana, en plena adolescencia, demostrando desde su infancia cualidades para el dibujo, vocación que se canalizó acudiendo en 1956 al taller de gráfica popular dirigido por Arturo García Bustos, maestro asimismo de Frida Kahlo en la ciudad de Oaxaca. Este dato es de suma importancia, pues la obra gráfica ocupa desde el principio un lugar predominante dentro de su versátil quehacer. Esta inclinación hacia el arte de la estampa fue completada en la Escuela de Diseño y Artesanía del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la capital azteca y con posterioridad con su marcha a París en 1959, donde permaneció casi una década al lado de grabadores tan notables como Stanley, William Hayter, imprimiendo buena parte de sus litografías por firmas editoriales de tanto crédito como los hermanos Murlot, Bramsen Clot, y en España, por la editorial Polígrafa de Barcelona, ciudad en la que como hemos señalado vivió. A finales de los 60 regresa de Europa entregándose desde entonces a su trabajo, que comparte los últimos años con una encomiable labor de mecenazgo en cuanto a protección y desarrollo cultural del patrimonio de Oaxaca, en cuya ciudad ha patrocinado, entre otras fundaciones, el Instituto de Artes Gráficas, propiciando una cualitativa «escuela oaxaqueña» donde el magisterio de Toledo ha dejado su impronta³.

³ Como se ha señalado, Francisco Toledo trabajó en la Editorial Polígrafa de Barcelona, al igual que lo haría posteriormente, 1976, el maestro y también oaxaqueño, Rufino Tamayo. Durante mucho tiempo, solamente, los fondos de esta prestigiosa editorial, se ha podido encontrar obra gráfica del artista mexicano, no habiendo expuesto, que sepamos, hasta la fecha de modo individual en España.

Tampoco ha sido mucha la atención dada por la crítica al gran autor mexicano. Excepción es lo aparecido en el número monográfico dedicado a México por *El paseante*, n.º 15-16, Madrid, 1985. Recientemente la entrevista efectuada por Manuel García: «No viváis de glorias pasadas», *Lápiz*, n.º 151, 1999, pp. 27-33.

Entidad y creación

Entidad y creación son los conceptos que mejor definen el arte de Toledo. Su pertenencia étnicamente indigenista, profundamente enraizada culturalmente con sus orígenes zapotecas, de los que es y se siente heredero, supone todo un modo de entender, ver e interpretar la realidad y cuantas cosas y seres existen en ellas, lo cual queda perfectamente registrado en su obra. Mitos prehispánicos, leyendas de época colonial, folklore, fauna..., son fuentes primordiales de inspiración que transluce y recrea conforme a un código lingüístico cuya materialización plástica revela tanto en su forma como en su técnica referencias inequívocamente autóctonas. Esta sensibilidad indigenista es lo que confiere a Toledo su estilo y un sello personal, siempre vinculado a tradiciones culturales propias del lugar. En este sentido cabe decir que el estilo de Toledo no está sujeto a ninguna corriente contemporánea concreta, lo cual no es obstáculo para que su obra no acuse en ocasiones influencias de Klee, Chagall, Dubuffet o Picasso, autores todos ellos que, junto a Miró, gozan de la consideración del artista. Así, cuadros como *Caco demoníaco*, participan de la delicadeza cromática del gran pintor suizo, *Negocio bien establecido* (1969) comparte las fantásticas y arbitrarias composiciones del ruso, el gusto por lo matérico con sus trazos esgrafados trae a la mente al creador «Art Brut», *Chapulín* (1979), o la libertad y excepcional fecundidad del lenguaje plástico al autor de las *Señoritas de Avignon*.

Imágenes metamórficas y analógicas

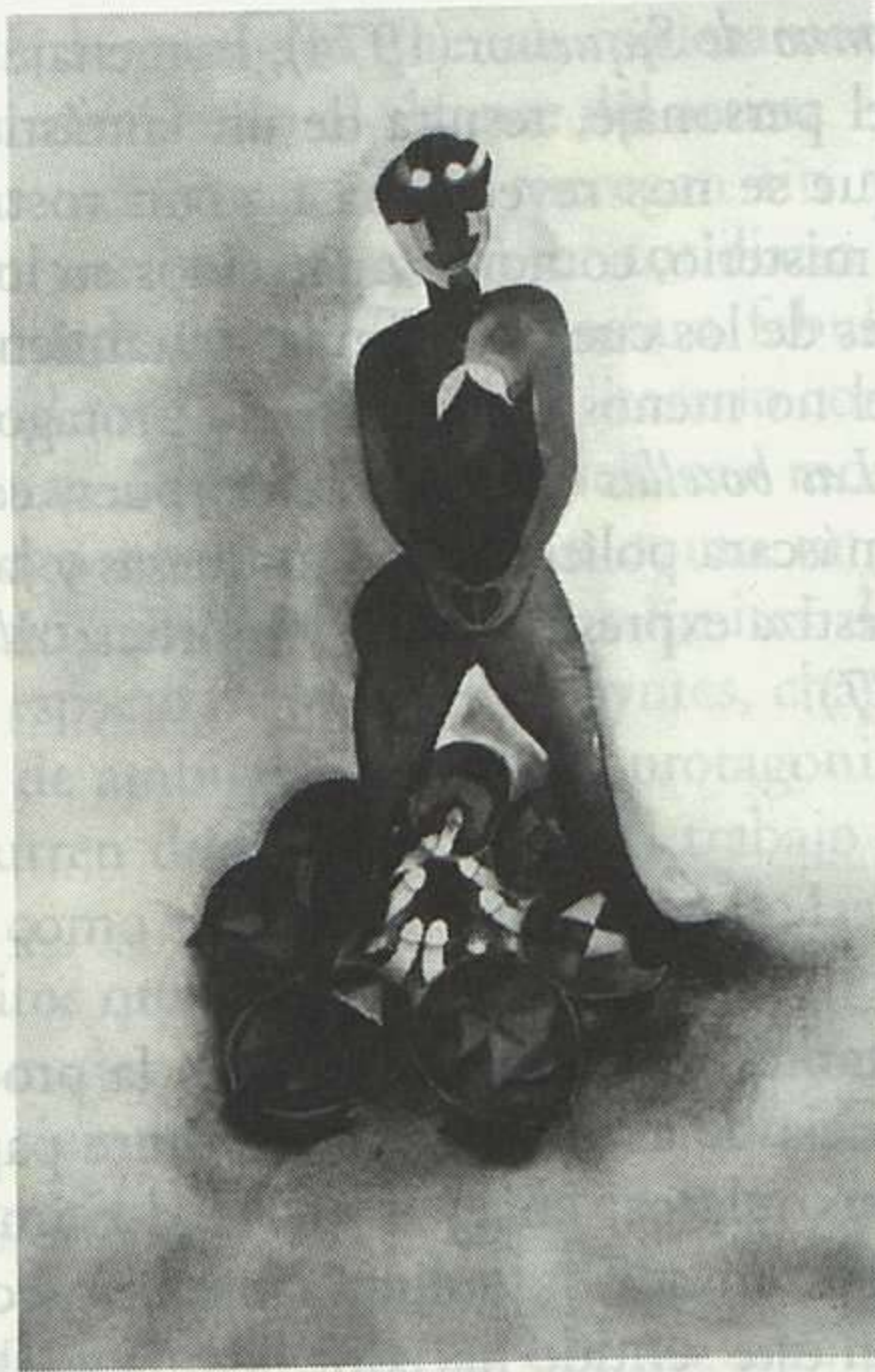
Toledo es creador de un universo mitológico propio, cuyos personajes se mueven habitualmente dentro de un contexto actual, adoptando con frecuencia apariencia antropomorfa, híbridas, donde la ambigüedad fisiognómica dificulta la identidad de su naturaleza, rasgo este bastante característico de las representaciones metamórficas de la cultura prehispánica; asimismo, los objetos y enseres cotidianos cobran a veces una dimensión mágica, tal como se aprecia en el espléndido gouache *La rebelión de los metates* (1974), donde la tradicional y ancestral piedra usada para moler el maíz se multiplica en actitud amenazadora acosando a una india, invadiendo todo el espacio. Composición que guarda similitud con la titulada *La pescadora de camarones*, firmada también el mismo año que la anterior. Asimismo, aquí una acción cotidiana adquiere una reali-

dad añadida: se nos narra cómo un personaje femenino se entrega a la captura del crustáceo, produciendo una inquietante sensación de agobio ante la proliferación de seres y quedando atrapado entre ellos. En todas estas obras, el horror vacui se acusa de manera notoria y en algunas adquiere una apariencia casi abstracta, *Avispas* (1974). En otras, el abigarramiento es de tal densidad iconográfica, que produce ilusionismo óptico, debido a la superposición de imágenes y trazos cuya plural entidad se hace difícil distinguir en una primera mirada, recordando a las famosas composiciones de figuras imposibles de Cornelius Escher: *Conejo rojo* (1960), *Botella* (1974), *La muchacha y el león* (1983)... son buenos ejemplos de lo expuesto.

Las imágenes analógicas, tan apreciadas por el surrealismo, tienen en Toledo un buen cultivador, similitud de formas, de elementos, adquiere un sentido que gusta de recrearse en lo paradójico, despertando lecturas inéditas y caprichosas como en *La mujer que se mira al espejo y no sabía trenzar* (1971): el cabello recogido en trenzas adquiere la forma de un arácnido, este arácnido es el que sirve de broche de sujeción del pelo, convirtiéndose en un colaborador positivo despojado de su condición maléfica, al modo de lo que acontece en algunos cuentos donde todo puede ocurrir dentro de una contingencia prodigiosa.

El rostro como máscara

La representación fisiognómica del rostro en los personajes de Toledo nunca es realista, ni responden a una concepción naturalista, por el contrario tienen mucho que ver y están emparentados con la máscara, algo por lo demás muy relacionado con la cultura artística y la tradición mexicanas. Ello es válido incluso para el propio pintor, de hecho, sus autorretratos para nada reflejan sus rasgos, justificando tal denominación sólo como título distintivo del cuadro. La configuración del rostro, de igual manera que la de muchos de sus personajes, es una «construcción cromática» fragmentada, una suerte de careta superpuesta y artificial, del mismo modo que el maquillaje utilizado por los indígenas en sus ceremonias religiosas o rituales de iniciación cinegética o bélica. *El autorretrato de medio cuerpo* (1975), en el que aparece el artista jugando con un perro, no posee elementos de identificación con su persona, es sólo «un rostro pintado», en la concepción magrittiana de la expresión, una máscara de colores primarios compuesta, entre otros, por amarillos y azules, pigmentación frecuentemente empleada por Toledo en esta época. En el explén-



Están reunidas las Tortugas, 1973, acuarela.

dido grabado *El alumno de Siqueiros* (1974), homenaje al gran muralista, la representación del personaje, resulta de un fantástico entrelazado de filamentos en los que se nos revela una faz, un rostro sin contornos, expansivo, pleno de misterio, como los aparecidos en los espejos encantados de las narraciones de los cuentos. Similar tratamiento iconográfico se vuelve a repetir en el no menos extraordinario protagonista del también aguafuerte titulado *Las botellas* (1974) rostros, pues, equívocos, a mitad de camino entre la máscara polícroma de turquesas y la carátula de morfología animal en mestiza expresión antropomórfica: *Albina* (1974), o *La comida del cucú* (1977).

Bestiario fabuloso

Una de las constantes más notorias en toda la producción toledana es la continua presencia de animales y su relevante papel desempeñado en el contexto de sus relatos, en igual paridad e importancia con la figura humana, ya sea en acción solitaria o como coprotagonista. El artista juchiteco es en este sentido hacedor de una zoología singular que parte de la propia fauna autóctona de su país: coyotes, iguanas, tortugas, armadillos, chapulines..., se convierten en protagonistas de historias prodigiosas. En otras ocasiones la imaginación dará cuerpo a seres fabulosos nacidos de las infinitas posibilidades del «arte combinatorio» tal y como dice Jorge Luis Borges en el texto introductorio de su *Zoología fantástica*, que es acompañada con ilustraciones del mexicano. En esta obra del gran escritor argentino aparecen nuevas especies de animales fantásticos, unos recreados de las fuentes clásicas de la mitología —esfinges, grifos, centauros—, otros extraídos del acerbo cultural de leyendas indígenas zapotecas, emergiendo un repertorio visionario de monstruos originarios de inverosímiles acoplamientos entre bestias, hombres y lujuriosas plantas. «Hay —dice Carlos Monsiváis— un punto de semejanza entre los relatos muy terrenales que Toledo traza e invoca y el fabulario clásico de Borges: la duda ante o el desdén hacia un orden donde las formas ya arribaron a su límite. Si la capacidad de mezcla imaginativa es tan infinita como el olvido, lo que soñaron los antiguos y lo que comunican los informantes de Toledo, son relatos que finalmente recuperan el mismo zoológico de la fantasía»⁴.

⁴ Carlos Monsiváis, «Borges y Toledo: las zoologías complementarias», en *Francisco Toledo, zoología fantástica. Homenaje a Jorge Luis Borges*, México, 1986, p. 6.

Esta fauna trufada y mágica que tan copiosamente aparece en cuantos medios de expresión están al alcance del artista —grabados, acuarelas, tapices, esculturas, cerámicas...— se entregan sin reservas a múltiples tareas que abarcan por igual al quehacer cotidiano y lo extraordinario. En ello podemos deducir que Toledo es un fabulador plástico, pero entendiéndolo no al modo tradicional o literario con personajes alegóricos de cuyo relato se desprende una enseñanza moral tal como Esopo, Iriarte o Samaniego nos enseñan, sino como un narrador visual de acontecimientos sin moraleja, donde los límites de lo real o irreal se difuminan en un espacio ocupado por coyotes, chapulines, peces, sapos y demás criaturas de ambigua naturaleza, protagonizando tareas polivalentes que transcurren de lo maravilloso al trabajo doméstico. Relatos, narraciones, que, como se ha señalado, beben de las tradiciones populares, leyendas o mitos que Toledo interpreta recreando situaciones y personajes *Ajaw*, la mujer mala que seduce a los hombres para después desaparecer para siempre transformada en pez; *Gucharchi*, la iguana, una de las iconografías más recurrentes en la producción de Toledo, o *El coyote*, el lobo mexicano protagonista de numerosas historias, como la Fiesta de Chiuitán, basado en un cuento zapoteca del pueblo natal del artista⁵.

Sexualidad compulsiva

Aunque en el arte contemporáneo la sexualidad ha sido abordada de modo frecuente y explícito por muchos artistas desde Courbet a Picasso, por sólo citar a dos autores donde el tema recibe un especial tratamiento, sobre todo en el malagueño, pocas trayectorias ofrecen en su conjunto un corpus erótico tan omnipresente y diverso como el reflejado en la obra del mexicano, pudiendo referirnos a la existencia de una auténtica sexualidad compulsiva en su polifacético quehacer⁶.

Toledo se hace artífice de una zoología erótica cuyos impulsivos y placenteros ayuntamientos no hacen distinción entre hombres y anima-

⁵ Véase Francisco Toledo, «*Coyote va a la fiesta de Chiuitán*», Oaxaca, Ayuntamiento de Juchitán, 1983.

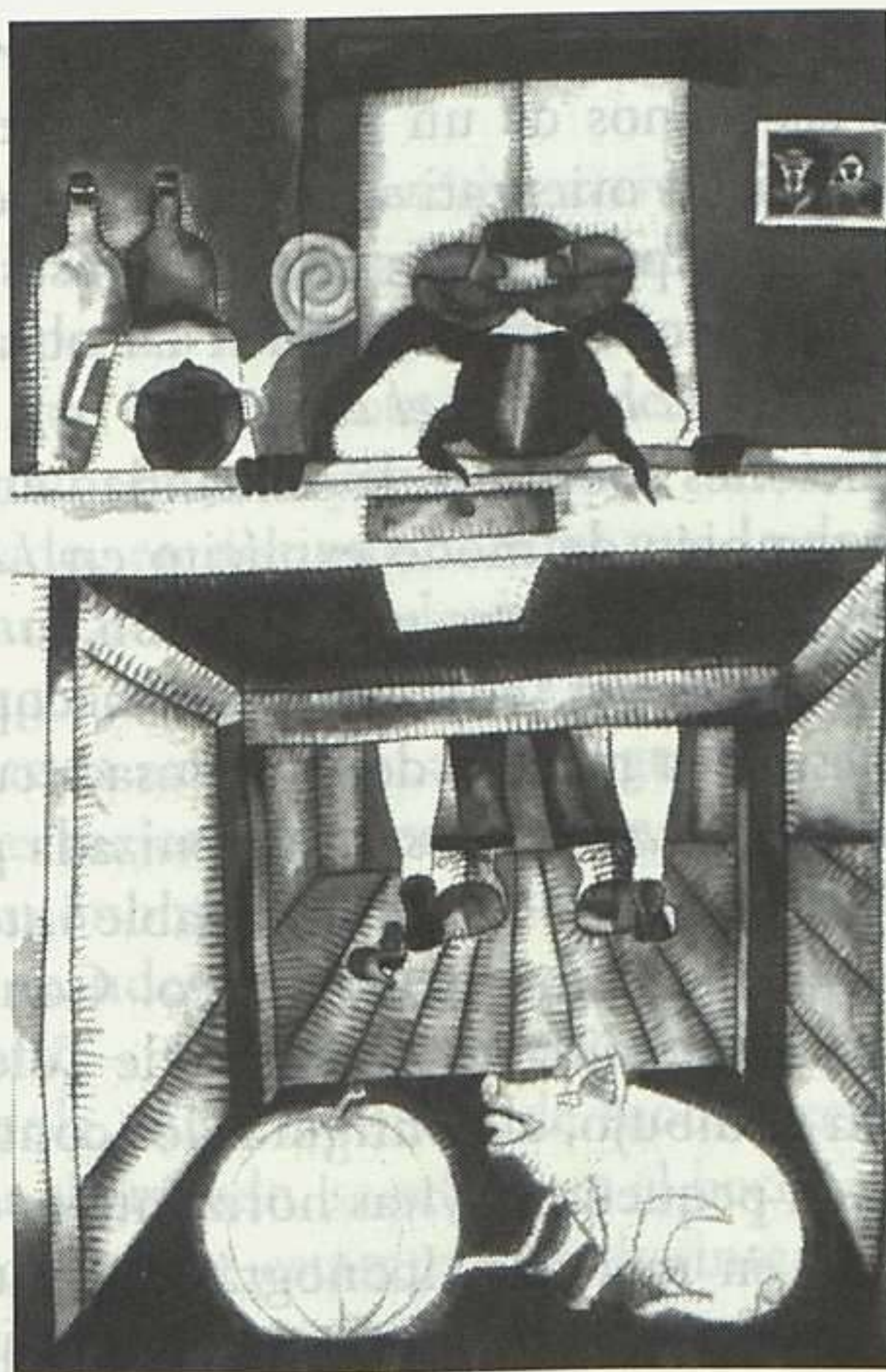
⁶ Pese a no limitarse al arte erótico en el presente siglo, la exposición organizada bajo el título «El jardín de Venus», Barcelona, julio-noviembre 1996, la obra contenida se centra principalmente en artistas contemporáneos, curiosamente la representación de autores latinoamericanos es inexistente. Los comisarios de esta exposición son Victoria Combalía y Jean Jacques Lebel.

les. Esta convivencia íntima no es inédita, las leyendas y gran parte de las mitologías nos informan del contacto carnal entre la especie humana y animal, bien en clave poetizada a través de las aventuras de dioses y héroes –recuérdese la metamorfosis de Ovidio– bien bajo el arquetipo de la Bella y la Bestia. Una vez más, Toledo acude a las fuentes de la cultura indígena en sus mitos ancestrales, plenos de alegorías e historias protagonizadas por animales, que en sus comportamientos inhibidos nos recuerdan con humor la armonía perdida entre todos los seres vivos, entre ellos el hombre. Ritos, máscaras, esculturas, expresiones pictóricas y orales nos informan de una coexistencia jubilosa entre el hombre y el ser irracional. No es extraño que todas las culturas prehispanicas donde el contacto del hombre con la naturaleza es estrecho, y, por tanto, con el animal, éste ocupe una función relevante de carácter simbólico, donde a la par que se erige el espíritu protector, en número benéfico, tal como se muestra en amuletos, máscaras y distintos objetos, también participa y es agente activo de algo tan esencial como es lo sexual en sus vertientes de procreación o de simple goce: «el Ars Amandi» de la cultura peruana mochica en sus famosas cerámicas, la realidad del juego amoroso en el arte japonés –K. Utamaro, K. Shundo–; el arte indio en sus cantos de amor entre dioses y hombres expresado en sensuales esculturas en las sacras paredes de sus templos: Vishvanata y Lakshmana, en Khajuzaho, son toda una referencia.

El deseo dicta uniones extraordinarias con criaturas de naturaleza no menos fantástica, copulaciones frenéticas en las que normalmente lleva la iniciativa el animal que toma con pulsión incontrolable a su compañera. Falos, pechos, vaginas generosas aparecen como símbolos de fertilidad y fogosa vitalidad. No hay en estas conjunciones una conciencia de culpa, de la misma forma que no existe en la célebre composición de *El jardín de las Delicias*, donde grupos y parejas de distinta entidad se entregan con naturalidad al placer en un escenario sobrenatural, del mismo modo que acontece y vemos en otras obras flamencas⁷.

El valor formal de analogías relacionadas con el sexo, tanto masculino como femenino, se encuentra en bastantes ocasiones en los

⁷ Pieter Brueghel en su conocido cuadro *El País de Jauja* (1530, Alta Pinacoteca de Munich), representa entre los elementos fantásticos un medio huevo con piernas portador de un cuchillo en su interior. En su faceta escultórica, Francisco Toledo realizó algo semejante: un huevo-falo, provisto también de piernas, éstas femeninas y calzadas con zapatos de tacón.



De Sobremesa, aguafuerte, 1978.



Botellas, aguafuerte, 1974.

lienzos de Toledo, como en la bella acuarela *Están reunidas las tortugas* (1973), donde las manos de un personaje femenino adoptan la forma de vulva en actitud orientativa hacia las cabezas-penes de un grupo de galápagos. Esta propensión hacia la posesión asumida por una variada fauna, la encontramos también en obras como *Pescados llamados verga* (1972) o *El coyote y el conejo* (1974). Asimismo, apartándonos de las relaciones zoofílicas, la sexualidad entre un hombre y una mujer aparece también de modo explícito en *La colcha de Teotlán* (1971), donde contemplamos una felación, o en *La sobremesa* (1978), gouache sobre papel, cuyo tema es la copulación de una pareja sobre una mesa, a la manera de la famosa secuencia de la película *El cartero siempre llama dos veces* protagonizada por Jessica Lange y Jack Nicholson. Esta obra posee un indudable interés, tanto desde el punto de vista plástico como iconográfico. Con respecto al primero, refleja bien una modalidad en el estilo de Toledo, basada en la manera como utiliza el dibujo, al configurar los contornos a partir de una línea expresiva en pequeñas rayitas horizontales cuyo efecto da la impresión del cosido en una tela. Iconográficamente, dejando a un lado el ingenioso escorzo de las figuras que hacen que en un primer momento no captemos la actividad amorosa a la que se han entregado, entre otras cosas, porque los rostros de ambos aparecen ocultos, hay dos detalles de carácter simbólico dignos de tener en cuenta: el cerdo con la calabaza situado debajo de la mesa y los zapatos de tacón del personaje femenino, uno de ellos se ha salido del pie. El cerdo, como el mono, son un claro simbolismo en la iconología de los deseos impuros, existiendo abundantes ejemplos desde la Edad Media a nuestros días. Tráigase a la mente el conocido y emblemático grabado en este sentido de Felicien Ropps *Pornócrates o la lanza del cerdo*, o, por citar a un autor mexicano, *La domadora*, de Julio Roelas. En cuanto a los zapatos, poseen un doble significado para Toledo, relacionado por un lado con su infancia, pues su abuelo era de profesión zapatero; en el caso que nos ocupa, constituyen un fetiche de carácter sexual comprobándose su presencia tanto en la mujer como incluso en los animales, los cuales portan calzado femenino: *La iguana Guchachi*⁸.

⁸ La reiterada aparición de zapatos en la obra de Toledo se explica por la estrecha vinculación mantenida durante su infancia con su abuelo Benjamín, el cual era zapatero en la localidad de Ixtepec. El artista pasó parte de su niñez en su casa, rodeado de zapatos y hormas.

Maestro grabador

Sin duda, dentro de la polifacética actividad creadora de Toledo, es en la obra sobre papel, y de modo particular en la estampa, donde ha demostrado un supremo talento y virtuosismo, alcanzando un unánime reconocimiento, que lo sitúa como uno de los más relevantes maestros en el género. Como señalé al principio, sus inicios fueron precisamente a través del grabado, en distintos talleres que le descubrieron los secretos de las técnicas calcográficas, desde el linóleo y la litografía, hasta la punta seca y el aguafuerte, modalidad esta última de la que es uno de los más cualificados expertos. La obra gráfica, estudiada por Teresa Conde, una de las mejores conocedoras de la obra del artista mexicano, posee carácter autónomo dentro de su vasta producción —rasgo este común con los grandes maestros de la estampa, Rembrandt, Goya, Daumier o Picasso—, y se ha desarrollado a la par que su pintura e incluso cultivándola temporalmente de modo exclusivo. Esta predilección e interés por el grabado, se refleja en el hecho mismo de ser Toledo un gran coleccionista de estampas de distintas épocas que han sido expuestas en varios museos y que él ha depositado en su fundación de Oaxaca⁹.

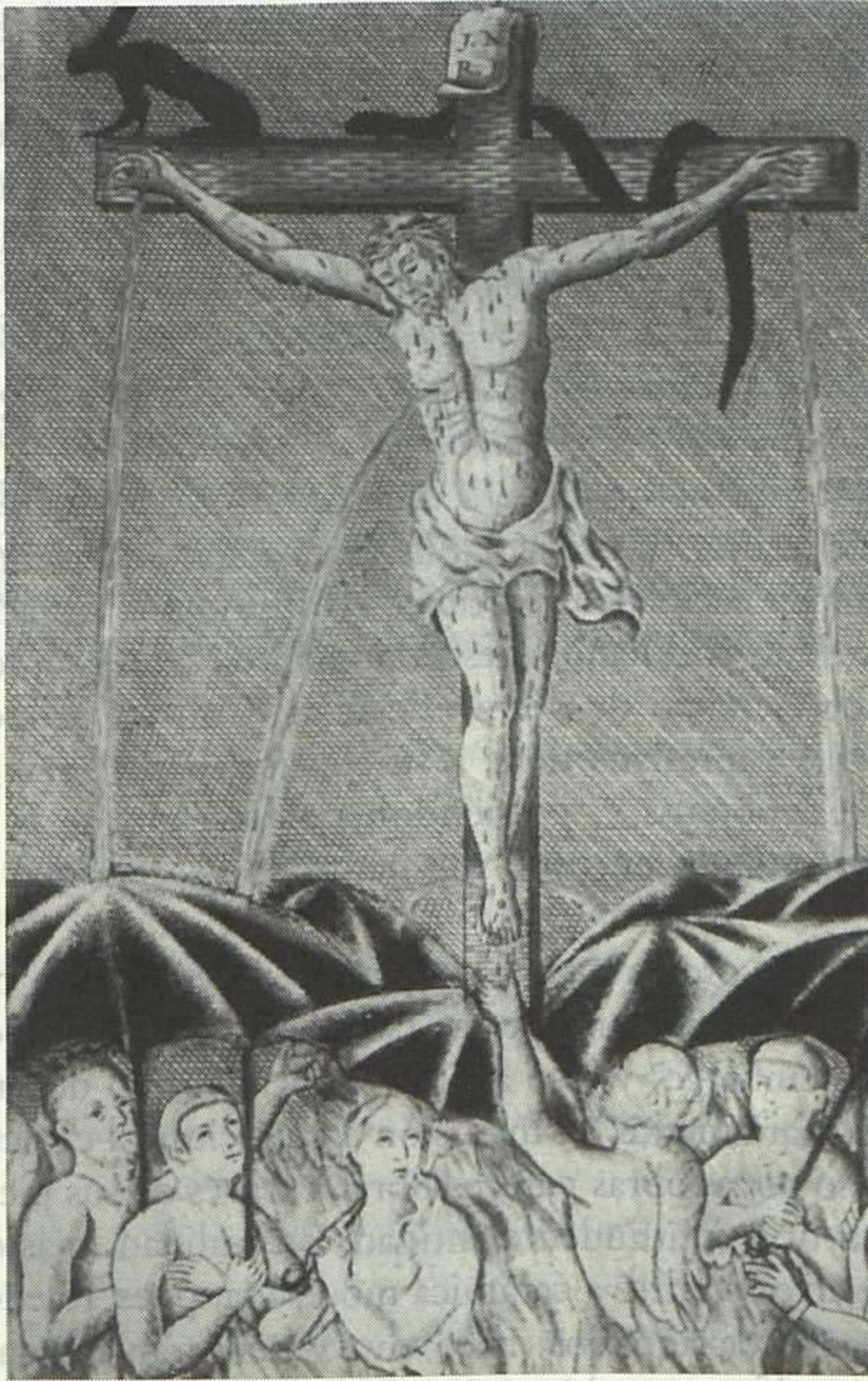
Si bien es verdad que existe una coherencia conceptual y temática definida en la obra de Toledo, el grabado, con su pluralidad de técnicas, ofrece unas posibilidades genuinas que han sido sabiamente aprovechadas. El excepcional dominio de la técnica hace que la seguridad con el buril aplicado a la plancha refleje con expresiva intensidad su probervial dote dibujístico, en una rica combinación de trazos en espirales, ondulaciones o el característico «cosido» o jaspeado del entorno en algunas figuras. Esta precisión y dominio gráfico se complementa cromáticamente: colores generalmente cálidos, pero no necesariamente estridentes, que al empleo en ocasiones de azules y verdes, sino más bien matizado por gamas marrones, naranjas, pero sobre todo rojos, rojos quemados y oscuros, que guardan un gran parentesco con los ocres terrosos de sus cerámicas de adobe, cuyas tonalidades nos remiten a la espléndida escultura prehispánica. Impresión que se acentúa en muchos casos por las calidades matéricas existentes, presentando sensuales texturas y esgrafiados semejantes a los que se hallan en las paredes de algunos

⁹ Véase Teresa Conde, «Introducción a la obra gráfica de Francisco Toledo», en cat. *Francisco Toledo a retrospective of his graphic works* (The Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1988).

monumentos o templos, característica esta igualmente constatable en algunas de sus telas: *El chapulín mineral* (1979), *Pez y tortuga* (1976) o *Iguana* (1979).

Faceta sobresaliente dentro del campo gráfico es su trabajo como ilustrador, en el que ha obtenido resultados excepcionales, tanto por el talento e inventiva en la interpretación de los textos, como por la belleza y calidad lograda en la estampación, para lo cual ha contado en ocasiones con profesionales de la talla del pintor y grabador mexicano Mario Reyes, colaborador habitual y amigo del artista. Quizá el mejor ejemplo de lo expuesto sea el admirable trabajo realizado con el título de *Nuevo catecismo para indios remisos* (1981), integrado por aguafuertes, puntas secas, aguatinas, mezzotinta..., que acompañan un texto del autor Carlos Monsiváis. De modo semejante a la famosa novela-collage de Max Ernst, *Sueño de una niña que desea entrar en el Carmelo* (1930), Toledo elabora una heterodoxa e irónica versión partiendo de planchas originales de los siglos XVII y XVIII, dedicadas a la devoción piadosa en su transmisión didáctica y visual de las enseñanzas cristianas. Una vez impresas de nuevo, los grabados obtenidos son manipulados en combinación con imágenes extraídas del repertorio iconográfico personal del artista, en una suerte de palimpsesto en el que vírgenes, cristos, santos y ángeles, comparten su divina existencia con una variopinta fauna y elementos fantásticos, que trastocan con causticidad y humor la convencional visión hagiográfica y celestial como podemos comprobar en el grabado sobre *Las almas del purgatorio*, las cuales se protegen de la sangre redentora de Cristo con un paraguas, como si se tratara de una lluvia torrencial. O ese *Fraile labrador*, que trabaja la tierra siendo recompensado de la ardua tarea por un ángel que le ofrece una semilla gigantesca en forma de riñón nimbado, mientras en los márgenes de la estampa, como es frecuente apreciar en otras composiciones, se repite el motivo, es decir, la semilla en su evolución germinativa, aunque algunas fantásticamente poseen alas. En ellos, Toledo ha unido en un mismo concepto dos conceptos tan incompatibles como religión y humor, dando una innovadora y transgresora lectura¹⁰.

¹⁰ Como ilustrador Toledo ha acompañado plásticamente la palabra de autores como Bernardino de Sahagún *Toledo-Sahagún* (1974); Wallace Stevens, *Trece maneras de mirar a un mirlo* (1981); Verónica Volkow, *El principio* (1983); Elisa Ramírez, *Toledo-Guchachi* (1986), y el ya mencionado Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica* (1986).



Nuevo Catecismo para indios remisos, aguada.

En el libro *La que el viento se llevó a Juárez* se recogen fotografías del proceso creativo de Carlos Montemayor, *La que el viento se llevó a Juárez* México, 1986, p. 8.

Todo, como ha empleado soportes ajenos a lo bidimensional, valiéndose de objetos como cajas de costura, esculturas de cerámica, donde la figura de Juárez, a modo de sello o estampilla aparece.

Igualmente destacable por lo que tiene de aportación en su trayectoria como ilustrador, es el libro *Con el viento a Juárez*, 1986, dedicado a la controvertida figura de Benito Juárez, paisano del pintor y artífice de la orden de quemar Juchitán, lugar natal del artista, como se recordará, en la época revolucionaria. «*Nunca antes –nos dice Monsiváis– en su tarea extraordinaria, Toledo se había acercado a la historia y a un personaje célebre. De seguro, la insistencia proviene de la prolongada observación personal y colectiva por un hombre que es, para el sector indígena donde se originó, la culminación y el aplazamiento de posibilidades*»¹¹.

Como anteriormente hiciera con *Catecismo para indios remisos*, Toledo decide realizar su particular interpretación del célebre personaje, involucrándolo y haciéndole partícipe en historias y situaciones disparas, que van de lo cotidiano –fiestas populares, bailes– a lo fantástico, en un irónico ejercicio de desmitificación. Con tal propósito utiliza cuantos medios expresivos tiene a su alcance, papel mate, litografías, fotos, recortes, objetos..., poniéndolos al servicio de la técnica del collage y constatando en todo momento su excepcional inventiva y creatividad¹².

Los límites del presente texto no permiten detenernos, con la extensión requerida en cada una de las parcelas acometidas por el artista mexicano, sin embargo, y sólo a título indicativo, no deseamos obviar, aunque sea sumariamente, su incursión escultórica. El carácter matérico existente en no pocas obras parece cobrar a través de sus piezas volumétricas una mayor y contundente entidad. En realidad, más que esculturas, es más exacto referirse a cerámica modelada, pues Toledo, lo mismo que sus paisanos oaxaqueños, hace viva y perdurable toda la antiquísima tradición alfarera prehispánica. Barro, arena, piedras..., constituyen los elementos naturales y primigenios de su elaboración plástica, aunque a veces no es extraño que aproveche materiales tan poco convencionales como cocos, calabazas o caparazones de tortuga: *Máscara para cobrar deudas* (1975). Todas las piezas llevan su inconfundible estilo, ahora reflejado en un pluriforme muestrario de platos, vasijas y figuras, donde su habitual iconografía de animales y personajes antropomorfos vuelven a aparecer con inusitada belleza gracias a los brillantes esmaltes

¹¹ Carlos Monsiváis, *Lo que el viento a Juárez*, México, 1986, p. 8.

¹² En el libro *Lo que el viento a Juárez* se recogen fotografías del proceso creativo de Toledo, cómo ha empleado soportes ajenos a lo bidimensional, valiéndose de objetos como cajas de costura, esculturas de cerámica, donde la efigie de Juárez, a modo de sello o estampilla aparece.

que resaltan el color. Aunque en número menor, la escultura en bronce también ha sido abordada y en ella el material ha determinado una estética diferente, que aun manteniendo la misma temática, formalmente posee una estructura a mitad de camino entre lo mineral y orgánico como *El conejo que se sentó a contar su vida* (1988) o *El cañón de Juchitán* (1982), éste en cera policromada.

Independiente, parco en palabras, amante del silencio, Toledo, cual demiurgo infatigable, sigue en la actualidad entregado a un proceso continuo de experimentación, asimilación y cambio. Su genuino universo de formas y colores, posee el privilegio de haber conseguido un pacto mágico y fraternal entre mundos contrapuestos, es decir, lo real y lo imaginado, el pasado con el presente..., y todo ello expresado con la sensibilidad refinada propia de un descendiente zapoteca.

Desde muchos años de su obra podemos encontrar sus obras sobre historia del arte y la cultura, las humanidades, la psicología del arte, la imagen visual, la representación, la teoría del arte, y así otros muchos temas, lo que es un indicativo de su fecunda e intensa actividad intelectual. Sin embargo, la obra de Toledo muestra la relación de los hechos de Gombrich con la sociología del arte, que de hecho es el marco teórico de las cuestiones que me voy a recordar aquí.

Debo reconocer que mi admiración intelectual por este gran estudioso y su profunda dedicación a la sociología del arte me hicieron pensar si no sería precisamente de su interés lo que me hacía ver más conexiones entre ambos de las que en realidad existen. La misocordia en la bibliografía de un estudio que analizaba dichos vínculos era sospechosa, pero me animó conocer a otro autor, Richard Woodfield¹, había señalado recientemente que la sociología del arte aún no había sacado todo el provecho que podía a las teorías de Gombrich.

¹ Richard Woodfield señala que «por el momento el cambio artístico, Gombrich ha demostrado que...