

FRANCISCO TOLEDO COMO ARTISTA GRÁFICO*

TERESA DEL CONDE

Introducción

El juchiteco Francisco Toledo nació el 17 de julio de 1940. Su lugar de origen y en general la región del Istmo se ha caracterizado por la persistencia con la que se conservan mitos, tradiciones y costumbres que datan de periodos anteriores a la conquista de México. También, ya desde entonces, existió allí una predisposición rebelde que a intervalos se acentúa y que ha suscitado las consabidas acciones represivas en una lucha de fuerzas desigual. Los istmeños de Tehuantepec y Juchitán, lejos de ser pasivos, poseen conciencia de clase y larga historia política que ha dado lugar a relatos, crónicas, estudios e investigaciones por parte de estudiosos tanto nacionales como internacionales.¹

Además, por idiosincrasia geográfica la zona istmeña ofrece contrastes radicales con las tierras situadas al norte, circunstancia que ha provocado en diversas ocasiones mociones de independencia respecto al Estado de Oaxaca. Por poco tiempo fue una realidad, desde el 17 de junio de 1823 hasta el 3 de febrero de 1824. Durante esos siete meses, la Provincia del Istmo se componía de dos jurisdicciones: Acayacan y Tehuantepec, población situada a treinta kilómetros de Juchitán. El sueño dorado de sus habitantes era ver extendidas sus tierras de mar a mar, y esta posibilidad tuvo un atisbo de realizarse en tiempos del Segundo Imperio. Maximiliano intentó de buena fe desarraigar crónicos males en esas y en otras tierras, y siempre que fue posible dio a las divisiones territoriales límites naturales entre sí, cuando la configuración geográfica lo permitía. "Cabe pues a la honra de Maximiliano y a su gobierno, el haber sido el único

* Agradezco a Ramón López Quiroga y a Ricardo Ovalle la ayuda que me prestaron para la realización de este trabajo.

¹ Ver por ejemplo de John Jay Williams "El Istmo de Tehuantepec", New York, D'Appleton and Company, 1852. Reproducido en *Guchachi Reza* No. 13, trad. de Pilar Mascaró Sacristán. H. Ayuntamiento Popular de Juchitán, 1982. También, de Mathieu Fossey, *Viaje a México*. Trad. de Ignacio Cumplido, 1844. Apareció en *Guchachi Reza* Nos. 14 y 15 marzo de 1983 y junio de 1983. Consultar "Informes del Depto. de Estado Norteamericano sobre rebelión de los juchitecos". Tomado del National Archives Microfilm Publications. Internal Affairs of Mexico, 1910. En *Guchachi Reza* No. 16, septiembre de 1983.

régimen que intentó una división política territorial científica, piedra angular de toda buena administración”, observa Edmundo O’Gorman.² Benito Juárez como gobernador de Oaxaca tuvo mano dura con los juchitecos e incluso fue responsable de haber propiciado un incendio durante una revuelta armada. No es visto allí con buenos ojos y su fantasma todavía ronda Juchitán cada vez que los logros sociales y políticos de los juchitecos ponen en jaque a la autoridad estatal.

Las acciones de Francisco Toledo en favor de su región y de su gente son continuas y se han encaminado principalmente a través de su apoyo a la Casa de la Cultura, cuya instauración él propició, y de una amplia labor editorial que abarca revistas, libros y folletos en los que se recopilan documentos históricos, leyendas, canciones, poemas, relatos verbales, fotografías, etc. Auspició la publicación de los 26 números de la revista *Guchachi Reza* y apoyó incondicionalmente al H. Ayuntamiento Popular de Juchitán (1981-1983). Además, fuerza es decir que su pasión por la fotografía, los documentos (de varios ha realizado ediciones facsimilares), las revistas viejas, las ediciones pulcramente diseñadas, ha constituido un medio idóneo para encauzar sus inquietudes acerca del Istmo. Con ello ha contribuido de manera importante a su conocimiento histórico y a la documentación de usos y costumbres. Simultáneamente ha dado cabida a la actividad de otros artistas y escritores que como Graciela Iturbide, Flor Garduño, Pieyre de Mandiargues, Elisa Ramírez, Elena Poniatowska y Verónica Volkow entre otros, han contribuido con sus trabajos a acrecentar este acervo.

Por otra parte, su humor rebelde y juguetón encontró salida crítica tomando como eje la figura de Juárez en una serie sobre la vida del Benemérito. Se exhibió en la Galería López Quiroga en mayo de 1986. De ellos me ocupé en un trabajo presentado como ponencia en el VII Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, por lo que en esta ocasión sólo menciono que la muestra a que me refiero obedeció al título de *Lo que el viento a Juárez* (fig. 1). La Editorial Era publicó un buen catálogo ilustrado, con presentación de Carlos Monsiváis. Con anterioridad a la realización de la mayor parte de las obras que la integraron, Toledo ya había iniciado su acervo de iconografía juarista con una que otra pieza de años anteriores. A propósito del *Juárez patinando en New Orleans* —una técnica mixta de 1976 que se exhibió en la retrospectiva de Toledo en el Museo de Arte Moderno

² Edmundo O’Gorman, *Historia de las divisiones territoriales en México*, Editorial Porrúa, Colección “Sepan cuantos”, 4a. edición, México, 1968.

en 1979— él contestó lo siguiente a una pregunta que le formuló Macario Matos:

Hay que recordar que Juárez mandó quemar el pueblo de Juchitán cuando fue gobernador del Estado. Creo que lo que hago es una pequeña venganza hacia la figura de Juárez (representándolo) de un modo diferente a como se le conoce oficialmente.³

El trabajo que ahora tiene en sus manos el lector versa fundamentalmente sobre algunos aspectos de la obra gráfica de Francisco Toledo y tiene su antecedente en un texto anterior, publicado por el Mexican Fine Art Center Museum de Chicago, Illinois, donde en septiembre de 1988 se presentó una importante muestra gráfica de este artista.⁴

Breve semblanza de Francisco Toledo

El artista que ahora nos ocupa ilustra uno de tantos casos prototípicos de vocación precoz hacia las artes plásticas, vocación que no se hizo plenamente consciente en la infancia, sino en la adolescencia. Sin embargo dibujó y pintó antes de escribir (ocurre así con la mayor parte de los niños), pero sus padres tuvieron el buen tino de favorecer sus inclinaciones, a pesar de que su padre albergaba la ilusión de que fuera abogado, igual que su antepasado, el Ché Gómez, héroe de la región. Como alumno de escuela primaria, el niño Toledo era el “dibujante oficial” de su clase, hasta que un compañero, más obediente con sus maestros que él, vino a sustituirlo. La familia de Toledo tenía en Juchitán y lugares circunvecinos una situación holgada y él guarda recuerdos de infancia gustosos. Algunos parecen haber quedado prendidos en su memoria a manera de estampas que después repercutieron en su iconografía; a ello ha contribuido también la forma en que sus gentes mantuvieron y mantienen viva la leyenda familiar.

En ésta destaca la imagen del abuelo Ta-Min-Gola (viejo señor Benjamín) que ejercía su oficio de zapatero en Ixtepec. No se trataba de una industria, sino de un pequeño taller en el que después trabajó el

³ Macario Matos, “Autorretrato con familia”. Entrevista a Francisco Toledo. *La semana de Bellas Artes* No. 125, INBA, Dirección de Literatura, México, abril 23 de 1980.

⁴ *Francisco Toledo. A Retrospective of his Graphic Works*. Introduction by Teresa del Condé. The Mexican Arts Center Museum, Chicago, Illinois, 1988.

padre de Toledo como ayudante. La clientela era principalmente de mujeres, que mandaban hacer sus zapatos y repararlos para las fiestas del pueblo. Toledo cuenta que el General Lázaro Cárdenas en una ocasión se hizo reparar allí sus botas, como también lo hicieron otros militares; naturalmente, él no vivió ese acontecimiento y ni siquiera conoció personalmente a su abuelo, que murió antes de que naciera, sin embargo recuerda el taller, que quedó en manos de una tía, la que dirigía a sus cuatro operarios en una mesa como de metro y medio de largo, que colocaban bajo un árbol de tamarindo; allí estaban los clavitos, las leznas, el hilo y cuatro personas sentadas ocupándose de los zapatos, casi al borde del camino. Toledo, que es muy parco en el hablar y más cuando se trata de sí mismo, me narró espontáneamente este recuerdo. En cambio, en una ocasión en la que le inquirí acerca de si recordaba algún sueño que tuviera que ver con la infancia mostró cierta resistencia, pero me relató uno en el que aparece la piel que va a dar origen a los cortes para las hormas de los zapatos, unos cortes muy pequeños, que parecían reproducirse. En esa ocasión me aclaró que los sueños son, según la tradición zapoteca, un material sacro. Se encuentran entre las cosas de las que no se puede hablar (recuerdo yo ahora la famosa frase de Wittgenstein), motivo por el que me he visto conminada a prescindir de interrogantes acerca de este conglomerado que suele proporcionar algunas pautas importantísimas para vislumbrar los inicios del proceso creativo. Como bien se sabe, la infancia tiene una importancia radical en el desarrollo de la personalidad humana en general y en el de la vocación artística en lo particular. Y tal es la razón por la que me he permitido transcribir estos recuerdos; que mucho tienen que ver con la predilección de Toledo por calzar a sus figuras: sean humanas o animales. Otras remembranzas se refieren a Doña Florencia (Doña Flor), su madre, quien recibió un homenaje de su hijo, plenamente explicitado, a través de la serie de Técnicas Mixtas. Las "máquinas de coser", exhibidas en la muestra individual que presentó en la Galería de Arte Mexicano en abril de 1988. De hecho, como es lógico, la fase inicial de la vida de Toledo habría de dejar no sólo recuerdos, sino marcas indelebles en su personalidad. El universo que lo circundó y que le era muy grato, se sumó al calor de su propia familia. Él reconoce haber sido "muy atendido y consentido" y haber ocupado un lugar magnífico (el de enmedio) en la composición familiar. Don Francisco (fallecido en 1980) y Doña Flor, que vive actualmente en el Distrito Federal, tuvieron siete hijos: Homero, Manfredo, Aura, Francisco Benjamín, María Guadalupe, Silvia

del Carmen y Graciela. El que habría de resultar tocado por los dioses recibió los nombres de su padre y de su abuelo, situación de buen augurio para su futuro desenvolvimiento. Manfredo no alcanzó la edad adulta y Homero murió de accidente en 1984. Francisco le dedicó en homenaje una litografía de varias tintas en la que aparece un rostro masculino, bajo la investidura de Pierrot vertiendo lágrimas.

Para el año de 1955, Francisco Toledo se encontraba en Oaxaca, viviendo en casa de una tía y asistiendo a la escuela secundaria. Sustraña tiempo a sus clases, pintaba y dibujaba al aire libre y se contaba entre los alumnos del taller de gráfica que Arturo García Bustos coordinaba en esa ciudad. En 1957 se trasladó al Distrito Federal; con el propósito de proseguir su entrenamiento, pensó en la posibilidad de asistir a La Esmeralda, pero terminó por adscribirse al Centro Superior de Artes Aplicadas, institución que no dependía entonces del INBA y que contaba con área para litografía, escultura, pintura mural, textiles y esmaltes. Allí Guillermo Silva Santamaría coordinaba un taller que sí se vinculaba al Departamento de Artes Plásticas del INBA y no al organigrama de la escuela, la que hasta 1958 se adscribió a Bellas Artes cambiando su denominación por la de Escuela de Diseño y Artesanías (EDA) y funcionando en el mismo local, o sea en el antiguo edificio de la Ciudadela, hasta hace poco más de un año, en que cambió de instalaciones. Toledo se adiestraba allí exclusivamente como litógrafo, pero en esa época realizó su primer grabado al aguafuerte, por recomendación de Silva Santamaría. No pasó mucho tiempo antes de que sus dibujos, gouaches y acuarelas empezaron a circular entre artistas y conocedores, llamando la atención de Antonio Souza, con quien Toledo tuvo su primera muestra individual en 1959, casi paralela a otra que se llevó a cabo en el Art Center de Forth Worth, Texas. Ese mismo año se verificó una muestra que bajo el título de *Nuevos exponentes de la pintura mexicana* se celebró en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM. Tuvo la enorme importancia de haber hecho posible que se exhibieran por primera vez un buen conjunto de pinturas elegidas con criterio selectivo, libre de prejuicios y presiones. Al igual que una muestra que antecedió a ésta en la Casa del Lago, *Nuevos exponentes de la pintura mexicana*, marcó el advenimiento y el reconocimiento de las poéticas contemporáneas en México, que tenían exponentes aislados desde la década de los veinte, pero que carecían de una existencia propia como corriente con varios adeptos. Francisco Toledo, que tenía entonces 19 años, participó en la exposición a que me refiero al lado de Juan Soriano, Manuel Fel-

guárez, Lilia Carrillo, Maka Strauss, Fernando García Ponce, Luis García Guerrero (que se encontraba en su fase informalista), Enrique Echeverría, Vicente Rojo y Vlady. Mostraba desde entonces una influencia que fue radical en los inicios de su formación artística; me refiero a Paul Klee. También admiraba a Rufino Tamayo y desde su primer viaje a París se estableció una fuerte vinculación afectiva entre Toledo, Tamayo y Olga. Los Tamayo fueron sus padrinos (un poco en el sentido cristiano del término porque fueron testigos de su bautismo artístico) y a Olga se deben ciertas medidas de orden práctico que Toledo hubo de asimilar para irse moviendo en el medio artístico. Ellos le han recomendado siempre que trabaje fuera de México y se promueva en el extranjero. Toledo ha escuchado con respeto y cariño estas y otras recomendaciones por parte de la pareja, pero en realidad siempre ha hecho lo que se le pega la gana. El éxito lo ha acompañado casi desde el principio, no es insensible a los beneficios que la fama proporciona, pero maneja su vida profesional con cordura y generosidad; le atrae intensamente la soledad y a la vez disfruta el trato de ciertos colegas y amigos. Si se aísla es porque teme entretenerse demasiado accediendo a las solitudes sociales que lo acosan. Se resiste a la propaganda y no le gusta proyectar su imagen. Disfruta intensamente a sus hijos, es comprometido con su familia y a pesar de su timidez, real y aparente, su vida no ha sido parca en aventuras y encuentros amorosos. Contra lo que pudiera pensarse no siempre es callado; si alguno de sus allegados le toca en conversación un tema que le interesa, Francisco habla hasta por los codos. Así y todo, es personalidad enigmática y esta característica sumada a su deslumbrante creatividad, lo torna en personaje de hondo atractivo. Revisando este texto hace dos días recibí una carta de Juan Soriano, que vive en París. Me decía que “extraña la presencia de Toledo” (aunque se veían sólo de cuando en vez), lo confortaba “saber que estaba allí”.

Hacia 1960 Toledo se fue a París, donde vivió inicialmente en la casa de México de la Ciudad Universitaria, sitio en el que se pagaba poco dinero y en el que se podía permanecer siempre y cuando hubiera modo de demostrar inscripción en algún instituto o universidad. Toledo abrió el expediente inscribiéndose en la Alianza Francesa, aunque no asistía mucho a clases. Hay una anécdota de ese período: se negó a pintar un águila devorando la serpiente con motivo de las fiestas patrias —negativa debida a que padecía un fuerte resfriado— y esto provocó una seria amenaza de expulsión. Las autoridades de la Casa de México creían que

se negaba como acto de protesta porque Siqueiros estaba encarcelado. Varios mexicanos se alzaron en contra ante la injustificada reacción del director, Sr. Parodi, y entre ellos estaban el pintor Raúl Herrera y Jorge Alberto Manrique, quien con ese motivo escribió unas estrofas a manera de corrido (género musical al que desde entonces era muy afecto), titulado "El corrido del águila cancelada". El resultado fue que Toledo no salió entonces de la Casa de México, donde permaneció aún por cierto tiempo.

Desde 1962 el pintor Emilio Ortiz se encontraba también en Europa; con su mujer Sylvia Pandolfi, estuvo primero una larga temporada en París para después trasladarse a Londres. Tanto Ortiz como Toledo, acudieron al taller de Stanley William Hayter, pero este último sólo produjo allí un grabado. Ya contaba con un galerista importante: Karl Flinker, que fue sucedido por Daniel Gervis, quien hasta la fecha maneja su obra en Francia. Ortiz y Toledo, que llegaron a ser vecinos, afianzaron su amistad. A Toledo le resultaba agradable la convivencia con el matrimonio y con la pequeña Valentina, la hijita de la pareja, por quien cobró gran afecto. De Emilio Ortiz, que se quitó la vida en la primavera de 1988 a causa de un severo ataque depresivo, se conservan las siguientes palabras, referidas a aquella etapa parisina:

Francisco Toledo y yo platicábamos muchas veces sobre si hubiéramos crecido igual quedándonos en México en vez de pasar una larga temporada en París. ¿Quién podría responder a esta pregunta? Yo no puedo. Nadie se desarraiga por estar fuera. Todo el mundo lo ha hecho: Girone-lla, Diego Rivera, Francisco Goitia, el Dr. Atl. Todos los artistas mexicanos se han movido mucho.⁵

Las palabras de Emilio Ortiz me resultan pertinentes no sólo como un afectuoso recuerdo a su memoria, sino porque él, igual que como sucede con Toledo, permaneció vinculado toda su vida al mundo de la magia, del animismo y de las transposiciones metamorfoseadas de recuerdos de infancia. Existen convergencias entre ambos, sobre todo en determinados momentos de sus respectivas trayectorias, si bien es cierto que tales convergencias nunca fueron simultáneas. Pero hay que aclarar que los sistemas configurales de uno y otro son completamente distintos; es la iconografía la que ocasionalmente devela inquietudes afines.

⁵ En *Doce expresiones plásticas de hoy*. Textos de Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Xavier Moyssén y Antonio Rodríguez. Coordinación editorial de Victoria Montañez, BANCRESER, México, 1988.

Sin seguir un sistema, Toledo por esos años incrementó considerablemente sus conocimientos sobre historia del arte y sobre arte en general a través de lecturas, visitas continuas a museos y galerías, trato directo con escritores y artistas. Resultaba natural que sus códigos visuales se definieran, y lo mismo sucedió con sus medios de expresión, que se vieron enriquecidos. Por cierto, se habla mucho de Toledo como de un artista afianzado en una cultura rural, cosa acertada, pero de ningún modo debe considerársele ajeno a la tradición pictórica y gráfica occidental, pues en ella tiene puntales básicos. A la vez es indudable que, como sucede con la mayoría de los artistas de este siglo, se ha interesado en el arte del Lejano Oriente, asimismo en el de las llamadas civilizaciones primitivas y, sobre todo, en el arte antiguo de México, aunque a diferencia de Tamayo no ha abrevado en la tradición mexicana, sino en todo caso en la zapoteca y en la maya. Yo recuerdo que en ocasión de una visita a la zona arqueológica de Comalcalco, Víctor Sandoval exclamó: “Aquí está Toledo, esgrafiando y pintando piezas milenarias”. Yo le contesté: “Desde luego, pero también está Klee”. Entre los muchos escritos de Paul Klee existe uno breve que manifiesta poéticamente su postura ante el hecho artístico a través de una metáfora. Se titula *La parábola del árbol* y puede resumirse en lo siguiente: el artista se nutre de las raíces, de donde extrae la savia. Su persona ocupa el lugar del tronco y sus obras se expanden en varias direcciones. De este modo el artista no es “ni servidor sumiso ni maestro absoluto, sino simplemente intermediario”.⁶ Para Klee, y se diría que también para Toledo, la intermediación equivale a la del demiurgo, que no crea de la nada sino siempre de algo que ya está y que es capaz de crecer, organizarse y transformarse a través de acciones que provocan transmutación.

Durante esta primera etapa en París, Francisco Toledo conoció a Bona Tibertelli, sobrina del pintor Filippo de Pisis. Al mismo tiempo trabajó amistad con el escritor André Pieyre de Mandiargues, quien ha escrito varios textos importantes sobre su obra; el primero de ellos, “Permanence du Sacre” fue publicado en 1964.

Bona y Toledo viajaron a México, pasando una temporada en Juchitán. Bona es pintora y durante esa época se vio bastante influida por el arte de Toledo. Le hizo a éste un retrato en el que aparece con las manos extendidas hacia el frente, creando su peculiar universo. Mandiar-

⁶ Paul Klee, “La parabole de l’arbre”. En *L’Art. Documents (1)*. Textes présentés par Elizabeth Caillet et Nathalie Nabent, Librairie Classique Eugène Belin, París, 1984.

gues escribió que este retrato “muestra el heroísmo y el calor de un corrido”,⁷ pero a mí más bien me parece que representó a Toledo como mago. Fue durante una segunda etapa en París, después del intervalo en que vino a México cuando conoció a Elisa Ramírez (hija del psiquiatra Santiago Ramírez), con quien se unió en pareja procreando dos hijos: Laureana y Jerónimo. Para entonces Toledo ya tenía una hija: Natalia, fruto de su amor juvenil por una bella juchiteca que curiosamente se llama Olga, igual que la inseparable compañera de Tamayo. La pareja Toledo-Ramírez se separó en 1979, pero la relación familiar continúa.

Excepto el período en que vivió en Nueva York en 1977 y la última fase en París, transcurrida entre 1984 y 1988, Toledo ha vivido la mayor parte del tiempo en la ciudad de México, con frecuentes estancias en Oaxaca y Juchitán y viajes ocasionales a Nueva York que realiza por motivos de trabajo. En noviembre de 1988 se hizo cargo de los preparativos para la exposición inaugural del IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca), cuya sede es la casa que era de su propiedad en la Calle Macedonio Alcalá, contraesquina del Convento de Santo Domingo. Donada al gobierno del Estado para albergar la colección gráfica que ha venido reuniendo y que se encuentra bajo el cuidado del Instituto Nacional de Bellas Artes, el sitio funciona desde entonces como museo y centro de estudios, al tiempo que la colección sigue incrementándose.

Como bien se sabe, Francisco Toledo maneja varios oficios: pintura al óleo y en técnicas mixtas, collage, pintura a la encáustica, temple, gouache, acuarela y últimamente pintura al fresco, técnica con la que realizó varios murales transportables, algunos de los cuales fueron exhibidos en la Galería de Arte Mexicano en 1988. Las piezas de cerámica que ha trabajado en alta temperatura a veces conservan relación con objetos de uso, y así ha realizado ánforas, vasijas, platos, mientras que en otras ocasiones las ha concebido como frisos o murales y en unas más se trata de esculturas exentas. También ha trabajado el tapiz y la escultura en bronce o en cera policromada. Sus obras volumétricas, que se inscriben en la modalidad llamada “arte objeto”, toman como eje algún elemento encontrado —por ejemplo un caparazón de tortuga— al que se le adicionan otros. Todo esto, aparte de su vasta producción gráfica, que en su primera fase es casi exclusivamente litográfica, apenas hay año de su carrera creativa en el que Toledo no haya incursionado en la litografía, el aguafuerte, la xilografía, etcétera, y épocas se han

⁷ André Pieyre de Mandiargues, *Bona l'amour et la peinture*. Les Sentiers de la Création. Albert Skira, Éditeur, Genève, 1971.

dado en las que se dedica exclusivamente a expresarse mediante los distintos medios propios de las disciplinas gráficas. Éstos se ven nutridos por su manejo de las otras disciplinas que hemos mencionado —un medio retroalimenta al otro— de modo que también su práctica de la gráfica influye, por ejemplo, en su pintura.

Consideraciones sobre la gráfica de Francisco Toledo

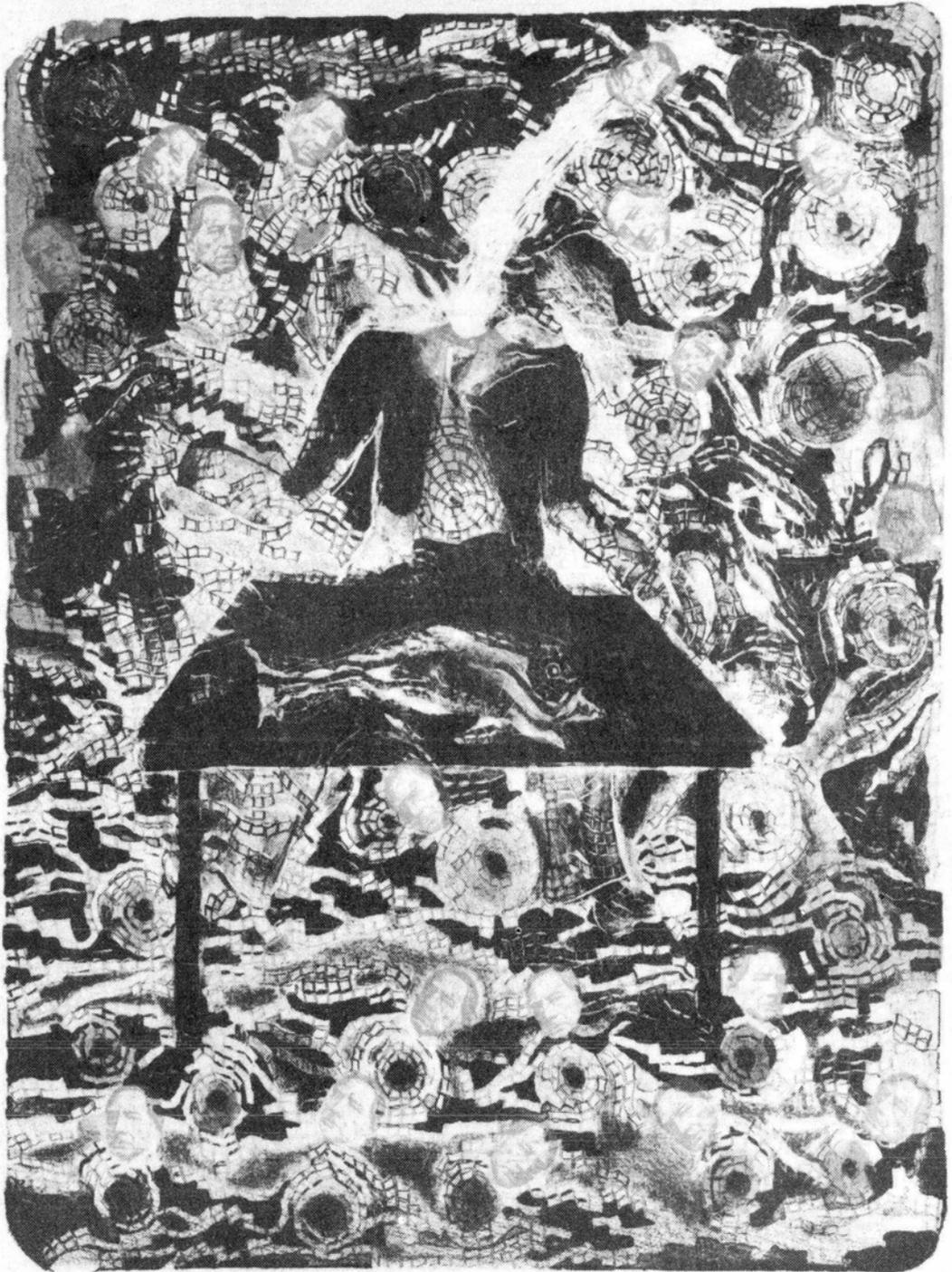
Las artes gráficas, todos lo sabemos, requieren del espectador una atención doble si es que han de comunicar verdaderamente su esencia. Por un lado está lo que la obra dice a través de las imágenes que contiene, pero esto no debe avasallar la atención de tal manera que se descuiden los aspectos del léxico mediante el que el artista se expresa. Por supuesto que lo mismo sucede con la pintura, la escultura, la cerámica o el textil, pero el hecho es que los textos ya publicados acerca de la obra gráfica de Francisco Toledo eluden en cierto modo esta problemática. La gráfica como medio artístico con valor autónomo es muy importante para él, tanto que, como dije a propósito de la colección donada a Oaxaca, ha ido reuniendo estampas y grabados procedentes de varias épocas y países (exhibidos en ciertos museos de la República Mexicana). Pero lo cierto es que la mayor parte de los textos que se le han dedicado exaltan sobre todo su vocación de pintor-poeta creador de mitos, sin insistir demasiado en el hecho concreto de que ha dedicado buena parte de su vida a producir obra gráfica en una gran diversidad de técnicas, a veces utilizándolas de manera ortodoxa, otras dando muestras de indudable aptitud combinatoria y unas más innovando sobre lo que él mismo ha propuesto. Como he anotado, Francisco Toledo es parco en el habla y manifiesta cierta aversión a hablar de su biografía artística; piensa que hay que dar demasiada importancia a sus etapas biográficas y esto dificulta la posibilidad de establecer una cronología precisa que sirva de armazón para describir, aunque sea a rasgos generales, su trayectoria. Pese a este factor, hay algunos datos que permiten establecer los inicios de su carrera como grabador que principió en fecha temprana de su vida en Oaxaca, donde realizó trabajos al linóleo (la técnica predilecta del Taller de Gráfica Popular); esto ocurrió, como dije líneas atrás, en el taller que Arturo García Bustos coordinaba en esa ciudad. Después practicó la litografía y fue hasta finales de la década de los sesentas cuando empezó a producir grabados, ya no ocasionalmente, sino con el

propósito de explorar a fondo las diversas técnicas. Las buenas impresiones, sean planiformes como en el caso de la litografía o en hueco como sucede con los grabados al aguafuerte o técnicas combinadas (xilografía con aguafuerte o mezzotinta con puntaseca, por ejemplo), requieren en todos los casos de una minuciosa fijación en el oficio, al que hay que saber dominar hasta sus consecuencias últimas si es que, como sucede con Toledo, a la tendencia de investigación y experimentación se suma el respeto por el tipo de expresión que el medio en sí ofrece. Toledo además busca la manera de lograr la máxima calidad posible de impresión y para ello dirige y coadyuva la labor del impresor. Con ese objeto busca al mejor impresor que a su criterio existe en el lugar en el que está trabajando, por lo que ha impreso sus obras en los mejores talleres disponibles. Así, durante una primera estancia en París estuvo con Stanley William Hayter, y la mayor parte de sus litografías hechas en Francia están impresas por Mourlot y luego en el afamado Taller Bramsen & Clot. En Barcelona trabajó con Polígrafa, y en la Ciudad de México ha realizado litografías en el Taller de Andrew Vlady y Mario Reyes ha impreso no pocos de sus grabados; en Oaxaca lo ha hecho Juan Alcázar. Ocasiones se han dado en las que él mismo imprime sus aguafuertes, precisamente durante los intervalos en los que ha vivido en Oaxaca, pero lo básico es insistir en que jamás se desentiende de ese aspecto puntilloso y aparentemente monótono que implica el proceso de impresión. Antes al contrario, es capaz de eliminar decenas de pruebas de estado y hasta de copias de autor (que a uno le pueden parecer muy logradas) debido a que les encuentra tal o cual defecto que debe ser eliminado a toda costa. En ocasión de unas visitas que hice al taller de Mario Reyes cuando se imprimían los grabados del *Nuevo catecismo para indios remisos*, me horroricé al ver que Toledo tenía regadas en el suelo no menos de cuarenta pruebas y que las pisaba sin la menor piedad. “No sirven”, me dijo. A mí me parecían tan buenas que quería llevarme unas, pero no lo hice porque de sobra sé que hubiera cometido un desacato. Fueron a dar a la basura, como muchas otras que también ha desautorizado.

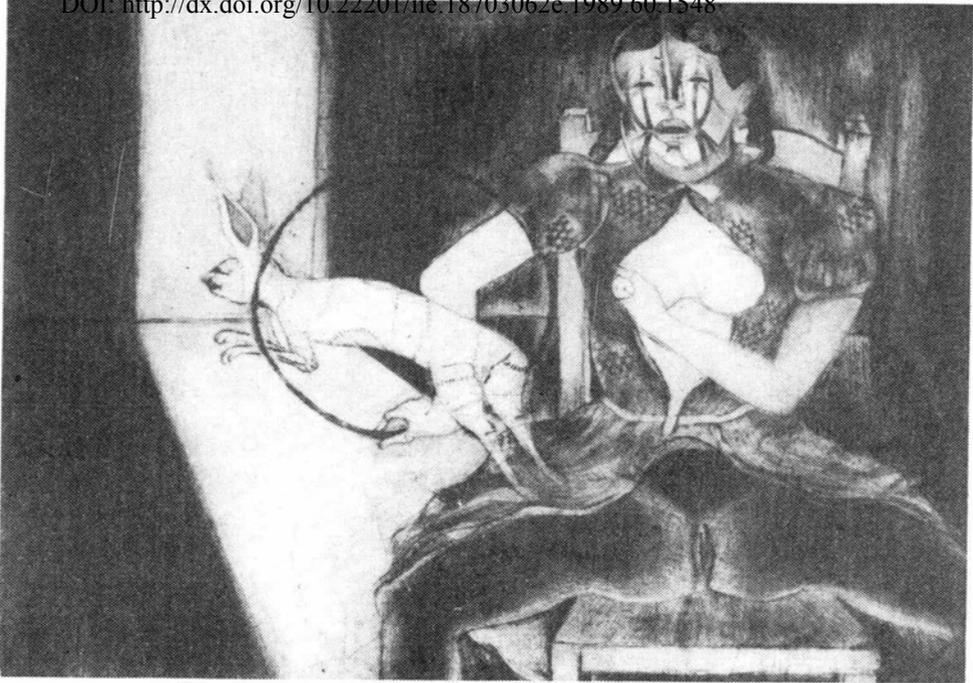
Durante su época de aprendizaje en la Escuela de Diseño y Artesanías, situada en el histórico edificio conocido como “La Ciudadela”, Toledo se interesó por practicar el grabado al aguafuerte, pero sólo realizó una prueba. Fue el ya mencionado Guillermo Silva Santamaría que por entonces vivía en México e impartía clases de grabado, quien primero le sugirió que trabajara en esa técnica que después habría de do-

minar por completo. El aguafuerte requiere de quien lo ejecuta —además de destreza artesanal— un dominio seguro del dibujo y especial intuición para prever los efectos de claroscuro, puesto que el proceso de corrosión del ácido sobre la plancha es el que determina la intensidad, la delicadeza y la variedad de los tonos. Esto sucede no sólo cuando el artista se propone realizar grabados en color, sino sobre todo cuando lo hace a una sola tinta. Toledo ha practicado ambas opciones y no pocas veces la plancha utilizada para una primera versión en negro o en bistre (un sepia negruzco) sobre el blanco del papel, es retomada después para un grabado a color, en el que introduce modificaciones a veces sustanciales.

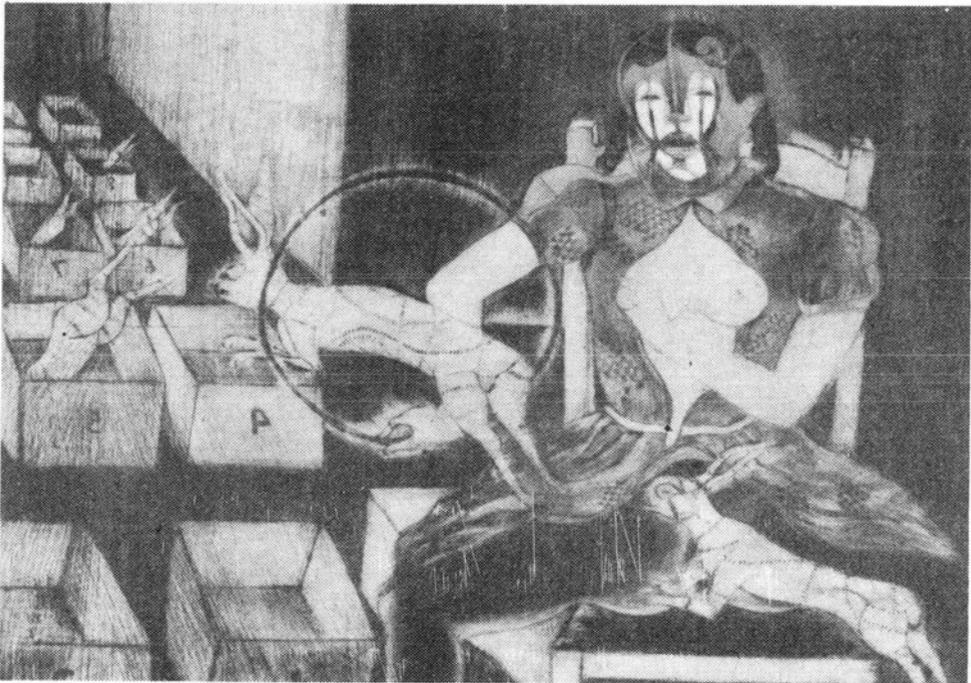
Aunque, como ya anoté, conocía técnicas gráficas desde época temprana, su consolidación definitiva como grabador tiene lugar hacia 1969. Ese año presenta en París y en México (Galería Juan Martín) sus primeras exposiciones, integradas exclusivamente con obras gráficas. Pero fue en 1974 en el taller de Mario Reyes cuando trabajó huecograbados casi en forma exclusiva, produciendo además de muchas obras aisladas, algunas carpetas; entre ellas destaca la que hizo para la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin exagerar, puede afirmarse que no pocos de los aguafuertes de Toledo del momento a que me refiero y de épocas posteriores, son tan deslumbrantes en su calidad que, guardando la distancia cronológica y la intención gráfica, son los equivalentes actuales de los grabados de Munch o Ensor, artistas que, como se sabe, alternaron la práctica de la pintura con la de la gráfica. A mi parecer la calidad que ofrece en conjunto la gráfica de Toledo tiene uno de sus puntales en su apasionado gusto por ciertos maestros del pasado, sea reciente o remoto. Incluso ha homenajeado a Durero directamente parafraseando ciertos motivos, como sucede con el grabado que él llama “de los cojines” y que se titula *La mujer que soñó Durero* del que existen dos versiones, la primera hecha en una sola plancha y la segunda a color, en varias planchas, combinando xilografía con aguafuerte. En la composición de Toledo aparece una mujer gorda (muy distinta de la mujer de Durero, que es también gorda) y dos pares de cojines que provienen de un famoso grabado del artista de Nüremberg. En este caso los lineamientos básicos de las dos composiciones no cambiaron radicalmente, pero en otras ocasiones un mismo trabajo puede convertirse en otro muy distinto años después. Esto resulta motivo interesante de observar, pues puede haber una o dos imágenes importantes que se conservan y que son las que permiten establecer su proveniencia del trabajo anterior; en



1. Francisco Toledo. *Juárez perdió la cabeza*. Litografía.



2. Francisco Toledo. *Mujer de las cajas y del aro*. (Quinto estado) 1979. Punta seca.



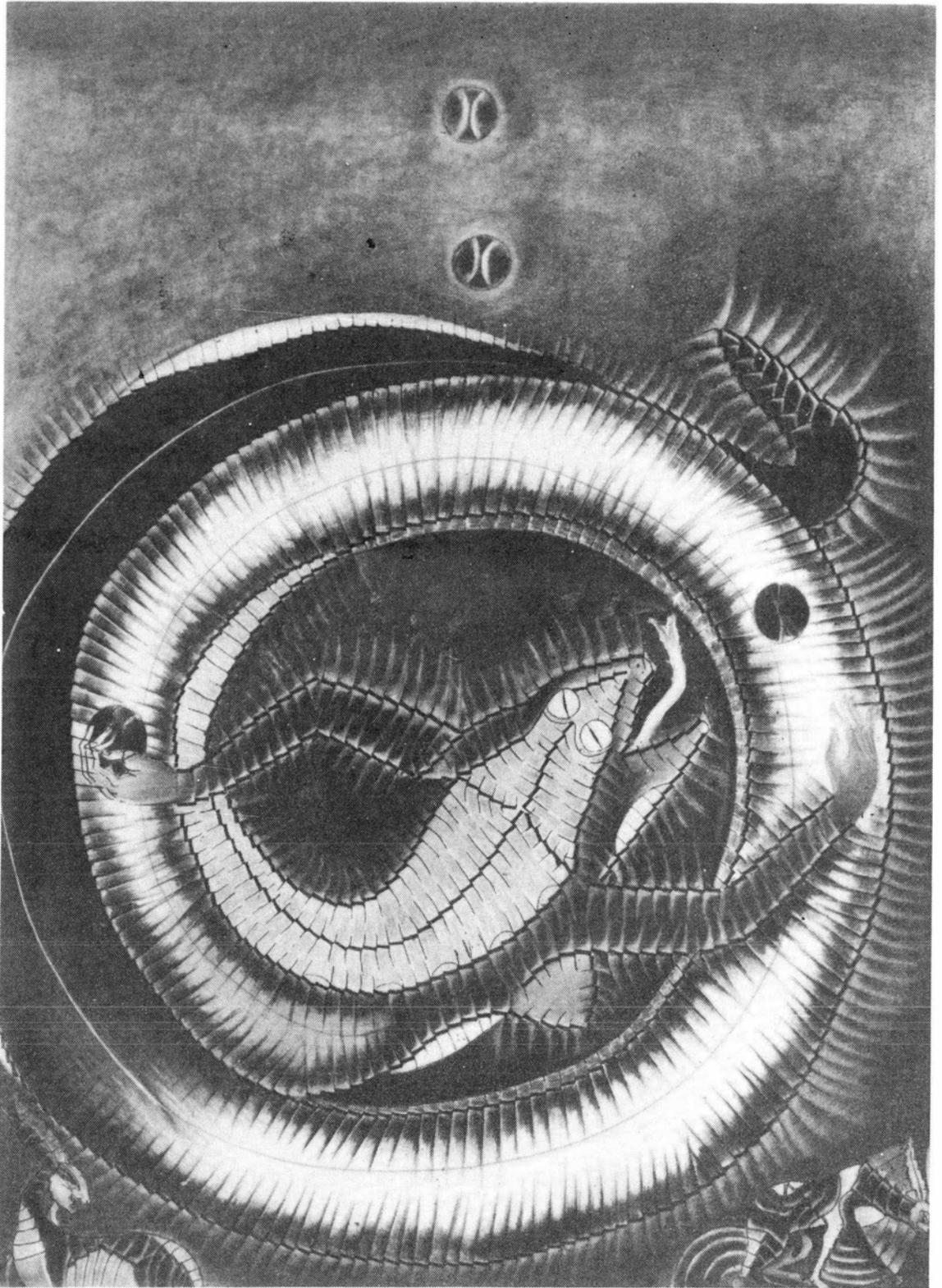
3. Francisco Toledo. *Mujer de las cajas y del aro*. (Sexto estado) 1979. Punta seca.



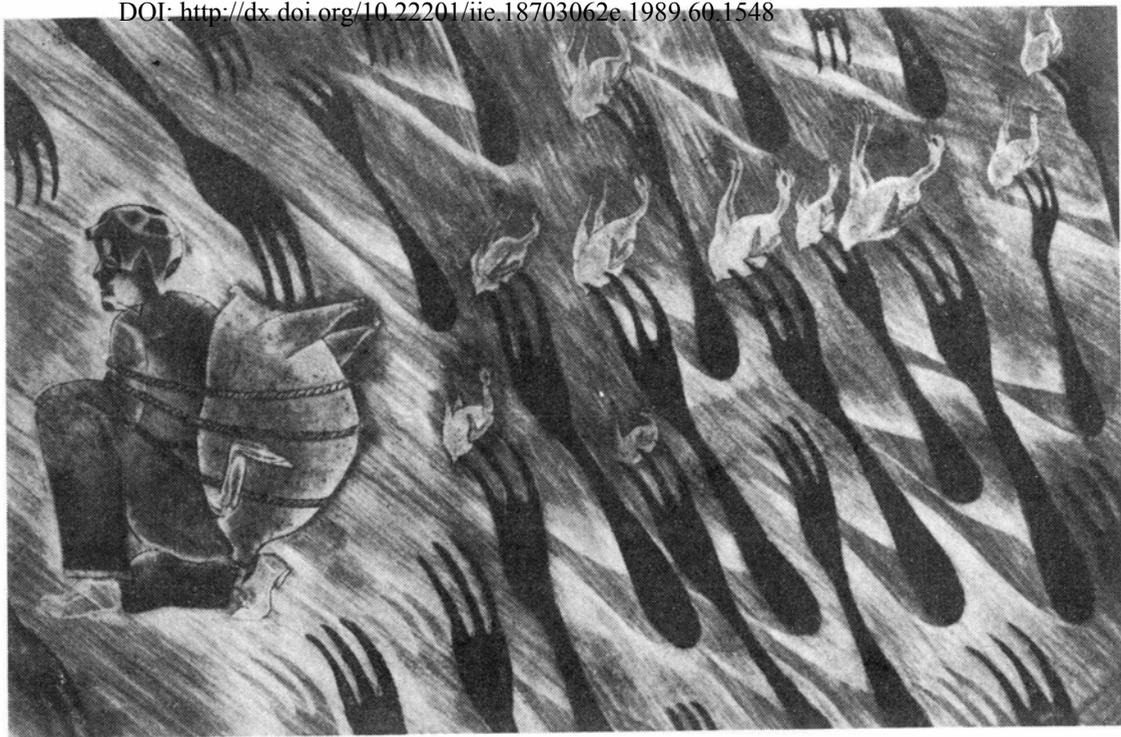
4. Francisco Toledo. *La lujuria de Pisanello*. (Primer estado) 1984. Punta seca.



5. Francisco Toledo. *La lujuria de Pisanello*. (Segundo estado.)



6. Francisco Toledo. *Serpiente de Malabar*. 1978. Aguafuerte, ruleta y agua-tinta (color).



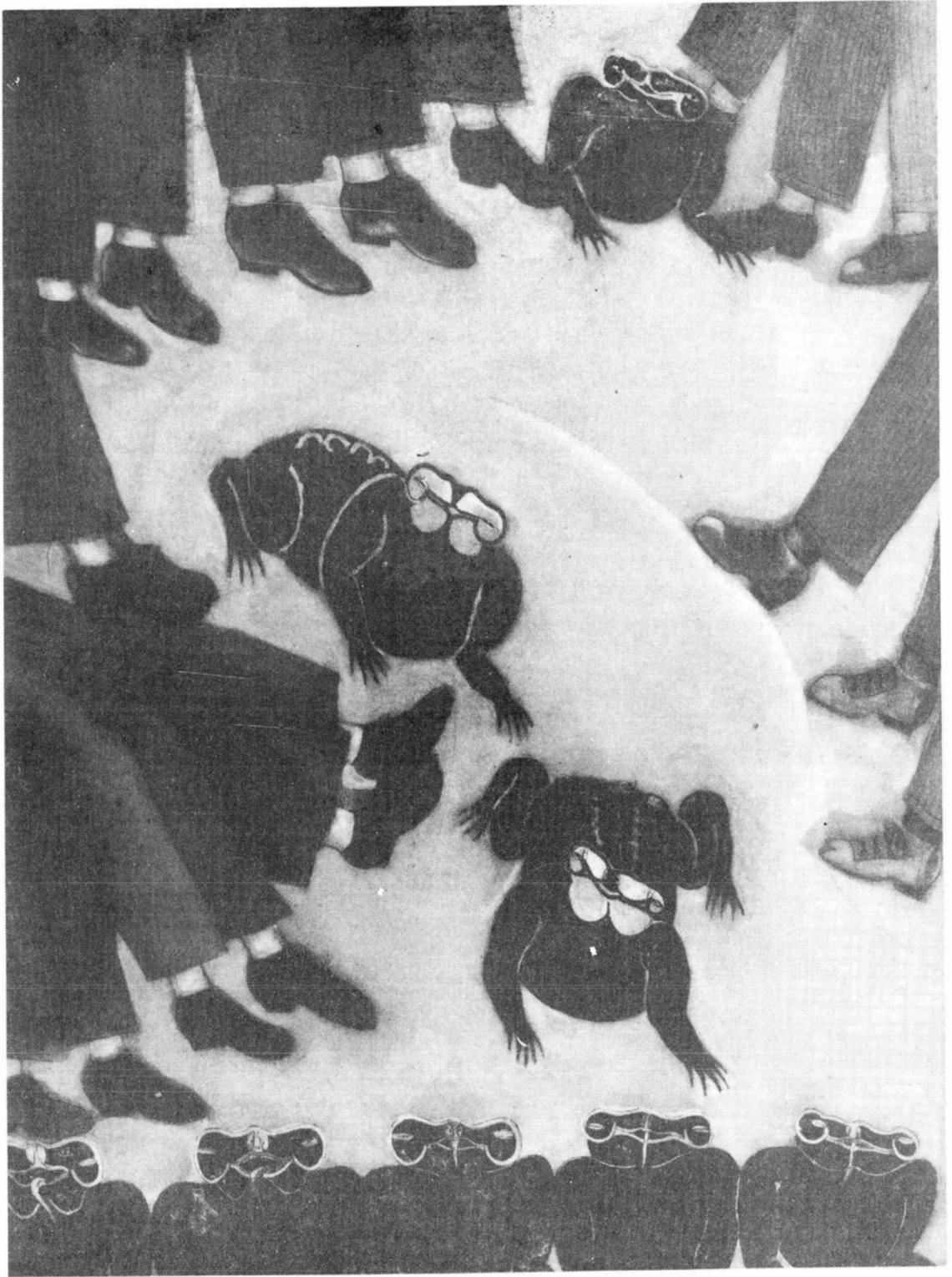
7. Francisco Toledo. *La mesa de Miguel*. Ruleta, punta seca y aguafuerte (blanco y negro).



8. Francisco Toledo. Del libro *Toledo Guchachi*. "La iguana". 1976. Aguafuerte, aguatinta y ruleta (color).



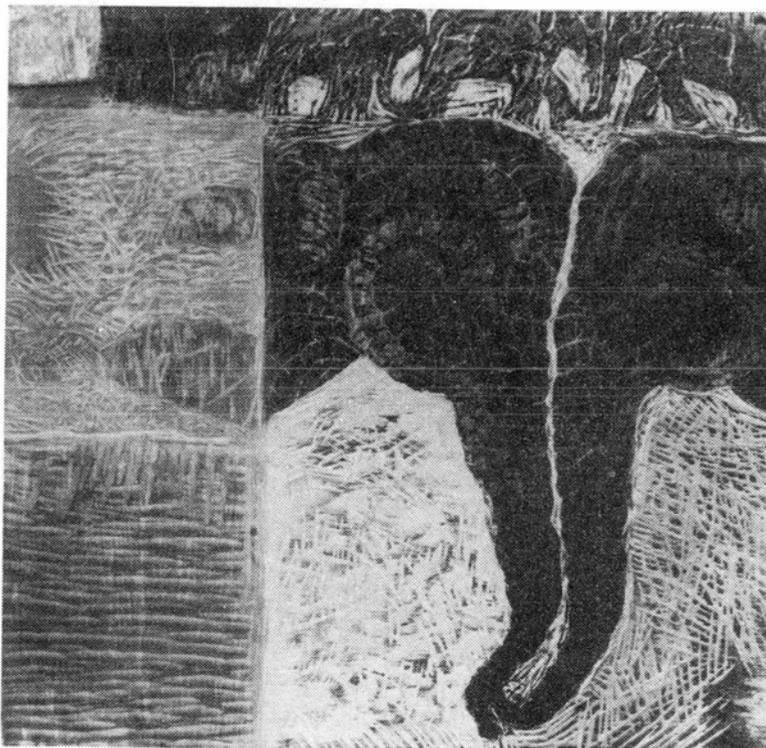
9. Francisco Toledo. Del libro *Nuevo catecismo para indios remisos*. 1981. "Las dudas del predicador." Aguafuente, punta seca, buril y ruleta sobre placa de cobre religiosa antigua.



10. Francisco Toledo. *Sapos y pantalones*. 1974. Aguatinta, aguafuerte y ruleta (color).



11. Francisco Toledo. *El mono de la tinta*. 1985. Aguatinta (blanco y negro).



12. Francisco Toledo. *El elefante*. 1983. Xilografía.

cambio, otras se cancelan y se sustituyen por figuras distintas, o mudan su sitio inicial de ubicación. El tipo de situación que describo acusa proclividad para trabajar proponiendo secuencias, cosa que Toledo ha hecho no sólo de esa manera, sino también trabajando varias planchas con miras a obtener un tiempo movable que no fija una sola escena, sino una acción que se compone de varias etapas. Así sucede con los seis grabados en puntaseca de 1979, montados en un mismo marco, que forman una especie de breve historia gráfica acerca de varios conejos que saltan a través de un aro para clavarse de cabeza en unas cajas (figs. 2 y 3). En el primero hay un hombre con un conejo flanqueado por dos mujeres; en el segundo el hombre desaparece, pero no el conejo, que eventualmente se convertirá en pareja de una de las mujeres en los grabados subsecuentes, en tanto que la situada a la izquierda es eliminada. Mientras, el conejo erotiza a la mujer que permanece, y una intensa luz blanca deja ver que, tras la puerta abierta, hay otros conejos destinados todos a saltar por el aro para irse ubicando en las cajas vacías. Esta obra a mí me recuerda vivamente, por analogía, las secuencias cortadas de las primeras películas del cine mudo como las de Méliès y Reynaud que no intentaban narrar una historia, sino describir el movimiento en el tiempo. Cuando uno las ve hoy en día, las encuentra preñadas de magia, y así acontece con esta y con muchas otras obras gráficas de Toledo. Sucede de este modo porque su magia no está sólo en sus capacidades de transformar la materia informe en algo que tiene sentido plástico, sino también en su aptitud de "veedor". Es capaz de encontrar rasgos insólitos o significativos hasta en las aspas de un rehilete o en los tenedores que están sobre la mesa de la cocina. Elementos cotidianos como lo son éstos y muchos otros, dejan de ser inocuos y se cargan de vida.

Ya he mencionado que la trayectoria de Toledo como artista gráfico se inicia fundamentalmente en el campo de la litografía y que después simultáneamente se interesó en otras técnicas, como la xilografía, la puntaseca y el huecograbado en sus diversas variantes. Y en este momento me parece adecuado insistir en dos características que son inherentes a su trabajo gráfico en general. La primera se refiere a la congruencia entre lo que quiere expresar y las propiedades que brinda el medio en el que se expresa, y la segunda al gusto por manejar dos o más técnicas combinadas en una misma obra, cosa que hace en vista de obtener cierto tipo de calidades y de contrastes.

Hoy en día hablamos de "grabado" sin hacer una distinción explícita entre las técnicas de estampación en hueco y aquellas otras que pueden

o no morder la matriz, como sucede con la xilografía, que tradicionalmente se imprime en relieve, o como la litografía, que responde a una impresión plana. En todo caso, la palabra “gráfica”, que se deriva del griego, implica rayar, dibujar, hacer incisiones. En toda obra gráfica destinada a imprimirse, la técnica desempeña un papel que pudiera denominarse protagónico, y es aquí donde las capacidades creativas del artista se alían de manera inextricable al oficio. De tal modo que las metas que persigue, o sea sus intenciones de producir tales o cuales efectos, deben adecuarse al tipo de figuras y elementos que propone y a su distribución en el espacio disponible. Si esto no sucede, la obra puede ser todo lo interesante que se quiera en cuanto a iconografía, puede incluso encontrarse bien impresa, pero no pasará de ser un medio que permite difundir, a través de un tiraje determinado, imágenes y configuraciones que de otro modo no serían múltiples, sino únicas, como sucede con la pintura o con el dibujo original. La verdadera gráfica artística es mucho más que una reproducción, es una creación con valor propio que se basa, repito, tanto en las capacidades sensibles e intelectuales del artista como en el uso que hace de las posibilidades expresivas inherentes al medio. Una obra gráfica de calidad es siempre una obra de arte tan independiente y valiosa como puede serlo una pintura o una escultura. He querido acentuar esto porque Francisco Toledo —que es un notable pintor— no debe ser considerado como un pintor que a veces hace grabado, sino como una de las figuras importantes de la gráfica contemporánea. Cuando un artista gráfico llega a logros análogos, ha requerido alimentar de manera continua una sensibilidad seguramente innata para el dibujo y la composición, pues es obvio que el sólo dominio del oficio no basta, se necesita además poseer talento y éste no se aprende, se tiene o no. Al hablar de dibujo en términos generales, sería prudente hacer al menos una distinción: por un lado está aquel esquema que el artista trae en la mente y que traduce en líneas casi en forma automática, con objeto de apresar de algún modo la idea, por otro lado tenemos el dibujo como obra autónoma, que se basta a sí misma y que puede provenir de esquemas o bocetos previos, aunque éstos no sean convocados a aparecer en el momento de la ejecución. Tratándose de Toledo, aparte de su inventiva para crear imágenes y eslabonarlas entre sí, aparte también de una extraordinaria destreza para hacerlas fluir como si salieran solas, hay una tendencia constante a ir proponiendo un uso múltiple de la línea. A veces la deja correr a la manera clásica (tal y como se percibe en los grabados inspirados en *La lujuria* de Pisanello), (figs. 4 y 5) en otras la pliega y forma

meandros que se repiten y que viajan de una composición a otra. Así las hileras de tejas —seguramente las tejas de las casas de Juchitán— que “vuelan” en una litografía, se convierten en un elemento con otro significado en una estampa posterior en la que los mismos módulos integran unos animales que parecen anguilas o pequeñas víboras.

Toledo ha ido creando a lo largo de los años un repertorio de motivos formales, armados partiendo de los usos de la línea, que transita de una obra a otra asumiendo características distintas. A veces se trata de separar tajantemente ciertas áreas —lo cual conviene al proceso xilográfico—, otras el trazo o el medio tono es rascado desde el negro o desde el color oscuro, quitando la superficie entintada para producir, bien líneas netas o zonas finamente difuminadas, punteando, rayando casi imperceptiblemente. En otras ocasiones la línea produce impresión de relumbrar, lo que se logra contorneando mediante perfiles aspeados, achurando determinados bordes, trazando en zig-zag. Todo esto y decenas de recursos más que sería imposible enumerar, producen diversos tipos de efecto en el diseño que se va a estampar. Hay piezas en las que se detecta la intención de que la imagen quede quieta, como incrustada en el soporte, tal y como si éste la hubiera contenido por siglos o hubiera nacido en ella, y hay otras en las que el diseño posee una extraordinaria movilidad, tanta que produce la impresión de iridiscencia, como sucede con el grabado a cuatro placas sobre la *Serpiente de Malabra* (fig. 6). La animación, se diría que embrujada, propia de ciertos grabados que representan interiores domésticos en Oaxaca —por cierto inspirados en escenas de su entorno cotidiano— poseen ese insólito efecto vibrátil. Los motivos parecen inocuos: la mesa del almuerzo, la ventana, su mano que dibuja los mismos enseres (como en ciertos dibujos de Escher), la cocina. Pero todo parece inquieto, como si cada cosa, por mínima que sea, realmente palpitará dentro de la hoja de papel (fig. 7) Así también hay no pocos trabajos en los que el protagonista principal es el viento, que, por ejemplo, puede quitarle el sombrero al bien trajeado ranchero. En este caso la acción se desarrolla en secuencia, como en las fotografías de Muybridge. Así dibujó varios sombreros que siguen el trayecto del aire; en cada uno de ellos la línea va perdiendo densidad hasta casi diluirse.

Francisco Toledo ha ilustrado textos que conforman ediciones limitadas. Las ilustraciones son predominantemente grabados originales, aunque las hay también a manera de viñetas. Algunos, como *Toledo/Sahagún*, *Chilam Balam* (el Popol Vuh) y *Guchachi* (la iguana), (fig. 8) recrean, más que ilustran, textos de la época de la conquista de México, ya sean

elegidos al alimón entre Elisa Ramírez y él mismo, o bien seleccionados por autores. Sobre poemas de Georgens Stevens realizó diez grabados que se publicaron en un tiraje reducido (25 ejemplares) bajo el título de *Trece maneras de mirar un mirlo*. Ha ilustrado también varios textos de impresión editorial, el más importante y conocido de todos es el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges. Las ilustraciones para este libro integraron una exposición que viajó por varios países, la cual causó el asombro y la admiración de todos cuantos la vieron. Pienso que Toledo no ilustró a Borges en sentido literal; lo que sucedió fue que la fantasía de uno y de otro encontró uno de esos desusados puntos de convergencia, sin que fuera necesario forzar en lo más mínimo las cosas, para lograr algo así como una “traducción” del lenguaje escrito a visual. Se trata de uno de los pocos casos en la historia editorial en la que los niveles estéticos entre lo escrito y la imagen alcanza equivalencia. La última publicación ilustrada por Toledo es también un bestiario, se trata de un conjunto de poemas de Alberto Blanco que lleva por título *Canto a la sombra de los animales*, editado por la Galería López Quiroga (1989). No me sería posible comentar cada una de las obras que por ahora conforman la bibliografía ilustrada por Toledo, porque eso sería tema para un ensayo aparte. Pero por sus características *sui generis* sí deseo comentar brevemente una edición más: el *Nuevo catecismo para indios remisos* que con texto de Carlos Monsivais se publicó en 1981, con un tiraje de 31 ejemplares. La mayor peculiaridad de la obra consiste en que el punto de partida estuvo no en un texto ya escrito, sino en un hallazgo de Toledo. Dio con nueve pequeñas planchas grabadas en los siglos XVII y principios del XVIII, de las que servían para ilustrar devocionarios o libros de catecismos en el mundo novohispano. Y así como él retribaja sus propias planchas dando origen a obras distintas que conservan su arraigo en la inicialmente grabada, así también se abocó a formular unos contextos nuevos, introduciendo imágenes sobre las que ya existían. *El Nuevo catecismo* es notable en primer término por el concepto que lo origina: suma dos instancias aparentemente incompatibles (pero no para Toledo), la religión y el humor. Tenemos así que las ánimas del purgatorio, muy tranquilas en medio de ese fuego que no consume, se protegen con unos paraguas abiertos de los chorros de sangre que amenazan con apagar las llamas y que misericordiosamente provienen del costado y las heridas de Cristo Crucificado (fig. 9). En otra de ellas San Miguel Arcángel, príncipe de las milicias celestiales, recibe alas adicionales (probablemente de guajolote) y lleva un chamuco encadenado a su cintura mientras que es

amenazado por los ladridos del coyote que porta en sus brazos el indio arrodillado que lo venera. La iconografía original no se pierde, por ejemplo el Sagrado Corazón en otra estampa aparece aunque con ojos, nariz y boca, portando la corona de espinas, pero, a través de las alegorías ya fijadas de antemano, Toledo creó símbolos, abriéndolas a una multiplicidad de lecturas.

Sobre el universo de imágenes creado por Francisco Toledo ya he hablado en el libro de la SEP, publicado en 1981;⁸ creo que ese texto conserva vigencia y por ello sólo haré aquí ciertos comentarios, ausentes en dicha publicación. Las imágenes básicas de Toledo, como las de la mayoría de los artistas verdaderamente creativos, se gestaron durante los primeros años de su vida y después, por asociación, fueron codificándose al enriquecerse con contenidos que se anexaron por afinidad o contigüidad. Así sucede, por ejemplo, que el grifo que dispara un chorro de agua cristalino, es un *memento* de infancia (la llave se encontraba en la casa de su tía y a él le gustaba observarle cuando la abría). Este motivo —que tiene, claro está, connotaciones sexuales— aparece en no pocas composiciones y en contextos siempre diferentes. Otro ejemplo: los sapos abundan en Juchitán y suelen introducirse en las habitaciones, sobre todo en la época de lluvias, y la gente los barre con una escoba. Hay un grabado hecho durante su larga estancia en Oaxaca, fines de los años sesenta, en el que unos sapos suben pacientemente por los peldaños de una escalera, y cerca está la escoba. Aquí se trata de un recuerdo concreto que reavivó otros. Durante un lapso transcurrido en Juchitán con la familia que formó al lado de Elisa Ramírez, los sapos, en época de lluvias, efectuaban una acción similar a la que visualiza el grabado. Algo parecido ocurre con los zapatos, que siguen llamándole la atención y que gusta de representar en variadas formas, estilos y hasta modas, sean de hombre o de mujer (fig. 10). Con harta frecuencia las iguanas o las vacas calzan elegantes zapatos. Esta predilección, como anoté antes, también se anuda a recuerdos de infancia temprana. Él dormía a veces en el taller donde se extendían las pieles de reses para las suelas y donde las hormas parecían mirarlo como si fueran miles de ojos. Por supuesto que a estos estímulos visuales se suman los que asimiló a través de relatos en los que la región del Istmo es extraordinariamente rica. La tradición oral propia de una cultura básicamente agraria ha constituido el ingrediente fundamental en un doble aspecto de su quehacer: el de creador de metáforas plásticas y

⁸ Teresa del Conde, *Francisco Toledo*. SEP, México, 1981.

el de compilador y editor, trabajo que sigue desempeñando hoy en día. Además ha observado ciertos conglomerados del mundo animal y vegetal como si fuera zoológico y botánico. Lo que traspone no es básicamente la apariencia de los seres, sino los rasgos que sus estructuras ostentan. A veces organiza frisos con la figura repetida de un insecto o de un cangrejo; otras formula pequeños módulos reiterativos que en conjunto se comportan, por ejemplo, como las hojitas del helecho; en unas más el trayecto de una serpiente sobre la arena puede instaurarse como elemento importante de determinada composición; además, muchas figuras de animales o de seres humanos reciben ciertos lineamientos que provienen de organismos muy diferentes en sus respectivas estructuras.

Sería imposible no percibir los innumerables motivos eróticos que pululan en su obra y que no se reducen a cópulas, sino auténticas transmutaciones. Así, el sexo de una mujer puede transformarse en alacrán o su lengua prolongarse en la pinza de un cangrejo. Sus poderes de demiurgo están en esa maravillosa cadena cuyos eslabones traban a la visión de origen, la percepción cotidiana, ya no sólo recreando, sino creando mitos. A este aspecto de su personalidad artística nos hemos referido, como ya comenté antes, todos los que nos hemos enfrentado a su obra intentando transmitir la experiencia que deriva de tal enfrentamiento. Me parece oportuno transcribir aquí algunas frases de varios autores que ofrecen convergencias entre sí respecto a lo que he comentado. “Lo que más sorprende en este artista es... su poder de animación. Sin que haya en ella un motivo propiamente narrativo, toda su producción, incluso la más insignificante, es el desarrollo y la realización de un tema mítico”, dice Pieyre de Mandiargues.⁹ Jorge Alberto Manrique anota que “Toledo nos invita a reestablecer un modo mítico de relación con las cosas. Sacerdote de un culto olvidado, pero no perdido, reestructura los ritos en el hecho vivo que son cuadros”.¹⁰ “Toledo siempre ha sido un magnífico informador sobre el embrujo del mundo temprano del hombre. Lo mágico es el elemento que él extrae de la realidad o que lleva consigo por no sé que designio incomprensible”, escribe Juan Acha.¹¹ Según palabras de Luis Cardoza y Aragón, Toledo “no ilustra ni decora costumbres o creencias. No va ni viene de sus orígenes. Ni los olvida ni los recuerda. Los

⁹ André Pieyre de Mandiargues, “Permanence du Sacre”. *XXème Siècle*. París, Decembre 1964.

¹⁰ Jorge Alberto Manrique, “Toledo, el lenguaje de las cosas”. *Plural* No. 35. México, agosto de 1974.

¹¹ Juan Acha. “Toledo gráfico”. *Plural* No. 46. México, agosto de 1976.

vive como respira. Los vive míticamente”.¹² Para la exposición de 1988 en la Galería de Arte Mexicano, Verónica Volkow escribe en la presentación que “El acto de pintar se convierte en Toledo en un ritual de creaciones y destrucciones interminables. . . Saca sus figuras mágicas incansablemente, como un mago de su sombrero”.¹³ Quien con más concreción ha parado mientes ya no en los poderes “mágicos” sino en las raíces culturales del arte de Toledo es Carlos Monsiváis, Parafraseando a Lewis Carrol, tituló la presentación de catálogo en la Galería Pape de Monclova así: “Que le corten la cabeza a Francisco Toledo, dijo la iguana rajada”.¹⁴ Este ensayo explica con sencillez y claridad una de las principales vetas originales (de origen) generadoras del universo toledesco. No sólo la magia la que lo connota, sino su raigambre en una cultura agraria. El reciente texto de Elena Poniatowska para el libro *Juchitán de las mujeres* con una foto de Graciela Iturbide, aunque no se refiere a Toledo también resulta útil como referencia a la premisa a que me refiero.¹⁵ No es que otros autores hayan descuidado estos puntos, pero es cierto que el asombro que provoca la imaginería del artista oaxaqueño se ha constituido en uno de los factores que principalmente se privilegian (y no es para menos) al hablar acerca de su trabajo. Esto, creo, obedece a un mecanismo muy natural. Sucede que la obra de Toledo desamorra la censura del espectador y éste tiende a generar la expresión de una especie de creación paralela. Ya se sabe de sobra que el lenguaje plástico no es traducible al lenguaje escrito, pero el enfrentamiento con obras de tales características provoca el impulso de hacerlo.

Durante los últimos años Francisco Toledo ha realizado numerosas litografías, xilografías y técnicas mixtas en las que pueden detectarse ciertos cambios, a veces bastante marcados, respecto a sus obras gráficas anteriores. En ocasiones el trazo se ha hecho impulsivo, casi gestual, como en la litografía titulada *La muerte camina*. Ocupando con unos cuantos trazos la mayor parte de la composición, hizo saltar a la calaca entre dos segmentos de hemisferio, minuciosos, delicados, que flanquean las esquinas inferiores de la estampa. Algunas xilografías llegan casi al abstraccionismo, pero sin perder referencia con las imágenes de su repertorio. Así

¹² Luis Cardoza y Aragón, *Francisco Toledo*. Ed. Era, México, 1987.

¹³ Verónica Volkow. “Toledo y su mundo interminable”. *Catálogo*. Galería de Arte Mexicano. México, 1988.

¹⁴ Carlos Monsiváis, “Que le corten la cabeza a Francisco Toledo, dijo la iguana rajada”. *Catálogo*. Fundación Pape, Monclova, Coahuila, 1983.

¹⁵ Graciela Iturbide (fotos) y Elena Poniatowska (texto), *Juchitán de las mujeres*. Ediciones Toledo, México, 1989.

ocurre con *El cerro del lagarto*, donde la figura del reptil quedó incrustada como un fósil en los extractos trabajados con la gubia, los que encontrarían su analogía en las capas estratificadas de alguna excavación arqueológica. Hay otras obras recientes, de formato amplio, en las que explota los elementos formales sin saturar el espacio; así las figuras aisladas, en vez de presentarse en detalles pequeños, se amplifican e incluso pueden enseñorearse de la mayor parte de la piedra o de la plancha. Otras piezas denotan una fulgurante soltura en el modo de barrer la superficie con un pincel y muestran la presencia de áreas tonales menos divididas y más graduadas que en obras de momentos anteriores (fig. 11). Sin que haya abandonado sus anteriores maneras de quehacer (lo cual sería imposible), que prevalecen sobre todo en los aguafuertes y mezzotintas, ha venido procurando configuraciones más sintéticas que no excluyen ni el detalle minucioso ni la delicadeza. Al utilizar el color (así sea únicamente el negro), ha buscado de armar con él las imágenes, en vez de encerrarlo en trazos, convirtiéndolo en aliado principal de la estructura que guarda la pieza. Al observar, un vasto conjunto de sus obras gráficas recientes, me he dado cuenta de que los mismos elementos de su iconografía, utilizados parcialmente, ceden su carácter de “personajes” a un tipo de *Gestalt* emparentada en cierto modo con la geometrización, sin que exista en ningún caso efecto de *hard edge*. Todo es absolutamente orgánico, pero la función de las estructuras básicas se resalta, lo mismo si se trata de las cabezas de dos elefantes vistos de perfil, que del “fantasma” de un chapulín esparcido en el graneado de la piedra litográfica (fig. 12).

El presente ensayo no puede llevar a conclusión alguna porque el mundo gráfico de Francisco Toledo sigue haciéndose. No es de los artistas que fijan un vocabulario prácticamente inmutable que va enriqueciéndose sólo por adición. Tal y como es su obra, es también su proceder creativo: orgánico, como el crecimiento de las plantas y el desarrollo de los seres animados. Por lo tanto sujeto a las mutaciones que conlleva su propia historia.