

El mito y el artista: El cuadro como espacio imaginario

● GÉRARD TEULIÈRE*

Hablar del cuadro como espacio imaginario no significa afirmar simple e ingenuamente que la pintura es un producto de la imaginación humana. Aunque prevalecieron en el pasado teorías como las de la *mimesis* o de la inspiración divina, enunciar una verdad tan evidente, desde que el psicoanálisis demostró el fenómeno de la sublimación, sería una ofensa al lector.

Nuestra intención seguirá otro camino. Intentará buscar los lazos que existen, por una parte, entre la *psique* humana y el arte visual; y por otra, entre el arte visual y el mito. En efecto, imaginación e imaginario no son sinónimos, por lo que tendremos que buscar los caminos adecuados.

En *El mono gramático*, Octavio Paz afirma:

Ninguna pintura puede contar, ya que ninguna transcurre. La pintura nos coloca frente a realidades definitivas, intercambiables, móviles.¹

Este aserto interesa porque hace hincapié en la motivación de la visión pura del cuadro, con su límite espacial que, sin embargo, no tiene límite, ni fin discursivo. Nos sugiere que la visión es un acto subjetivo en sí, desvinculado de toda contingencia objetiva.²

* Participante invitado con el apoyo de la Alianza Francesa de San Ángel bajo la dirección de la profesora Suzy Jessua.

¹ Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 118.

² Cfr. Maurice Merleau-Ponty y Jacques Lacan.

Para comprender más precisamente este predominio de la visibilidad recurriremos a un acercamiento específico, que involucra varias disciplinas, y hemos llamado “Fantástica pictórica”. Así, reformulamos la expresión de “Fantástica trascendental” a través de la cual Gilbert Durand propone definir la trascendentalidad de la conciencia productora de imágenes (“*conscience imageante*”), así como la función de la imaginación, “motivada no por las cosas, sino por una manera de conferir a las cosas el peso de un sentido segundo”.³

Esta trascendentalidad basada en la universalidad de los *esquemas* y de los arquetipos no entraña forzosamente la de los símbolos, determinados por el contexto personal o sociológico del sujeto. Esta comprobación deja libre el campo para una hermenéutica de la pintura, que haga intervenir tanto las determinaciones socioculturales, como los trayectos antropológicos fundadores.

Nos recuerda sobre todo el carácter variable y “constelante” de la conciencia simbólica, que reúne en relatos orgánicos —los mitos— los grandes esquemas constituyentes de la *psique*.

En consecuencia, nos preguntamos qué modalidades adopta la epifanía del mito, normalmente discursivo (*mythos*), en el espacio pictórico.

Ello implica evitar el juego artificial y simplista de asignar al arte pictórico la mera función de ilustrar los relatos mitológicos, con sus héroes, situaciones o lugares, creados por tal o cual cultura.

Nuestra búsqueda no debe ser pues una taxonomía o una “tienda de ornamentos mitológicos”. Por el contrario, supone buscar las interrelaciones profundas entre mito y pintura, en el marco de un análisis concomitante de sus motivaciones intrínsecas.

Ultima Thule: utopía y mito

Si esta intención analítica es aplicable a la pintura en general, el arte latinoamericano ofrece un campo privilegiado de investigación, ya que, desde los orígenes, América Latina tiene que ver con el mito.

³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, Paris, 1992. Cfr. libro III. p. 354.

De las cosmogonías precolombinas y de la *Ultima Thule* que intuían astrólogos, cartógrafos, aventureros o navegantes de finales del siglo XV hasta la fundación mítica de Buenos Aires, mencionada por Borges, América ha sido la proyección de numerosos sueños. Las quimeras de los europeos encontraron pábulo cruzándose con el pensamiento mítico de los naturales de América, de manera que el “desencantamiento del mundo”, que diagnosticaba Max Weber, parece no haber llegado nunca a este continente, cuyas culturas muestran una heterogeneidad de tiempos.⁴

Por lo tanto, el arte latinoamericano será para nosotros un terreno predilecto de investigación, en donde la única dificultad es la de seleccionar.

Sin embargo, los mitos latinoamericanos en los espacios pictóricos se encuentran en rincones muy diversos. Y muchas veces no son tan latinoamericanos como se creía. Latinoamericana es, por cierto, la cotidianidad del mito, en particular en países de antiguas cosmogonías, como Bolivia y México. Pero las expresiones del mismo son culturalmente muy diversas: andinas, mesoamericanas, grecolatinas, bíblicas, orientales, bíblicas, medievales, etcétera.

Por cierto, es posible establecer clasificaciones, y repartir los mitos pictóricos en: mitos de origen, telúricos, solares, del agua, de la piedra, etc. Podríamos remitirnos a grandes pintores “hacedores” o “salvadores” de mitos; entre otros, Wilfredo Lam, Tarsila do Amaral, Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, etc. Asimismo pueden indagarse en corrientes culturales tales como el indigenismo, surrealismo, ancestralismo, etc. Entre cosmogonías y surrealidades llegaría a nuestros ojos un impresionante caudal de material mítico. Pero, quizás, no tocaríamos lo esencial; las fuentes primigenias, que se esconden en el lenguaje de la *psique* humana: la producción fantasmática del deseo, los mares semánticos del inconsciente colectivo, las estructuras antropológicas de lo imaginario, cuyas especificidades es preciso analizar a la par que las peculiaridades de la creación pictórica.

⁴ Al respecto se exhiben varias transparencias:

Mapa de Th. de Bry-Cuitka, San Juan de la Cruz.

Acéfalo de Th. de Bry-Carlos Zepa, Homenaje.

Edgar Arandía, El aire de mi pueblo está poblado de fantasmas.

Elementos para una Fantástica pictórica

El fantasma de la pintura

En el caso que nos ocupa, quizás el mito no sea más que el fantasma de la pintura.

Un punto de partida para comprobarlo es por ejemplo el *Narciso* de Caravaggio. Lo que ahí impera es la total ausencia de relato, así como la inmediatez de la construcción circular ordenada por el redoblamiento simétrico de dos figuras. Ello establece el predominio de una visibilidad pura que sitúa al espectador en el punto clave del relato y lo transforma en instancia fabuladora del mito.

Como Ovidio, el espectador puede decir a Narciso: “Eres tú el que ves en esa imagen”; o descifrar en un simple madero flotante la metáfora de una divinidad andina.⁵

La pintura revela que el sujeto sólo tendrá relación con el otro —como Narciso con su doble— a través de la imagen. Más aún, la pintura enuncia, con ese falo flotante y secreto, agigantando la rodilla de Narciso, la metáfora del deseo puro.

Algo más. Es posible observar la relación del fantasma con el mito según la antropología psicoanalítica (Valabrega).

Si las pulsiones son seres míticos —como lo expresa Freud— es posible pensar que el fantasma es un mito invertido. Dentro de la *psique* humana, estas dos nociones mantienen una relación de anverso-reverso, a partir de una misma fuente bipolar.

Aplicado a nuestros pintores es posible encontrar una huella, cuando no una prueba de esta bipolaridad o ley de inversión.⁶

En fin, tanto el fantasma como el mito, ambos en el centro de las actividades representativas, se reencuentran con la pintura en la índole visual que los caracteriza.

⁵ Se exhibe una diapositiva: Guiomar Mesa, *Tunupa*, 1990.

⁶ Imágenes proyectadas... Liberman, *Virgen de Copacabana*. Cajías, *A veces la Frida*.

Aspectos visuales del mito

Los aspectos visuales del mito, fantasma invertido, sobre los que pocas veces se insiste, son fundamentales para percibir los lazos que lo relacionan con la pintura.

El psicoanálisis habla al respecto, de la facultad de representación, mientras que el semiólogo —afirma Roland Barthes— puede tratar del mismo modo la imagen o la escritura: ambas son signos y llegan al umbral del mito con la misma función significante.

Sin embargo, si el mito es un metalenguaje, entonces —según la antropología cultural de Gilbert Durand— es una lengua que arraiga en los esquemas *ídolo*-motores de los reflejos fisiológicos, y tiene como centros al símbolo y al arquetipo, cuya índole visual es primordial, y cuya particularidad es la de “constelar” y “ordenarse en” estructuras discursivas de imágenes.

Así, no sorprende que los prodigios deseados y vistos por los europeos al entrar en contacto con América puedan remitirse a las *mirabilia* medievales. La maravilla se mira, y permite dar pábulo a la fe.

Siguiendo con lo onírico, Jacques Lacan recuerda que si el estado de vigilia elude la mirada, por el contrario, el “sueño muestra” (*ça montre*).

El acto de mostrar, que llamaremos *función deíctica*, tiene como primera finalidad no sólo llamar la atención, sino más aún, revelar y crear, algo así como esos dioses reunidos en Teotihuacan, que señalan al cosmos con su dedo y lo ponen en movimiento.⁷

Este acto, además de la connotación apocalíptica de revelación, propicia la asunción de fuerzas sobrehumanas.

Esta revelación (*apo-calypsis*) es también epifanía (*epi-phanein*: mostrar, dar a ver).⁸

⁷ Según una referencia de León-Portilla que cito de memoria. Informantes de Sahagún, *Códice Matritense del Real Palacio*.

Se proyectan dos diapositivas en las que se señalan diversos aspectos del tema, plasmado en imágenes visuales.

El Greco, Plan y vista de Toledo. Ahí se observa que un joven muestra lo invisible y, así, revela otro tipo de visibilidad.

Erika Ewel, *Hacia el inconsciente*.

⁸ Se proyectan una serie de diapositivas respecto del tema, como vía para exponer

Por otra parte, es interesante también reflexionar sobre el origen de la palabra mostrar en su relación con el monstruo.⁹

El coito del ojo y del objeto

Un caso interesante es la homologación del órgano de la vista con el del deseo, caso en que el *voyeurisme* prueba que hay coito entre el objeto y el ojo.¹⁰

La vinculación precisamente con el monstruo se trabaja en varias pinturas.¹¹

En general, en el arte barroco se encuentra probablemente una confirmación de que lo visible es sexualizado, tal como parece claro en la *Santa Teresa* de Gianlorenzo Bernini —por otra parte, es una obra que fascinaba mucho a Lacan.

Lo visible es sexualizado dentro de una “pulsión escópica”; y “el barroco es la regulación del alma por la escopía corporal” —como sostiene Christine Buci-Glucksman.¹²

el tema en imágenes.

Suaznábar, *El juicio*.

J. Bosch, *La nave de los locos*.

Rodríguez Casas, *La nave de los locos*.

Zapata, *La Travesía*.

⁹ Patricia Mariaca, *La esfinge*.

Monstra < *monstrare*; *portenta* < *prae-ostendere*; *prodigia* < *porro-dicere*. Los monstruos tienen, pues, algo que mostrar. Lo vamos a ver enseguida.

¹⁰ Cfr. por ejemplo, Jean Paris, *L'espace et le regard*.

¹¹ Barbieri, *Susana y los viejos*.

Carmen Villazón, *La sirena de la laguna de Capihuara*.

Cfr. el Mito de la sirena del lago y, en general, la iconografía virreinal.

Hecaterion de Marienbad-Calancha: compara a la diosa triforme con las divinidades lunares andinas.

¹² Christine Buci-Glucksman, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Editions Galilée, Paris, 1986. En relación con este tema se proyectan:

Gianlorenzo Bernini, *La transverberación de Santa Teresa*.

Anónimo del barroco colonial, *Transverberación*.

Sol Mateo, *La Teresita*.

Rocio Maldonado, *Santa Teresa*.

El acercamiento al barroco es una manera de tener presente que la visualidad del conjunto mito-pintura-utopía se expresa con ayuda de “una larga vista retórica”, *il cannocchiale aristotelico* —del que habla Tesauro, según la referencia de Buci-Glucksman. El *cannocchiale aristotelico* permite juntar los significados fragmentados y percibir en lo real la asunción de las *mirabiliae* a través del *mirabile*.

Estos dos términos encuentran su parentesco etimológico con *La Loma Santa*, de Arandia, obra que muestra el lugar paradisiaco de los indios chimanes.¹³

Retórica visual

El acercamiento al mito en la pintura requiere un método adaptado a este propósito, que integre unidades significantes y, sobre todo, unidades simbólicas, que den cuenta de su función de “presentificación”.

Ahora bien, es la retórica la que realiza el paso del *semantismo de los símbolos* al *formalismo de la lógica* o el sentido propio de los signos. Como sostiene Gilbert Durand, la retórica transcribe un significado a través de un proceso significante, y esta transcripción no es más que la degradación del semantismo de los símbolos.

Entonces, es legítimo, como método plausible de mitoanálisis, recurrir a una transposición en el campo visual de las principales figuras de la retórica, poniendo el acento en este proceso metafórico de traslado del sentido, lo cual no priva al mito de su naturaleza constelante, en cuanto los tropos pueden cruzarse unos con otros.

Procedimientos metafóricos

Metáfora visual

– “*In praesentia*”. El término comparado es anunciado por el título de la obra que observamos: *San Sebastián*. En ella, un conjunto de cartones perforados evoca a San Sebastián.¹⁴

¹³ Se proyectan dos diapositivas: Arandia, *La Loma santa*, y Gilka Wara Liberman, *El cometa*.

¹⁴ Guiomar Mesa, *San Sebastián*, 1992.

– “*In absentia*”. La obra que se observa ahora pinta una cabeza cargada de serpientes. La que se exhibe a su lado, muestra el movimiento de una mano que blande un cangrejo. Pueden interpretarse como propuestas para una recreación pictórica de los mitos de Medusa y de Perseo respectivamente.¹⁵

– “*Terror y espanto*”. En general, el mito está en relación con un profundo tema constelante de castración y decapitación.

En tal sentido es interesante tender un lazo entre los dioses-cabezas andinos y los *praxidikai* griegos.¹⁶

No olvidemos tampoco que el tema de la decapitación tiene un referente cultural apocalíptico.

Por otra parte, la presencia pictórica de Medusa es muy frecuente.¹⁷

Figura que, en general aparece en el centro de un complejo donde interviene la mirada, la diosa triple, la destrucción, la muerte lunar, el sexo de la madre, la petrificación y el ojo ciclópeo de las tres Geas.¹⁸

Metonimia visual

La metonimia es un recurso que implica un desplazamiento. En pintura puede observarse cuando, por ejemplo, un ojo cerrado reaparece bajo la forma de un seno.¹⁹

¹⁵ Gil Imana, *Diablo angelical*, 1984. Marcelo Suaznabar, *La danza del cangrejo*, 1994.

Observemos todavía otras propuestas pictóricas del mito.

Benvenuto Cellini, *Perseo*.

María Izquierdo, *Sueño y Presentimiento*.

Jacobo Borges, *Continúa el espectáculo*.

¹⁶ Se proyectan varias obras. Guiomar Mesa, *Salomé*. Guiomar Mesa, *¿Qué arcoiris es ese arcoiris negro que se alza?* Mito del Inkarrí, Tsuchiya, *Mito de los Sueños*, y Arnaldo Roche, *Mujer con miedo*.

¹⁷ Entre otros cien posibles, observemos las siguientes obras: Juan Fernando Bastos, *Sin título*, 1991. María de la Placa, *Eva*. Juan Soriano, *Mujer con pájaros*. (*Quetzalcóatl y Hécate*).

¹⁸ Todo ello parece resurgir en esta obra de Anguiano. Raúl Anguiano, *La llorona*, 1942.

¹⁹ Como vemos en estas obras. Gil Imana, *Madre e hijo*. Marcelo Suaznabar, *Notas nocturnas*.

Esta figura puede encontrarse también cuando se opera una sustitución, como es el caso de la obra en que la mano vacía de Santiago no blande la espada, sino que parece la de Júpiter lanzando su trueno: oquedad generadora de sentido, con la que el espectador reconstruye la identificación de Santiago con el dios del trueno, Illapa en el área andina.²⁰

Analogía

A través de la analogía, figura reversible y polivalente, parafraseando a Foucault, todas las figuras del mundo pueden parecerse.

En tal sentido tomamos como expresión plástica de esta figura varias imágenes de la diosa lunar proyectada simultáneamente con representaciones de la Virgen María del periodo colonial.

La diosa lunar universalmente presente en las culturas llamadas "prelógicas" se asemeja, durante el periodo colonial, con la Virgen María, también asociada a la Pachamama, o tierra madre, asimilación nada extraña, dado el carácter ctónico de la luna en el orden simbólico.

En la pintura moderna de un país como Bolivia, la forma de la creciente lunar, el *Hathor* egipcio, aparece con una frecuencia sorprendente, adoptando en apariencia la identidad de un aguayo, de una sandía cerca de una madre...

Dejemos hablar las imágenes.²¹

²⁰ Se proyecta la obra que estamos analizando, de Guiomar Mesa, *Santiago Mataindios*.

Además se amplía el discurso en imágenes con las proyecciones de Guiomar Mesa, *Pachakuti*, Illapa. Ogún Ferraille, *Divinidad vudú*. Duval-Carrié, *Toussaint Louverture*.

Puede ser anamórfica, como en la siguiente imagen. Gil Imaná, *El lago*, donde la forma incierta de un cráneo (en hebreo: *Golgotha*) proyecta en un cielo de drama, el destino de un Cristo-Tunupa, que camina sobre las aguas, ante una tríada de mujeres (¿parcas?), aboliendo el espacio y las fronteras en un sincretismo cultural absoluto, realizado a través de simples signos visuales.

²¹ Mamani Mamani, *Amamantando la madre aymara*, 1993. Rufino Tamayo, *Retrato de Olga*, 1964.

En otras ocasiones adopta la apariencia de una mujer luna, como vemos en esta obra de Ray Smith, *Maricruz*, Veracruz.

Transmigración de las formas: anáfora o anámnesis

Por *anáfora* entenderemos el proceso técnico o retórico de llamamiento.

Anámnesis designa el hecho biopsicológico de la imagen “sepultada”.

En este contexto, se trata del surgimiento, consciente o no, de formas plásticas diseminadas en un pasado cultural definido o no. Baltrusaitis analizó en 1981 esta forma de “transmigración” de Oriente a Occidente a través de la Edad Media que, en este instante proponemos, en imágenes pictóricas alusivas.²²

Redundancias

Reversibilidad

Adopta el recurso de las “realidades alternativas”, mediante las cuales, por ejemplo una vasija puede, cual en una pintura de Braque, adoptar de pronto un perfil grecolatino.

Así, dos cabezas de amantes frente a frente se transforman brutalmente en una sola, sugiriendo la redondez del andrógino.²³

En otra ocasiones aparece como el regazo o el cuello de una madre; por ejemplo en Gil Imana, *Pálpito intemporal*, 1988.

Llega a aparecer adoptando la apariencia de un instrumento agrícola, como puede verse en esta obra de Gonzalo Ribero, *Sideral andino*.

Finalmente, es interesante la obra en que estamos observando cómo ella adopta la apariencia de las piernas de una funámbula, indicando la relación mítica entre la maternidad y el astro nocturno: Patricia Mariaca, *Luna sobre la Paz*, 1994.

²² Imágenes simultáneas: Jaguar antropomórfico, y Galán, *El osito*.

Bosch, *El jardín de las delicias*, y Pablo Suárez, *La perla*. De inmediato, Rocío Maldonado, *El nacimiento de Venus*.

Durero, *Melancolia I* se proyecta conjuntamente con obras de, Suaznábar, Mesa, Gironella.

²³ Marcelo Suaznabar, *El beso, la Luna y el gato*, 1993. Gil Imana, *La manzana*, 1990.

Otros casos más sexualizados pueden observarse en estas obras: Sodré, *Orgia de las frutas*, y F. Toledo, *Mujer atacada por peces*.

Hipérbole

Otra forma de redundancia. Con ella, una bandeja de frutas, en forma anodina, realiza a través de un proceso de desplazamiento (metonimia), la multiplicación de los senos de una mujer, a la vez anámnesis de la mutilación o de la castración, por ejemplo en la iconografía representada por el suplicio de Santa Olalla (Agueda), y la metáfora del poder fecundante de la diosa grande, Artemisa...²⁴

Antífrasis

No muy lejos de la *Verneinung* freudiana, la antífrasis expresa lo contrario de lo que aparenta. Se aplica, por ejemplo, en la constante mítica que atribuye espiritualmente a un héroe la cualidad que le falta físicamente. Es el caso del ciego, clarividente.

Proyectamos un cuadro interesante al respecto, en que la mano del pintor zurdo, mutilado por el título de una obra, se transforma así en el símbolo mismo del genio artístico.²⁵

Un solo seno, en una mujer, recuerda el mito de las Amazonas, pero puede obedecer a ésta sobredeterminación.²⁶

Dialéctica de las formas

Entendemos por tal, un juego sobre la forma, que incluye tamaños, lugares, disposición. Mencionamos solamente dos casos.

Sinécdoque

Ésta obliga al espectador a un proceso mental que da paso a una forma de meditación. Observemos dos obras.²⁷

²⁴ Vemos en imágenes proyectadas: Herminio Pedraza, *Mujer y casi*, 1992. Marta Cajas, *Homenaje a mi madre*, 1991. Lorenzo de San Severini, *Santa Olalla (Agueda)*

²⁵ Gil Imana, *Una mano cualquiera*, 1979.

²⁶ Rocío Maldonado, *El nacimiento de Venus*. Sol Mateo, *Quesintuu*.

²⁷ Se proyectan sucesivamente: Los personajes de un circo dibujados por una pintora naïve: Gilka Wara Liberman, *El Circo*, 1993; así como también la obra de Ismael Vargas, *Altar*, son obras que recuerdan asombrosamente los mandalas que otros pintan explícitamente, como vemos en el cuadro de Walter Terrazas titulado, precisamente, *Mandala*, 1986.

Dislocación

La dislocación, forma de hipérbaton, que provoca un proceso mental de reconstrucción similar al anterior; instauro al espectador en una entidad ordenadora del mito. Presento un cuadro en que se trata de un “mito” literario transpuesto en pintura.²⁸

Mitos y sociedad: un esperpento pictórico

En sus *Mythologies*, Roland Barthes alude a una de las portadas del semanario *Paris Match*, que muestra un soldado negro saludando la bandera francesa. Sin duda, puede decirse, es un significante intencional de francofilia y militarismo, que indica, implícitamente, como significado, la “grandeza del imperio francés”.

Barthes es uno de los primeros en dismantelar las mistificaciones y las manipulaciones ejercidas por medio de las imágenes o prácticas sociales llamadas “mitos”.

Esta acepción alude a un uso muy amplio de la palabra mito.

Preferimos referirnos al sentido que le otorga Gilbert Durand, entre las estructuras antropológicas de lo imaginario —descritas en la obra, ya citada, del mismo título— donde el autor insiste en la homogeneidad del significante y del significado en el símbolo, en su poder “constelante” o formador del discurso, y en la creación de enjambres de imágenes dentro de esas especificidades antropológicas de las configuraciones que lo imaginario asume.

Su postura brinda, asimismo, un acertado instrumento de análisis social.

En la pintura latinoamericana actual se encuentran ese tipo de alusiones, sobre todo cuando los artistas intentan denunciar o demoler las supercherías del discurso dominante: televisión, deporte, patriotismo, machismo y hasta el uso deliberado de la religión.

Observemos este tema de acuciante vigencia en una cascada de obras pictóricas en las que se despliega una rica gama de matices y propuestas.²⁹

²⁸ Milguer Yapur, *Don Quijote desfaciendo tuertos*, 1992.

²⁹ El texto se continúa en la proyección de las siguientes pinturas, de las que pre-

Un artista como Sol Mateo arremete contra la moral imperante y sus tabúes.³⁰ Sus "iconos" enmarcan, con un arte de origen sagrado, figuras de prostitutas o transexuales, acompañadas por tijeras y escalpelos, objetos metafóricos de la mutilación espiritual.

Asimismo, como reza el título de una de sus exposiciones, en la que rinde homenaje a todas las mujeres como "Hijas de Bernarda Alba", vistas también como "Magdalenas impenitentes y crucificadas".³¹

El mismo pintor boliviano, Sol Mateo, lanza una serie crítica del nacionalismo, en la que los colores de la bandera boliviana sirven de telón de fondo a la denuncia de una sociedad, según él amojamada, representada por fetos de llama (*sullus*), utilizados en los ritos andinos.³²

La crítica de la imitación servil de valores extranjeros aparece en el cuadro esperpéntico de Dulce María Núñez, que deforma el de Grant Wood, a la manera de la técnica de Valle-Inclán.³³

sento ahora las referencias mínimas. El machismo recibe la crítica en imágenes por la mexicana Dulce María Núñez en su obra, *Macho con Peluche*; por la boliviana Guiomar Mesa, *El galán de calca*, 1995. El colombiano Francisco Vidal en la obra (que vemos) titulada: *Rapto en el Carnaval*, de 1989, presenta un cuadro en que la pintura coincide con la mitología en sentido estricto, ya que debajo de la figura taurina del agresor, y de la muñeca mutilada, se perfila la historia de Europa raptada por Júpiter. Continúa la proyección del cuadro de Murúa, *Rapto de Europa*.

³⁰ Se proyecta la obra *Iconos*, 1994.

³¹ Vemos la imagen: Sol Mateo, *La Magdalena*.

³² En este contexto teórico observamos varias obras de pintores latinoamericanos. De Sol Mateo se proyectan ejemplos de la serie: *Rojo amarillo verde*, 1992. Gaston Ugalde, *En glorioso esplendor conservemos* (letra del himno nacional), 1975. Guiomar Mesa, *Hora Cívica, Madre Patria, Himno Nacional, Coro General, Viva mi patria Bolivia, Yo quiero un mar*, etcétera.

La misma temática de denuncia de las manipulaciones nacionalistas aparece en el mexicano Enrique Guzmán, *Oh, Santa Bandera*; Margot Romer, *Paquete Heroico* (Venezuela). Francisco Vidal, *¿Hasta cuando?* (Colombia). Francisco Toledo arremete contra el mito de su paisano oaxaqueño Benito Juárez.

³³ Grant Wood, *American Gothic*, 1930, y Dulce María Núñez, *Gótico mexicano*, 1987.

Conclusión

Como se ve, el acercamiento al mito en la plástica puede orientarse de varias maneras complementarias.

Gilbert Durand explica cómo las imágenes son susceptibles de instaurar relatos, mitos.

La inmediatez de estas producciones da fe del deseo natural del hombre de pervivir a pesar del tiempo y de la muerte.

Así, el sentido supremo de la función fantástica se reduciría al eufemismo.

A modo de conclusión queda la imagen de una pintura boliviana actual, de Gil Imaná, titulada *La tumba de van Gogh*.

Observándola se extingue el discurso.

Cuando Gil Imaná pinta *La tumba de van Gogh*, que es por antonomasia la suya, quiere en un movimiento de rabia pictórica liberarse de la angustia de la muerte. Remata esa tumba negra y oscura, parecida a una silueta femenina, con una pincelada rápida que ofrece la imagen de la creciente lunar.

Si la tumba-mujer se vuelve así retoño de la triste Hécate, no debemos olvidar que la creciente-barca-luna traduce también, en la iconografía, las dobles astas taurinas. Y, ¿de qué mejor manera se puede vencer a la muerte sino burlándola; es decir, con la expresión española: poniéndole cuernos?