

ICARO, LA VANA PRESUNCIÓN

Jorge Manuel Bedoya
(Universidad de Buenos
Aires - Argentina)

I

Los hombres han elaborado mitos a partir del primer conocimiento que adquirieron de sí mismos y de su entorno. La existencia de estas narraciones creadas, inicialmente en culturas ágrafas se vincula a la presencia de los diferentes lenguajes que permitieron organizarlas y, a través de ellas, aliviar angustias sociales e individuales. Mitos, rituales e imágenes constituyeron los elementos básicos para la re-creación de actos fundamentales para el hombre y su grupo¹.

La idea de que tales relatos habían desaparecido barridos por las transformaciones culturales, ha sido dejada de lado al observarse la presencia y permanencia de los mismos núcleos míticos en las distintas agrupaciones humanas. Dicha situación se vincula a la circunstancia que "la mente humana es en todas partes una y la misma cosa, con las mismas capacidades"² y que "la manifestación psíquica del espíritu demuestra que tiene una naturaleza arquetípica" fundada "en la existencia de una imagen original, autónoma, que, en forma preconsciente, existe en la disposición de la psique humana, de manera universal"³.

¹ M. Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, 1978. *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires, 1961. J. Kirk, *El mito*, Madrid, 1985. C. Lévy-Strauss, *Mito y significado*, Buenos Aires, 1986. J. Campbell, *El poder del mito*, Barcelona, 1991. M. Detienne, *L' invention de la mythologie*, París, 1992.

² C. Lévy Strauss, op. cit., p. 40.

³ C. G. Yung, *Simbología del espíritu*, Méjico, 1984, p. 19. *Acercamiento al inconsciente*, En: *El hombre y sus símbolos*, Madrid, 1979, p. 67.

En el siglo XX, destruidos, en parte o totalmente, los sistemas de creencias tradicionales, los mitos constituyen elementos a través de los cuales se puede, en el plano individual, dar sentido al mundo y, en el colectivo, experimentar la cohesión del grupo. Como se ha señalado, ellos confieren "sentido de identidad personal", hacen posible el "sentido de comunidad", afianzan "nuestros valores morales", y constituyen una manera de enfrentarse "al inescrutable misterio de la creación"⁴.

II

Este trabajo analiza el mito de Ícaro a través de las propuestas escultóricas de los artistas argentinos Juan Carlos Distéfano (1933) y Rubén Locaso (1934). La narración en la cual participa aquél presenta a Dédalo, su padre, como otro de sus protagonistas. Ella fue elaborada en el ámbito griego y ha llegado a América integrando el imaginario europeo⁵.

Dédalo, herrero admirable descendiente de la casa real de Atenas, huyó o, según otras versiones, fue desterrado por el Areópago porque mató, temeroso de ser superado por él, a su sobrino Talos cuya alma voló, en el momento de la muerte, en forma de perdiz. Este asesinato condujo al suicidio de la madre del joven convertida en la misma ave. El homicida se refugió primero, en un *demos* de Ática y luego huyó a Creta cuyo rey se sintió muy feliz al recibir a tan importante artífice.

Su presencia en la isla se enlaza con la historia de Minos, llegado al trono después de luchar contra sus hermanos poseedores de los mismos derechos, y de su mujer Pasifae. El rey había solicitado a Poseidón una señal que convalidara su poder y el dios hizo surgir de las aguas a un toro blanco para ser sacrificado, pero Minos, admirado por la hermosura y el vigor del animal, se resistió a tal mandato. Ante tal incumplimiento, el toro se convirtió, por acción de los dioses, en el

⁴ R. May, *La necesidad del mito*, Buenos Aires, 1992, p. 31-32.

⁵ Vid. B. Baczkó, *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, 1991. J. M. Bedoya, *Arte e imaginario social*, En: Ciclo de conferencias y paneles "Encuentro de dos mundos", Buenos Aires, Fundación R. Noble, 6-VIII-1992.

objeto del amor de su mujer. Dédalo, creador de muñecos animados para distracción de la reina y de su hija Ariadna, recibió el pedido para construir una vaca, es decir un simulacro que permitiera atraer al toro y satisfacer los deseos de Pasifae. El resultado de esta unión antinatural fue el Minotauro y la posterior construcción del laberinto para ocultar el resultado del castigo divino, producto del pacto no cumplido. Cuando Minos se enteró de la participación de Dédalo en la aventura de Pasifae, lo encerró en su laberíntica construcción junto con su hijo Ícaro, nacido de una esclava cretense llama Naucrates o su acompañante, según otras versiones, desde Atenas.

La reina los liberó de la prisión, pero la isla constituía una cárcel difícil de evadir puesto que Minos controlaba los puertos y había ofrecido una gran recompensa a quien los delatara. El ingenio y la astucia de Dédalo, le sugirieron una solución no pensada por el monarca: el aire. Éste, para los griegos, era el dominio de los dioses olímpicos y de las aves, mientras que el hombre tenía como ámbito la tierra no pudiendo tampoco acceder a los reinos subterráneos. Sólo el auxilio divino permitía la llegada a estos lugares prohibidos. Para lograr su objetivo, Dédalo construyó con plumas de diversas longitudes, hilos de lino y cera, alas para él y su hijo inspirándose en las que poseen las águilas⁶. Después de enseñarle a Icaro su uso le pidió que no volara demasiado bajo porque el mar las humedecería o muy alto para que el sol no derritiera la cera que unía las plumas de los extremos⁷. Mientras se alejaban volando, algunos pastores, agricultores y pescadores que los observaban, los creyeron dioses ya que no podían pensar que el hombre invadiera el dominio del aire.⁸ En un momento del viaje, Ícaro, olvidando los consejos paternos, se lanzó, embriagado por su libertad, a conquistar las alturas tratando de llegar al sol. El calor al derretir la cera provocó su caída y la muerte de quien pretendió alcanzar las moradas superiores. El padre, según ciertos relatos, enterró al muerto en una isla llamada desde entonces Icaria mientras una perdiz, el alma de la hermana de Dédalo, se regocijaba y se sentía

⁶ Ovide, *L'art d'aimer*, París, 1929, II, 45-48.

⁷ Id., II, 60-65.

⁸ Ovide, *Les métamorphoses*, París, 1928, VIII, 182-235.

vengada. Otras narraciones indican una huida marítima y que Dédalo inventó las velas que le permitieron avanzar más velozmente. En este caso, la muerte de Icaro se produce por descuido en la maniobra de la nave lo cual pone de manifiesto, frente a la pericia del padre, la inexperiencia del joven. Luego de esta muerte, las aventuras de Dédalo continuaron. Ellas se relacionan tanto con la obstinada persecución de Minos, quien perecerá por obra del escultor, como al desarrollo de su ingenio que le permitió superar diferentes obstáculos.

Las vicisitudes de Dédalo y su hijo deben ser entendidas, según ciertos estudiosos, en el contexto del mito que tiene al primero y a Talos como protagonistas. Dicha narración se vincula tanto a movimientos de poblaciones y a los cambios que ellos produjeron en las formas de organización social, como a la importancia que tuvieron los cultos lunar y solar en relación con los ciclos de la naturaleza y el manejo de los metales. Los nombres de los participantes, sus oficios y la geografía recorrida señalan estas circunstancias⁹. Sin embargo, resulta importante no olvidar en estas consideraciones la imagen arquetípica del héroe, ese ser en el cual "se proyectan las aspiraciones más elevadas de la comunidad"¹⁰ y que tienen como misión ordenar el caos creado por aquéllos que han desconocido las leyes cósmicas.

El héroe cumple un viaje que lo traslada en el espacio, pero también lo conduce a la búsqueda del equilibrio interior sin el cual resulta impensable organizar la sociedad. En el mundo cretense, Minos es culpable por no cumplir lo pactado y, al dejarse llevar por su codicia, sacrifica la felicidad de su reino y se convierte en un tirano. Pasifae constituye el instrumento para su castigo mientras que el artífice Dédalo y Teseo, vencedor del monstruo, son los héroes que, por medio de diferentes acciones, eliminan al autor de la falta original y al producto del pecado¹¹.

Icaro quien, para una interpretación tradicional que lo asimila a Faetón, es el ejemplo del hijo desobediente y presuntuoso, se ha

⁹ Vid., R. Graves, *Los mitos griegos*, Buenos Aires, 1993.

¹⁰ R. May, op. cit., p. 52. Vid., O. Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, 1981.

¹¹ J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, Buenos Aires, 1992, p. 20-30.

convertido, con el paso del tiempo, en la expresión del aventurero osado que, superando todos los obstáculos, pretende subir cada vez más alto. El imaginario contemporáneo que otorga tanta importancia a los aspectos tecnológicos, lo ha relacionado con los aviadores al identificarlo con Dédalo "prototipo del artista científico, ese fenómeno humano curiosamente desinteresado, casi diabólico, por encima de los lazos normales del juicio civil, dedicado a la moral no de su tiempo sino de su arte"¹².

El arte argentino ha tomado en diferentes momentos la figura del joven alado. En el campo escultórico, la utilizaron Hernán Culle Ayerza (1878-1936) y Pablo Curatella Manes (1891-1962) para crear, el primero, el *Sepulcro* y de *Jorge Newbery* (1875-1914), en el cementerio del Oeste (Chacarita) y, el segundo, *la Caída de Icaro* (1923) proyecto para un momento nunca realizado dedicado al mismo aviador el cual, durante su vida, se convirtió en un héroe admirado por todos los sectores sociales, puesto que en él se amalgamaban pasiones deportivas, "savoir faire" y actuación pública. Su muerte, ocurrida al intentar un raid aéreo sobre la Cordillera de los Andes, cubrió con un sombría aureola romántica la admiración que habían despertado sus proezas aeronáuticas.

Otro hombre respetado por su actividad fue el piloto francés Jean Mermoz (1901-1936), caído en el Atlántico Sur luego de haber efectuado la primera travesía que unió Francia con la Argentina. En su honor se erigió un monumento (1958) diseñado por Alberto Lagos (1885-1960) frente al Aeroparque porteño¹³.

Estas obras realizadas a través del encargo público, estaban destinadas a ser emplazadas en espacios ciudadanos y constituían el vehículo para la exaltación de ideales compartidos por la sociedad, mientras que las estudiadas en este trabajo, han surgido de búsquedas personales de los artistas sin que mediara ningún pedido que impusiera

¹² Id., p. 30. Vid., J. Lacarrière, *L'envol d'Icare*, París 1993.

¹³ El análisis de estas obras en: J. M. Bedoya - A. M. Schmidt, *Icaro, los dominios del aire*, inédito.

pautas determinadas. El ámbito privado de creación y contemplación ha suplantado al espacio y a la participación comunitaria¹⁴.

Juan Carlos Distéfano cursó estudios en la Escuela Nacional de Artes Gráficas N° 9 y en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. De estos años, destaca las figuras del pintor Luis Barragán y del escultor Aurelio Macchi, quienes le transmitieron, más allá de los elementos esenciales para su formación, la responsabilidad que implica el hacer artístico. La actitud de los maestros encontró respuestas en el discípulo quien ha fundamentado su trayectoria en el respeto por su labor la cual, a través de sus creaciones, se ha constituido en un instrumento para conocer lo real y dar testimonio de ese conocimiento.

Los comienzos de la actividad artística de Distéfano aparecen relacionados con la pintura a la cual transforma buscando superar su tradicional bidimensión y alcanzar formas de expresión más acordes con sus modos creativos. El empleo de nuevos materiales se relacionaba también con estas transformaciones¹⁵. Dichas indagaciones se desarrollaban paralelas a una brillante carrera de diseñador gráfico sin que ambas constituyeran vertientes de un mismo núcleo puesto que, como lo ha señalado el escultor, en el campo del diseño trabajaba racionalmente para conseguir un determinado efecto, mientras que, en el ámbito plástico, una compulsión interna constituye el punto de partida de su hacer. La imagen se va plasmando con lentitud y los medios expresivos determinan sus características. La satisfacción por la potencia de las formas indica la conclusión del proceso en el cual no existe programa ni intención consciente del creador por decir nada¹⁶.

¹⁴ Vid., J. M. Bedoya, *Buenos Aires, memoria, arte*, En: *X Jornadas de Historia de la ciudad de Buenos Aires*, Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires, 3-IX-93.

¹⁵ Vid., A. Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, 1967. C. Córdova Iturburu, *Ochenta años de pintura argentina*, Buenos Aires, 1978. J. Romero Brest, Prólogo del catálogo "J.C. Distéfano esculturas 1976-80", Buenos Aires. J. Martínez, 1980; *El rescate del arte*, Buenos Aires, 1981. E. Pérez, *Distéfano*, Buenos Aires, 1981; Prólogo del catálogo "J.M. Distéfano: 1965-1991", Buenos Aires, Fundación San Telmo y Ruth Benzacar, 1991. R. Brughetti, *Nueva historia de la pintura y la escultura*, Buenos Aires, 1991. p. 243.

Son las formas las que construyen la metáfora plástica generadora de un sentido testimonial que señala la lucha del ser humano contra poderosas fuerzas interiores y despiadadas agresiones externas. Obras tempranas como *Escaleras* (1967) y *Crónica policial* (1967) indican los esfuerzos realizados por el hombre tanto para superar sus propios obstáculos como los creados por una sociedad manejada por oscuras tensiones. El incremento de estas circunstancias se manifestó en esculturas como *El mudo* (1973) y *La telaraña* (1974-75) donde se presenta al hombre con su imagen corporal aniquilada y su psiquismo destruido¹⁷.

La residencia en España, entre 1977 y 1979, estuvo determinada por presiones del gobierno militar argentino y fue entonces cuando surgió la figura de Ícaro. Puede pensarse que esta aparición estuvo vinculada a la sensación de fuga, con el viaje obligado que rompía los sutiles vínculos que lo unían al lugar donde el artista había construido su historia personal y artística. Al analizar esos momentos desde la actualidad, Distéfano piensa que, muy posiblemente, es a partir de entonces cuando sus personajes empezaron a contar "una historia de fracasos" en la cual se mezclan, en diferentes grados, experiencias y recuerdos infantiles, triunfos y fracasos de la juventud y angustias de la edad madura con imágenes comunes a todos los hombres sin que pueda discernirse dónde termina la historia personal y comienza la colectiva¹⁸. Estas reflexiones indican cómo el escultor que, en sus comienzos, "nos empapaba con el sentimiento de lo trágico", entrega ahora formas "que juegan con lo trágico"¹⁹, lo cual le ha permitido, a partir de los 80, introducir elementos satíricos y grotescos.

¹⁶ J. M. Bedoya. Entrevista a J. C. Distéfano, Buenos aires, 26-XI-1993.

¹⁷ *Escaleras*, temple graso sobre velo de vidrio con estructura de poliéster reforzado, 198 x 44 cm., M. N. de Bellas Artes.

Crónica policial, temple graso sobre velo de vidrio con soporte de acero inoxidable y poliéster reforzado 196 x 296 cm., col. priv.

El mudo, poliéster reforzado y colado, esmalte epóxico, 80 x 102 x 75 cm. M. N de Bellas Artes.

Telaraña, poliéster reforzado y colado, esmalte epóxico, 110 x 55 x 65 c., col. prov..

¹⁸ J. M. Bedoya, Entrevista cit.

El dibujo *Icaro* (1977) presenta el personaje en el momento de golpear contra la tierra. Una simple línea señala la separación entre los planos y muestra el choque de la parte superior del cuerpo mientras las piernas, uno de los brazos y parte de las alas están todavía en el aire. Un gesto de dolor expresado por la boca abierta, los ojos cerrados y la distorsión de los miembros superiores indica el instante final. La dinámica actitud de la figura, las líneas que recuerdan y distorsionan los elementos anatómicos y las indicaciones de luces y sombras otorgan una trágica expresión a la figura del joven transgresor²⁰.

La escultura *Icaro I* (1978), concebida como un volumen de contornos cerrados que permitiera ubicarla en diferentes posiciones, ofrece una imagen en la cual la cabeza y el tórax del protagonista yacen sobre el suelo cuando todavía piernas, uno de los brazos y zonas de las alas permanecen en el aire. La similitud existente con el dibujo no implica igualdad en el diseño. Aquí, el poliéster reforzado y con color ha permitido crear contraposiciones entre salientes y concavidades, mientras la luz exalta las diferentes texturas y pone de manifiesto las varias direcciones creadas por las extremidades, que se abren al espacio a partir del denso núcleo creado por el cuerpo y las alas, con lo cual se acentúa la idea de caída. La expresividad del rostro y el brazo desarticulado por el peso del cuerpo contribuyen a incrementar las tensiones ofrecidas por la obra.

Hacia esta época, Distéfano comenzó a trabajar en obras donde los personajes tienden a separarse del plano de apoyo y el *Icaro*, con la posibilidad de ser ubicado en diferentes posiciones y la proyección de sus extremidades en el espacio, señala una búsqueda dentro de estas investigaciones²¹.

Icaro II (1978) no presenta la figura completa sino cortada hacia la mitad del muslo. La posición predominante es vertical y el tema de la caída está señalado por la posición de los brazos, las manos y la desarticulación del torso. La cabeza está rodeada por el brazo

¹⁹ N. Schnaith, *La confesión y la distancia*, prólogo del catálogo "J.C. Distéfano: esculturas y dibujos", Buenos aires, Del Retiro, 8/IX-3-X-1987.

²⁰ *Icaro*, punta de plata, 19 x 25,5 cm., col. priv.

²¹ *Icaro I*, poliéster reforzado, 58 x 43 x 33 c., col. priv.

izquierdo mientras el derecho, tapando el mentón, se interpone, como una valla, entre el rostro y el espectador. La abierta mano izquierda completa este aislamiento mientras la derecha, presentada como un bloque, que se hace más visible por la pequeña separación del meñique, se recorta en el aire. El omóplato y la casi totalidad del torso, girado en sentido opuesto a los muslos, que, en visión frontal, se ven con simultaneidad, completan la tensión de la figura. El rostro con expresivos ojos semiabiertos y una boca, casi un tajo, sirven para transmitir el tenso asombro ante la muerte. El personaje ha sido realizado con poliéster reforzado el cual, a pesar de sus brillos, se muestra denso mientras que el ala, casi un plano que une el cuerpo con el brazo derecho y la indicación de plumas en la zona inferior se han confeccionado con poliéster colado que, con su ambarina traslucidez, introduce acentos contrastantes y conecta la obra con el espacio que la rodea el cual, indeterminado, puede ser aprehendido por el espectador recordándole la diferencia entre el hombre y las aves²².

Si bien con posterioridad, Distéfano no ha tocado el mismo tema, existen dos obras que pueden relacionarse con las anteriores: *Salto* (1979) y *Primer intento de vuelo* (1989)²³. En la primera un hombre desnudo cae atravesado por un delgado plano traslúcido lo cual permite que el volumen de la figura se destaque y parte del mismo se proyecte en el espacio. El cuerpo blanco con ligeras coloraciones azules contrasta por su densidad con la transparencia ámbar del elemento (aire, agua, magma ?) que lo rodea. La otra obra ofrece a un deforme personaje gris-azulado que intenta lanzarse desde un tejado sosteniendo un paraguas con su mano derecha. El hombre, parece decir el escultor, trata de volar no imitando a la aves sino empleando artefactos creados por él mismo. La utilización de un instrumental incorrecto no impedirá que, a través de la experiencia, el ser humano alcance ciertos logros. El ingenuo personaje, que provoca la sonrisa compasiva, muestra la utilización de elementos vinculados con la sátira y el grotesco rioplatenses.

²² *Icaro II*, poliéster reforzado y colado, 108 x 70 x 81, col. priv.

²³ *Salto*, poliéster reforzado y colado, 58 x 58 x 24 col. priv., *Primer intento de vuelo*, poliéster reforzado, 64 x 64 x 64 cm., col. priv.

Rubén Locaso egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes con el título de profesor de dibujo y escultura. De sus años de aprendizaje guarda recuerdos de aquellos escultores a quienes reconoce como sus maestros: Sibellino, Troiani, Bigatti y De la Cárcova. Sin embargo considera que para su futura obra fue definitivo el encuentro con el pintor Lino Eneas Spilimbergo "cuya enseñanza se extendía más allá de lo meramente académico". Si la entrega al hacer artístico, ejemplificada por la afirmación "hay que vivir para la escultura y no de ella"²⁴, el amor al oficio y el respeto por las reglas que lo sustentan, típicos de Locaso, tienen su origen, en cierta medida, en la propuestas de estos maestros fue, en la misteriosa lejanía de la figuras del pintor, donde él encontró los elementos necesarios para meditar sobre lo artístico²⁵.

La producción de Locaso expresa una profunda preocupación por el ser humano y su destino terrestre y cósmico. Esta actitud se manifiesta a través de una figuración que reúne perfección formal, conocimiento de la anatomía y audaces licencias y escorzos. El desgarrado grito del expresionismo y el ansia de equilibrio espiritual se encuentran en la obras del escultor quien, adoptando una actitud de extrema racionalidad, logra distanciarse de sus criaturas las cuales, en tensa espera, indican "situaciones convergentes en el tiempo (pasado-presente-futuro) que evocan y preanuncian holocaustos"²⁶. La eterna lucha entre Eros y Tánatos como recuerdo de la perdida unidad.

La figura de Ícaro se inserta en una representación totalizadora en la cual "hay actores y espectadores -como en la vida- siendo, estos últimos, testigos que ven actuar a los otros pudiéndolos condenar o no"²⁷. Entre los actores aparece el hombre recorriendo su propio laberinto (*El emergente, 1983; Prisionero, homenaje a Miguel Ángel,*

²⁴ J. M. Bedoya, Entrevista a Rubén Locaso, Buenos Aires, 2/XI/93.

²⁵ Vid., L. del Castillo, *El hombre frente al inevitable mandato de Dios*, En: *La Prensa*, Buenos Aires, 8/V/83. A.D.V. (Albino Diéguez Videla), *Rubén Locaso, testigo de testigos*, En: *La Prensa*, Buenos Aires, 3/IV/88. C. M. (César Magrini), *Fuerza y dulzura con personalidad*, En: *El Cronista comercial*, Buenos Aires, 2/IX/88. A. Galli, *Espíritu crítico y atemporalidad*, Prólogo del catálogo "R. Locaso, esculturas", Buenos Aires, Palatina, 1991. R. Brughetti, op. cit., p. 246.

²⁶ J.M. Bedoya, Entrevista cit.

²⁷ Id.

1985) o en acción (*Ad astra, Icaro*) así como extraños mensajeros que, envueltos en trajes talaes, pueden constituirse en portadores de esperanzas (*Mensajero, 1989*). Cuando Locaso muestra al ser humano en lucha interior emplea un naturalismo de cuño expresionista mientras que prefiere, al representarlo en acción o como testigo, una mayor síntesis geométrica que remite al clasicismo. Ninguna de estas vertientes actúa en forma independiente porque una sutil unidad anuda la antinomias²⁸.

La escultura dedicada a *Icaro* (1991) aparece estrechamente ligada con *Ad astra, El navegante* y *La voz del silencio* creadas un año antes. Todas ellas muestran figuraciones del hombre vestido a la manera de los astronautas, pero si *El navegante*, representado hasta la mitad de su torso, ofrece su afilado rostro oteando estrellas, las demás son sólo vestiduras vacías. De esta manera, lo inventado por el hombre para proteger su vida se convierte en el elemento principal de la figuración. El escultor las utiliza para generar la alegoría y el símbolo. La primera se vincula con la técnica, que ha permitido acceder a los espacios siderales y con lo real contemporáneo. Locaso, de manera similar a como lo hizo en el siglo pasado Gustave Courbet en la *Alegoría de lo real*, utiliza elementos de su horizonte cultural para plasmar nuevas formas alegóricas que se apartan de su representación tradicional. La alegoría deviene en símbolo del transcurrir humano cuando "reactualiza el mito de la aventura del hombre en el espacio" que lo enfrenta al *mysterium tremendum* y lo lleva a buscar "el retorno a sí mismo"²⁹. Así

²⁸ *El emergente*, bronce 90 x 60 x 50 cm., Museo Provincial de Bellas Artes, Tucumán.

Prisionero, homenaje a Miguel Ángel, yeso texturado 158 x 123 x 97 cm., col. aut..

Ad astra, bronce patinado, 145 x 57 x 40 cm., col. aut..

Icaro, bronce patinado, 36 x 22 x 18 cm., col. priv.

Icaro, yeso texturado, 132 x 53 x 45 cm., col. aut..

Mensajero, yeso texturado, 220 x 150 x 65 cm., col. aut..

El navegante, bronce, 44 x 39 x 20 cm., col. priv.

La voz del silencio, bronce, 36 x 48 x 23 cm., col. priv.

Presente del futuro, bronce, 60 x 27 x 28 cm., col. priv.

²⁹ Vid. G. Kepes (ed), *Sing image symbol*, Nueva York, 1966. J. M. Bedoya,

los dos caminos pueden llegar a integrarse y hacen posible recibir el *Presente del futuro* (1978-79) consistente en la entrega, efectuada por un viajero espacial, del dodecaedro, imagen de la perfección.

En *La voz del silencio*, el artista ha creado el busto de un astronauta el cual, a través de sus perfectos y espejados volúmenes demuestran una gran potencia, pero el vacío existente en el lugar del rostro, crea, simultáneamente atracción y rechazo. El color del metal colabora en la producción de estos efectos ya que, al bronce cobrizo de la superficies exteriores se opone el tono oscuro del interior del casco. El espectador experimenta el terror que produce la inmensidad sideral y el inclinarse ante el propio abismo.

La figuración del traje espacial en *Ad astra* aparece como una acentuación de las propuestas anteriores. Aquí el traje se yergue seguro y avanza hacia el observador proclamando un triunfo sostenido por la tecnología. *Icaro* se presenta entonces como su contraparte ya que indica el castigo que tal orgullo merece.

Esta ausencia-presencia se expresa por medio de una representación naturalista que quiebra, en planos más pequeños, las superficies. Esta expresión contrasta con la porfiada continuidad de los volúmenes de, por ejemplo, *El navegante* o *La voz del silencio*. La imagen del joven alado muestra un traje espacial invertido en el punto final de su caída y en el cual está ausente el astronauta. Los ritmos curvos que lo recorren desde los zapatos hasta el hombro y el borde del cuello, un neto agujero, colaboran para acentuar la sensación del golpe contra la tierra.

El escultor trató este tema en dos relieves y en dos esculturas de diferentes tamaños. De los primeros uno fue realizado en bronce y el otro en yeso patinado, utilizándose iguales materiales para las segundas. Cada uno de estos trabajos presenta características que les son propias vinculadas con los medios, las dimensiones y los efectos buscados por el artista.

Entrevista cit..

Las indagaciones desarrolladas en el campo escultórico también han sido expresadas por Locaso a través del dibujo en el cual una notable fantasía se vuelca en armónicas síntesis colorísticas.

El estudio realizado hasta aquí indica cómo, en el dramático panorama de finales del siglo, los artistas se interrogan acerca del destino del hombre ineluctable como el mito mismo.