

## **DIALÉCTICA DEL VACÍO: LA PRESENCIA Y LA AUSENCIA EN LAS MÁSCARAS DE JOSÉ LUIS ROMO**

Dialectics of emptiness: Presence and absence in José Luis Romo's Masks

**Antonio Sustaita**, Universidad de Guanajuato, México

Correo electrónico: yootro@hotmail.com

**Liuva Sustaita**, Universidad de Guanajuato, México

Correo electrónico: yootro@hotmail.com

Recepción: 12/12/2017

Aceptación: 18/10/2018

**Resumen.** Este artículo aborda el estudio y análisis de una obra muy importante de José Luis Romo, destacado artista de origen otomí. Se trata de máscaras en bronce y penca de maguey. El artista ha buscado recuperar una práctica artística ritual olvidada: la construcción de máscaras de maguey que tienen su origen en la fiesta de la cosecha en el Valle del Mezquital. Para lograr este análisis se aborda una estética de la máscara que busca explicar la singularidad de las obras de Romo. Mediante un análisis estético y semiótico este artículo intenta determinar el alcance de la aportación del artista.

**Palabras clave:** máscara, estética, arte mexicano.

**Abstract.** The aim of this paper is to analyze an outstanding work of art: Jose Luis Romo's masks. He is a very important otomi artist whose main work is about masks made out of brass and bunch of maguey. The artist has tried to set his work in a traditional, even though forgotten, ritual practice. Before the Spanish people came to America these masks of maguey bunch were part of a harvest ritual feast in Valle del Mezquital (Hidalgo, a central state of Mexico). In order to go on with the analysis of this masks we have developed a mask aesthetic and semiotic that points to the explanation of Romo's mask as Works of art.

**Keywords:** mask, aesthetic, mexican art.

La pregunta por la identidad resulta tan acuciosa hoy día tanto como lo fue en la antigüedad. La respuesta aparece no sólo mediante artilugios discursivos contruidos por uno mismo o los otros (soy esto o aquello; eres esto o aquello otro) sino por soluciones más contundentes puestas en juego por estrategias performáticas (soy esto o aquello porque luzco de esa forma; eres eso o aquello porque luces de tal o cual modo). En este segundo punto, como ocurre con el uniforme, el disfraz y el maquillaje, la máscara cumple un rol esencial.

El nacimiento del arte contemporáneo, en el sentido expresado por Giorgio Agamben como la facultad de percibir la oscuridad en el amplio campo luminoso del presente<sup>1</sup> tiene una deuda muy grande con dos dispositivos a los que el hombre occidental se enfrentó en los primeros veinte años del siglo XX: la máscara y la trinchera. Para alcanzar una mayor contundencia en la afirmación que da inicio a este texto, digamos que no se trataba del nacimiento del arte contemporáneo sino, más bien, del nacimiento de la conciencia sobre lo contemporáneo del arte. El arte contemporáneo, propiamente dicho, vendría más adelante.

Para el propósito de este ensayo, me limitaré al análisis de la obra del artista mexicano de origen otomí José Luis Romo (1953-2016).

En una perspectiva histórica, después de la exhibición de figuras de seres humanos salvajes por parte del pintor francés Paul Gauguin (1848-1903), fantásticos registros de sus viajes a las islas de los mares del sur, los artistas que no pudieron salir de Europa llevarían a cabo travesías mucho más modestas, pero, en algunos casos, igualmente productivas. Tal es el caso del pintor holandés Vincent Van Gogh (1853-1890). Pequeños viajes, que no fueron periplos en modo alguno, aunque alguno sí que lo fue, los llevaron a las vitrinas de los museos donde podrían apreciarse mascararas africanas y de antiguas culturas del mediterráneo. Era “casi” como viajar a las culturas primitivas, es decir, como si hubieran conseguido desprenderse de las cadenas que la civilización europea, que ataba no sólo sus cuerpos, emociones y sentimientos, sino también su técnica artística.

Con las *Señoritas de Aviñón* (1907), de Pablo Picasso, mujeres investidas de un poderío siniestro gracias a las máscaras que portaban, el pintor más importante del siglo XX instauraba una pintura anti-retiniana, es decir, contemporánea. Fue tan grande la

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011, 20-21.

perturbación que esta obra provocó entre su propio círculo de colegas, que nadie conseguía entender qué le había ocurrido al genio Picasso para que llegase a pintar aquel cuadro. Aunque otra máscara, con todo el terror que era capaz de proyectar, había hecho su aparición en la pintura 14 años antes. Se trata de *El Grito*, del pintor noruego Edvard Munch (1863-1844), una de las obras más reproducidas por medios diversos a lo largo del siglo XX y XI. En este cuadro se enfrenta a los espectadores un ser cuyo rostro, confundido con la máscara, podría afirmarse que se encuentra espantosamente fundido con ella. Ese sujeto, ignoramos si hombre o mujer, resulta horroroso al punto que el mundo que lo rodea, incapaz de soportar su presencia, produce un grito aterrador. Es el grito de la modernidad, símbolo de la opresión que la civilización occidental empezaba a construir en torno al individuo.

La práctica cada vez más extendida de máscaras en el mundo contemporáneo daría cuenta de una necesidad de ser otro o de adquirir poderes sobrenaturales, como explica la antropología, frente a un sistema que reduce y constriñe cada vez más al individuo. La máscara aparece como un dispositivo de subjetividad que apunta a una práctica libertaria. La máscara de Vendetta, la del sub-comandante Marcos y la de *Scream* (una relectura de *El Grito*) junto a muchas otras más, sirven de contexto cultural a la obra del artista José Luis Romo.

## **1. La obra como cara del espectador**

Mi primer encuentro con la Máscara (así, con mayúscula, y en este sentido me refiero al trabajo de José Luis Romo) ocurrió el 8 de julio de 2013, en el Museo Nacional de la Máscara, en San Luis Potosí.

Vayamos antes a otro museo, para entender el problema engendrado por las máscaras de Romo. Con base en las obras colocadas en la entrada del Museo Metropolitano de Arte, New York (MET, por sus siglas en inglés) todavía en el año 1983, *Perseo con la cabeza de Medusa*, de Canova, y *El triunfo de Mario*, de Giovanni Battista Tiepolo, Hal Foster discierne un componente psicoanalítico en la particular relación de los espacios de exposición y las obras de arte. Éstas cumplirían una función apotropaica. Se trata de un

intento por someter lo radicalmente otro, con el fin de instaurar un espacio normalizado. Algo parecido a lo que ocurre en las catedrales góticas, cuyas fachadas se encuentran adornadas con figuras monstruosas.

Con la exposición de las máscaras de José Luis Romo en El Museo Nacional de la Máscara acontecía algo semejante. Me refiero a la naturaleza psicoanalítica de la distribución espacial, aunque no tenga relación alguna con el asunto apotropaico sino, más bien, con el simbolismo y función de la máscara en general, que por extensión propicia una lectura estética de las máscaras de José Luis Romo. El Museo de la Máscara se halla situado frente al teatro De la Paz, apenas separados por una vía peatonal que sirve, a veces, a modo de explanada para eventos diversos, sobre todo de índole cultural.

Teatro y museo: escenario y máscara separados por una vía pública ampliamente transitada. ¿Casualidad o confirmación categórica de la existencia como representación —representación de la voluntad, en los términos planteados por Schopenhauer y Nietzsche?. El hecho de que el museo de la máscara se encuentre del otro lado del paseo público y no en la misma edificación o conjunto del teatro nos lleva a pensar en el desbordamiento propio de lo fantástico, en su poder para contagiar y contaminar lo real. Es también un recordatorio de que lo real tiene grandes deudas con lo fantástico. Por eso, en latín, máscara significa persona. Y Lope de Vega, en *La vida es sueño*, afirmaba de forma contundente: “Que el vivir sólo es soñar / y la experiencia me enseña / que el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar”.

No hay casualidades en eventos de esta índole. No parece producto del azar el despliegue especular —frente a frente— del teatro como escenario y el depósito de las máscaras que es el museo. Con base en este modelo podría entenderse que la cualidad interpretativa, es decir, la facultad de devenir otro, desborda el escenario y se riega por las calles convirtiendo a la ciudad en teatro. El interaccionismo simbólico tomó conciencia de ello, y la incorporación de estos conocimientos presentes ya en disciplinas tales como el arte y la antropología, le sirvieron para explicar la sociedad más allá del rígido modelo marxista de clases sociales, permitiendo la comprensión de los sujetos sociales como actores. Todo esto podría sintetizarse en la siguiente expresión: la máscara cobra vida. Sobre todo, la máscara que nos interesa, o el conjunto de ellas: la de José Luis Romo. Este

artista actualiza en su obra una tradición que para muchos de nosotros resultaba inexistente por desconocida: la máscara de penca de maguey.

Volvamos a la exposición de máscaras del artista. Del exterior al interior del museo ocurría otra cosa. Como cualquier otro espectador, fui pasando por distintas galerías, yendo de las máscaras tradicionales, una colección de más de un millar provenientes de todos los rincones del país, a las particulares máscaras de Romo.

La máscara, advierte Otto Bihalp-Merin es “un símbolo de la habilidad proteica del hombre para transformarse y también como instrumento mágico para alcanzar sus deseos”.<sup>2</sup> Definición y precisión gestual dan cuenta de las máscaras rituales como dispositivos arquetípicos de otredad. La cabellera, la barba, las arrugas, la nariz, los colores: signos que delatan en cada máscara una edad específica, un sexo definido, la pertenencia a un grupo social o divino, una potencia clara y, justo por ello, determinada y determinante. Por el contrario, las máscaras de José Luis Romo destruyen la semiosis que a las otras les sirve de fundamento. En ellas se encuentra ausente la cabellera o un signo que la indique; igual pasa con la barba, las arrugas, la nariz o el color de la piel. Frente a estas carencias semióticas cobra sentido de forma perturbadora lo monstruoso desprovisto de todo signo.

Frente a tales máscaras experimenté una perturbación abrupta, fruto de un *shock* que trataré de explicar ahora, en el cual, me parece, descansa su cualidad estética esencial. En primer lugar, eché en falta la formalidad acabada de las máscaras tradicionales, que da cuenta de una personificación o arquetipo claro. Al tener una máscara enfrente uno ve algo específico. En las de José Luis Romo no conseguía ver nada, a pesar del cúmulo y ebullición de sentimientos que lograban despertarme. No ver nada y experimentar mucho: ¿no es eso, precisamente, una de las características de un arte que se afirma poniendo en duda el régimen escópico, como es el caso del arte contemporáneo —de acuerdo a Giorgio Agamben? El puro gesto, lo que podría considerarse la dimensión expresiva —que no tiene que ver sólo con los ojos, la boca y la nariz, sino con la totalidad de signos que conforman el rostro— de algunas de las máscaras de Romo volatiliza los aspectos formales. Arde allí una llama poderosa e inquietante que reduce todo lo demás a ceniza. La misma forma se ha convertido en fuego y se le ve allí arder. Llama sublime portadora de potencias cósmicas.

---

<sup>2</sup> Víctor José Moya Rubio, *Máscaras: La otra cara de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 19.

Sin embargo, la constancia de una presencia, evidenciada por unos huecos (ojos, nariz, boca) apunta a una naturaleza humana.

Por otro lado, sentí que aquello a lo que me enfrentaba con estas obras, paradójicamente, era el revés de la máscara y no su parte frontal. Quien haya tenido una máscara en las manos sabe a lo que me refiero. La forma y los signos, trabajados en la parte frontal con el fin de construir el arquetipo, se pierde en el revés, exhibiendo una superficie irregular que presenta, como concavidades, las áreas correspondientes a la nariz y la boca. Claude Lévi-Strauss, en sus estudios sobre la máscara insinúa este espacio, el revés de la máscara, sin avanzar mucho en ello (1986). Revisé la obra buscando encontrar explicación a lo que yo experimentaba de cara a las máscaras de Romo. Debo aclarar que mi labor resultó infructuosa.

En tercer lugar, y con base en lo que ha quedado bosquejado al final del párrafo anterior, lo cual me parece de un aspecto insoslayable en el trabajo de Romo, frente a la máscara pude sentir un impulso, casi magnético, como si ella ejerciera una atracción siniestra del rostro de quien la mira. Si la máscara muestra, en lugar de la frontal, su parte oculta, entonces quedaría, de plano, dispuesta para ajustarse a la cara del espectador. A mi cara. ¿Con el fin de obtener su rostro verdadero?

## **2. Máscara y cosmos**

Detrás del día está la noche. Pasión y delirio, sueño y pesadilla. Exaltación y pérdida de la forma garantizada por la luz diurna. Tal poderío fundamenta el dispositivo para devenir otro que conocemos con el nombre de máscara: lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco. La forma esconde lo informe, lo limita; pero su mirada nos ve a través de esos orificios que son los ojos. Detrás de ella alguien mira y habla. Nos mira y nos habla. El terror que despierta la máscara descansa en la certeza de que detrás de ella hay un rostro imposible de ser conocido a menos que la arranquemos. En cierta forma esto resulta improbable, pues el que está detrás de ella es, en el momento del ritual, otro —anormal, aterrador, cósmico—. Cuando consiguiéramos arrebatarla aparecería el humano, terreno e indefenso: el ser normalizado. Dos cosas resultarían más aterradoras aún en la máscara: la primera, que

detrás de ella no haya rostro, que sea sólo un vacío quien la habite —el vacío que nos mira y nos interpela: el vacío animado por ella—. Por otro lado, que al supuesto rostro no seamos ya capaces de arrancarle la máscara, que ella sea también piel: que ella sea eso que oculta. Ambas cosas, es necesario pensarlos están presentes en las máscaras más poderosas de Romo.

Afirma Octavio Paz<sup>3</sup> que la máscara es lo opuesto a la transparencia. Es verdad, salvo en una cosa. Una pequeña área de la máscara, un vano compuesto por dos orificios da cuenta de la transparencia: los ojos. En algunos casos la máscara tradicional presenta también un orificio en la boca. Dialéctica del espacio negativo y el positivo, lo que vemos y nos mira. Toda máscara seduce porque inmoviliza a quien la mira. Se saca un provecho ritual-estético del poder de la mirada enmascarada.

Líquida, la mirada nos alcanza como la ola de un mar que se aproxima invisible pero contundente. En las máscaras de Romo está presente esta amenaza. Líquido y fuego, como se ha afirmado antes. Frente a esa mirada, quietos, nos sabemos indefensos. El líquido tal vez nos liquidará; su fuego no dejará de nosotros sino cenizas. Es decir: seremos otros mediante su contagio. El otro, lo otro, el que habita detrás de ella, la utiliza a guisa de escudo. Con ella se enfrenta al mundo, por ella deviene otro.

Sin embargo, todo parece indicar que detrás de las máscaras de Romo no hay nadie. No hay una vida humana que la atraviese. No hay más vida que la del propio espectador. Antes he hablado de la voluntad y la representación, temas desarrollados por Schopenhauer y Nietzsche. Entendemos que a la voluntad corresponde la energía y a la representación la forma. El poder que habita las máscaras de Romo descansaría en el hecho de que la forma (la representación) ha devenido pura voluntad. Y, sin embargo, la presencia sigue allí. Dialéctica maravillosa de la voluntad y la forma en un objeto que escapa a las determinaciones de la representación, es decir, la mimesis.

Me parece necesario recurrir a algunas notas de Bertolt Brecht y Juan Gelman<sup>4</sup> sobre la máscara. En el poema “La máscara del mal” Brecht (1999, p. 269),<sup>5</sup> con motivo de una máscara japonesa de un demonio maligno, resalta la forma en que los signos que lo construyen: el color de oro y las “abultadas venas de la frente” dan cuenta del poderío. Este

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores, 1986.

<sup>4</sup> Juan Gelman, *País que fue será*. México: Era, 2004, 20.

<sup>5</sup> Bertolt Brecht, *Más de cien poemas de amor*. Madrid: Hiperión, 1999.

poderío lo hallamos en las máscaras de Romo. Por otro lado, en un poema titulado “Ellas” Gelman reconoce los poderes de la máscara, no sólo hacia fuera, sino en lo que podría ser considerado su revés. Algo que me parece esencial para comprender las máscaras aquí analizadas. El poeta encuentra que la máscara “teje su propio sombra”, “frota sus mejillas contra las pertenencias del morir” y “de espalda a espalda esta ella misma”, lo cual daría cuenta del poder que la habita, un poder que no le viene del otro. Un poder que no se encontraría detrás de ella, sino en su revés, al punto de afirmar que “está en todo lo que falta”. Por último, en la misma línea Brecht, advierte que, en vez del dolor, está ella. En vez de los más grandes sentimientos del ser humano, que dan cuenta de su existencia cósmica, como el dolor, el horror, la angustia, la desesperación y el gozo erótico, estarían las máscaras de José Luis Romo, para recordarnos lo que somos, es decir, lo que nos falta.

### **3. Cultivar la máscara**

Junto a la casa del artista José Luis Romo, situada en la ciudad de Querétaro, hay un terreno de aspecto baldío. Allí nos dirigimos después de haber tenido la oportunidad de presenciar la forma en que trabaja en la penca de maguey. Resulta curioso que justo en el lado opuesto al correspondiente al taller en la casa-estudio, se encuentre algo que de entrada parece un basurero. Allí, restos de cajas de cartón, piedras de aspecto variado y maderos de distinto tamaño se amontonan al parecer sin objetivo alguno. Sin embargo, la realidad es muy distinta: se trata del huerto de los gestos.

Allí el artista cultiva sus máscaras. Sobre una extensión rectangular de tierra, bajo cartones, maderos y piedras se hallan situadas las pencas de maguey. Nada allí obedece a los principios de arbitrariedad ni desecho que ese supuesto “basurero” hace pensar en un inicio. Por el contrario, cada objeto por pequeño e insignificante que luzca juega un rol esencial en el proceso de cultivo de las máscaras. Con gran cuidado, el artista va levantando los maderos para explicarnos, con la pasión del artista que desvela su proceso creativo, las acciones necesarias para hacer florecer el gesto en la penca, que dará como fruto la máscara.



Con la participación de los maderos y las piedras, las pencas de maguey son colocadas en sitios y posturas específicos, ya sea por debajo de las piedras y los maderos o por encima de ellos, buscando un efecto expresivo preciso: el gesto de un rostro humano. Esto ocurre con la participación de la humedad de la tierra, la suave caricia de la luna, el calor brindado por los rayos del sol. Mediante el cubrimiento o descubrimiento permitido por los trozos de cartón, se administra la caricia de los rayos lunares y solares hasta conseguir que un gesto aparezca en la penca de maguey. La duración del proceso puede ser de semanas a meses, todo depende de las condiciones climáticas y del efecto artístico buscado. De acuerdo al ritmo dictado por este proceso, el artista acude al huerto fantástico diariamente para revisar la transformación artística de la materia prima. Con el auxilio de la naturaleza, el agua, el viento y la tierra, José Luis Romo remueve los trozos de penca buscando el gesto. Sólo eso: el momento en que lo natural y lo humano sean una misma cosa.

La obra de Romo se sitúa en una tradición particular de producción de máscaras propia del Valle del Mesquital, en el estado de Hidalgo. Como veremos más adelante, su importancia consiste en la recuperación de una práctica interrumpida hace muchos años, de la que ni el propio artista tenía noticia, sino a finales del siglo pasado. La ruta del encuentro con la máscara no se halla exenta de señales y signos premonitorios. En el año 1993, después de haber experimentado el rechazo en Hidalgo, su estado natal, José Luis presenta el proyecto 'Belleza olvidada' en Querétaro, donde despierta gran interés y recibe apoyo. Se trata de paisajes semidesérticos. Con entusiasmo el artista enfatiza su fascinación por este tipo de regiones, y el olvido que tuvo como tema artístico en la obra de los grandes paisajistas de finales del siglo XIX y principios del XX, como José María Velasco y el Dr. Atl (Gerardo Murillo).

En el año 1993 se halla recorriendo algunos parajes desérticos de Cadereyta, Querétaro, cuando se da el encuentro fortuito, en aquella serranía, con dos pastores. De inmediato, el artista es objeto de la mirada despectiva de los hombres de campo, quienes, en una clara manifestación de desconfianza y rechazo hablan abiertamente frente a él en un idioma que están seguros él desconoce: otomí. "¿Este jijo de la chingada no será un ratero?". Al día siguiente, en otro paraje, vuelven a encontrarse. "Parecía que me seguían o

que yo los estaba siguiendo a ellos —recuerda José Luis— no sabíamos quien seguía a quien”.

José Luis les responde en el mismo idioma, lo cual los sorprende. De estos hombres, originarios de la misma región del artista, cerca de Ixmiquilpan, él escucha por primera vez una historia que desde ese momento se apodera de él y marca la ruta de su creación durante los siguientes años. En Zimapán, Valle del Mezquital, Hidalgo, recuerda don Pedro, su abuelo le contaba que los viejos avanzaban con sus máscaras de penca de maguey a la punta del alba para levantar la cosecha. Ninguna máscara sobrevivió, recuerda el viejo, porque el padrecito las mandó quemar. No le gustaban porque eran una representación de Mayahuel, deidad femenina del Maguey.

El artista sugiere al Instituto Queretano para la Cultura y las Artes un proyecto sobre las máscaras. Se trata de la interpretación, en bronce, de 19 máscaras que “disimulan” (término utilizado por José Luis Romo) el maguey. Porque desconoce el proceso para trabajar la penca de maguey aprovecha la tradición egipcia y griega de máscaras de bronce.

Pero el disimulo debe quedar atrás, la vitalidad de la materia prima debe ponerse de manifiesto, tal como acontecía en los recuerdos de los pastores, y como ocurría en la antigüedad prehispánica. Del 2003 al 2010 el artista lleva a cabo una ardua investigación donde experimenta con la nueva materia prima. Avanza en los procesos de deshidratación, preservación y grabado de la penca de maguey. Una serie de exposiciones, entre las que destacan las siguientes, dan cuenta de la importancia de su hallazgo: “Los rostros del Maguey”, Museo Regional de Querétaro (2004); “Los Rostros del Pasado”, Museo Regional de Tepic (2010); “Voces Silenciosas”, Museo Cuartel del Arte, Hidalgo (2013); y la comentada al inicio de este ensayo. Al final del artículo se presenta la serie total de exposiciones para darnos cuenta de la trascendencia del artista.

En sus estudios sobre el arte entre los antiguos mexicanos, Paul Westheim anota que la máscara fue uno de los dispositivos más relevantes en las culturas prehispánicas. En este contexto mágico-religioso-cósmico la máscara convierte en otros a quienes la portan, brindándoles una potencia cósmica de la que carecen en su condición humana. “Así, la máscara eleva al ser adornado con ella por encima de los de su especie e indica que éste está revestido de dones sobrenaturales”.<sup>6</sup> La máscara separa o, tal vez sea más adecuado

---

<sup>6</sup> Paul Westheim, *Arte antiguo de México*. México: Era, 1977, 143.

decir arranca a los seres humanos de su limitada existencia terrestre y los eleva, haciéndolos partícipes de una dimensión mítica mediante su participación en ceremonias rituales.

Los hombres prehispánicos, y sus herederos culturales actuales, devienen seres cósmicos mediante el uso de la máscara:

Los guerreros se disfrazan de águilas y de jaguares. La máscara es su uniforme: les transmite la fuerza, la audacia y la agilidad de las fieras, y no sólo en su propia imaginación, sino también en la de sus enemigos, que se espantan ante la superioridad de los seres míticos.<sup>7</sup>

Su uso fue tan extendido en las culturas prehispánicas que no se limitaba a la práctica ritual, sino que se extendía a otros ámbitos. Ha habido hallazgos de máscaras pequeñas que “servían de talismán, que defendían y protegían”.<sup>8</sup> Defensa, exaltación y protección en la dimensión ritual; pero también potencia en prácticas cotidianas que indicaban la constante interacción terrena-cósmica-mítica en la vida de los hombres y las mujeres en el mundo prehispánico.

El poder brindado por la máscara y su amplia utilización resulta evidente en la siguiente cita de Westheim.

El momento más crítico en la vida de los pueblos antiguos de México se presentaba cuando al cabo de cincuenta y dos años volvían a coincidir las dos cuentas, el año ritual y el año solar. Angustias apocalípticas se apoderaban de los hombres en esos días. La noche se poblaba de peligrosos demonios. A los más débiles —las mujeres embarazadas y los niños— se les ponían carátulas de papel o de penca de maguey.<sup>9</sup>

La máscara brindaba a su usuario una protección mágica: los demonios lograban ser despistados al resultarles imposible reconocer a la víctima que andaban buscando. Se era otro para salvarse.

Con respecto a esta amplia difusión de la máscara, Deutsch afirma:

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, 140.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, 150.

Todos los pueblos de México antiguos conocieron las máscaras y se sirvieron de ellas para ocasiones muy diversas. Caretas hechas de piedra, de barro cocido y algunas otras, han sobrevivido hasta nuestros días. Sin embargo, la mayoría de ellas fueron confeccionadas con materiales perecederos, como papel de mate, telas, plumas o madera. De estas solamente tenemos conocimiento por medio de información indirecta, obtenida a través de códices.<sup>10</sup>

Tanto Paul Westheim como Patrick Johansson dan cuenta del uso que la máscara de penca de maguey tenía entre la población mesoamericana. Se trata de dispositivos de defensa y protección contra fenómenos cósmicos considerados adversos. Dispositivos en el sentido indicado por Giorgio Agamben, en tanto tiene una “función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder”.<sup>11</sup> Johansson refiere el uso de esta máscara en rituales localizados en la huasteca, zona que comprende parte del estado de Hidalgo. Se trata de una práctica situada en el contexto de una ruta selénica en oposición a la solar de los mexicas.

En la parte dedicada a la fiesta Ochpanizli, refiere Johansson

vimos como Cintéotl Itztlacoliuhqui llevaba en el rostro la piel del muslo de su madre, lo que lo vincula sin duda con la luna, pero también con el maguey. El nombre de la máscara es *mexayacatl*, vocablo que podría referir la luna *Meztli*, en cuyo caso la grafía alfabética tendría que ser *mexxayacatl*, *mex(tli)-xayacatl* (máscara de la luna) o aludir a la penca de maguey *metlme(tl)-xayacatl* (máscara de [penca de] maguey). En ambos casos está relacionada con la máscara de Itztlacoliuhqui. Dicha máscara recuerda inconfundiblemente al dios.<sup>12</sup>

Con las notas anteriores es posible entender la importancia que tiene la obra de José Luis Romo. En un proceso dictado por encuentros al parecer fortuitos el artista se halló, de pronto, asentado en la ruta selénica, de culto a la luna y la cosecha. Su obra se inscribe en el contexto de los grandes movimientos actuales que, en todos los ámbitos, construyen una fuerte crítica a la ruta solar y reivindican el poder de la tierra.

Recordando a Carlos Fuentes y José Juan Tablada, Octavio Paz habla de los días enmascarados. Esos días que en la cultura mexicana quedaban libres al final del año en su

---

<sup>10</sup> Ruth Deutsch Lechuga, *Máscaras tradicionales de México*. México: Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.N.C., 1991, 12.

<sup>11</sup> Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015, 11.

<sup>12</sup> Patrick Johansson, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 44 (2012, julio-diciembre).

cuenta calendaria de meses de 20 días. Se trataba de “cinco días sin nombre, días vacíos durante los cuales se suspendía toda actividad –frágil puente entre el fin de un año y el comienzo del otro”.<sup>13</sup>

Hay una lectura política de las máscaras de José Luis Romo de acuerdo a lo planteado por Paz. Estas máscaras darían cuenta de la precariedad, la vacuidad y la fragilidad del puente en que transitamos, este presente desdibujado, azaroso y por momentos aterrador. Plena de corrupción, mentira y robo por parte de la mayoría de nuestros jefes políticos, los “elegidos por el pueblo” en este sistema republicano de pesadilla, nuestra sociedad se debate convulsa entre la pérdida y la esperanza. Cada uno de los ciudadanos de este país anhelaríamos contar con una de estas máscaras para despistar a los espíritus satánicos, aquellos miembros de fuerzas armadas legales e ilegales (ambos ilegítimos) quienes saben nuestro nombre y construyen (destruyen) nuestro destino. Necesitamos de la máscara, para que una vez ajustada al rostro, vueltos otros, sean incapaz de reconocernos. Para gozar de una libertad y una paz que ahora desconocemos.

#### **4. Máscara y palabra**

Ser un reflejo de la naturaleza fue la aspiración, por lo menos en discurso, del arte: Giorgio Vassari enuncia la deuda que los artistas tienen con ella; Leonardo la reconoce y Malevich la censura. Nadie, sin embargo, nos negara la oportunidad de poner en duda que el arte del renacimiento tenga a la naturaleza por aspiración. Pensemos en las esculturas neoclásicas o los cuadros barrocos. Qué hermosa sería ella si fuera tal y como el artista la representa. ¡Qué racional! ¡Qué humana! Aquel arte parece encerrar lo contrario: la naturaleza como el hombre desearía que fuera. Ya por falta de disposición, o por falta de talento, el modelo — si es que ella realmente lo es— no se deja alcanzar fácilmente. El artista organiza y da forma en un juego alquímico los objetos de la naturaleza, los eleva a una realidad de segunda categoría, los convierte en cultura. En esta destilación del mundo es posible obtener resultados variables, desde una profunda alteración del reino natural hasta la representación menos humana de lo humano. De esta última clase, de difícil realización

---

<sup>13</sup> Paz, *Corriente alterna*, 44.

como parece, son las máscaras de Romo. Pero si el arte enuncia la verdadera esencia —así lo quería Schopenhauer— ¿puede haber un arte de las máscaras, de las apariencias, de lo que no es? Pensemos: La *mascarificación* se presenta de dos modos en la obra de arte: por un lado, como alejamiento del hombre de sí mismo; por otro, como formulación de aquello que es accesorio al individuo. Lo primero conduce a una más atenta observación del objeto a tratar, lo segundo a una realidad que nos aleja del centro en el que la humanidad se reconoce. Ambas cualidades conducen a una mejor representación del estado originario del hombre; la máscara sirve como pretexto para mostrar lo que en uno es y no es. Más precisamente, lo que uno, queriendo que no sea, es: lo animal, la naturaleza en el hombre, el ello. Nos encontramos frente a un arte de lo humano en su conformación y, por tanto, con una representación más cercana de la naturaleza.



*Espíritu*. Bronce.

Hablemos de *Espíritu*. Nos hallamos en el umbral del entendimiento, en el momento en que el hombre aún no reconocía distinción alguna con lo natural. ¿Hoja que entiende o intelección sin causa? La figura que se observa puede ser un rostro formado por el azar a través de los accidentes de una penca, o la expresión de una razón desbocada. Un

comentario de Sartre sobre el rostro de Giacometti encaja aquí perfectamente: el gesto “revela su arrogancia y su deseo de situarse a sí mismo al inicio del tiempo. Ridiculiza la cultura y no tiene fe en el progreso”.<sup>14</sup> Vive entre la naturaleza y lo humano. Los ojos y la boca son suplantados por vacíos formidables. Otro vacío: el que deja en nuestra mente al intentar asir una de las dos alternativas: azar o intención, juicio o instinto.



*Xochiquetzal. La flor preciosa.*

Hoja de oro, plata y óleo / penca de maguey.

Tenemos delante a *Xochiquetzal*. Una explosión de colores metálicos se desata sobre la superficie de una penca de maguey. Argentadas y áureas betas bajan del ápice a poco más de un tercio de la penca, donde la vista se tropieza con dos círculos. Pudieran ser ojos, senos quizá. Dualidad de la interpretación: el rostro como cuerpo. Debajo de ellos, capas horizontales de tonos cobrizos figuran la grácil silueta de una mujer. Manos ocultas detrás de la espalda y labios rojos en la entrepierna. La figura, acéfala a primera vista, configura su cuerpo como un nuevo rostro; transformando los pechos en ojos y la vulva en boca, torna la comunicación en un acto más profundo y vital, cambia lo racional por lo instintivo:

---

<sup>14</sup> Jean-Paul Sartre, *Essays in Aesthetics*. New York: Washington Square Press, 1966, 128 (traducción de los autores).

el devenir del lenguaje en cuerpo; los ojos y la boca, instrumentos de la razón, son ahora medios del instinto.



*Xiuhtecuhtli. Dios del fuego.*

Hoja de oro, plata y óleo / penca de maguey.

El fuego ayuda a forjar el metal. La razón, ese otro fuego, ayuda a formar la tez racional. Un rostro de fuego, en ese otro sentido, es uno de conocimiento: incontables analogías unen luz y razón. Xiuhtecuhtli, dios del fuego, podría bien, según los griegos, ser el dios del cambio, y quizá de la transición de la naturaleza a lo humano. Hans Sedlmayr en *La muerte de la luz* alude a la descripción de un eclipse solar para mostrar a rasgos generales el oscurecimiento de la luz interna y artística de toda época. Menciona, como primera fase y consecuencia del eclipse, un *Fremdwerden der vertrauten Welt*,<sup>15</sup> el mundo se hace extraño

<sup>15</sup> Hans Sedlmayr, *Det Tod des Lichtes*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1964, 10.



delante de nosotros. Aquí nos encontramos con el fenómeno opuesto: una llama que relumbra, un fuego con forma humana, oscuridad y negatividad vueltas luz y positividad, Iluminación. Lo que en *Espiritu* era carencia, y en *Xochiquetzal* era equívoco, está aquí saciado: el espacio de la boca y de los ojos no es ya abismo, sino presencia. Boca y ojo nacen, y con ellos la razón: de la primera obtenemos el lenguaje, del segundo, los más variados matices del mundo.



*Felicidad eficaz.* Bronce.

Tras la conformación inicia la vida. Ahora vemos *Felicidad eficaz*. Es indudable que nos encontramos con un rostro más humano que los anteriores. Consecuencia quizás del anterior forjamiento, nariz y boca se perfilan de manera clara, a pesar del gran dominio del instinto que aún se adivina en el gesto. Todavía se hecha en menos la experiencia y la

cultura, los fines determinados por la consciencia y el apetito intelectual; en su lugar encontramos una voluptuosidad que emerge en risa febril.



Mayahuel. Bronce.

Mayahuel es un paso al interior de la cultura. Por un lado, significando cultivo, por otro las construcciones humanas, el término latino une aquí ambas acepciones: de todas las figuras ésta es la más cercana a los dones de un buen cultivo. “El hombre burdo ríe sobre todo; el hombre cultivado sonríe”. En esta sentencia de Alfonso Reyes se cifra la distancia con las máscaras precedentes y se entabla un diálogo con *Felicidad eficaz*. Mayahuel es una sonrisa, es un rostro que ve y entiende, asiente y distingue. La forma de la penca también lo expresa, más armoniosa y menos fragmentaria que las precedentes. Emanan un aire de completitud y autonomía que nos impele a identificarnos con su forma y a entrever, entre las vagas nieblas del pasado, el origen primitivo de nosotros mismos.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015.
- Brecht, Bertolt, *Más de cien poemas de amor*, España: Hiperión, 1999.
- Deutsch Lechuga, Ruth, *Máscaras tradicionales de México*. México: Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.N.C., 1991.
- Gelman, Juan, *País que fue será*. México: Era, 2004.
- Johansson, Patrick. “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 44 (2012, julio-diciembre). Recuperado de <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn44/910.pdf>
- Lévi-Strauss, Claude, *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI Editores, 1970.
- Moya Rubio, Víctor José, *Máscaras: La otra cara de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Paz, Octavio, *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores, 1986.
- Sartre, Jean Paul, *Essays in Aesthetics*. New York: Washington Square Press, 1966.
- Sedlmayr, Hans, *Det Tod des Lichtes*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1964.
- Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*. México: Era, 1977.

De acuerdo al portal Arte Actual Mexicano ([http://www.artactualmexicano.com/artistas/62-jose\\_luis\\_romo](http://www.artactualmexicano.com/artistas/62-jose_luis_romo)) se presenta a continuación la participación en exposiciones individuales y colectivas que dan cuenta de la trayectoria del artista.

### *Exposiciones individuales*

1975. Auditorio del PRI Ixmiquilpan, Hidalgo.
1977. Palacio de gobierno, Pachuca, Hidalgo.
1978. Escuela Normal Superior de Pachuca, Hidalgo.
1979. “José Luis Romo”, Dirección General de Difusión Cultural de Zacatenco.
1980. “José Luis Romo obra reciente”, Galería de Arte Mexicano. México, D.F.

1982. “24 obras en acrílico y oleos de José Luis Romo”, G.A.M. México, D.F.
1984. Casa de la Cultura de Tulancingo, Hidalgo.
1988. “Jose Luis Romo y su obra de 1986 y 1988”, Galería López Quiroga, México D.F.
1989. “Jose Luis Romo 35 obras, reciente producción”, Galería Arte Mexicano, México, D.F.
1989. “Paintings and Works on Paper, José Luis Romo”, Gallery Mary Anne Martin Fine Art, Nueva York, Estados Unidos.
1989. “Romo”, Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey, Nuevo León.
1995. “Belleza olvidada”, Galería Libertad. Querétaro.
2005. “Los rostros del Maguey. Esculturas en bronce”, Museo Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Querétaro.
2007. “José Luis Romo”, Galería Rincones Mágicos de México. Bucerías, Nayarit.
2007. “Maestro Romo y su obra”, Casa de la Juventud Galería, Corregidora, Querétaro.
2009. “José Luis Romo ‘MADRE TIERRA’”, Sala de exhibición Radio y televisión Querétaro.
2009. Museo Regional de Tepic, Nayarit, México, “Nayarit Mágico”.
2010. “Los Rostros del Maguey”.
2010. Sala de exhibiciones de la Radio, “La Voz del Pueblo Hñahñu”, Cardonal Hidalgo.
2011. “Retrospectiva y Homenaje, 30 años de trayectoria, José Luis Romo Pintor Otomí”, Museo Cuartel del Arte Pachuca Hidalgo.
2011. “Los Rostros del Pasado”, Salón de la Plástica Nayarita, Tepic Nayarit, México.

*Exposiciones colectivas (selección)*

1991. Galería de Arte Mexicano, Mex. D.F., Colección GAM.
1992. Centro Cultural de Arte Contemporáneo Televisa. Colección Gelman.
1992. 12va. Venta anual grupo de los 16 AC. México, D.F.
1993. Bélgica, “Europalia 93”.
1993. Colección Pago en Especie de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, D.F.
1993. Residencia Oficial de los Pinos. México, D.F. Acervo pictórico mexicano.

1995. Pintores Latinoamericanos in North America. Smithsonian Institution Exhibition Travel Service.
1996. Galería Lopez Quiroga, “Mapas”.
1996. Gerald Peters Gallery Santa Fe Nuevo Mexico, “Rediscovering the Landscape of the Americas”.
1996. “Pintores y escultores mexicanos”, Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1996. “El baile de las máscaras”, Museo Polifórum Siqueiros.
1996. Colección pago en especie Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, D.F.
1997. Art Museum of South Texas.
1997. Western Gallery, Universidad de Washington.
1997. Memorial Art Gallery, Universidad de Rochester, Nueva York.
1998. “Art of the American West”, Martin Harris Gallery
1998. Colección de Jaques y Natacha Gelman en Paris.
1998. “Landscape of the America”, Gibbes Museum of Art, Carolina del Sur, Estados Unidos.
1999. Pago en especie de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, D.F.
2000. “México Eterno Arte y Permanencia”, Museo de Bellas Artes, México, D.F.
2001. “Propuestas Cardinales como Preludio del siglo XXI”, Museo de Puebla de los Ángeles, México.
2001. “Propuestas Cardinales como Preludio del siglo XXI”, Centro de las Artes de Monterrey.
2001. “Pintura y escultura mexicana grupo de los 16 AC”. México, D.F.
2001. “Propuestas Cardinales como Preludio del siglo XXI”, Museo de la Universidad de Guadalajara Jalisco, México.
2002. “Pintores de América”, Frey Norris Gallery, San Francisco California.
2008. Galería Rincones Mágicos de México, Puerto Vallarta, Jalisco, México.
2009. “Arte Hecha con la Naturaleza”, Jardín Botánico, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.
2009. “Premio Estatal de Artes Visuales Festival Amado Nervo”, Museo Emilia Ortiz, Tepic, Nayarit, México.

2009. “Festival Amado Nervo. Esculturas en Bronce”, Museo Emilia Ortiz, Tepic, Nayarit, México.
2010. “México Ayer y Hoy”, Centro de la Juventud Arte y Cultura “Futurama”, México, D.F.
2010. “México Ayer y Hoy”, Celebrando el Bicentenario.  
Museo Joaquín Arcadio Pagaza, Valle de Bravo, Estado de México, México.
2010. “Celebrando el Bicentenario”, Centro Libanés, México, D.F.
2010. “La mirada y la Historia”, Museo El Cuartel del Arte, Pachuca, Hidalgo, México.

*Premios y distinciones (selección)*

1975. Recibe 1er lugar del concurso anual de Artes Plásticas de Aguascalientes.
1984. Recibe mención honorífica en la Bienal Ibero Americana de Artes del Instituto Cultural Domeg A.C.
- 1991-93. Es becado por la S.H.C.P federal.
1994. Becado por el Consejo Estatal de la Cultura y las Artes de Querétaro.
1998. Recibe beca para estudio de técnicas de la pintura por la Universidad de Dallas Texas.
2002. Recibe medalla al mérito Cívico por su trayectoria artística por el municipio de Corregidora, Querétaro.
2005. Becado por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro para realizar 22 esculturas en bronce titulado “Los rostros del maguey”.
2009. Becado por el Consejo Estatal de la Cultura y las Artes de Nayarit, México, “Nayarit mágico”.
2009. Diploma de reconocimiento por el Consejo Estatal de la Cultura y las Artes de Nayarit, México por la exposición “Nayarit mágico”.
2009. Mención honorífica “Premio Estatal de Artes visuales, Festival Amado Nervo”,
2010. Becado por el Instituto Queretano de la Cultura y las Artes de Querétaro, “Tres culturas indígenas”.
2010. Reconocimiento por el Comité Pro-Restauración de la Parroquia de la Asunción de Chilcuautila, Hidalgo, México.
2010. Reconocimiento de la Presidencia Municipal de Chilcuautila Hidalgo, México.

2011. Becado por el Concejo Estatal de la Cultura y las Artes del Estado de Nayarit, México, “Los rostros del pasado”.
2011. XVII General Assambly and Congress of the AAIP, “Diploma”.
2011. Reconocimiento por los 30 años de trayectoria Artística; por CECULTAH con el libro “José Luis Romo Pintor Otomí”.
2012. Becado por Cecultah ó Foecah, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, “Voces Silenciosas”.