

PREMIOS ESTATALES DE LITERATURA 2024 | ENSAYO |

VOCES DISCREPANTES DEL ARTE BAJACALIFORNIANO

Benjamín Serrano / Marta Palau
/ Ernesto Muñoz Acosta/ Álvaro Blancarte
/ Rubén García Benavides/ Joel González Navarro

ROBERTO ROSIQUE



VOCES DISCREPANTES DEL ARTE BAJACALIFORNIANO

Benjamín Serrano / Marta Palau / Ernesto
Muñoz Acosta/ Álvaro Blancarte / Rubén
García Benavides/ Joel González Navarro

ROBERTO ROSIQUE

| PEL |

GOBIERNO DEL ESTADO DE BAJA CALIFORNIA

Marina del Pilar Avila Olmeda

GOBERNADORA CONSTITUCIONAL DEL ESTADO DE BAJA CALIFORNIA

Alma Delia Ábrego Ceballos

SECRETARIA DE CULTURA Y DIRECTORA GENERAL

DEL INSTITUTO DE SERVICIOS CULTURALES DE BAJA CALIFORNIA

Ava Isabel Ordorica Canales

SUBSECRETARIA DE DESARROLLO CULTURAL

Francisco Javier Fernández Acévez

DIRECTOR EDITORIAL Y DE FOMENTO A LA LECTURA

*Voces discrepantes del arte bajacaliforniano. Benjamín Serrano / Marta Palau /
Ernesto Muñoz Acosta/ Álvaro Blancarte / Rubén García Benavides/
Joel González Navarro*

D.R. © 2026 Roberto Rosique

D.R. © 2026 Secretaría de Cultura e Instituto de Servicios Culturales de
Baja California. Av. Álvaro Obregón #1209, colonia Nueva,
Mexicali, Baja California, C.P. 21100

Primera edición, 2026

ISBN: 978-607-69356-5-1

Coordinación editorial: Elma Aurea Correa Neri

Diseño y maquetación de interiores y cubiertas: Rosa Espinoza

Ilustración de portada: Roberto Rosique

Jurado calificador: Gabriela Conde Moreno, Diego Olavarria y Jacqueline Santos

Este material es de distribución gratuita, prohibida su venta.

Queda prohibida, sin la autorización expresa del autor y editor, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, comprendida la reprografía y tratamiento tipográfico.

IMPRESO EN MÉXICO / PRINTED IN MEXICO

Este programa es de carácter público, no es patrocinado ni promovido por partido político alguno y sus recursos provienen de los impuestos que pagan todos los contribuyentes. Está prohibido el uso de este programa con fines políticos electorales, de lucro y otros distintos a los establecidos. Quien haga uso indebido de los recursos de este programa deberá ser denunciado y sancionado de acuerdo con la ley aplicable y ante autoridad competente.

PREMIOS ESTATALES DE LITERATURA 2024 | ENSAYO |

VOCES DISCREPANTES DEL ARTE BAJACALIFORNIANO

Benjamín Serrano / Marta Palau / Ernesto
Muñoz Acosta/ Álvaro Blancarte / Rubén
García Benavides/ Joel González Navarro

ROBERTO ROSIQUE



**BAJA
CALIFORNIA**
GOBIERNO DEL ESTADO

CULTURA

Secretaría de Cultura
Instituto de Servicios Culturales
de Baja California

PRESENTACIÓN

Con más de tres décadas, los Premios Estatales de Literatura (PEL) se han consolidado como referencia esencial para la creación y la difusión de las letras en Baja California. Desde su primera convocatoria a finales del siglo xx, el certamen ha nutrido la tradición editorial de la entidad, con dieciocho ediciones, cerca de 80 autoras y autores publicadas y más de 130 títulos que forman parte de la memoria cultural y del patrimonio literario del estado.

Las transformaciones profundas que marcan a nuestra sociedad dejan su impronta en la producción artística. Nuestro horizonte cultural se ha expandido al ritmo de los cambios sociales, políticos y económicos de una región pulsante y dinámica. El resultado de este proceso ha sido la conformación de una comunidad literaria cada vez más diversa, en la que dialogan generaciones distintas con miradas, voces y estilos que conviven en un mismo territorio. Echar un vistazo a la narrativa, poesía, teatro, crónica, ensayo o periodismo cultural que se produce en Baja California permite vislumbrar la experiencia de ser frontera, las búsquedas y rumbos de la expresión escrita, con inquietudes que, a su modo, abordan temas universales de nuestro tiempo.

De manera consistente, los PEL han hecho posible la aparición de plumas emergentes que, en algunos casos, logran así publicar su primer libro; a la vez que mantienen la puerta abierta a voces preexistentes del ámbito literario de Baja California quienes aportan su experiencia y hacen patente su crecimiento en el oficio, con la oportunidad de ganar hasta tres veces. Para el anecdotario, en esta edición 2024 contamos con el título debutante en la categoría de crónica, lanzada apenas en 2022-2023, así como con la primera obra escrita en coautoría, en dramaturgia para niñas y niños.

Al frente del proyecto cultural que nos convoca, y con el impulso de nuestra Gobernadora del Estado, Marina del Pilar Avila Olmeda, reafirmamos el compromiso de una política cultural incluyente y sensible a los desafíos de nuestra época. El reto es robustecer el prestigio de los PEL y, al mismo tiempo, garantizar que sigan siendo un espacio abierto a la pluralidad, la innovación y el pulso del arte contemporáneo. De ahí que, por segunda ocasión en los últimos cuatro años, incrementamos la bolsa en todas las categorías: tras permanecer 30 años estática, en 2022 subió de 25 mil a 40 mil pesos, y en esta edición alcanzó los 50 mil pesos.

A esto se suma una política inédita en Baja California: distribuir los libros gratuitamente, lo que sin duda facilita el acceso de la población al acervo en el marco de los programas de fomento a la lectura y difusión de la obra literaria y artística. Las autoras y los autores premiados cuentan con múltiples foros y espacios para presentar sus libros, tanto en ferias del libro y festivales, como en bibliotecas públicas, jornadas comunitarias y entornos escolares.

Por otra parte, la presente edición de los PEL se distinguió por la selección de jurados pertenecientes al ámbito nacional, siendo en su totalidad personas de prestigio en las distintas categorías, que no nacieron en Baja California ni viven en nuestra entidad, como una decisión orientada a fortalecer la imparcialidad en los dictámenes.

En la categoría de ensayo, el Premio Estatal de Literatura fue otorgado a *Voces discrepantes del arte bajacaliforniano*, obra escrita por Roberto Rosique. He aquí los méritos que señaló el jurado en su dictamen:

Esta obra destaca por su originalidad y profundidad en el análisis crítico del arte producido en Baja California, a la vez que dialoga con debates nacionales e internacionales sobre autonomía creativa. Aborda una dimensión no solo estética, sino también social, histórica y política, que termina por revelar una identidad colectiva de resistencia e hibridación que resulta significativa.

Nos corresponde ahora, con gusto y con orgullo, difundir ampliamente este libro y toda la colección PEL 2024. Celebramos que estos títulos lleguen a manos de la población lectora de Baja California en forma gratuita, sobre todo en comunidades vulnerables de nuestro territorio, con presencia en bibliotecas públicas, clubes y salas de lectura de los siete municipios. De esta manera contribuimos a mantener vivo el diálogo entre generaciones y miradas, como testimonio del dinamismo y de la profunda vitalidad de la cultura en Baja California.

Alma Delia Ábrego Ceballos

Secretaria de Cultura y Directora General del Instituto de
Servicios Culturales de Baja California

PRÓLOGO

Descargo / (Palabras de entrada)

Tijuana, como cada entidad, tiene su historia y, por supuesto, sus particularidades. Las características de esta ciudad fronteriza se han forjado a partir de anhelos, sacrificios, remedos, innovaciones y acciones clandestinas. Entre estas últimas, destacan las que tuvieron lugar durante la segunda década del siglo pasado, que le dieron origen al sobrenombre de *la pervertida* (Jordán, 1996),¹ derivado de una “leyenda negra” nacida de las consecuencias del Acta de Prohibición o Ley Seca (Volstead),² promulgada en 1919 en los Estados Unidos. Una legislación que prohibía la fabricación, importación y venta de bebidas alcohólicas en todo el territorio estadounidense hasta su derogación en 1933, que impulsó en Tijuana el desarrollo de actividades comerciales vinculadas a la producción y venta de alcohol, juegos de azar y

¹ En las reseñas que Fernando Jordán enviaba para la revista *Impacto* de la ciudad de México bajo el título de *Baja California: Tierra incógnita*, al cierre de los años cuarenta, refería que: “A Mexicali se le conocía como «la caliente», a Tecate «la escondida», a Tijuana «la pervertida» y a Ensenada «la Cenicienta»” (Jordán, 1999:31).

² La ley Volstead fue llamada así en honor a Andrew Volstead, presidente del Comité de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos sobre Asuntos Judiciales, quien supervisó su aprobación.

prostitución. Estas acciones generaron, conjuntamente, la primera oleada de pujanza económica en la entidad, el surgimiento de nuevos ricos y fuentes de empleo.

El estigma, sin embargo, dificultó durante años el reconocimiento de otras iniciativas sociales que también contribuyeron al progreso de la ciudad, incluida su dimensión cultural. Desde los años setenta, el ámbito artístico comenzó a ganar relevancia, pese a la reticencia inicial por el gobierno y la comunidad, para reconocer su importancia.

A partir de la última década del siglo xx e inicios del xxi, eventos culturales internacionales como *inSITE* (1996-2005), el *Salón/Bienal Internacional de Estandartes* (1998-2012), *Tijuana: La Tercera Nación* (2004-2006) y la *Trienal de Tijuana: Internacional Pictórica* (2019-2025), junto con la pujanza creativa de sus autores, dieron lugar a una narrativa opuesta, marcada por el posicionamiento nacional en la producción de un arte postmoderno.

Voces discrepantes del arte bajacaliforniano no pretende ser un texto que haga el recuento de un arte contestatario, aunque sí político; no necesariamente por los mensajes que transmite ni por el contenido estructural de sus conflictos, sino, como señala Jacques Rancière (2005), porque permite un distanciamiento de las funciones narrativas convencionales. Este arte, agregaría, fomenta el disenso y el entendimiento, y es político porque es memoria que rechaza el olvido al materializarlo. Esta memoria, como afirma Nelly Richard (2016), debe activarse para construir una remembranza colectiva que no solo ayude a recordar, sino también a resignificar el espacio en el que se desarrolla, generando una memoria crítica basada en el afecto y la colectividad. El arte descrito aquí se aparta de la tradición regional y, en ese desacuerdo, se convierte en una memoria imprescindible.

El libro reúne un conjunto de ensayos que surgen del diálogo directo con los autores, del análisis cercano de sus obras a lo largo de trayectorias definidas por propuestas estéticas singulares y significativas, así como de las reflexiones aportadas por otros creadores que han profundizado en estas apuestas artísticas.

Sin embargo, la motivación subyacente ha sido el genuino interés despertado por obras específicas, concebidas con perseverancia y esmero. Estas reflexiones no pretenden imponer juicios, ni ser concluyentes, sino reconocer que al estar impulsadas por las evocaciones que generan el color, las formas, las temáticas, las ideas y la esencia personal de cada autor, constituyen una invitación abierta al lector, historiador o crítico a explorar la riqueza de estas expresiones artísticas desde su propia sensibilidad y perspectiva analítica.

En este marco, los ensayos no solo configuran un bloque cohesivo que celebra la singularidad de estas voces, sino que también busca promover un entendimiento más integral de su impacto cultural y estético al ofrecer un análisis crítico que fundamenta y contextualiza ese reconocimiento que se otorga.

Cada apuesta estética conlleva un alto grado de inconformidad, el mismo que llevó a su autor a rebelarse contra las restricciones conservadoras del arte. Estas obras no niegan su esencia plástica, pero la conducen por caminos distintos, desafiando gustos y veleidades, y privilegiando reflexiones ligadas a principios éticos y a una mirada despojada de la complacencia ornamental. Analizaremos a Benjamín Serrano, con su figuración irónica que rompe con la norma al integrar sus experiencias personales, adquiridas en su paso por el centro y suroeste de México y Europa, con el universo fronterizo, volcándolas

en lienzos y esculturas para cuestionar con mordacidad, los absurdos cánones sociales impuestos como verdades inamovibles.

Fusiona lo artesanal, lo clásico y lo contemporáneo con su experiencia multicultural, creando piezas de radicalidad inusual para su tiempo. Su obra sintetiza una cultura fronteriza, híbrida, caótica e irreverente, donde la ironía opera como herramienta subversiva, relativizando creencias hegemónicas y expandiendo el imaginario colectivo de manera crítica. Serrano convierte la imagen plástica en un acto de resistencia, ofreciendo múltiples lecturas sin imponer certezas ni determinaciones.

Entre los personajes que conforman este libro, destaca la figura franca y solidaria de Marta Palau, una creadora cuya trayectoria ha sido reconocida por las principales plumas críticas de América Latina. Sus aportaciones estéticas y su contribución al arte le valieron la máxima distinción cultural otorgada por México a sus ciudadanos ejemplares.

Más que una estricta revisión crítica a su obra, este texto es un homenaje a su grandeza creativa y a su compromiso con la comunidad artística de Baja California, la que siempre estará en deuda con su generosidad y su capacidad para visibilizar la universalidad de la producción artística de esta región fronteriza.

La pluralidad de su trabajo le permitió desarrollar una visión singular y adelantarse a tendencias que más tarde se definirían en el arte posmoderno. Mientras a finales de los años sesenta algunos artistas de países hegemónicos llevaban la escultura a los límites formales con materiales poco usuales, Palau redimensionaba el textil indígena, despojándolo de los usos tradicionales para situarlo en el ámbito escultórico. Su propuesta trascendía la desobjetua-

lización en boga en los años setenta, al reivindicar el valor estético y cultural de lo objetual presente en el textil.

Más allá de su obra, Marta Palau desempeñó un papel crucial como impulsora cultural en Baja California. Con la Bienal Internacional de Estandartes, resignificó lo plástico frente al predominio de lo conceptual en eventos como *inSITE*. A través del estandarte como medio flotante, reivindicó el valor contemporáneo de lo plástico y estimuló el reconocimiento global de las voces artísticas latinoamericanas.

Por su parte, el trabajo de Ernesto Muñoz Acosta, con una rebeldía explícita, explora minuciosamente las posibilidades de la figuración, incorporando elementos que transforman el plano bidimensional en un discurso polifónico y multimatérico. Su enfoque da lugar a un ejercicio ultrabarroco, un temprano ejemplo del campo ampliado de la plástica.

En sus últimas décadas, Muñoz Acosta produjo las obras más sofisticadas de su trayectoria, cargadas de conjeturas e insinuaciones y dotadas de un lenguaje visual que trasciende las dos dimensiones al incorporar elementos y objetos resignificados con los que proveen nuevo sentido a lo plástico. Su producción, de carácter ultrabarroco, se adelantó a su tiempo histórico, posicionándose tempranamente en una ruta que más tarde sería identificada con los «neos».³

En su esfuerzo por reconocer el valor de lo plástico y explorar sus enormes posibilidades para otorgarle nuevos significados, Álvaro Blancarte, siempre dio relevancia a la pintura frente a los cambios paradigmáticos

³ Movimiento artístico que surgen en la década de los ochenta, cuyos estilos reviven tendencias artísticas anteriores.

de la posmodernidad anclados en la desmaterialización. La exploró desde la figuración alegórica hasta la abstracción matérica, dejando, además, un legado significativo en el muralismo y la escultura urbana con temáticas extraídas de su vasta obra de caballete.

Desde la neofiguración y con marcada ironía, narró historias que cuestionan y exponen las complejidades de su pensamiento. Narrativas entrelazadas de relatos chamánicos, poblados de personajes zoomorfos inspirados en lecturas y experiencias visuales, trazados con delicadeza sobre superficies ásperas y policromadas, conformando, en un balance singular entre figura y abstracción, universos propios, que evocan las pictografías rupestres regionales.

A partir de los años setenta, Blancarte se enfocó en la abstracción, incorporando en sus obras elementos geométricos inmersos en estratos, realizadas sobre soportes enriquecidos con morteros encolados y entintados, generando expresiones que apelan a la emoción y sumergen al espectador en universos sugerentes más que narrativos.

La obra de Rubén García Benavides, en su vastedad plástica, desafía el orden establecido en la tradición pictórica al abordar el paisaje desde una síntesis estética, ofreciendo una visión renovada del panorama bajacaliforniano. Mediante la yuxtaposición de narrativas y elementos poco convencionales, como personajes femeninos, automóviles y autopistas, desvincula su obra del paisaje tradicional situándolo en un “neorromanticismo” que trasciende las dicotomías entre lo racional e irracional, resistiéndose a la separación entre lo real y lo irreal.

García Benavides, también confiere a sus obras un valioso sentido de reinterpretación concebido desde la pluralidad textual como estrategia experimental, una táctica que permite al relato original desplegarse hacia nuevos univer-

sos. Bajo el pretexto del paisaje, el autor, cautiva al público y, a través de la sutileza de la abstracción colorida implícita, lo transporta a otras dimensiones de su imaginario.

Por su parte, Joel González Navarro, a lo largo de su trayectoria, realizó una extensa serie de obras por encargo, centradas en la representación alegórica, retratos y bodegones; sin embargo, también encontró espacio para desarrollar una obra independiente, libre de las exigencias del mercado. Desde esta perspectiva consolidó un lenguaje pictórico de enorme fuerza crítica, denunciando realidades minimizadas tanto por la sociedad como por los medios de comunicación dominantes. Con su trabajo se convirtió en uno de los más persistentes narradores locales del fracaso de la Revolución, exponiendo las políticas populistas que han perpetuado la pobreza y la marginalidad de las comunidades campesinas. Fue, además, uno de los primeros en abordar críticamente la injusta situación de los migrantes, analizando con crudeza su desesperación y vulnerabilidad.

Finalmente, diría que los ensayos que componen *Voces discrepantes del arte bajacaliforniano* son un recuento de hechos estéticos de quienes aspiraron a marcar la diferencia y, en ese intento, lograron hitos que hoy nos identifican como una sociedad capaz de plasmar realidades de su contexto, hacer memoria y generar conocimiento.

Seis voces plástico-visuales que, sin ser las únicas, dialogaron estéticamente con su momento histórico y desafiaron con mayor insistencia la continuidad del campo creativo modernista, satisfecho en la réplica de lo tradicional y de la obra complaciente. Algunos de ellos sustrajeron elementos de esos modelos, y desde su particular visión los redimensionaron, generando una estética personalizada. Otros miraron más allá, arriesgaron y

abrieron camino hacia nuevos formatos, anticipándose incluso a tendencias que más tarde formarían parte del arte postmoderno, aunque pasaran desapercibidas para las esferas hegemónicas.

Definiría que las palabras aquí reunidas en torno a un ensayo, exponen ideas mediante argumentos lógicos y racionales, tomando como referencia la obra de aquellos autores regionales que fueron puntas de lanza en su campo; que junto a una valiosa colectividad de creadores que tenazmente despejaron el camino al replicar o cuestionar las normas establecidas, aportaron en conjunto, estéticas que hoy los dignifican y definen como creadores bajacalifornianos.



Knocking the image of God, 1961. Madera policromada, listón y guantes de boxeo, 230 x 250 x 60 cm Colección Brigitte Kristense.

BENJAMÍN SERRANO
(Tijuana, B. C., 1939-1988)

FUERA DE LA NORMA

(La figuración irónica de Benjamín Serrano)

La ironía no es nunca inmoral.

Dino Segre “Pitigrilli” (1997)

Notas primeras, para orientar la dirección del texto

La pintura como representación ha tenido un historial dilatado en la búsqueda por capturar fielmente entornos y figuras, un objetivo anhelado que detonó estilos y tendencias. Para finales del siglo XIX, con la academia a cuesta, se habían explorado todas las rutas técnicas posibles en esa dirección. “En la pintura tradicional, escribía Fernando de Olaguer (1989:4), además, ya se ha logrado todo: se ha pintado hasta el aire”. Esta afirmación no solo destacaba los logros alcanzados, sino que anticipaba los caminos que la pintura estaba por recorrer. Estos se manifestaron desde el impresionismo, se continuaron con la experiencia disruptiva de las vanguardias históricas y se prolongaron en su nostálgico devenir anclado en la pintura de posguerra. Incluso durante el periodo de desmaterialización planteado por Lucy Lippard (2004), cuando la pintura pareció tomar un receso (aunque nunca dejó de practicarse) y encontró su regreso al escenario del *mainstream* bajo la forma de *remakes* o movimientos *neos*, influenciados de conceptualizaciones. Los nuevos tiempos demandaban también otras experiencias estéticas; Estados Unidos se convirtió en protagonista y rector de estas nuevas rutas.

Si bien estos cambios se experimentaron de manera desigual y a destiempo en los países del Sur global, podría pensarse que la cercanía con la nación más poderosa del orbe bastaría para impregnarse de estos avances y transformaciones; sin embargo, en nuestra vecindad esto no sucedió del todo. En el caso de Tijuana y San Diego, el desnivel cultural, era evidente tanto en el desarrollo socioeconómico como en el educativo;⁴ el valor que la cultura tenía para estas sociedades se reflejaba en el establecimiento de museos⁵ y galerías que fomentaban el coleccionismo y el sentido especulativo del arte, subrayando las diferencias respecto a la producción artística de la ciudad fronteriza mexicana, que continuaba siendo vista desde una perspectiva compasiva y reduccionista asociada al folclor.

Aunado a estas desigualdades, se sumaron los efectos de la época sombría marcada por la leyenda negra originada como consecuencia de la Ley Seca instaurada en el país vecino en 1919, que estigmatizó a la entidad, convirtiéndola en traspatio para el argot de la ilegalidad y el desenfreno. En este contexto, la convivencia con la ciudad vecina, ofrecía la promesa de un futuro más próspero, haciendo comprensible el esfuerzo por emular la visión de progreso que definía a San Diego, y remarcando la

⁴ La Universidad de California en Berkeley, San Diego State University, se fundaron en 1897, la Universidad de California, en Los Ángeles, en 1919, y la Universidad Autónoma de Baja California se fundaría en 1957.

⁵ El Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, establecido en 1910, El Museo de Arte Moderno de San Francisco, en 1935, El Museo J. Paul Getty en 1974 y un centenar más; mientras que Tijuana posee únicamente el Museo de las Californias del Cecut abierto en el 2000.

condición menor de una entidad subdesarrollada; si acaso, reconocida por ser proveedora de momentos lúdicos y esparcimiento.

Esto condujo a que el arte producido en este lado de la frontera, fuese apreciado particularmente por su valor decorativo, muchas veces equiparado a una curiosidad artesanal; condiciones que lo mantuvieron en un segundo plano, limitado a mejorar la calidad de la copia o replicar estilos como los inspirados en la vieja Escuela Mexicana de Pintura, que se adecuaban a su arquitectura colonial californiana, en ese entonces en boga.

Estas condiciones dificultaban el reconocimiento de aquellos que buscaban y proponían otras formas de hacer arte, expresándose fuera de las normas establecidas. Entre estas figuras destaca Benjamín Serrano (Tijuana, B. C., 1939-1988), quien exploró otras posibilidades para desafiar el arte convenido, expresándose a través de una pintura de gran fuerza expresionista y una escultura fuera de toda lógica tradicional. Sus obras fueron exhibidas en galerías y museos, particularmente de California, donde obtuvieron un reconocimiento temprano; sin embargo, este éxito no logró generar interés de la sociedad bajacaliforniana de esa época. La ausencia de coleccionismo local de sus piezas durante ese periodo es un claro indicio de esta realidad.

Un artista decidido, que coexistió con sus demonios bajo la sombra del alcoholismo, que vivió de manera plena su decisión de ser pintor, y su obra singular, alcanzó, decía, un temprano reconocimiento en el país vecino, siendo plenamente consciente de ello, disfrutándolo al máximo, aunque no siempre de una manera ortodoxa. A menudo se movió entre extremos que lo llevaron a momentos de intensa tensión, lo que deterioró su salud, volviéndose

extremadamente frágil en la última década de su vida y, paralelamente, su figura social también comenzaría a desvanecerse. Dejó, es lo interesante y valioso, un legado estético que debe ser analizado desde sus propios componentes estructurales y conceptuales, que no son cualquier cosa. Su obra invita a descubrir, además de lo evidente, lo oculto en sus composiciones sugerentes y representaciones no imitativas, y de ser posible coligarlo —para un mejor entendimiento— con sus reflexiones escritas, aunque escasas, resultan útiles para el conocimiento de sus propósitos.

Una de las intenciones de este ensayo es revisar algunas interpretaciones superficiales o poco argumentadas sobre la obra de este autor, reconocer aquellas que centran algunos de sus aspectos más relevantes y proponer nuevas lecturas surgidas del análisis directo de su producción. Busca dimensionar la figura ecléctica de un creador que, con la mirada puesta en el devenir, parece animado a desmontar el desdén cultural hacia nuestras tradiciones, y lo hizo apropiándose de algunos de sus elementos sociales, sumando experiencias vividas en otros contextos y, desde una figuración irónica, desafiando las imposiciones normativas que perpetúan el letargo social. Se trata, en definitiva, de argumentar, desde una perspectiva objetiva, sobre uno de los creadores más propositivos y originales del norte mexicano.

Una figura singular, carismática e insatisfecha.

Benjamín Serrano Banuet, un pintor solitario, como solía describirse, de mediana estatura y una personalidad afable, alejada completamente de cualquier tipo de engreimiento. Vivió con prisa, recorriendo apenas 49 años, marcados se-

guramente por alegrías, tristezas y una gran dosis de incertidumbre, que fue despejando a su manera. Así, entretejió suficientes argumentos para enfrentar la vida desde una obra única y profundamente personal. Fue un espíritu insatisfecho ante los embates de la existencia, que reinterpretó las condiciones impuestas por sus propias lógicas, desligándose con frecuencia de las reglas que moldearon su infancia y juventud.

De un carácter desprendido, algo no tan común en el gremio artístico, que lo llevaría constantemente a anteponer el regalo, a la venta de su obra. Mary Moore Little,⁶ relata a la escritora de arte Hilliard Harper, en una entrevista realizada en 1988, posterior al fallecimiento de Benjamín: “Era tan generoso. Se compartió a sí mismo tan notoriamente que no se enfocó en su propio bienestar, ni en su futuro, ni en nada de él”. Esta conducta, repetida a lo largo de su vida, puede ser corroborada por familiares y amistades, quienes lo recuerdan como un autor desprendido, desvinculado de las exigencias de ese mercado que solo ve al arte como mercancía. Esta postura, además, puede entenderse como una razón adicional para crear sin restricciones ni presiones externas, salvo las autoimpuestas, que marcaron profundamente la singularidad de su obra.

Se refugió en el alcohol que marcó su existencia, donde encontró también incentivos para seguir creando y su abuso imprimió una indeleble huella que desgastó su salud y abrevió su recorrido por la vida, pero no impidió que produjera una obra impar que no deja de sorprender por su fina ironía, su desacato y audaz irreverencia. Fue un

⁶ Comerciante de arte, propietaria de la Mary Moore Gallery de La Jolla, California y amiga personal del pintor.

espíritu libre, se ha dicho, siempre creando sin obstáculos, salvo aquellos impuestos por su consciencia discrepante.

Serrano abrevó de las culturas con las que convivió durante sus estancias en California, ciudad de México, París y otras entidades europeas, Oaxaca y, por supuesto, Tijuana; de cada lugar entresacó elementos no convencionales construyendo una obra sólida y sin paralelo que hoy resulta imprescindible para comprender el sustrato del arte que se produce en la región.

Fue un autor impar que supo vivir, lidiar, mezclar y contraponer experiencias para volcarlas profesionalmente en un arte plural y disconforme. Olga M. Dávila (2017) lo describe así:

Como pionero, supo observar, asimilar y transformar, con agudeza, ironía y gran humor, el día a día de una ciudad en la que se encuentran culturas [...] amalgamar una nueva dimensión de lo que es ser mexicano: Un ser con esperanza, con valentía y adaptación al cambio, con un gran sentido del humor, sobre todo para auto-mirarse. Serrano puso estos valores en escultura, pintura, dibujo y grabado y, con ello, las bases del arte de la frontera: híbrido, colorido, carnal y provocador (p.23).

Sin duda, una figura proteica, nutrida por las experiencias vividas desde su origen y madurez en una ciudad circumspecta, ya desde siempre multiétnica y pluricultural. A partir de estas vivencias, se colocó por encima de los convencionalismos del arte local, sin ánimo de afrenta, optando por nuevos recorridos y desafíos que le permitieron reinterpretar los recursos del medio; dando lugar a una obra diversa que causó en algunos, desasosiego e incom-

prensión, y en otros, la sorpresa de un arte diferente que aporta sin menoscabo del juicio ajeno.

De ahí tal vez —y esta es mi apreciación— la razón de encontrar muy pocos pintores locales influidos directamente por la obra circumspecta de este autor.⁷ Sin embargo, su postura irreverente frente a las imposiciones tendenciosas perdura. Aún hoy, al observar su trabajo y desentrañar su contenido, su legado conmueve conciencias, sorprende y, sobre todo, incita a emularse.

Proceso formativo y experiencias de vida

Benjamín Serrano, originario de Tijuana, vivió parte de su infancia en Los Ángeles y Santa Bárbara, California, a donde su familia emigró después del cierre del Casino Aguacaliente, en el cual laboraba su padre como integrante de la orquesta de la empresa. En 1947 regresaron a Tijuana y su padre emprenderá un negocio en el giro musical dedicado a la venta de discos, instrumentos para banda y orquesta, música impresa y accesorios, lo que permitirá una vida holgada

⁷ Aunque resulta algo arriesgado afirmarlo, es posible hallar ciertas líneas que identificar influencias de Serrano en la pintura de Felipe Almada (Tijuana, B. C., 1944-1993) quienes mantienen una estrecha relación de amistad después de su retorno de Europa. Es posible encontrar aproximaciones que pueden interpretarse de una perspectiva surrealista, aunque distantes de la propuesta estricta bretoniana, y a pesar de que no se exploran temas oníricos, ambas evocan el subconsciente y ciertos elementos del automatismo psíquico en los cuerpos centrales de algunas de sus obras, por ejemplo *Sin título — Lipstick-* (1967), de Serrano y *Sin título -personaje hermafrodita y habitación-* (1989), de Almada. Es viable también reconocer el desdén recíproco por algunas normas sociales que mucho tiempo atrás habían dejado de tener sentido.

a la familia. Refiere su biógrafo Jacinto Astiazarán (2017: 168), que inició su educación artística formal en 1954, en la Academia de Bellas Artes en Coronado, California. Explica que en 1955 y 1956, (*ibid.*, 2017:169), comerciantes tijuanenses afiliados a la Cámara Nacional de Comercio, de entre ellos el padre de Serrano, ya un próspero empresario, organizaron exposiciones de pintura bajo la iniciativa del profesor Rubén Vizcaíno, y según relata el pintor Chávez Corrujedo (1989), fue en 1955 cuando Serrano participó obteniendo el primer lugar del certamen.

En una entrevista con Guillermo Gómez Peña publicada en el periódico *La Opinión* de San Diego, California, el domingo, 3 de noviembre de 1985, Benjamín Serrano relata al respecto, que tras sufrir un “ataque” (probablemente epiléptico), fue ingresado por su padre en un hospital en San Diego, donde le efectuaron estudios del líquido cefalorraquídeo para determinar el origen del problema. Durante su estancia hospitalaria, para calmar el aburrimiento, su padre le regaló un juego de pintar por medio de números.⁸ Según comenta, la obra resultante de ese ejercicio lúdico, sin que a nadie le dijera, fue la que presentó para el mencionado concurso.

Esta revelación no se hizo pública sino hasta la entrevista referida, y culmina con una confesión memorable:

⁸ Se trata de una técnica de pintar por números, tal como lo conocemos hoy, creada por Dan Robbins en 1949 para la compañía estadounidense Palmer Show Card Paint, quien fue contratado inicialmente como ilustrador de cuentos infantiles. Tiempo después les propone un método ingenioso para pintar paisajes dibujados previamente en un lienzo, cuyas secciones numeradas indicaban el color correspondiente a poner, invitando al aprendiz a completar la pintura. Este método logró un éxito inmediato y dio origen a los famosos *Kit Robbins*, conocidos mundialmente.

“Mi papá estaba tan orgulloso que me dijo «Vete a Guadalajara a estudiar pintura»” (*ibid.*, 2017: 200, 201).

Es, sin duda, una anécdota sugestiva, sobrada de implicaciones que bien pueden interpretarse como inocentes más que mal intencionadas, o circunstanciales más que oportunistas. No obstante, cabe destacar que este comentario fue realizado tres décadas después del hecho, teñido de cierta picardía y en un momento en que la salud física y mental de Serrano mostraba cierta fragilidad. Sin la intención de juzgar el hecho, sí creo coincidente que estas circunstancias resultaron determinantes para las decisiones que tomaría sobre su futuro en el arte.

Cualquiera que hubiesen sido las razones, fue de nuevo el apoyo paterno el que impulsó a Benjamín Serrano a iniciar o continuar formalmente su aventura plástica. A los 15 años, en 1957, se inscribió en la Escuela de Artes y Letras de Guadalajara, Jalisco, donde permaneció por dos años. Aunque no se tienen declaraciones específicas sobre esta experiencia formativa, es razonable suponer que adquirió conocimientos técnicos y teóricos que lo alientan a continuar su formación artística. Este periodo puede interpretarse como un paso inicial determinante que revelaba un interés genuino por el rumbo que marcaría su vida personal y creativa.

En 1959, se inscribe en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México. Durante cuatro años de aprendizaje y experiencias, no siempre buenas, empezaron a germinar en él aspiraciones por explorar el universo creativo europeo y norteamericano. Pese a declarar “no haber aprendido gran cosa, más que la técnica” (*ibid.*, 2017:201), durante su paso por las instituciones educativas, el deseo de indagar en el arte desde otras perspectivas geográficas y culturales se convertiría en una de sus metas.

De aquella experiencia en la Ciudad de México y su retorno a Tijuana hay dos relatos que, aunque cronológicamente poco claros, parecen estar vinculados y en conjunto revelan la naturaleza discrepante de un artista que vivía la existencia sin aparentes preocupaciones.

El primero, descrito por Jacinto Astiazarán (*ibid.*, 2017), relata que la estancia de Benjamín tanto en Guadalajara como en la ciudad de México no fue del todo grata para su padre, pues hubo ocasiones en que pasaron meses sin tener noticias de él, sin conocer, siquiera, si continuaba con vida; una situación desesperante.

Ante esa incertidumbre, decidió recurrir a un amigo de su hijo para que viajara a la capital con todos los gastos cubiertos y lo encontrara a como diera lugar. Según Astiazarán, corrió con suerte: encontró a su amigo viviendo en un cuarto de azotea del centro de la ciudad, en condiciones precarias, tanto físicas como materiales. Sin entrar en detalles sobre la realidad de la escena, el amigo se concretó a notificar al padre el haber encontrado a Benjamín con vida, brindándole así, la tranquilidad de saber que estaba bien.

El segundo relato proviene de la entrevista previamente mencionada, realizada por Gómez-Peña (2017: 200, 201), en un periodo tardío de su vida. En ella el artista responde con parquedad y una aparente falta de destreza verbal, juzgada por las respuestas particularmente coloquiales y, en ocasiones, titubeantes, que se desvían del punto central de las preguntas. Por momentos se percibe a un creador con escasos conocimientos para expresarse sobre la historia y los tecnicismos del arte, e incluso con poco interés sobre el panorama artístico contemporáneo.

Además, en un tono festivo, Benjamín justifica su vida disipada por el alcoholismo; sin embargo, reconoce,

reiteradamente a lo largo de la conversación, los estragos que este provocó en su vida, la dificultad para superarlo y sus consecuencias en la disminución de su producción artística.

No obstante, en el contexto particular de la entrevista, emerge la imagen de un ser humano extraordinario que no reniega su existencia. Por el contrario, habla con entusiasmo de momentos de reconocimiento y plenitud, los cuales lo llevaron a tomar decisiones difíciles. Estas reflexiones también permiten comprender mejor sus respuestas, a veces poco claras, y sus narrativas, a menudo desbordadas de justificaciones y relatos de aventuras poco comunes que, en ciertos momentos, generan dudas sobre su veracidad.

En otro momento le comenta a Gómez-Peña que, después de esa experiencia formativa en la ciudad de México, decide viajar a Cozumel, Quintana Roo, con un amigo, también pintor, con el propósito —entre broma y verdad—, de emular a Gauguin. En esa isla sureña, se instalan temporalmente en un viejo faro que estaba bajo el resguardo del padre de su compañero; sin embargo, pocos días después refiere que, aburridos y agotados por las condiciones del lugar, deciden abandonarlo.

Le refiere que en un bar de la localidad conocen a un norteamericano propietario de un velero que buscaba tripulantes para realizar una travesía. Logran convencerlo de que saben navegar y se embarcan con él en la aventura. Sin embargo, su inexperiencia se hace evidente mar adentro y estando, específicamente, frente a las costas hondureñas, una tormenta azota la embarcación y prácticamente la destruye, y no sabe en absoluto cómo reaccionar. Días después, probablemente debido a su falta de pericia como marino, lo desembarcan en la isla Roatán, en la

bahía de Honduras, sin dinero y una caja de ron (se supone que como pago único). Benjamín reconoce que ahí fue donde comenzó su relación con el alcoholismo.⁹

Durante un tiempo, describe que convive con los nativos del lugar, alimentándose precariamente de las dádivas que le ofrecen y las incomodidades de la estancia; una situación que se vuelve insoportable, por lo que decide regresar a México. Intentó hacerlo por Guatemala, pero no le permiten el ingreso por no portar papeles de identificación, los que probablemente perdió durante la tormenta referida.

Opta entonces por dirigirse a El Salvador, donde, según refiere, es confundido con un cubano,¹⁰ lo que provoca su detención y encarcelamiento. Tiempo después, es liberado por un sargento encargado de la prisión, con quien, relata, solía jugar ajedrez durante su detención.

Llega a Tegucigalpa, en condiciones deplorables, sucio y hambriento, y con un único objeto de valor, según refiere, un veliz de libros nuevos que contenía “toda la *Historia general del arte*, de Manuel Cossío y José Pi-

⁹ En esa misma entrevista, le narra a Gómez-Peña (*ibid.*, 2017: 2004) que, durante los setenta, después de realizar varias exposiciones en Aspen, Colorado y de involucrarse completamente con el *jet set*, rodeado de lujos, mujeres, alcohol y celebraciones diarias, su dependencia, que se transformó dipsomanía, interferirá en su salud y su trabajo para siempre.

¹⁰ Me parece pertinente recordar que la Revolución Cubana, a los ojos de los estadounidenses y muchos latinoamericanos conservadores, había convertido al cubano, en comunista, y por tal, en alguien indeseable.

joan” (*ibid.*, 2017:201).¹¹ Nunca explica el origen de los libros ni se sabe qué fue de ellos.

La necesidad de subsistir lo obliga a trabajar como estibador en el mercado de la localidad, donde conoce a un anciano que lo invita a vivir a su casa, la que compartía con una hermana prostituta. Convive precariamente con ellos por un tiempo, pero, cansado de la situación, decide escribirle a su padre pidiendo ayuda. Tres meses después, recibe dinero y los papeles de identificación, lo que le permite su retorno a México. Relata de esta manera su arribo: “Así que un día llegué a México, pero todo hecho garras, chorreado, mano, así todo pa’ la fregada, pero llegué a Tijuana...” (*ibid.*, 2017:202).

Es una historia singular narrada a Gómez-Peña, capaz de provocar asombro e incredulidad, que libera a la imaginación del que la escucha o lee, mientras los supuestos se convierten en protagonistas en un intento por desentrañar su autenticidad. Si bien no se trata aquí de confirmar o desmentir su veracidad, resulta difícil ignorar que, en el momento de la entrevista, las condiciones físicas y mentales de Benjamín Serrano podían estar afectadas por el alcoholismo. Sin embargo, esto no implica desestimar por completo la odisea descrita. Quizá también el hecho de la postura congruente y admirable del entrevistador, que nunca cuestiona lo narrado, —un mérito que vale la pena reconocer—, otorga, además, un sentido de certeza a la historia.

¹¹ La obra *Summa Artis: Historia General del Arte*, dirigida por José Pijoan, se publicó por primera vez en 1931 en Madrid, España, bajo el sello de la editorial Espasa-Calpe. Una enciclopedia que ha experimentado múltiples ediciones y ampliaciones desde su publicación inicial, alcanzando hasta 54 volúmenes en algunas ediciones.

De esta experiencia y los relatos derivados dejan ver la singularidad del personaje y entender su avidez por conocer más de otras culturas y por supuesto del mundo artístico. Tras pasar un breve tiempo en Tijuana, decide gestionar el apoyo familiar para continuar sus estudios en Europa. Una determinación que le brindará nuevas oportunidades para ordenar ideas e imaginar otro devenir en el arte.

En 1963 viaja a París con la anuencia y sostén económico de don Benjamín Serrano González, no sin antes, presumiblemente, asumir compromisos que garantizaran el aprovechamiento de ese viaje formativo. Aunque se menciona de cierta indecisión inicial por parte del padre para apoyarlo, debido sus experiencias previas en Guadalajara y la Ciudad de México, es razonable suponer que ese respaldo surgía de la expectativa y la esperanza que solo alguien que había vivido en y para el arte —como él con la música— podía comprender y aceptar como una posibilidad de éxito.¹²

En la capital francesa, Benjamín Serrano continuaría sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en el Taller de Paul Cavigny. Sin duda, fueron años desafiantes, pero supo sobrellevarlos, adquiriendo nuevas perspectivas del arte, especialmente al abordarlo desde una visión que trascendía el centralismo europeo, como lo evidencia su producción posterior.

Su mirada aguda y selectiva en torno a lo creativo, sumada a la influencia de un contexto efervescente donde aún se sentía la resaca de la posguerra, y los anhelos de un socialismo justo impulsado por intelectuales y docentes

¹² Parte a Europa junto con el pintor también tijuanense Guillermo Mellado. Escribe, Astiazarán Rosas (2017:171), que Mellado se instalará en Roma, en tanto que Serrano lo hará en París.

impregnando a la juventud, así como las nuevas amistades que conoció y la nostalgia por la lejanía de su tierra natal, contribuyeron a cimentar en él, nuevas maneras de concebir el arte y la vida.

La cercanía con destacados pintores europeos, las visitas a exposiciones, y su relación con el pintor oaxaqueño Francisco Toledo —nacida en París y marcada por una profunda admiración— resultaron determinantes. Toledo, con una experiencia estética arraigada en reminiscencias prehispánicas y elementos contemporáneos, probablemente influyó en Serrano, y si a ello sumamos su experiencia binacional mexicoamericana, sus estadías nacionales y europeas, ello se convierte en influjos esenciales en la configuración de su arte disruptivo, el que lo ubicaría en un lugar distintivo del ámbito artístico, a pesar del lamentable desconocimiento nacional de su producción sustancial.

Vivir y estudiar en Europa seguía siendo, en ese entonces, una idea profundamente tentadora, sin importar cuán romantizada pudiese parecer. París, representaba un anhelo legítimo para los artistas latinoamericanos, ya que aún irradiaba el espíritu creativo de las pasadas vanguardias: las resonancias postimpresionistas, expresionistas, futuristas y surrealistas se respiraban en cada rincón. Del mismo modo, el peso del viejo eurocentrismo continuaba ejerciendo su atractivo, y para una mente ávida de triunfos artísticos, resultaba difícil no impregnarse de estos estilos.

Sin embargo, tampoco debe pasarse por alto, que la cultura francesa de esos tiempos enfrentaba el impacto de diversos movimientos e influencias, como los replanteamientos de la filosofía alemana marxista, la música rock británica, el mito abstracto y pop, y el atractivo innegable del camino de vida americano que redireccionaban estilos. Benjamín Serrano no fue inmune a estas influencias, en especial a aquellas sobradas de insatisfacciones y anhelos por el cambio.

Si bien abrevó del contacto directo de la obra de algunas de esas tendencias vanguardistas, sus trabajos tempranos realizados antes de viajar a Europa evidencian un claro conocimiento previo de estas manifestaciones. Esto se observa en los influjos expresionistas presentes en sus obras de los años cincuenta y principio de la década de los sesenta,¹³ y de manera similar, su notorio interés por el fauvismo es innegable, la réplica que realizó: *Sin título* —retrato de mujer (1962), de la obra titulada *La raya verde* (1910) de Henri Matisse, lo confirma.

No puede negarse que esa experiencia europea influiría también y se hará evidente en su producción tardía, particularmente en la incorporación de elementos del posimpresionismo, expresionismo y surrealismo, solo que

¹³ *Sin título* —cuerpos desnudos—, 1956; *Sin título* —mujer en un bar— (1958); *Alegoría a la justicia* (1959); *Los borrachitos de la Merced* (1960); *La madre*, 1961; *Sin título*— Susana y los viejos— (1962).

ahora lo hará liberado de la réplica,¹⁴ pero sí enriquecido de los entrecruzamientos entre algunas tendencias, así como de aquellas otras asentadas en la cultura nacional robustecida de valores precolombinos y populares.

El resultado, ya decía, de esas mezclas culturales francesas y seguramente de otras latitudes europeas, de sus experiencias binacionales mexicoestadounidenses, detonaron en Serrano una manera singular de concebir y crear arte, que alcanzó un momento culminante en esa misma época y en la que le continúa. Regreso a su ciudad natal y el desborde creativo.

En 1965, retorna a Tijuana con una valiosa carga de experiencias colmadas de visiones artísticas que despejaron dudas y reafirmaron convicciones traídas a cuesta tiempo atrás. Lo hace acompañado de la pintora Daniela Gallois (París, 1939-Tijuana, 2006), a quien conoció años antes, y con quien contrajo matrimonio en esta tierra, formando una pareja singular estrechamente unida por el amor al arte.

Miradas occidentalizadas que se entrelazaron en Europa, que encontraron en la pintura el vínculo y el pretexto para darle sentido a su coexistencia; que hallaron en sus obras la manera de señalar equívocos dogmáticos, tabúes, realidades y desesperanzas. Hay detrás de ese episodio, goces y calvarios plasmados congruentemente en

¹⁴ Es notoria la cercanía de algunas piezas con el surrealismo de Wifredo Lam (*Clarividencia*, 1950) y el surrealismo abstracto de Joan Miro (*Hombre y mujer frente a un montón de excremento*, 1935), como puede corroborarse en las obras de Benjamín Serrano: *Sin título* -figura sobre fondo amarillo (1965-70) y *Sin título*-mujer-animal- (1966), respectivamente; sin embargo, resultaban distantes del abordaje del convencional surrealismo de Magritte, Dalí o Ernst.

el arte; el que, aun con la contigüidad de sus vidas y la complicidad de sus ideas, sus pronunciamentos estéticos siempre fueron distantes en formas y totalmente independientes en sus planteamientos.

Daniela Gallois, creadora de una obra quimérica, alucinógena y crispante, de complejidad acorde a su naturaleza cambiante y solitaria. En sus lienzos, de pequeño formato, deja entrever los influjos de retruécanos góticos y alegorías que te arrastran hasta la pupila midriática del Bosco, permitiendo ver a través de ellas la podredumbre de un mundo decadente y sombrío. Su existencia transcurre entre alucinaciones y recuerdos de una existencia perturbada y lúcida, marcada por un destino azaroso que, como corolario, culmina en Tijuana, una ciudad, en cierto modo, refleja con el frenesí creativo que definió su obra. (Rosique, 2015:47)

Benjamín Serrano, con un trabajo que manifiesta también su reacción contra la moral, la tradición y la cultura burguesa, que aborda desde una línea expresionista inicial y lo lleva a descollar en un neopop híbrido e irreverente, en el que si bien emplea elementos de la cultura popular (nacional y extranjera), formula historias impregnadas de aparente irracionalidad y resalta su aspecto banal, para llevarlo a lo cáustico, asentado eminentemente en lo irónico.

Ambos asumieron lo plástico desde los extremos de lo tradicional, exploraron juntos caminos estéticos jamás transitados en esta región fronteriza, particularmente a través de sus formas tridimensionales, y en ese breve, pero intenso recorrido, fueron capaces de delinear otras maneras de hacer arte, reflejando con meticulosa precisión la debilidad humana, tan proclive al engaño, a ceder ante las tentaciones y a mentir.

Una relación que fue desgastándose, diría que con rapidez (se divorcian a mediados de los años ochenta). Las diferencias de criterios sobre ciertos aspectos de la vida, junto con otras desilusiones personales y las consecuencias del alcoholismo mutuo, condujeron irremediablemente al fin de esta relación singular.¹⁵ A pesar de ello, dejaron una huella imborrable en la escena artística al desafiar las normas de complacencia y mimetismo, creando bajo la firme convicción de producir exactamente lo que querían.

Mientras ella, pareciera que pintara para sobrevivir, él vivía para pintar y disfrutar la vida. Durante la década de los setenta, uno de los periodos más fructíferos y propositivos para ambos, las obras de Benjamín se exhibían en destacados museos de California, desbordadas de elogios y beneficios económicos; en tanto, las exposiciones y reconocimientos hacia la obra de Daniela se daban de manera esporádica y limitada.

En los últimos años de su existencia, la precariedad económica los alcanza y subsisten en un entorno complejo que había dejado de serles favorable, y en Tijuana ignorados generacionalmente, tratados con indiferencia y

¹⁵ Serrano la describe como una persona amable, pero de carácter fuerte. Cuestiona su obsesión por la excesiva protección a los animales abandonados o enfermos que Gallois recogía de las calles, y critica de su alcoholismo extremo, que la hacía perder la consciencia y terminar tirada en las banquetas, lo que provocaba frecuentes arrestos; aunque reconoce, con bastante emoción, su enorme talento para pintar; predomina en sus palabras una sensación de decepción y el desdén hacia ella, en ocasiones desde una postura machista injustificada. Dos artistas de temperamentos muy distintos, atrapados en la encrucijada del alcohol, difícilmente habrían logrado mantener una relación duradera, aunque quedara algo de afecto entre ellos.

malentendidos; sin embargo, cerraban de esa manera un ciclo imprescindible del arte nacional.

La ironía como eje de un discurso instigador

Una singularidad de la obra de Benjamín Serrano radica en su naturaleza irónica, la que emplea como estrategia subversiva que relativiza las creencias hegemónicas y su discurso único, y a través de este enfoque crítico, amplía el imaginario y convierte la imagen plástica en un acto de resistencia, capaz de ser interpretado desde cualquier perspectiva.

Es natural preguntarse hasta qué punto las obras de Benjamín Serrano se crearon intencionadamente bajo este propósito específico o si dicha interpretación es solo una inferencia, que, aun y cuando parezca arbitraria, no puede descartarse por completo. Lo innegable es que la deducción como razonamiento lógico es el núcleo del pensamiento humano, de nuestra comprensión de lo que vemos y leemos, y del modo en que explicamos e interpretamos el mundo. La inferencia no surge de manera espontánea, se fundamenta en una serie de premisas válidas y un conocimiento previo que nos conduce a una conclusión; a partir de esta base, es posible interpretar la información visual ofrecida por el autor en sus obras, así como sus pensamientos expresados de manera directa o a través de lo que se ha dicho en torno a él o sus escritos. En este sentido, el valor de la inferencia está supeditado a la argumentación que la respalda.

Benjamín Serrano fue un narrador visual indiscutible, capaz de establecer múltiples formas de diálogo con quien observa su obra. Es probable que una de las primeras impresiones que provoque sea la sorpresa, generada por

sus figuras deslucidas y distantes de la belleza canónica, asentadas en la discordancia. Estas figuras funcionan, como forma, concepto y actitud; como una postura frente al mundo; Serrano utiliza este recurso para significar mediante el contraste, al insinuar lo opuesto de lo que se dice o muestra y desdibujando así la supuesta idoneidad de las situaciones.

Como ironista, Serrano se debate entre la verdad establecida, su decepción e incredulidad, y en su justificación, rompe con las normas, desafía a la razón inamovible y confronta las convenciones, incluido el pundonor social. Su trabajo franco y directo, lo convierte en un crítico indispensable de normas vacías y falacias culturales.

Creador de una figuración expresionista, Serrano señala y, desde la ironía —se ha dicho con insistencia— desnuda a una sociedad que transita entre la religión y la sexualidad bajo valores impuestos por otros, no siempre justos ni pertinentes para quienes rigen sus vidas según esas creencias, con la esperanza de recompensas o placeres. No obstante, para este autor, la ironía no es un medio para imponer certezas ni determinaciones, sino para decir y hacer sentir. No encubre los hechos ni lo subyuga, más bien, los ofrece plásticamente para que quien lo observe les otorgue el sentido que le concierna.

Esa mirada que analiza y acepta las disidencias e incondicionalidades del mundo junto con sus verdades y falacias, permite al individuo, desde una postura libre, tomar partido, transformándolo inevitablemente. Serrano supo distanciarse de su tiempo, lo que le permitió una mirada aguda y detallada de su contexto, y entendió cómo enfrentar el absurdo y las contradicciones —el caos disfrazado— que regían a la sociedad, valiéndose de la autoparodia y negando, mediante la ironía, todo orden esta-

blecido. De esa forma, reveló situaciones incoherentes y discontinuas como alternativas a otras maneras de pensar.

En una sociedad ortodoxa e inflexible a la fractura de sus reglas, como lo eran (o quizá aún lo son) las entidades periféricas que aprendieron a sobrellevar la carga colonial sin cuestionarla, oponerse a esas normas no solo marginaba, sino que también imponía nuevos estigmas a quienes no replicaban la conducta establecida. Vivir bajo esta presión debió ser, como mínimo, incómodo, o, en el peor de los casos, insoportable, algo que debía paliarse a toda costa.

La actitud irónica de Benjamín Serrano, expresada en sus trabajos, surge como una resistencia activa a lo que consideraba inaceptable; fue una manera de rechazar la humillación y lo impuesto, permitiéndole, desde una posición de honestidad moral, distanciarse y afrontar esas imposiciones con una superioridad ética. Serrano adoptó la ironía como parte de su naturaleza, utilizándola como una herramienta liberadora.

Idárraga Farías (2014) señala que la ironía desafía a todo sistema invariable en vía de desuso; su presencia se manifiesta en los momentos más difíciles de cada época, en los cambios de paradigma, ya que, dada su franqueza, representa una amenaza para los regímenes que se corrompen internamente y se destruyen entre sí. La ironía estará allí, donde haya situaciones de quiebre o ruptura, y aunque resulta complejo confirmar si Serrano lo intuyó conscientemente, muchas de sus obras dan cuenta de esos singulares cambios epocales.

Es difícil, insisto, aseverar que Serrano empleó intencionadamente la ironía para reflejar los momentos más críticos de su tiempo, para develar esos instantes de rompimiento y decadencia ante los inevitables cambios

históricos. Sin embargo, su obra evidencia que vivió —en plena madurez creativa— el tránsito de la modernidad a la posmodernidad. Su crisis existencial es manifiesta en su obra disidente, marcada por un distanciamiento de la estética modernista y por sus propuestas tridimensionales que anticipaban soluciones estéticas poco exploradas hasta ese entonces.

No es que estas fueran premonitorias de los rumbos que tomaría el arte, sino que, ante el agotamiento de una sociedad de doble moral, carecía de sentido hacer un arte emotivo y complaciente, ajeno a la realidad fluctuante que lo rodeaba.

La ironía no debe confundirse con el sarcasmo. Mientras que la primera, se ha dicho, sugiere lo contrario de lo que se expresa, o presenta una situación paradójica opuesta a lo esperado, el sarcasmo es directo y significa exactamente lo que dice, pero de manera aguda y cáustica. Es común confundir la obra de Serrano con un ejercicio sarcástico. Aunque algunas de sus obras colindan con él,¹⁶ o tal vez valga decir, que se vale de un sarcasmo irónico, pero afable, que enfatiza ingeniosamente una contradicción sin ofender, o bien señala el problema sin

¹⁶ *El mago* (1978) es una pieza excepcional por las múltiples connotaciones que ofrece a la mirada conservadora, de entrada, un ejemplo del supuesto mal gusto provocado por el desnudo o la sugerencia de un acto sexual —consumado o por consumar—, algo que resulta, para algunos, más ofensivo que el componente zoomórfico del personaje recostado. Al mismo tiempo, la obra ejemplifica el carácter crudo del sarcasmo cuando reduce al otro a lo puramente instintivo, despojándolo de racionalidad y de alternativas para decidir. Desde una perspectiva tradicionalista, la mujer en la escena es vista como un objeto; en contraste, desde una mirada más liberal, la pieza podría interpretarse como la representación de una filia (zoofilia), que no necesariamente implica una significación patológica.

ridiculizar; jamás recurren a la burla ofensiva o humillante, ni al cinismo insultante.

Aquí, tal vez, valga la pena recordar que “La ironía ninguna vez es inmoral”, como bien afirmó Pitigrilli (Albaigès e Hipólito, *ibid.*, 1997:306), sería justo reconocer que el sarcasmo no siempre es inmoral, pero tampoco es universalmente inocente.

Eva con serpiente mutilada del paraíso (1974) es una pieza bisagra, de una ironía rayana al sarcasmo, cuyo punto de inflexión radica en la evidencia de desacuerdos, los cambios de percepciones, la aparición de otras lógicas que ponen en entredicho el origen o la causa del origen. Desde su propia metáfora, abre puertas a múltiples interpretaciones; no es la ofensa la herramienta que fragmenta el mito en diferentes opciones, sino, por un lado, el sarcasmo ante una condición ya insostenible únicamente por la fe, y por otro, las múltiples versiones que pueden derivar de esta pieza reveladora, cada una erigiéndose en una verdad absoluta. Sin embargo, lo que aquí importa no es desentrañar una verdad, sino la ironía de señalar un cambio de época en el que un mito es suplido por otro, quizá tan inverosímil como el primero.

Benjamín Serrano se dirige sarcásticamente a las bases de los mitos religiosos y sus reinterpretaciones, evidenciando la debilidad de los argumentos que buscan sostenerse exclusivamente en la fe o intentan sustituir una narrativa mitológica por otra igualmente cuestionable. Utiliza para ello un lenguaje cargado de contradicciones y comentarios mordaces que enfatizan su crítica, haciendo en algunos casos del sarcasmo un recurso central en su argumentación.

En una línea similar, la polifacética obra *Knocking the image of God / Golpeando la imagen de Dios* (1961),

es una pieza sobrada de ironía que embasta historias paradójicas de las que derivan varias interpretaciones. Se trata de una ensambladura concebida como un retablo dividido en dos compartimentos. En la parte superior, un tríptico enmarca un paisaje desértico donde se desarrolla una escena extravagante representada por tres boxeadores ataviados con sus respectivas pantalonetas, guantes y zapatillas de boxeo; dos de ellos, tridimensionales y hechos de madera coloreada, están sobrepuestos en los paneles laterales en actitud desafiantes, y en el panel central, un boxeador barbado es representado mientras es atacado por un león.

Una escena que remite a la persecución de los cristianos en la Roma antigua, cuando los creyentes eran condenados a morir en las jaulas de fieras, convirtiendo su sufrimiento en un espectáculo. Esta tragedia, históricamente utilizada como símbolo a la memoria de los mártires de la fe, es reinterpretada aquí con una feroz carga irónica.

Un elemento destacado en la parte superior del panel central es la figura tallada de un boxeador de tez oscura con guantes naturales de boxeo que, en la estructura tradicional de un retablo y su tríptico, este espacio correspondería al ático o espina. Usualmente reservado para la representación del Calvario con Cristo crucificado. Serrano en esta porción de la pieza, brillantemente, recurre a un sarcasmo crítico, sin caer en la humillación.

El compartimento inferior contiene un nicho rectangular donde yace el cuerpo horizontal de otro boxeador, acompañado —como ofrenda— por ocho cruces de madera coronadas con listones; elementos que pueden interpretarse como *milagritos*, unidos en señal de un acto de amor o agradecimiento, o como cruces de penitencia que simbolizan el triunfo de Jesucristo sobre la muerte.

La obra plantea un dilema teológico. La condena de los mártires cristianos a las fieras, vista como un sacrificio religioso que fortalecía la devoción de los fieles, también puede interpretarse como la evidencia de un Dios omnipotente y misericordioso que, sin embargo, no impidió semejante tragedia. Desde una lectura alternativa que, bien puede ser la de Serrano, esta pieza dramática censura y “noquea” la credibilidad divina.

Aunque el autor en esta obra evidencia su naturaleza crítica, también bordea el sarcasmo porque trivializa el debate sobre la fe divina al usar un término propio del boxeo, sugiriendo que la pieza desacredita directamente la noción de un Dios infalible.

Su gran irreverencia se manifiesta al colocar a un boxeador en el ático del retablo, un espacio tradicionalmente reservado para la crucifixión, en un gesto provocador que desafía los valores religiosos; generando de esa manera una contradicción entre la expectativa y la realidad, entre lo divino: el sacrificio espiritual y lo mundano: la lucha física. La acción es irónica porque juega con una perspectiva cultural y la contradice de manera inesperada, sin embargo, puede ser sarcástica por el tono de una crítica mordaz a la religión, a la idolatría o a la reinterpretación de los valores religiosos en la sociedad contemporánea.

Algunos trabajos de Benjamín Serrano están impregnados de una ironía tan incisiva que lo reiterativo de lo absurdo, sugerido tanto en el título como en la imagen, se vuelve completamente pertinente. Tal es el caso de *Los jugadores de la nada* (1974), en la que un grupo de personajes indiferentes, sentados alrededor de una mesa cubierta con un mantel multicolor, pero sin un solo objeto sobre ella; con sus actitudes distantes no transmiten la sensación de estar participando en un juego que les brinde entreti-

miento o diversión; lo irónico radica en que el espectador debe aceptar que, de algún modo, están jugando a algo. La ironía de la obra reside, precisamente en la incongruencia, entre lo que se espera de una situación lúdica y lo que realmente se observa. Al ridiculizar las expectativas de sentido, la obra utiliza la ironía como una herramienta crítica que invita al espectador a cuestionar su percepción y su necesidad de encontrar lógica o propósito en lo absurdo.

En este caso, se cumple la afirmación de Pere Ballar (1994): “El ironista no pretende engañar, sino ser descifrado”. Así, la ironía no debe entenderse necesariamente como un síntoma de cinismo, hipocresía o falsedad; sino como una invitación a descubrir las intenciones del autor. Por tanto, el problema de la ironía disfrazada podría radicar en la dificultad interpretativa del observador, lo que derivaría en deducciones imprecisas o completamente desfasadas (aunque esto, paradójicamente, tampoco sería una interpretación impropia).

Se menciona, con frecuencia, que el uso de la ironía o el sarcasmo como recurso expresivo puede ser una salida fácil, ya que en algunos casos se convierte en una excusa para esconder expresiones superficiales, comerciales o políticas. Estos se ocultan detrás de la ironía para moldear de manera simple aquello que, de otro modo, no se ajustaría. De esta forma, el chiste o la burla, pueden liberar al autor de asumir un compromiso real o enfrentar riesgos verdaderos cuando sus propuestas son confrontadas con argumentos más sólidos.

Es posible que haya algo de verdad en esta afirmación; no obstante, en el caso de Benjamín Serrano, la ironía y el sarcasmo operan como herramientas reflexivas con las que siempre se opuso a la convención. No le interesaba crear una “imagen nueva” (aunque logró muchas de ellas),

sí recurrió a la citación, al reaprovechamiento de iconografías, a la reapropiación de estilos; en ese sentido, fue un visionario o, como señala Carlos Blas Galindo (2017), el primer mexicano postvanguardista, que, agregaría: mediante estas figuras retóricas señala, cuestiona, critica todo lo impropio del discurso oficial.

El recorrido creativo por una ruta polidimensional

A finales de los años sesenta, las prácticas artísticas comenzaron a evidenciar una ruptura sustancial en los campos productivos modernistas. Planteamientos como los minimalistas, la revaloración de los materiales exóticos, el uso de la naturaleza como soporte creativo, cuestionaron profundamente la concepción y el significado tradicional de la escultura.¹⁷ Estos cambios, que se manifestaron particularmente en países hegemónicos bajo la óptica de la postmodernidad, se convirtieron en referentes, aunque con frecuencia llegaban con desfase temporal a las periferias del mundo, donde serían replicados.

No obstante, las lecturas tardías han comenzado a reconocer los valores de propuestas estéticas surgidas en los países neocolonizados, que en muchos casos no se

¹⁷ Rosalind Krauss (2002) observan modificaciones sustanciales en la percepción del espaciotemporal, reflexionando sobre la necesidad de redefinir el término escultura; cuestiona los principios que sustentan el pensamiento moderno y las convenciones en las que se asentaba la categoría de escultura en el siglo xx. Para comprender tales rupturas, Krauss rechaza el análisis historicista, uno de los pilares de la modernidad, y señala que la “lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organizaría alrededor de la definición de un medio dado sobre la base material o la percepción de este, sino a través del universo de términos que se consideran en oposición”.

guían rutas marcadas por los grandes circuitos del arte. El reconocimiento, sin embargo, ha favorecido inicialmente a quienes lograron adaptarse a las reglas dominantes. En tanto que aquellos verdaderamente rupturistas obtuvieron visibilidad mucho más tarde, cuando fueron exhibidos en espacios museales célebres y adquiridos por grandes colecciones que los clasificaron de universales.

Otros artistas, aunque destacados en su contexto local o regional, han sido reconocidos de manera intermitente y fragmentada con el paso del tiempo, mientras un número considerable permanece invisible y sin categorización, apenas referenciado en sus propias localidades. Este panorama refleja tanto la complejidad como las inequidades en el reconocimiento del arte surgido en las periferias globales.

En estos últimos escenarios coloco la figura imponente de Benjamín Serrano, quien, consciente o no de las exigencias del mercado del arte o de los planteamientos teóricos de intelectuales y críticos de la Escuela de Fráncfort, de los postestructuralistas franceses o de aquellos críticos de arte colaboradores de la revista neoyorquina *October*,¹⁸ entre otros, optó por afirmar su práctica en la objetualidad, distante del conceptualismo protagónico impuesto desde el Norte.

Mientras los discursos posmodernos se inclinaban hacia la desmaterialización, Serrano exploraba otras rutas artísticas derivadas de lo tridimensional, irrumpiendo en nuevos campos sin interés en conmemorar nada, ni en en-

¹⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin; Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault; Rosalind Krauss, Craig Owen, Hal Foster, Benjamin Buchloh, por mencionar a algunos, respectivamente.

contrar una ubicación específica donde colocar la pieza para la posteridad. Su obra, claramente distanciada de la escultura y el monumento tradicional, ofrecía una mirada alternativa y deslocalizada de los termómetros del arte convenido.

Esta postura no debe interpretarse como una pérdida de oportunidad, un desaire, ni una incapacidad para crear arte equiparable al de los escenarios hegemónicos. Más bien refleja la realidad de un arte proveniente del Sur global que, a menudo, marginado, estigmatizado e invisibilizado, etiquetado de manera reductiva como folclórico, nativista o exótico.

Benjamín Serrano es un autor de en medio del siglo, que marca pautas e inaugura rutas como un recurso natural, alejado de los acicalamientos estilísticos, cercano y apartado de la modernidad, generando una obra bisagra alimentada del pasado con el que representó fielmente su presente inquietante y complejo.

Es uno de los primeros artistas realmente innovadores, tanto de la visión plástica regional como nacional; creador, además de su pintura retórica saturada con narrativas barrocas, ironía intensa y de flagrantes denuncias, sino también de esculturas y complejos ensamblajes que ponen en entredicho las formas convenidas de hacer arte, así como los adulterados valores religiosos, sociales, políticos y sexuales de las culturas conservadoras, y lo hace con tal habilidad, que desenmascara las inmoralidades y su ética complaciente, sin que estas, aparentemente, se vean aludidas.

Sin pretender encasillar las esculturas de Serrano en una categoría específica, es importante reconocer las diferencias que constituyen su singularidad. Sus piezas están alejadas de la estatuaría tradicional, de la cual solo con-

servan su estructura tridimensional, y se acercan al arte objeto y al ensamblaje, al descontextualizar la realidad y expandir los límites del arte. En estos enfoques, los objetos adquieren nuevas raíces y una profundidad semántica que dialoga con todo lo que lo rodea. Sin embargo, a diferencia del arte objeto, en Serrano no hay interés por adaptar, interpretar o modificar objetos ordinarios de su esencia y utilidad primaria para convertirlos en arte.¹⁹ Tampoco se alinea completamente con el ensamblaje, donde el espacio carece de un principio de orden, un punto de vista, o un rango privilegiado de la obra. La *neoescultura* de Serrano, en cambio, imponen un orden que refleja su perspectiva, diferenciando la obra como un todo. En este contexto, el objeto añadido no busca convertirse en arte por sí mismo, sino integrarse como un componente esencial de la pieza.

Estas neoesculturas, realizadas a partir de técnicas tradicionales o manuales, (ensamble, talla de maderas policromadas, papel maché, engrudo y objetos comunes), sin intervención de procesos industriales, pueden entenderse como una manera de transgredir la tradicionalidad técnica- académica y engrandecer la habilidad artesanal. Este enfoque también se refleja en su interés por priorizar objetos de origen nativo, folclórico, urbano o devocionales, características que se reconocerán como rasgos distintivos de su peculiaridad escultórica.

Los títulos de sus obras polidimensionales, expresamente narrativos y polémicos, constituyen historias

¹⁹ Merece también reconocer su distancia con el *ready-made*, con ese objeto empleado por el artista que ha perdido su función original y es utilizado como obra de arte sin modificaciones o con ellas, aunque no hasta el extremo de hacerlo irreconocible.

complejas que trascienden la fantasía²⁰ y se convierten en elementos básicos de estas piezas singulares. Rótulos a menudo incongruentes, pero certeros, evidencian intencionalidades que provocan paradojas deliberadas.

Un ejemplo emblemático es *El arcángel San Gabriel con Adán y Eva sosteniendo las alas de la masturbación, comanda Dios y la mano de la virgen también* (1971).²¹ Este título, intencionadamente alucinante, refleja el juego del absurdo y la controversia que Serrano ofrece para su aproximación. Veamos:

La obra está compuesta por una mano (de la virgen) que sostiene y comanda un avión biplano con alas superpuestas, paralelas entre sí, montadas tanto por debajo como por encima del fuselaje; las alas conectadas por postes interalares que las sostiene, en este caso representados por las figuras de Adán y Eva situadas a cada lado, con las que le confiere rigidez y resistencia a la estructura de la aeronave. El avión es piloteado por una figura barbada que personifica a Dios, de tez oscura y coronada con una especie de púlpito donde la figura de Satanás predica o consigna algo, y en la parte frontal, el arcángel San Ga-

²⁰ *Diablo o esclavo crucificado* (1970); *Navegando por la vida con el dedo de Dios* (1971); *Lady Godiva monta el Pony Express para entregar la radiografía del corazón roto que pertenece al hombre que ama* (1973); *Una graciosa dama gótica que al tratar de medir el tamaño de la velocidad del espacio descubrió que el aeroplano aún o había sido inventado* (s/f). Otras piezas más de las que se desconoce su paradero: *Adán y Eva como una reflexión escultural en la mente de Noé tratando de emprender el vuelo con su supermoderno mercado de carnes* (1971) y *Mujer lavando la imagen exterior de su joven amante* (s/f).

²¹ *El arcángel San Gabriel, con Adán y Eva sosteniendo las alas de la masturbación, comanda Dios y la mano de la virgen, también* (1971).

briel, recostado y asido al motor con ambas manos, parece también dirigir la nave.

Se trata de una obra impar, compleja, en apariencia irracional, que ofrece lecturas diversas sin que exista un argumento único que permita reconocer alguna con claridad. El título sugiere una aproximación desde el pensamiento divergente, que no descalifica lo inverosímil de la religión y sus posturas, sino que busca, emitir juicios, comprender el valor de sus lógicas e intenciones. Esta ambigüedad, lejos de ser un punto débil, refuerza la obra, permitiendo diversas interpretaciones mientras paradójicamente se resguarda en el hermetismo como una de sus cualidades esenciales. Todos estos trabajos pluridimensionales constituyen un legado de objetivos que, aunque sorprendentes y agradables, también demandan conocimiento para ser descifrados; sin embargo, el anteponer la ironía invita a reinterpretarlos, sugiriendo significados contrarios o distintos a lo evidente, de modo que el observador, si así lo desea, pueda proponer su propia explicación.

Benjamín Serrano, fusiona lo artesanal, lo clásico y lo contemporáneo del arte universal y lo emulsiona con su experiencia multicultural; un enfoque que lo lleva a proponer obras con una radicalidad poco usual para su época, sintetizando, asimismo, con esta producción heterogénea, la esencia de una cultura fronteriza, híbrida, caótica e irreverente.

Por ello, quizá la interpretación de su amigo, el crítico de arte Ron Kupcha (*ibid.*, 2017), sobre estas piezas, descritas como “fuera de orden” las encuentra en total consonancia con la personalidad de Benjamín y su ciudad, lo que da como resultado una descripción precisa:

La proliferación y el rango de leve expresión individual e idiosincrásico en la cara de Tijuana, es, de hecho, probablemente la mayor influencia que pueda encontrar, en su entorno, en el trabajo de Benjamín Serrano. [...] El tratamiento de sus esculturas se basan en lo popular, y a menudo, imita la apariencia “barata” de los juguetes, las estatuas de yeso, los santuarios locales y los anuncios en las paredes —básicamente el arte popular que se encuentra en las tiendas de tapicerías, en las cocheras, restaurantes e iglesias de Tijuana— mientras que la escenografía erótica y bizarra es lo que capta la atención de todos. (*ibid.*, 197 y 199).

En estas palabras el crítico ve en Serrano a un creador que se vale de lo que su contexto le provee para crear y, reconoce que lo que de ello emana es arte; una lectura que se contrapone a lo que para muchos eran simples ocurrencias o frutos de una visión folclórica, para Kupcha es un arte único, meritorio de todo reconocimiento.

Benjamín Serrano fue un artista que encarnó tanto la esencia mexicana como la universalidad, adelantándose a ejercicios estéticos nacionales y extranjeros. Sus preocupaciones, descentradas de los círculos artísticos de la CDMX, Nueva York y Francia (aunque sí profundamente arraigado en las periferias californias y oaxaqueñas), le permitieron abordar el arte sin someterse a comparativos condicionados por las cúpulas artísticas.

Mientras los artistas setenteros capitalinos expresaban con rabia un arte contestatario singular y valioso, y sus homólogos de los ochenta celebraban el retorno a la pintura con el neomexicanismo, los neoyorquinos preocupados por la desmaterialización del arte y los franceses intentando justificar conceptualmente la pintura (BMPT,

support-surface), Serrano construía híbridos igualmente contestatarios, y sin gesticulaciones escandalosas, abría universos de posibilidades, permaneciendo, sin embargo, invisible ante la mirada centralista distraída por otras preocupaciones que se imponían desde el *mainstream*.

El crítico de arte, Carlos Blas Galindo (2017), identificó claramente estas diferencias y argumentó, cómo Benjamín Serrano, desde un contexto particular, fraguó una obra vital y única. Así lo expresó:

Al mismo tiempo que este artista exploró los nuevos paradigmas de la postvanguardia occidental, este artista inauguró la primera postvanguardia endógena: la neonacionalista (o neomexicanista), que implica no únicamente las citas a la iconografía de las artes populares desde un punto de mira inédito y por eso mismo alejado de los usos vanguardistas de lo popular, sino asimismo el interés por abordar asuntos alusivos a lo identitario en sus vertientes nacional y local como son la religiosidad y la relación con el autoritarismo e individual —como es el caso de la sexualidad—, líneas temáticas que en sus obras muchas veces se hallan imbricadas y para las que recurrió a enfoques y aproximaciones que así mismo son tan innovadores como plenamente postvanguardistas (p.149).

Una producción singular que no solo define la historia en que atraviesa su obra pictórica, sino que replantea otras maneras de hacer arte, otros caminos para abordar la escultura en un tiempo donde, en nuestra región aún se privilegiaba la bidimensionalidad plástica, y en otros contextos, el foco se centraba en el volumen geométrico minimizado o en la abstracción excéntrica alimentada de la extravagancia de los materiales protagonistas, que eran

impuestos desde el *mainstream* neoyorquino y centroeuropeo. Todo esto, convenientemente, ignoraba los sucesos creativos emanados del Tercer Mundo, ávidos —según ellos— de la réplica y, minimizados, cuando de estas trincheras olvidadas afloraban obras contundentes que revelaban directrices distintas y otras potencialidades del arte.

Debe reconocerse que fue un trabajo forjado con las herramientas del pasado, que no titubeó para abrirse a la diferencia y, desde la ironía, señalar y establecer bases no restrictivas. Rosalind Krauss (2019), al reflexionar sobre los nuevos medios, afirmó que los límites artísticos son horizontes, coordenadas, para establecer una posición y, a la vez, ofrecer la posibilidad de trascenderlos y explorarlos más allá. En esa línea, aunque a destiempo, bien puede situarse el trabajo de Benjamín Serrano, que no solo marcó discrepancias abiertas, sino que también dejó espacios para que estas fueran desobedecidas o reinterpretadas por otros si así lo demandaba el contexto.

Fin del ciclo, colofón

El arte, como expresión humana, es forma activa y vital de comunicación, un vehículo de debates que brinda la oportunidad de revelar u ocultar situaciones, alabar o cuestionar actos, transmitir emociones o indiferencia, aceptación o rechazo. El arte desafía, provoca, motiva a la reflexión y al cambio social; es un rol que se desempeña de innumerables maneras y que se asume (o debería asumirse) con responsabilidad acorde al compromiso con la vida.

Benjamín Serrano, un autor carismático que descubrió el arte a una edad temprana y lo exploró desde su juventud, se instruyó en diversas instituciones educativas superiores sin completar sus estudios formales; sin embar-

go, extrajo de esas experiencias los elementos necesarios para forjar una educación técnica variada y una base teórica suficientes para afrontar las exigencias de la vida profesional. Su interés por explorar el arte más allá de Tijuana, fue la continuidad lógica de un espíritu inquieto, y ello le permitió fortalecer su visión creativa mediante experiencias adquiridas en otros contextos geográficos.

Una existencia marcada por experiencias intensas, siempre al límite o desbordando reglas, inmersas en un dilema constante entre su formación religiosa y la realidad social, entre creencias impostadas y el descubrimiento de otras formas de ver la vida. Vivió gran parte de su existencia al límite oscilando entre la adicción al alcohol y la sobriedad, que lo llevó a asumir conductas que desafiaban los roles establecidos, a caminar en línea recta o zigzagueando; tomando el pulso a la cotidianidad y expresando lo que siempre consideró pertinente, aun cuando otros no estuvieran de acuerdo.

Estas situaciones lo impulsaron a una confrontación invariable con su contexto y consigo mismo, una tensión que impregnó su visión creativa, dando lugar a una obra disruptiva que, desde la ironía, señala y provoca, y abre diálogos que permiten reinterpretar, e incluso, resignificar ideas sin imposiciones. Son obras que develan dudas y certezas, confrontan ángeles y demonios ofreciendo nuevas formas de entender e interpretar la condición humana.

Hoy, Serrano es una figura emblemática en la producción artística de esta región limítrofe de Norteamérica, con un estatus cimentado por la elaboración de obras complejas, tanto bidimensionales como multidimensionales, generadas desde las antípodas del arte comercial. Piezas distantes del sentido atávico y académico de lo bello, opuestas a la fiel representación de la apariencia, y ela-

boradas desde un expresionismo marcado por una mirada desencantada de la realidad, donde hace evidente su escepticismo a toda promesa incuestionable y concluyente.

Su posicionamiento en la clausura de la modernidad y el inicio de una nueva época se refleja en su trabajo disruptivo, que dejó claro que el arte es un recurso con el que se abona a la (re)construcción de la estructura social señalando la insensatez que obtura y condiciona, y demostrando que no es necesario el reconocimiento oficial del universo hegemónico del arte para actuar en consecuencia.

Este ensayo producto del recorrido de lecturas, análisis e inferencias, busca desde la argumentación brindar un estímulo para otros análisis, del que —seguramente— saldrán lecturas complementarias o divergentes que, con el tiempo, redimensionarán la apuesta estética de este autor versátil e invaluable.



“Ilerda”, 1974. Tapiz escultórico, yute, 140 x 80 x 80 cm. Colección:
Museo Universitario de Ciencias, UNAM.

MARTA PALAU
(Albesa, Lérida, España,
1934 – Ciudad de México, 2022)

CREACIÓN, RESISTENCIA Y TRASCENDENCIA

(A la memoria de Marta Palau)

*Tejer da prueba a la paciencia, tejer libera las manos,
tejer hace olvidar las penas, tejer esculpe el ánimo.*

—Marta Palau (2006)

Contextualización inicial

La condición humana, a menudo proclive a preservar estatus y distinciones como privilegios individuales, tiende a nublar la capacidad de reconocer a quienes, además de poseer una grandeza creativa excepcional, muestran la generosidad de compartir su conocimiento y abrir caminos para que otros también puedan alcanzarla. Marta Palau pertenece a este raro y admirable linaje. Su legado no solo radica en la profundidad de su obra artística, que explora con maestría la condición humana y las tensiones culturales, sino también en su compromiso por impulsar a nuevas generaciones, ofrecer espacios de reflexión y promover una visión del arte como un medio de transformación colectiva. Su grandeza no se limitó a la excelencia individual, sino que trascendió en su capacidad para inspirar y enriquecer a su entorno, demostrando que el arte, en su esencia más pura, es un acto de generosidad y conexión con el otro.

Marta Palau, nace en Albesa, Lérida, España en 1934, llegó a México en 1940 junto a su familia y un grupo destacado de intelectuales exiliados del franquismo tras la derrota republicana en la guerra civil española. Radicó en la Ciudad de México, lugar donde fallece en 2022, aunque pasó gran parte de su vida también en Tijuana, ciudad

que siempre consideró suya, como solía enfatizar. Su sólida formación artística comenzó en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda” y se enriqueció en otros talleres realizados tanto en el país como en el extranjero (Ruano, 2006).

Con una vocación creativa inquebrantable y una obra sin precedentes, Palau construyó una destacada trayectoria reconocida nacional e internacionalmente, coronada con el máximo galardón otorgado a un creador en México: el Premio Nacional de las Artes en 2010.

La diversidad de su producción artística abarcó pintura, gráfica, cerámica, escultura, textil, ambientación e instalación. A través de estos medios desarrolló una visión creativa única y propuso nuevas formas de expresión, muchas veces adelantándose a tendencias que posteriormente formarían parte del entramado posmoderno del arte internacional.

Siempre mantuvo una mirada inventiva a la altura de cualquiera, sin ceder ante imposiciones hegemónicas del arte; supo apropiarse de ese universo, seleccionando lo que consideraba pertinente y resignificándolo, Hizo lo mismo de la cosmogonía de las etnias ancestrales, integrándola a su producción innovadora y dotándola de su propio sentido.

Así, mientras al cierre de los sesenta artistas como Eva Hesse, Alice Adams, exploraban las antípodas de la forma, experimentando con la libertad y la excentricidad de los materiales, y Robert Morris, una década después, se complacía en trabajar con fieltros dismórficos y Barry Le Va dispersaba en el suelo paños y tiras recortadas, llevando la noción de escultura a sus límites formales y desafiando las formas rígidas; Marta Palau, también por esas fechas, intuía el valor estético contenido en el producto

del tejido indígena; de esa manera redimensionaba el textil con formas caprichosas, excluyéndolo de su papel como indumentaria, así como de su función oriente-occidental de ornamentar muros o terminar convertidos en objetos suntuosos. Marta expandía su alcance hasta el ámbito de la escultura mediante estas formas sugerentes, situándose en oposición a las tendencias que comenzaban a trazar la ruta hacia la desobjetualización del arte.

De manera similar, mientras los artistas del *povera* italiano trabajaban en contacto directo con materiales desprovistos de significación cultural, llevando a cabo una importante reflexión estética sobre las relaciones entre el material, obra y proceso, así como rechazando la creciente mecanización del mundo; Marta Palau, en los mismos tiempos, también empleaba materiales pobres.²² Sin embargo, lo hacía al margen de ese planteamiento europeo; para ella, las posibilidades estéticas y discursivas de esos materiales provenían de su rica esencia cultural, tanto del pasado como del presente de las culturas originarias regionales. A diferencia de las intenciones de los artistas mediterráneos, Marta buscaba restituirles su trascendencia cultural, al tiempo que ofrecía una obra contemporánea cuyo sustrato era superado por la intención de visibilizar estas culturas y su esencia.

Las analogías señaladas no pretenden categorizar el trabajo de Marta dentro de estas tendencias; por supuesto, existen diferencias en el enfoque, los planteamientos y los discursos que justifican su singularidad. Lo que se busca es reconocerle, al igual que a los artistas emanados de los centros hegemónicos, ese ímpetu creativo y audaz

²² Fibras vegetales de índole diversas, palos, hojas secas y caparazones, tierras y barro, listones y estambres de colores, entre otros más.

revelado en el cambio de paradigma, que sin apocamientos la llevó a resolver sus propias encrucijadas.

La mirada aguda y curiosa de Marta le permitió observar realidades que en muchos pasaban desapercibidas. En estas tierras semidesérticas del norte mexicano, el afán de progreso nos llevó a olvidar a los nativos originarios: Cochimíes, Kiliwuas, Cucapás, Kumiaís, Pai-país, por el ansia de igualarnos a los modelos dominantes. Marta, en cambio, se reencuentra con ellos, busca reconocer y devolverles sus valores atávicos, su inestimable capacidad creativa y será con estas culturas ancestrales con las que nutre su naturaleza creadora y construye un discurso estético singular, una nueva cosmogonía que ensamblaperfectamente con los avatares artísticos contemporáneos.

Fue, además, una promotora imprescindible, generadora de proyectos de trascendencia universal como el Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura, creado en 1985; el Salón Internacional de Estandartes en 1996, transformado en el 2000 en Bienal Internacional, y la muestra *Cinco Continentes y Una Ciudad* en 1998, entre otros, igualmente relevantes. Estas iniciativas, sumadas a las numerosas conferencias y talleres que impartió, la convirtieron en una promotora cultural invaluable y difícil de igualar.

Debo destacar también el meritorio papel alentador que Marta Palau desempeña en nuestra comunidad bajacaliforniana, como creadora exigente que siempre invitó a producir bajo los ideales de libertad, dejando a un lado la réplica que desde su apreciación nos había mantenido en el rezago.

Aunque *inSITE*, en ese sentido, llevó a cabo un papel relevante en nuestro contexto al brindar oportunidades a ciertos artistas locales, rompiendo con el aislamien-

to creativo, colocando a Tijuana en el centro del universo artístico y poniendo a la comunidad en contacto con las figuras icónicas del mundo instalacionista, su enfoque priorizó lo conceptual sobre lo plástico. En contraste, Marta, con *Estandartes*, resignificó lo plástico al margen de las exigencias del mercado, invitó a dejar de replicar las directrices eurocentristas como ruta única y propuso una visión alternativa, mostrando que desde Latinoamérica también emergía un arte con propuestas relevantes. En este caso utilizó un medio que, como emblema flotante, reivindicaba el valor contemporáneo de lo plástico sin negarlo.

Por el Salón-Bienal Internacional de Estandartes desfilaron los creadores latinoamericanos más representativos de la época,²³ ofreciendo a muchos artistas bajacalifornianos la oportunidad de hacerse visibles y confrontarse con ellos. Este proyecto, además, reunió como jurados a las voces críticas del continente más emblemáticas y reconocidas de su tiempo,²⁴ quienes, con sus posicionamientos analíticos, destacaron la importancia de estas obras en el mundo artístico y demostraron su equivalencia

²³ Luis Camnitzer, Helen Escobedo, José Bedia, Jan Hendrix, Carlos Zepa, John Valadez, Irma Palacios, Gilberto Aceves Navarro, Maris Bustamante, Omar Rayo, Laura Anderson, Graciela Sacco, Sebastián, Tomás Glassford, Guillermo Gómez Peña, Delcy Morales, Ricardo Lanzarini, Betsabeé Romero, Pepón Osorio, Felipe Ehrenberg y un largo listado más.

²⁴ Rita Eder (México), Gerardo Mosquera (Cuba) Raquel Weiss (USA), Luis Camnitzer (Uruguay-USWA), Andrea Giuta (Argentina), Jorge Alberto Manrique (México), Ticio Escobar (Paraguay) y Bélgica Rodríguez (Venezuela), Álvaro Medina (Colombia), Silvia Pandolfi (México), Oliver Debroise (México).

con las propuestas predominantes consideradas ejemplos de grandeza.

Autores y críticos, respondieron a la invitación de Marta Palau, una figura, para ese entonces, emblemática en Latinoamérica, que buscaba cerrar filas en torno a la producción objetual y teórica generada desde este continente para el mundo. Una apuesta por mostrar lo que sé es, que no ha sido reconocido del todo y que, visto a la distancia, resultó una estrategia, más que visibilizante, un gesto decolonizador.

Por todo lo mencionado, Marta Palau ha sido, es y será una creadora indispensable para Baja California. No solo por su generosidad en la promoción y gestión cultural, al revelar nuestra región y posicionar a sus autores en el panorama cultural latinoamericano y universal; sino también por su excepcional producción artística, que ha mostrado al mundo esa otra cara oculta —pasado y presente— de esta frontera singular.

La singularidad de la obra de Marta Palau de sus últimas décadas

Marta observó su entorno y desde su visión selectiva determinó, qué, de ese contexto, era necesario analizar y revelar. Aunque dejó de replicar estatutos académicos, se apoya en algunas técnicas adquiridas durante su formación artística y suma sus propias innovaciones, recreando de esa manera el estilo característico que la distingue.

Me detendré en algunos momentos medulares que, desde mi apreciación, aportan suficientes elementos que contribuyen a redimensionar sus propuestas y a entender el reconocimiento que se le confiere.

De esos momentos su acercamiento al textil fue determinante, surge, a decir por Cuauhtémoc Medina (2006:185), de una circunstancia curiosamente accidental. En 1968, mientras caminaba por las calles de la Ciudad de México, Marta se cruzó con un tejedor indígena que ofrecía sus servicios para traducir cualquier diseño a gobelinos de lana gruesa. Vio en ello una oportunidad para explorar la técnica y le encargó al artesano algunos diseños de imágenes suyas de corte informalista. Los resultados estéticos obtenidos de ese ejercicio colaborativo, fueron el motivo para trasladarse a Barcelona y aprender técnicas textiles, que luego combinaría con otros métodos de telar y tejidos a base de nudos, dando lugar a un arte textil sugerente y en cierta forma novedoso. A estas ideas incorporará mezclas heterogéneas de fibras, hilos, cordeles y textiles, logrando un ensamblado volumétrico que tuvo como sello distintivo la ausencia de resultados predecibles. Esa libertad creativa, enraizada en lo aleatorio, fue definitiva en los resultados estéticos que Marta alcanzaría posteriormente; dando lugar a obras singulares de lecturas múltiples y abiertas, en las que prevalecía la forma por sobre el contenido, donde lo narrativo era más responsabilidad del observador que de la autora.

Este ejercicio de trama y urdimbre, que en ese entonces era generado por un número reducido de artistas en el mundo, cada uno, con objetivos propios y particularidades, no resultaban para Marta competencia, pues esa indeterminación del objetivo del textil, de la ausencia de intenciones temáticas le proporcionaban un cuerpo conceptual, que le resultaba de mayor interés que el hecho de equiparlo a una redefinición de lo escultórico. Aunque tampoco hubo impedimento para que no fueran leídas

como esculturas blandas. Ya que, en esencia, esa lectura no resta méritos en nada a sus piezas.

Sin embargo, a diferencia de las piezas propuestas por Claes Oldenburg, epítome de la escultura blanda, realizadas como réplicas de objetos cotidianos a manera de parodias irónicas del utilitarismo comercial de productos domésticos y de consumo, las piezas de Marta Palau apuntaban a direcciones opuestas. Por el contrario, es posible encontrar una cercanía con los textiles de Sheila Hick quien fusiona lo artesanal con lo escultórico, explora el color como elemento estructural, como alfabeto estético, así como la materialidad y la textura como medios expresivos, y transforma los textiles en un lenguaje visual que desafía las categorías tradicionales, situándolos entre la pintura, la escultura y la instalación.

Y cierto es que el sentido de los tejidos, tanto de Sheila Hicks, como de Marta Palau, no solo residen en su estética, sino en su capacidad de activar la memoria, el tacto y la conexión con tradiciones textiles de diversas culturas, resignificándolas en el ámbito del arte contemporáneo. Sin embargo, las obras de Marta Palau resultan ser espacios de resistencia, memoria y transmutación; con ellos, tejió relatos sobre identidad, migración y la cosmovisión indígena, posicionando el arte textil como un medio de profunda carga conceptual y política.

Marta Palau sobre seguro estuvo al tanto del trabajo de artistas como Magdalena Abakanowicz, Marta Minujín y Dorothea Tanning, quienes también exploraron el textil de manera única. Abakanowicz lo usó para reflexionar sobre lo colectivo y la opresión, Minujín lo integró al arte pop con un enfoque lúdico y monumental, y Tanning lo utilizó para crear atmósferas surrealistas. En cambio, Palau empleó el textil para explorar la memoria, el territo-

rio y las cosmogonías indígenas, fusionando técnicas tradicionales bajo una sensibilidad contemporánea. A pesar de sus enfoques desiguales, todas compartieron una profunda exploración del textil más allá de su función utilitaria, usándolo como un medio de expresión tridimensional que conecta con la memoria colectiva y genera reflexión sobre la identidad, el espacio y la historia.

Puede decirse con certeza que las obras de Marta Palau, sin alguna dirección conceptual resultan sugerencias para algunos que las correlacionan con tejidos viscerales, o pieles que recubren historias, unos más las encuentran como provocativas visiones eróticas; en tanto para otros resultaban solo bultos amorfos de tejidos. Lo indiscutible de todo esto es la manera en que sus obras interpelan al observador, lo provocan, lo incitan al roce, al tacto, a recrear desde su percepción la razón de ser de estas piezas, y estas libertades interpretativas, además de universalizar la obra, dada su formalidad estética y evocación protectora, instan al goce.

Ninguna de las tantas lecturas atribuidas fueron un problema para Marta, incluso, el de encontrarlas coligadas con lo erótico, algo que ella no buscó; sin embargo, terminó aceptando y encontrándole una justificación lógica en algunas piezas originadas por su forma y disposición visual, como es el caso de *Ilderda* (1974), y es posible también que el hecho de compartir una época de rebeldía social muchos hayan visto en ellas un ejercicio que reivindicaba la condición femenina y la exigencia de sus derechos.

Si para Annie Albers, el tejido estaba cargado de una energía ininterrumpida, de una vitalidad imparable, de la existencia individual de la hebra como parte de algo mayor, y quien la teje está tomando parte en un orden eterno (Castro, 2019), para Marta: “Tejer da prueba a la pa-

ciencia, tejer libera las manos, tejer hace olvidar las penas, tejer esculpe el ánimo” (*ibid.*, 2006:223), en ese sentido es confrontar el pasado para rehacerlo en el presente, y abrir el tapiz a la libre interpretación, que es mucho más que la abstracción que también se le endilgó.

Un viaje entre fibras, memoria y resistencia

Marta, señalaba al principio, observó a su alrededor, determinó que, desde su óptica creativa, era importante analizar y develar. Ella responde a su tiempo efervescente, cargado de revelaciones, activismos, luchas de clases, de poder y resistencia de una sociedad en un mundo sometido; Marta pasa del textil, por la gráfica que reconoce y cuestiona, resignificándola desde la neográfica y narra con ella historias de otros que por sus actos deben recordarse, y franquea, decía, a la generosidad de elementos que provee la naturaleza, usando las fibras, hojas de maíz, henequén, plumas, amate, barro, ramas que recoge, teje, ensambla, enrolla, amasija y recrea de nuevo —desde la tridimensionalidad— un nuevo universo mágico que asumimos deudor de la cosmogonía de etnias ancestrales que siempre admiró: australianas, africanas, de Nueva Guinea, amazónicas, de Altamira y de Baja California. Con todo ello hará la argamasa de un ritual extraordinario conformando sus obras con las que devela y reclama al mundo respeto y reconocimiento a esas culturas herederas.

El origen de sus Nauallis o hechiceras, de sus chamanes, proviene de la empatía con esas experiencias, de su interés en las cosmogonías patrimoniales, y el reconocimiento del universo mágico nativo. Aquí el arte encontraba nuevos sentidos para reconocer, para visibilizar un

pasado, estimar su peso comunicativo por encima del valor de insumo de mercado que se impone.

De sus recorridos por caminos michoacanos, en cuyas rutas observaba las cercas de carrizo, los almiarres de pajas de maíz, los sombreros tejidos de palma, de esa práctica entresaca la materia que conformará su nueva naturaleza creativa, y de esa experiencia deriva su pieza “*Mis caminos son terrestres*”, 1985). Una declaración de una realidad que había dejado de tener sentido para el mundo actual que Marta rescata y revaloriza, ofreciéndonos otras alternativas de percepción, las que animan a mirar el pasado en sus valores y a sus culturas en sus prodigios, que son nuestras, e invita a reivindicarlas por su indiscutible esencia creativa ignorada.

Esas experiencias observadas, junto con otras, como los colores de los diablitos de Ocumicho de Michoacán, o los patrones y tonalidades de la chaquira y vestimentas de los Huicholes nayaritas y jaliscienses —que trascienden la estética superficial para convertirse en símbolos vivos de su cosmogonía e identidad cultural—, reflejan su profunda conexión con la naturaleza, la espiritualidad y la historia. Estos elementos llevaron a Marta Palau a desentrañar el poder de los aldeanos a través de los bastones de mando (*Bastón de Mando*, 1986), que a diferencia del cetro monárquico o el báculo papal, símbolos de autoridad real y divina, han sido reducidos por el eurocentrismo a simples expresiones folclóricas, despojándolos de su riqueza y complejidad, convirtiéndolos en versiones estereotipadas. Frente a ello, la autora busca revalorizar su profundo significado simbólico, asociado a la autoridad, la espiritualidad, la resistencia cultural y la conexión con los ancestros y la historia; situando estos objetos más allá de cualquier di-

ensión mercantil para rescatarlos como manifestaciones de un legado cultural invaluable.

Las obras de Marta Palau quedarán redireccionadas por estas rutas inspiradas en lo primigenio de nuestras culturas marginadas, de aquellas que aún muestran la esencia de un pasado que hoy quedó atrás por el ansia de un progreso cuestionable; sus Nauallis irán de su mano mostrándose en su plenitud cosmogónica, señalando otras realidades, replicando valores surgidos de la empatía con su entorno, de su apremio por respetar el contexto. Un arte comprometido con la responsabilidad de dar luz a culturas infravaloradas, no con el mercado.

Durante la investigación en 1999 para realización de un mural que el Cecut solicita a Marta sobre las etnias bajacalifornianas, que será colocado en la entrada del revitalizado Museo de las Californias, redescubre en sus visitas y entrevistas a esos espacios nativos, restos culturales poco manifiestos en sus artesanías, no así de los kumiai, hábiles tejedores de sauces (como suele reconocérseles) y poseedores —a decir de Marta— de “un arte de aspereza conmovedora [...] que conservan la pureza de lo primigenio, de lo original y no contaminado” (*ibid.*, 2006:223). Registra directamente las huellas de las manos de estos sobrevivientes y recrea con ellas, junto a sus rostros originales y otros elementos distintivos, el mural “*Los que quedan*” (2000); la experiencia del registro terminó siendo una memoria inestimable, en la que también reafirmaría la ruta de su producción subsecuente.

Habitar el presente: materia, memoria y migración.

De esa versatilidad que la caracterizaba se desengancharían obras diversas que no muestran preocupaciones por

las formas convenidas, que solo se apegan a lo que el presente provee para rescatar el pasado y crear su propia cosmovisión.

En ese sentido, refiere, Reyes Palma (*ibid.*, 2006), la artista resulta una creadora que mira con certeza hacia el pasado para insertarlo en el presente, y así lo expresa:

Artista desprendida de los esquemas cerrados de técnicas y géneros artísticos, Marta Palau, transitó, en cambio, por la vía de rematerializar el arte y recuperar la manufactura como elemento indisociable de la creación. Prevalece en ella una noción de oficio dirigida a la ruptura de cánones, de modo que es posible tejer pinturas y anudar esculturas. Palau actúa a partir de la unidad de lo diverso, bajo un principio compositivo de que todo puede ser lo otro (p.46).

Reyes Palma subraya la visión de Palau como una artista que desafía las convenciones, resignifica los materiales y propone un arte que une lo diverso en un mismo universo simbólico. Una lectura gráfica precisa, de un modo de hacer arte solo comprometido con su convicción creadora; la escultura, la cerámica y su mixtura de elementos que la componen tienen arraigo en un acuerdo técnico llevado a término por caminos distintos, arraigo a un pasado que contemporiza y da sentido a su trabajo que es el de ofrecer miradas distintas y memoria.

Lo sincrético se manifiesta también en las obras de Marta, resultado de experiencias y prácticas compartidas. Su vivencia en Cuba, por ejemplo, queda reflejada en su obra *Mano poderosa* (1988), una serigrafía que integra elementos de la santería y otros rituales, junto con la imagen del revolucionario nicaragüense César Augusto San-

dino. Esta pieza captura el espíritu de entusiasmo que la revolución cubana irradiaba al mundo y, al mismo tiempo, resignifica el liderazgo revolucionario al vincularlo con su iconografía mágica *Naualli*. Desde esta “mano poderosa”, Marta Palau amplía su universo simbólico, abriendo nuevas significaciones y reafirmando su visión creativa libre y empoderada.

Los procesos siguen siendo múltiples, las réplicas de elementos rituales, saturados de hermetismo, de figuras totémicas, de símbolos; sus altares y recintos de Nauallis los consagra, no al culto religioso, sino al espacio donde ofrenda una esperanza, una ilusión que persigue restituir esos valores ancestrales, que buscan, además, entendimiento con el entorno, empatía, y la posibilidad de aceptarnos en la diferencia.

“Las instalaciones de Marta Palau, escribe José Luis Barrios (*ibid.*, 2006:135), no definen límites, sus formas funcionan como un borde que se desborda hacia impulsos que no tienen representación”. De ahí también su fortaleza de funcionar como recintos y espacios, como instalaciones o intervenciones del espacio, como esculturas o ensambles.

En este sentido, la práctica artística de Marta Palau trasciende los límites entre medios y disciplinas, activando el espacio como un territorio de significación donde convergen memoria, identidad y experiencia ritual. Su obra no solo ocupa el espacio, sino que lo transforma en un umbral sensorial y narrativo, articulando lo ancestral con lo contemporáneo. A través de materiales orgánicos, elementos rituales y referencias a culturas originarias, re-materializa el arte y la memoria, generando un diálogo con problemáticas actuales como la migración, la identi-

dad y la resistencia cultural. Su trabajo es, en esencia, un acto de reconfiguración simbólica del tiempo y el espacio.

Este discurso estético identitario con el pasado, Marta lo aprovecha igualmente para visibilizar nuestra realidad fronteriza, dividida por un muro, una empalizada que dificulta el paso al migrante hacia una nación de ensueño, instigadora, poderosa e impositiva. De esa migración como ruta natural para el cambio, se cuelga la esperanza de miles de seres humanos por alcanzar algo más que dignidad, para sobrevivir penurias eternas ignoradas por gobiernos sombríos e indolentes.

Vivir en una de las zonas más complejas del mundo, estigmatizada por la violencia tantas veces volcada sobre los desplazamientos humanos, que anhelan dejar atrás la pobreza heredada y se aventuran cargando a cuesta solo la esperanza; vuelve inadmisible la indiferencia.

Los trabajos de Marta Palau, respecto a esta realidad, sin estridencias, sopesan las obcecaciones de una sociedad indolente hacia las transgresiones del que migra, a la vez que universaliza lo local y da voces a todo aquel que vive y padece estas circunstancias. Etnias en el olvido, estigmatizadas y migraciones incomprendidas, encuentran eco en la obra de esta autora indispensable.

Para Cuauhtémoc Medina, (*Op. Cit.*, 2006:207) “este discurso, puede o no parecernos improcedente, pero representa una de las vertientes de la búsqueda de una “estética de la resistencia latinoamericana” que define las preocupaciones continentales de las últimas décadas del siglo xx”.

La obra de Marta, migrante, nutrida, a decir por Rita Eder (*ibid.*, 2006:157), de la memoria ancestral, rescata y resignifica, crea puentes y alternativas para revalorar los objetivos del arte; invita a descubrir nuestras

limitaciones que casi siempre están detrás de nuestra indiferencia por creer en lo que somos y en la desgana por leer, el temor por salirse del confort y el miedo a no quedar bien con el otro; al no querer asumir el arte como una responsabilidad diferente que se subleve al ornato e indague en lo social como ruta justa e imperecedera.

Últimas consideraciones

La figura menuda de Marta Palau contrasta con la enorme creadora que fue, la que no tuvo empacho para desprenderse de los rigores de la tradicionalidad académica y caminar libremente por todas aquellas rutas que su mirada curiosa y discrepante consideraba de importancia, por hacer del arte la herramienta idónea con la que dijo al mundo lo que le pareció pertinente. Deja una obra plural e indispensable a la que habrá de reconocérsele aportaciones con las que también colaboró en la construcción del discurso universal del arte.

Desde la mirada de su tierra adoptiva escasean palabras para reconocerle todo lo que estas latitudes le significaron, no únicamente para construir parte del entramado de su discurso estético, sino por interesarse y animarnos como autores a dejar de ser rezago. Una creadora imprescindible por develar el rostro de la cultura ancestral de la región, por su generosidad en la promotoría y la gestión al exponer a sus autores en el panorama creativo latinoamericano y universal, y por su producción excepcional, que ha mostrado directa o indirectamente al mundo esa otra cara oculta (pasado y presente) de esta frontera singular.



Hilos, 2005 Mixta sobre lona, 160 x 130 cm.

Colección: CEART Ensenada / ICBC.

ERNESTO MUÑOZACOSTA

(Nogales, Son., 1932 - San Diego, Ca., 2012)

ARTE COMO POLIFONÍA Y RESONANCIA NEOBARROCA

(La plástica perceptiva y compleja
de Ernesto Muñoz Acosta)

El camino del exceso lleva al palacio de la sabiduría.

—William Blake, (1792)

Palabras de entrada y el inicio de su producción

El arte, en su constante búsqueda de sentido y razón de ser, ha recorrido una infinidad de caminos, justificándose más allá de su aparente suntuosidad e improductividad. Este vasto recorrido ha dado cabida a la pedantería, inflado egos y enriquecido principalmente a *dealers* y algunos creadores, en una sociedad adormecida por el capitalismo, donde predomina la cultura del consumo y la fugacidad del éxito económico, mientras el brillo efímero se alimenta de banalidades. Sin embargo, existe una dimensión diferente del arte, una que no se somete a estatutos mercantiles, sino que ofrece un espacio para la reflexión profunda. Esta luz, sutilmente filtrada, se escapa por un resquicio y, al liberarse, se expande, explota y seduce.

Esa luz, en justa analogía, se encuentra en el arte que da sentido a la vida, el que irrumpe en la cotidianidad para señalar lo ordinario, el que, en su arduo andar, desafía barreras y criterios obtusos hasta volverse imprescindible, y este no abunda; el círculo reducido de creadores que lo cultivan se vuelve imprescindible.

El trabajo de Ernesto Muñoz Acosta, es ejemplo de estos últimos presupuestos. Creador de una obra que fusiona diversas influencias y perspectivas, que dan lugar

a una experiencia visual compleja, en la que destaca la riqueza objetual y conceptual de su arte, mientras propone tensiones perceptivas y emocionales que invitan a una reflexión profunda.

Desde sus inicios su obra evoluciona dentro de la figuración, la que sin desvaríos explora a palmo en todas sus variantes, y en ese proceso, descubre e inventa líneas de acción que le permiten, a lo largo de su trayectoria, describir historias e inventar otras, matizándolas para ofrecer alternativas visuales e intelectivas.

Muñoz Acosta inició sus estudios artísticos a los 20 años en la Academia de Artes de Hermosillo, Sonora, y continuó su instrucción en la Ciudad de México; se desconocen particularidades de ello, sus biógrafos no han precisado qué instituciones frecuentó, la duración de su estancia ni los maestros que influyeron en su desarrollo. Tampoco se tienen registros detallados sobre las técnicas de su preferencia ni las corrientes estéticas que marcaron su discurso artístico. Aun así, algunas obras de sus períodos iniciales revelan su afinidad por el expresionismo de José Clemente Orozco²⁵ y su desdén por el perfeccionamiento académico, al que consideraba tedioso y superfluo, como solía comentar en sus conversaciones.

En 1955, se establece por vez primera en Ensenada, Baja California. Para entonces, ya había manifestado su genuino interés por el arte a través de exposiciones

²⁵ Basta revisar algunas de sus obras tempranas como *Cristo azul* (1956); *El Perro* (1958); *Estudio desnudo 1, 2, 3* y *Desnudo reclinado* (todos de 1970), obras de trazos duros y colores violentos (fauves) con los que deforma de la realidad expresándola de modo subjetivo; en consecuencia, otorga preponderancia a la expresión de los sentimientos, por sobre la descripción objetiva de la realidad.

previas en otras entidades. Se integra con facilidad a la modesta dinámica cultural de la entidad, existen constancias de sus primeras exposiciones formales en instancias culturales y educativas del estado. Su obra recibe premios y reconocimientos de organizaciones como el Círculo de Arte y Cultura, A. C., y el Departamento de Difusión Cultural de la UABC. Es elogiada en notas periodísticas de promotores culturales y artistas locales, quienes destacan su prolífica producción y su estilo en definición claramente expresionista.

En la década de los sesenta, realizó sus primeras exposiciones individuales en el extranjero, específicamente en Los Ángeles y San Francisco, California, además de participar en muestras colectivas en Nueva York y Canadá. Su trayectoria se ve fortalecida al ser reconocido en el Salón de la Plástica Mexicana del INBA en la Ciudad de México en la exposición *Nuevos valores, 1964*. El despegue de su carrera comenzaba a convertirse en realidad.

A los 23 años decidió formalizar su educación artística e ingresó a la Escuela Nacional de Pintura “La Esmeralda”, en el Distrito Federal. Participó en diversas exhibiciones organizadas por la institución y en exposiciones extranjeras itinerantes tanto en Baja California como en otros estados del país y el extranjero. Esta etapa representó un periodo clave de aprendizaje, nutrido de lecturas esenciales sobre arte y vida, de consolidación de relaciones y amistades significativas, y el dinamismo de una ciudad cosmopolita que proveía inspiración constante y el anhelo de trascender. En los años setenta, decide trasladarse a Europa en busca de nuevas perspectivas y desafíos que nutran su desarrollo profesional. Continúa sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Roma, recorre varios países europeos y territorios soviéticos, y se establece en Francia,

donde trabaja en el taller de Balthazar Klossowski de Rola (Balthus).²⁶ Durante ese periodo expone en diversas sedes culturales europeas, lo mismo que en prestigiosas galerías particulares mexicanas. Al cierre de la década, abre su propio espacio expositivo *La Galería Viva* en Puerto, Vallarta, Jalisco, donde se instala definitivamente.

En la década de los ochenta, su producción artística adquiere nuevas dimensiones. Según el escritor Rael Salvador (2010), en la cronología de su vida descrita en su libro biográfico: “Surge su prolífera etapa, donde los temas son la documentación de la vida social e histórica, centrada en los ensamblajes de elementos de la vida ordinaria y la imaginación heroica, así como literarios y referencias” (p.210).

Este periodo, como señala su biógrafo, representa la convergencia de habilidades, historias y experiencia, dignas de ser plasmadas, y servirá como punto de partida para el análisis de su vida y algunas determinaciones respecto al arte que consideraré para párrafos testimoniales siguientes.

Sus exitosas exposiciones continúan, pero a finales de los ochenta, por motivos familiares, decide cerrar la galería de Vallarta y resuelve, en 1994, regresar y establecerse en la ciudad de Ensenada, Baja California, en donde permanece por dos décadas. Se reincorpora rápidamente a la vida cultural de la región, ya con una obra madura,

²⁶ Un pintor francés (1908-2001) que vivió y bebió de los efluvios surrealistas sin impregnarse mucho de ellos y desarrolló un estilo provocativo con personajes púberes y adolescentes sexualizados, por lo que es etiquetado de pornógrafo; que ya para ese entonces, los setenta, gozaba de una fama considerable. No hay influencias, ni técnicas, ni temáticas, de esa manera de producir en el trabajo de Muñoz Acosta.

forjada con entereza por la experiencia y marcada por su empeño de no replicar nada. lo que lo consolida como una figura influyente y fundamental de la cultura local. Mantiene una intensa actividad expositiva a nivel regional y nacional, acumulando premios y reconocimientos que refuerzan su estatus como una de las figuras más emblemáticas del norte del país.

Su anhelo de crear un museo para su obra en Baja California, como legado y muestra de gratitud hacia un estado que asumió como propio —donde consolidó amistades y produjo la mayor parte de la obra singular que lo distinguirá— no se concreta por trabas burocráticas y la indiferencia de las instancias culturales. Aunque jamás expresó públicamente su frustración, aquellos que lo conocieron sabían de esa desilusión.

Ante ese panorama decide crear el museo en Puerto Vallarta, una ciudad que le reconocía su talento, coleccionaba su obra y le permitía mantener su presencia en la mirada internacional. En diciembre de 1999, obtiene el permiso para operar el espacio como museo-galería y es inaugurado en el año 2000, bajo el nombre de Museo Muñoz Acosta.

El nuevo siglo parecía ofrecer un panorama prometedor; sin embargo, una serie de circunstancias personales impactan profundamente su vida y obra. En 2003 el Museo de Vallarta cierra sus puertas, y en noviembre del siguiente año, su hermano Rodolfo fallece en Guadalajara, Jalisco. Estos golpes sacuden sus cimientos, llevándolo a replantear su trayectoria. A pesar de las adversidades, ajusta su rumbo y continúa creando piezas únicas.

Posteriormente, traslada su residencia a San Diego, California, mientras mantiene una estrecha relación de trabajo con Ensenada y Tijuana; los reconocimientos de su

trayectoria se multiplican, su figura señera se afirma y la comunidad elogia su creatividad y legado.

En 2007 se inaugura la exposición *El vuelo de mi hermano* en el espacio que llevará como nombre: Sala Internacional Ernesto Muñoz Acosta, del Centro Estatal de las Artes de Ensenada. Aunque no se trató de una muestra retrospectiva, la exposición fue esencial, pues integraba algunas de las obras más propositivas y singulares realizadas por el autor en las últimas décadas.

En 2010, las instituciones culturales del gobierno federal y estatal (CONACULTA/ICBC), bajo la coordinación de Jaime Delfín, publican un libro fundamental sobre su vida y obra titulado *Ernesto Muñoz. El vuelo de mi hermano*. En un gesto de profundo agradecimiento, el artista dona al acervo cultural de la institución bajacaliforniana, la colección de las piezas que conforman la exposición, refrendando con este acto su vínculo y compromiso con el estado que había adoptado como propio desde hacía mucho tiempo. Continúa activo trabajando desde su taller en San Diego, California, aunque, sus visitas a Tijuana y Ensenada son cada vez menos frecuentes, al igual que sus actividades sociales, hasta su desenlace en 2012.

La producción de una obra pletórica de voces y matices

Su producción diversa y sofisticada emerge de ese conjunto de experiencias acumuladas a lo largo de su vida, de su incesante empeño por trazar una ruta propia, explorar las posibilidades del arte y ofrecer algo distintivo que marque diferencias. El último tercio de su vida será determinante, en todos los sentidos, y decide compartirlo con la comunidad de la apacible ciudad costeña de Ensenada. Algo del

pasado, quizás arraigado en su figura risueña y corpulenta, lo motiva a esta determinación.

Su retorno y establecimiento en Ensenada durante los años noventa, en plena madurez física, emocional y creativa, le permite recapitular y condensar vivencias y prácticas en una propuesta fuera de todo rango comparativo con lo realizado en la región. Se consolida como un autor solitario y generoso, cuya obra, de una complejidad contundente, rechaza la planitud plástica y revela una pasión por la saturación, el volumen y el horror al vacío.

La nota que introduce a este ensayo refleja el carácter plural, sobrada de avisos y señales del trabajo de Ernesto Muñoz Acosta. Como expresara William Blake (*Op. Cit.*, 2002), en su obra *El matrimonio del cielo y el infierno*, escrita en 1793, “el camino del exceso lleva a la morada de la sabiduría”, sugiere que a veces es necesario experimentar en excesos para alcanzar un entendimiento profundo y una sabiduría verdadera. Una frase que resulta inevitable concordarla con la producción de las últimas décadas de Muñoz Acosta, cuyas obras invitan a cruzar los límites y adentrarnos en experiencias extremas como recurso para lograr un conocimiento más completo o integral de su universo ultrabarroco.

Estas piezas sobradas de conjeturas e insinuaciones y poseedora de un discurso repleto de elementos que nos evocan los retablos clericales y los exvotos pintados del México poscolonial, no es que busquen representar testimonios de fe o agradecimiento, sino que recurren a objetos populares con suficientes elementos narrativos como para construir una disertación que trasciende las categorías tradicionales.

Sus obras frecuentemente trascienden el plano bidimensional mediante la integración de componentes

diversos y sugerentes como estofados de madera envejecidos, policromados al temple, crucifijos y santos cargados de significaciones personales, ropas impregnadas de pasado, objetos dotados de historias propias que el autor resignifica y recompone en nuevas narrativas. Entre las obras que responden a esa narrativa destacan: *La pasión según San Esteban* (1971), *Ángel* (1994) y *Manto sagrado* (2006).

Estos ensambles plásticos de Muñoz Acosta son razonamientos complejos que no rehúye angustias ni alegrías; cada obra, resuelta con un claroscuro rotundo, despliega un entramado de significados que se revelan tanto en el conjunto como en los detalles más minuciosos. Estas atmósferas cargadas de provocaciones e imágenes desbordantes instigan al observador a interpretar la obra bajo el peso y la responsabilidad de su propia conciencia. Así, la obra de Ernesto Muñoz Acosta se ofrece como un desafío: un diálogo constante entre lo visible y lo sugerido.

Estas “construcciones” como solía llamarlas,²⁷ resulta un término acertado, pues no se limita a plasmar ideas, sino que integran objetos y situaciones para crear una nueva estructura, una realidad paralela dotada de su propia trascendencia. De estos ejercicios objeto-conceptuales derivan también sus esculturas, que, alejadas de la tradición estatuaría, están cargadas de insinuaciones, y pese a su hermetismo inobjetable, desafían nuestras evocaciones, supuestos y el misterio de lo secreto, de lo recóndito e in-

²⁷ Particularmente a las obras producidas en la década de los ochenta y las tridimensionales que le continúan, pues previo a estos tiempos el predominio de lo plástico bidimensional sería difícil desligarlas del término pintura.

accesible. Un enigma que pierde su poder al ser develado, pero no su poder seductivo.

Su trayectoria estética es diversa y ecléctica, caracterizada por un juego constante entre supuestas consignas morales y un aparente sincretismo religioso. Se despliega en una retórica que conjuga lo popular con la sofisticación y oscila entre ambos mundos con maestría. Además, encuentra espacio para rendir homenaje a creadores que, como él, apostaron por la diferencia y desafiaron lo establecido.

La producción objetual de Ernesto Muñoz Acosta está impregnada de múltiples respuestas y lecturas, tanto las del autor como las del espectador, y es, precisamente, la posibilidad de esta riqueza interpretativa, lo que asegura su vigencia en el tiempo, manteniéndola viva y abierta al diálogo con quien se acerque a ella.

Una obra de hoy, construida con historias del ayer

Un trabajo complejo y denso, que emana, entre otras cosas, de las experiencias acumuladas por su largo transitar por el mundo, ofreciendo una visión plural de la vida. Única en su género que se distingue por ser rebosante y profundamente innovadora, tanto en su concepción abigarrada de discursos múltiples como en su apuesta conceptual. Una característica que las inserta en los avatares de la posmodernidad, con una resonancia que no pasa desapercibida.

Sin embargo, esta afirmación plantea preguntas ineludibles: ¿Dónde debe situarse realmente la obra de Ernesto Muñoz Acosta? ¿Es legítima su inserción en el arte contemporáneo?

Son quizá los temas y objetos utilizados, las referencias religiosas, las connotaciones implícitas, lo que

permite identificarlas con el pasado. Para abordar esta cuestión resulta pertinente examinar su trabajo desde un planteamiento que, sin ser imitativo, establece una fuerte conexión con el modelo barroco y en particular, el novohispano. Este vínculo se refleja en la inclusión de elementos fervorosos que suele, asociarse al universo católico, que de manera inevitable remiten al oscuro periodo colonial. No obstante, Muñoz Acosta no busca confinar su obra en ese discurso histórico ni en un espacio único; más bien, emplea este recurso estilístico, como un “adjetivo” que califica y enriquece su narrativa contemporánea. Su intención no es recrear el pasado, sino emplearlo como herramienta para contar las historias del presente.

En este sentido, cobra relevancia la descripción que Raquel Tibol realizó en 1998 sobre la obra de Muñoz en un texto dedicado al arte de Baja California; la crítica la describe como “comentarios visuales que van del carácter modernista al arte ultra barroco, con buena carga conceptual”. Esta observación destaca no solo por el prefijo “ultra” —más allá— que adosa a barroco al referirse a la obra, sino que enfatiza su profundidad “conceptual”. Una expresión conjunta que revela una obra contemporánea (para ese entonces); así, Tibol, de manera preclara, subraya su capacidad de trascender épocas y dialogar con el presente. En la obra de Muñoz Acosta, el pasado no es un anclaje, sino un lenguaje renovado que se despliega en una narrativa estética intensamente contemporánea.

Cierto es que el estilo de Muñoz Acosta comenzó a gestarse en la modernidad, su intención fue todo el tiempo desarraigarse de lo académico, contraponerse a las restricciones de la razón que limita o dictan el sentido común. Esto es manifiesto de manera clara durante el periodo de mayor plenitud creativa del artista, durante las dos últi-

mas décadas del siglo quedado atrás, cuando lo plástico ya había sido desplazado por otro orden de ideas y nuevas formas de hacer arte, las que Muñoz Acosta conocía y sin duda exploró sin apearse a ninguna de ellas.

Su producción se caracteriza por una heterodoxia que muestra un eclecticismo conceptual, sin atarse estrictamente a un paradigma o a un conjunto de supuestos; su enfoque se nutre de una multiplicidad de estilos e intenciones, lo que permite situar su obra dentro del marco neobarroco. Desde este punto de vista, la definición de José Luis Brea (1991:9), resulta esclarecedora al describir el neobarroco como un mundo saturado de imágenes visuales y afectado por sobredosis de comunicación, y Ana María Guash (2000:431), complementa esta visión al añadir que no se trata únicamente de sobredosis, sino también de alegorías: “Alegorías como representación simbólica de ideas abstractas por medio de metáforas que aparentan una cosa y expresan otra distinta”. Estas referencias permiten incluir, con fundamento, el trabajo de Muñoz Acosta dentro de esta corriente posmoderna.

Por otro lado, aunque ciertas características podrían acercar la obra de Ernesto Muñoz Acosta a la producción neomexicanista de los años ochenta —encabezada por una generación de artistas más jóvenes que él, que recurren a la figuración construida con elementos sustraídos de la herencia prehispánica y novohispana, así como de los valores tradicionales, religiosos, populares y nacionalistas—, las diferencias son notables. Estos artistas, que cuestionaron e incluso subvirtieron dichos referentes, con un aparente sello autóctono y nacionalista, buscaron la legitimación como tendencia y con ello insertarse en el mercado global, la obra de Ernesto no se alinea del todo

con estos objetivos ni con los discursos de esa generación, marcando su propio camino distintivo.

Quizá la proximidad con la obra de Ernesto Muñoz Acosta pueda encontrarse en el empleo de ciertos recursos previamente descritos, pero las formulaciones claramente articuladas en una atmósfera barroca de herencia novohispana, junto con su distancia —aunque no total— respecto al discurso nacionalista mexicano, marcan una diferencia crucial. Su trabajo, de carácter universal, encuentra ejemplos claros en sus homenajes a creadores cosmopolitas como George Chybinski, Magritte, Shostakovich, Wagner, Puccini, Proust, Goya, Mozart, John Huston, Robert Schumann, García Lorca, entre otros. Esta perspectiva lo distingue, especialmente considerando que su propuesta pictórica, iniciada en los años sesenta y consolidada en los ochenta, antecede a las corrientes nacionalistas, lo que refuerza su singularidad.

La universalidad en el trabajo de Muñoz Acosta reside en su capacidad para integrar la objetualidad y la figuración mexicana sin limitarse a estos componentes, su visión cosmopolita se vincula, por un lado, con su pasión melómana y, por otro, con sus lecturas y experiencias que le proporcionaron una manera más enriquecedora de entender y vivir la existencia. Esta visión se nutrió de su tiempo en diversos polos culturales de América y Europa, donde absorbió sus esencias que fusionó con su mirada creativa para dar forma a una obra postvanguardista. En ningún momento buscó anclarse a las posturas neomexicanistas, no por menospreciarlas, sino porque su obra, es-tuendosa y plural, apuntaba hacia horizontes distintos.

Independientemente de la posible adscripción de su obra, estamos ante una labor que trasciende, con creces, el arte retiniano figurativo propuesto por muchos de

sus contemporáneos. Su trabajo los supera al proponer estéticas y soluciones arriesgadas con las que estructura una obra de voces múltiples, cargada de connotaciones y significados variados. Estas características permiten al espectador realizar lecturas personalizadas y siempre cambiantes, capaces de embelesar y de evocar recuerdos olvidados entre la indiferencia y las preocupaciones cotidianas.

Una obra polifónica ultrabarroca de inquietudes y fascinaciones

Aunque Ernesto Muñoz Acosta siempre negó adherirse a una técnica o disciplina determinada, su obra demuestra una coherencia notable, sustentada a un discurso plural y pericia innegable. Esta experiencia, forjada tras un empeinado desafío de búsqueda, experimentación y descarte, evidencia un rigor que difícilmente podría no considerarse disciplinado. Es posible que sus afirmaciones respondieran más al rechazo de replicar una técnica establecida por otro, así como a la aversión por fórmulas productivas rígidas, usuales en otras trayectorias artísticas; puede ser.

Desde esta perspectiva, Muñoz Acosta no solo creó su propio camino, sino que desarrolló un método personal que le permitió alcanzar sus objetivos estéticos con mayor claridad. Aunque declaraba no tomarse en serio como artista, los resultados plásticos tangibles de sus obras contradicen estas afirmaciones, pues muestran una profundidad y solidez innegables de un creador comprometido y formal.

Definir su producción como “polifónica”, implica una analogía más profunda que la literalidad del término asociado a la multiplicidad de sonidos. Su obra es plural

en el sentido de integrar diversas voces, elementos y perspectivas, donde cada componente expresa una idea particular que, al combinarse con los demás, conforma, un todo integral y armónico. Esta cualidad esencial se encuentra presente en gran parte de su producción, otorgándole un valor singular.

Muñoz Acosta llevó su propuesta más allá del barroco tradicional, lo que es evidente, configurando lo que bien denominó Tibol de “ultrabarroco”. En este marco, la aparente desmesura de su obra no socava, sino que potencia, una coherencia estética que transgrede lo clásico y lo racionalista. Su trabajo desafía las convenciones, propone alternativas y devela actos, situaciones o ficciones con una carga narrativa potente y distintiva.

Esta obra, instigadora y cargada de narrativas íntimas, inquietudes y fascinaciones, invita al espectador a adentrarse en un universo desbordante de complejidad. A través de su carácter paradójico, arrastra al observador no solo a reconstruir ese universo, sino también, y quizá con mayor trascendencia, a edificar el suyo propio. Es esta capacidad de resonar en la subjetividad del otro lo que, desde mi perspectiva, convierte la obra de Muñoz Acosta en un logro respetable.

Haré una pausa para revisar algunos de sus trabajos, pretendiendo vincular lo anteriormente expuesto con sus composiciones en un esfuerzo por estimular nuevas aproximaciones y ampliar el horizonte interpretativo de sus posibilidades expresivas.

La tríada que conforma *El vuelo de mi hermano*, I, II, III (2005) ilustra de manera elocuente gran parte de lo antes dicho. Esta obra, profundamente singular e intimista, se presenta como un homenaje cargado de respeto,

admiración y amor fraternal hacia su hermano Rodolfo, así como una sincera expresión de duelo por su partida.

Son obras que encapsulan largas historias de complicidades y experiencias forjadas desde una infancia lejana, evocada mediante registros fotográficos propios y de su madre, a quien erige en símbolo de amor y autoridad. El calzado de tacón que pinta se convierte en testigo de ese amor incondicional, inscrito en su universo matriarcal. Estas piezas están impregnadas de alusiones a una visión divina del cielo, que promete el paraíso, o a la pérfida oscuridad del averno; igual remite al universo religioso — estampas vetustas de beatas y santos, casullas sacerdotales²⁸ que coartó o veló deseos y pasiones, infundiendo temor al pecado y esperanza en el perdón.

La obra se convierte en testimonio de la estrecha y evidente relación entre ellos, declarada aquí desde el reconocimiento del otro y el dolor de su partida, en una consagración explícita, tanto en el título como en la nota que acompaña: “*A mi hermano en su vuelo*”, que pende de un hilo del arnés de madera que sostiene las alas colocadas en la parte superior del cuadro # 1. Es un adiós permanente, un tributo para que el recuerdo jamás caiga en el olvido.

Estas composiciones sugerentes, llenas de elementos personales de Ernesto y su hermano, contienen secretos tan íntimos que intentar revelarlos sin la anuencia del autor sería un desatino, incluso una irreverencia imperdonable. Sin embargo, el caudal de elementos que componen el políptico impide al espectador sustraerse de

²⁸ La casulla, que proviene del latín *casula* (pequeña casa), es la vestimenta exterior que usa el sacerdote durante la misa. Simboliza la caridad, que cubre los pecados, y al reposar sobre los hombros, representa el suave yugo del Señor.

las elucubraciones, invitándolo a recomponer la narrativa que le dio origen o a crear una propia, no con ánimo de ofender, sino en un ejercicio de libertad interpretativa. Es en esta libertad donde emergen nuevas direcciones y, por ende, múltiples interpretaciones, consolidando así el valor plástico y conceptual de la obra.

Las piezas tridimensionales, que en ocasiones acompañan a los cuadros que cuelga al muro, son objetos instigadores que exigen detener la mirada; lo mismo te ofrece títulos que, aunque explícitos, no siempre permiten una lectura inmediata de lo que observas, lo que constituye una estrategia ingeniosa que impide conformarse con una primera impresión, que suele ser, ya de por sí, determinante.

La obra: *La vida amorosa de Santa Rosa de Lima* es una de esas piezas complejas, cargadas de elementos que abren paso a múltiples discursos. El título enuncia una intención que se refrenda

Esta prenda debe ser confeccionada con materiales nobles, como seda, raso, damasco o tisú de oro o plata, y puede estar adornada con bordados de hilos de oro, plata o seda de diversos colores. Aunque su significado profundo no siempre es comprendido, su esplendor atrae las miradas, generando admiración y respeto. De manera paradójica, refleja más el poder material que el poder espiritual que se supone representa (<https://es.catholic.net>) con elementos religiosos, la vetusta talla en madera de un Cristo, sin brazos ni pies, tres pequeñas estampas del Sagrado Corazón de Jesús, la diminuta imagen de Santa Rosa de Lima, y un corazón atravesado por las flechas de la caridad, según la iconografía de la orden de San Agustín. Este último, en particular, porta las iniciales S T R L (Santa Rosa de Lima), lo que sugiere una conexión con el

corazón flechado por el amor del mítico Cupido, reinterpretado aquí como la vida amorosa de la santa hacia Dios, declarado explícitamente en el título.

A todo esto, Muñoz Acosta suma un fragmento poético²⁹ que coloca intencionadamente invertido a un costado de la talla del Cristo. Este fragmento, que expresa con fervor un amor terrenal incrédulo, revela una singular devoción a Dios,³⁰ y genera una controversia que nos invita a cuestionar la castidad y la beatitud de la santa, cuya figura ha sido exaltada a grados superlativos en la historia católica. Desde una mirada mesurada, no es difícil poner en duda tanta religiosidad. En la composición encontramos, además, la imagen de un tiro al blanco, el fragmento

²⁹ *Te doy mis alas porque conozco el vuelo./*Cuando me vaya, amor, me encontrarás en el Dios que resistes, /pero que hallas en la oración que, a tu pesar elevas para limpiarte el alma milagro silencioso de la vida/ *Hombre, yo soy tus alas.* Poema del que no fue posible encontrar y reconocer al autor, ni fecha de realización.

³⁰ El historiador peruano y profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú, José Antonio del Busto (2016), describe dicha devoción de esta manera:

No hay en ella resabio alguno de fanatismo, la desviación más perturbadora y deplorable de la experiencia religiosa. No es autodestrucción, sino salud vigorosa y salvación graciosa. Es vida; si queremos, es también muerte: del vicio, del defecto, del pecado, de la pena; pero, para gozar sin término la vida en abundancia que nos ha conquistado Cristo con cada gota de su sangre. De seis instrumentos de penitencia corporal habría hecho recurso Santa Rosa: guantes de piel de buitre, cilicios de metal, latiguillos para disciplinarse, una corona de púas, la alcayata que sostenía sus cabellos cuando oraba somnolienta en su ermita; y la cadena de hierro, de 30 eslabones, que llevaba ceñida a la cintura y cerrada con candado (pp.125-140).

de un paisaje, dos frutos (posiblemente peras o limas), todos perfectamente integrados mediante pigmentos pastosos, pinceladas toscas, un acertado manejo del claroscuro y una pátina.

Un sacrificio amoroso, llevado al extremo para demostrar una disciplina ascética severa, que la conduciría a la muerte por su deterioro físico y las enfermedades subyacentes, que sus propios correligionarios devotos argumentarán como “suicidio místico”. El tomar la decisión de poner fin a la propia vida con la creencia de que esto los llevará a un estado superior de existencia o a unión con lo divino, puede para algunos justificarse un acto de gran devoción; en tanto que otros lo concebirían como una adhesión extremadamente rígida y radical, manifiesta en el fanatismo intencional. Estos elementos distribuidos en la mitad de la pieza comparten el espacio con números y letras dispuestos como códigos que parecen guardar significados ocultos y provocadores. De esa manera, Muñoz Acosta propone una composición central que se abre a un sinfín de comentarios e interpretaciones.

Aún más inquietante es el paño o cortina de lino que, a manera de un sudario envejecido por pigmentos, cuelga en la parte central del tercio inferior del cuadro hasta alcanzar el suelo. Sobre él, descansa un antiguo carrito de madera con ruedas metálicas que contiene lo que parece un sagrario. En su parte frontal se encuentra una imagen religiosa, mientras que en la parte superior un zapato masculino pisa lo que parece ser una estola, símbolo de autoridad y dignidad sacerdotal. Este agregado tridimensional enriquece la obra con ideas entrecruzadas y, en ocasiones, paradójicas. Mientras exalta la figura de la

mística cristiana,³¹ también parece cuestionar su beatitud, persuadiendo al espectador a imaginar las propias creencias religiosas de Muñoz Acosta, las paradojas de su interpretación o incluso alternativas abiertas a un desenlace íntimo y personal.

El autor supo con su obra ser testimonio de equívocos y el reconocimiento de la convicción, por ejemplo, en la obra dedicada a homenajear a García Lorca, Muñoz Acosta distingue la admirable personalidad del poeta³² y devela el contexto opresivo de una dictadura marcada por cánones religiosos, coercitivos y obtusos. Representa una España católica irreconocible, desprovista de identidad y al mismo tiempo avergonzada, simbolizada por una figura angelical coronada de mirtos y portando gafas oscuras. Todo ello situado bajo la sombra de un franquismo caracterizado por el miedo, la represión social y política, el control ideológico y moral, la pobreza y la ausencia de libertades elementales. Esta España aparece figurada como una nación discapacitada, representada en una silla

³¹ Santa Rosa de Lima, fue la primera mujer del continente en recibir el reconocimiento canónico de santidad de la Iglesia católica. Fue proclamada excelsa patrona de Lima en 1669, un año después de América y las Filipinas. Además, patrona de institutos educativos, policiales y armados de Perú, Venezuela, Paraguay y Argentina. A consecuencia de la enfermedad que le produjo la muerte, es denominada patrona de los tuberculosos (Wikipedia / https://es.wikipedia.org/wiki/Rosa_de_Lima).

³² Asesinado en 1936, por ser considerado antipatriota, vincularlo al Frente Popular, ser masón y por “sus prácticas homosexuales aberrantes”, pretextos todos, para eliminar a un individuo cuya condición humana y grandeza poética, respetada y admirada ejemplificaba a la España liberal, todo ello contribuiría a hacer de Lorca un mito, algo que seguramente hubiese llegado a ser, sin necesidad de su trágica muerte.

de ruedas. Como detalle significativo, el autor coloca en el reposapiés de la silla los zapatos que compró en España, pertenecientes al poeta,³³ un gesto de sorprendente originalidad que amplifica y redimensiona el sentido de la obra.

El homenaje aborda la figura de un personaje extraordinario, rodeado de gloria poética y alabanzas por su generosidad. Su muerte, inesperada y brutal, mitificada por la sombra de los supuestos, engrandece su legado. Muñoz Acosta lo eterniza en esta obra, que celebra su humanidad, sus actos, y una poesía luminosa. Es una pieza que impacta desde el primer vistazo, intriga al espectador y dificulta en un principio desentrañar su mensaje entre los elementos y su composición. Solemne e irónica, la obra parece jactarse de su hermetismo, exigiendo ser revelada.

Estos pocos ejemplos que ofrezco como análisis, tienen tal fortaleza que dejan al descubierto a Ernesto Muñoz como autor de una obra transversal que encuentra su que encuentra su determinación en la pluralidad. en la pluralidad de un discurso amplio, que se manifiesta sin reservas frente al arte contemporáneo. Este, al igual que su obra, explota en su mutabilidad y en su alejamiento de la razón y la lógica del pensamiento tradicional. Sin em-

³³ Una anécdota sorprendente da pie a otra historia fascinante, como aquella cuando adquiere el espejo de Sofia Loren, que forma parte de la extraña pieza *Espejo sin mano* (s/f) o el vestido de Frida Kahlo que compra en la ciudad de México por 800 dólares, con el que compone su políptico en homenaje a la mujer artista que respetó, cuya admiración siempre manifestó. Un hombre de mundo cuya vida azarosa, salpicada de anécdotas extraordinarias, escondía, al igual que en sus obras, historias intensas que merecen un espacio particular para ser narradas, reconociendo esa faceta universal de donde extrajo tantos pretextos para corporificar sus obras.

bargo, a contracorriente de la tendencia contemporánea, donde la calidad ha dejado de ser un requisito esencial, en la obra de Muñoz, la calidad es una condición indispensable para su comprensión. Esta aparente discordancia se convierte en su fortaleza, al asumir plenamente la libertad proclamada por el arte posmoderno. Así, la calidad se erige en un pilar indisociable que otorga sentido y asegura la perdurabilidad de su obra en el imaginario colectivo.

La mirada crítica: voces que revelan desde las subjetividades su pluralidad estética

Frente a obras de esta amplitud, el ejercicio crítico se torna más accesible. Muñoz Acosta ofrece una argamasa tan rica que basta sentarse frente a ella, dejarse llevar por las ideas que emergen por doquier, y permitir que la tinta fluya sin apuros. Hay tanto por decir que las palabras parecen insuficientes para cumplir con el propósito de abarcar su profundidad.

No es casual que el autor afirmara, con plena confianza, que la crítica nunca lo trató mal. En verdad, resulta difícil que incluso el gusto o el capricho opuesto a su obra logren ignorarla o frenen las reflexiones que inspira. Su trabajo, lejos de ser gratuito, invita al diálogo abierto y provoca discursos y da, para hablar sin cortapisas.

Es esta diversidad de atmósferas divergentes la que posibilita que se emitan juicios de valor, ya sean concordantes o diametralmente opuestos, pero juicios al fin. Estos emergen de un universo de formas y colores que, intencionadamente, Muñoz propone como un territorio fértil para el diálogo. En este espacio compartido, las ideas del autor se entrelazan o confrontan con las inferencias

argumentadas del crítico, buscando sentidos que trasciendan lo evidente.

Entre los homenajes oficiales que recibió Muñoz Acosta en vida, como ya hemos mencionado, destaca su última exposición individual, *El vuelo de mi hermano* (2007), presentada en la sala principal del Ceart de Ensenada, la cual, a partir de dicha inauguración, lleva su nombre en reconocimiento. La culminación de estas distinciones la encontramos en la edición del libro, también aludido, que resulta un compendio significativo de su obra, que incluye lecturas críticas de importantes voces nacionales de las que destaco algunos pasajes que, desde sus perspectivas, ponderan obra y autor, señalando, tal vez sin ellos proponérselo, el campo ampliado en el que circula su producción versátil.

De entre estas lecturas sobresalen los comentarios de Humberto Chávez Mayol (2010), profesor, productor, teórico y crítico de arte, quien describe en su breve texto cómo el libro “ofrece en la comprobación del presente la sólida construcción experiencial del pasado” (p.6). Destaca la sorprendente disciplina de Muñoz Acosta y su cualidad compleja, donde tanto el todo como las partes tienen igual relevancia, resistiendo a cualquier intento de precisión:

El proyecto de Muñoz propone una gramática desconcertante; cada una de las partes podría ser, tan solo, el ejemplo de una posibilidad, puesto que no responden a una memoria social que las legalice en el contexto público —de un público—, pero al mismo tiempo llevadas al lienzo, al espacio, al ámbito que las reúne como algo que se resiste a ser preciso, cada imagen deviene una historia que solamente puede ser esa y no otra (pp. 5, 6).

Esta lectura resuena con el pensamiento complejo de Morin (1998), que integra la incertidumbre y concibe una organización capaz de contextualizar y globalizar, sin dejar de reconocer lo singular y lo concreto. Desde esta perspectiva, la obra de Muñoz Acosta nos invita a reaprender a mirar, concebir, pensar y actuar, integrando la dialógica entre lo simple y lo complejo, lo separable y lo inseparable, el orden y el desorden.

Por su parte, Carlos Blas Galindo (2010), profesor, artista, crítico y curador, analiza el lugar que ocupa la obra de Ernesto Muñoz Acosta en el ámbito participativo del arte. Destaca su protagonismo como la única producción postvanguardista relevante en la entidad durante su época, subrayando el “modo mexicano” de abordar lo artístico. Según Galindo, esta característica representa una transición entre las versiones locales de las neovanguardias de la segunda mitad del siglo xx y una postvanguardia endógena de los años 80. Esto, como menciona en un texto diferente sobre el autor y el mismo tema, obliga a “reescribir gran parte de la historia del arte del siglo xx y xxi en nuestro país” (2001:1). Una lectura reivindicativa que merece ser considerada como referencia indispensable. Comparto dos párrafos de su reflexión inicial:

Pudiese pensarse que la obra de Muñoz Acosta es una especie de transición entre las versiones locales de las neovanguardias de la segunda mitad del siglo xx y la única postvanguardia endógena de la década de los 80 del siglo pasado: la neonacionalista y de ambas con relación al arte más actual.

Sin embargo, la labor de este artista va más allá de plantear esa mera transición (que, de existir, ya sería más que loable). Se trata de un autor que se asume como

mexicano, en tanto que afirma su postura frente al arte de su país, en una situación en la que se privilegia ese arte local, o esa versión local del arte. Muñoz Acosta es, en suma, un autor que aborda al arte mexicano como referencia para su propio quehacer. Un artista que trabaja, es preciso afirmarlo, “a la mexicana”. Y por eso mismo, en condiciones de excelencia (2010:11).

Palabras que presentan a Muñoz Acosta como un creador profundamente consciente de su contexto cultural y temporal, pero también como un innovador que, desde lo local, genera propuestas de relevancia universal. Este enfoque reivindicativo no solo refuerza la importancia de su obra en el panorama artístico, sino que invita a una relectura del arte mexicano contemporáneo como un campo dinámico y en constante diálogo con su historia y su entorno global.

Fernando Gálvez de Aguinaga (2010), escritor, crítico de arte, periodista y curador, con una prosa cuidadosamente elaborada, describe algunas piezas de Ernesto Muñoz Acosta, devolviéndole un reconocimiento que otras voces han pasado por alto o subestimado: su contenido poético. Este aspecto, como bien señala Gálvez, no admite discusión, ya que las alegorías y metáforas que caracterizan su obra son formas alternativas de acercarse a ella. Sobre este carácter poético, Gálvez comenta:

Por su parte, la poética del artista resulta fantástica y lúdica. Por ejemplo, en un cuadro, unos corazones flechados gotean sobre una regadera cuyas cortinas permanecen cerradas. “Es la lluvia del amor”, parece decir la imagen, y tras las cortinas del baño aparece un paraguas bajo la súbita nube del vapor. Pero la poesía no se queda ahí. El

amor nos saca algo animal, nos convierte en simios primigenios bajo su chorro de agua fresca, el aire se llena de limones que aromatizan las visiones, la patria no es más que un listoncito que se escapa de un embudo. Hasta el huevo estrellado del desayuno cotidiano se convierte en un signo casi astral sobre la noche comba del sartén, el muro se hace barco infantil, es el agua de la vida, H²O, el agua del amor. La poesía se despegas de las paredes.

Así se estructuran las tramas de Muñoz Acosta, al menos para mí, porque cada quien hará con todos estos signos su propio malabarismo, y de ahí la mayor cualidad de sus obras, son abiertas al juego interior de cada quien, nunca imponen discursos absolutos (p.12).

El análisis de Gálvez resalta la capacidad de Muñoz Acosta para transformar lo cotidiano en símbolos poéticos, configurando narrativas visuales que oscilan entre lo fantástico y lo lúdico. Esta apertura interpretativa de las obras resalta un elemento crucial: la capacidad de Muñoz Acosta para evitar imponer narrativas cerradas, dejando espacio para que el público participe activamente en la construcción de sentido. Este enfoque no solo amplía la experiencia estética, sino que reafirma el carácter democrático y accesible de su arte, en el que todos los signos y metáforas quedan a disposición del juego creativo de cada observador.

Luis Ramaggio (2010), filósofo, poeta, ensayista y crítico de arte, encuentra en la obra de este autor ideas y narrativas que remiten a un pasado real o inventado, compuesto por conceptos, por ideas encabalgadas entre unas y otra que lo llevan a recordar lo surreal, más proteica que la realidad misma, y no es decir cualquier cosa:

Y es que la pintura, como la palabra, no *pertiene* origen o reino, Muñoz Acosta es un coleccionista de conceptos ilegales. En su trabajo encuentro una maravillosa literatura epistolar, cuyo remitentes históricos o mitológicos se encuentran, solo y nada más, en su íntimo acervo de verdades propias e irreductibles.

[...] Desdoblando la noción del tacto y los raros signos del volumen, Muñoz Acosta empalma idea sobre idea; cada parte es un acento de la anterior y la siguiente nombra a la subsecuente. Me recuerda la naturaleza de un coro barroco o el canto interior de un susurro. Por supuesto que mientras reviso su obra con asombro, la palabra *surrealidad* no deja de rascar mi mente. Pero no la quiero usar en el sentido historicista o taxonómico porque cuando obras como esta aparecen, el tiempo y la razón deben sentarse a escuchar.

Sus cuadros me parecen pequeños umbrales de acceso. Una colección de dimensiones subjetivas, surreales. Sí, como los sueños, como el deseo y la perversión. Más ricas en verdades que la realidad, o que la verdad misma, porque cuando una verdad se desnuda, se desnuda también la voz. Es entonces qué tantos seres y morfemas se materializan y ocupan irreverentemente los discursos; ya no importa la razón ni el verbo: todo es parte de un sentir profano, de un orden cuya matemática es seguir y seguir avanzando (p.14).

Además de esta descripción de su estructura polifonía y su rechazo a categorías fijas que manifiesta Ramaggio, Muñoz Acosta traza una relación entre el lenguaje y la imagen en la que ambas se despojan de su función convencional para operar desde lo íntimo y simbólico; una obra que no solo dialoga con la tradición barroca y

surrealista, sino que sugiere, además, una poética de la percepción, donde tacto y volumen adquieren significado casi musical. El crítico también insinúa en el texto que el trabajo de Ernesto desestabiliza la noción de verdad al proponer un orden alternativo donde la razón cede a la experiencia sensorial y emocional, transformando cada pieza en umbrales hacia dimensiones subjetivas que desafían la linealidad del pensamiento.

Para Santiago Espinoza de los Monteros (2010), comunicólogo, curador, escritor y crítico de arte, la obra de Ernesto Muñoz reconoce, como otros autores, que ha sido construida de reminiscencias y objetos del pasado que el autor subvierte, nos dice, pero que sin deshacerse de su carga preliminar logra alojar un valor contemporáneo. Obras que dejan de ser irracionales cuando descriptamos sus contenidos y podemos entender sus intenciones. Un verdadero rompecabezas que vamos reconstruyendo conforme recorremos su obra pletórica y vasta, a la que no hay que modificarle un ápice de nada, pues, la osadía del autor de acumularle cosas, las que se sostienen dentro de su propia lógica y conforman un discurso, les concedió el derecho a respetarlas:

El Absurdo deja de serlo cuando encontramos, como en los crípticos alfabetos de los jeroglíficos, figuras que cargan representaciones simbólicas atávicas a los cuales hay que arrancarles su significado original para estructurar un discurso.

La utilización de soportes prototípicamente destinados a otra época a la obra bidimensional, han sido retrabajados en la actualidad por Muñoz Acosta. Como es el caso de la pieza a la cual él le escribió en el centro las iniciales de su apellido, MA, y en la que vemos una

pintura con las características de las realizadas en el siglo XIX y ahora cargadas de otras simbologías que nos obligan a nuevas lecturas.

Sin que esta técnica sea inusual en el trabajo de otros creadores, sí hay que destacar que el desenfado con el que Muñoz Acosta lo hace, nos permite enfrentarnos, primero, a un productor visual sin enredos atávicos en su formación, y en segundo lugar, a quien tiene claro que aquello en apariencia inamovible del pasado, aquello que en otro momento debería ser intocado, ahora es subvertido a una obra que sin ser liberada de su carga anterior, puede albergar después de su intervención un contenido narrativo contemporáneo.

[...] Aves quietas, y hieráticas, negándonos su mirada y posando de perfil al tiempo que van repartiendo huevos por donde pasan, dejándolos aquí y allá, nos ubican ante una especie de paisaje plagado de referencias que solo podremos armar al tiempo que recorremos la enorme producción de Muñoz Acosta. No hay que tocar nada, no hay que mover nada; todo está en su lugar y, como las cosas que vamos acomodando cuando estamos en casa, todo es del lugar en el que está porque se lo ha ganado por derecho propio (pp. 16-17).

Una lectura generosa que, además, devela que Ernesto Muñoz Acosta construye una poética de la transmutación, donde el pasado no es un ancla, sino un material vivo que se reconfigura en el presente. Al intervenir imágenes históricas y dotarlas de nuevas simbologías, desafía la idea de lo inmutable en el arte, demostrando que incluso los signos más arraigados pueden ser reescritos. Espinosa

de los Monteros, nos permite suponer que los elementos crípticos que emplea Muñoz, sugieren una narrativa fragmentaria en la que el significado no es fijo, sino que se activa a la mirada del espectador, y confirma —lo que con insistencia se ha planteado—, su trabajo no solo interroga la historia del arte, sino que también cuestiona la manera en que construimos sentido a partir de los vestigios del pasado.

Y finalmente, Rubén García Benavides (2010), artista plástico, escritor, crítico de arte, profesor y periodista local, ofrece un texto breve, directo y emotivo que refleja su cercanía con Ernesto Muñoz Acosta y su profunda identificación con la obra del autor, destacando su importancia.

Curiosamente, García Benavides no figura entre los críticos que conforman el aparato teórico introductorio del libro. Sin embargo, su texto aparece en la contraportada como una suerte de sinopsis. A diferencia de los textos típicos de esta sección, que suelen detallar el contenido con el objetivo de persuadir al lector potencial, las palabras de García Benavides tienen un tono más personal y afectuoso. Su estilo directo y sensible no solo evidencia una amistad sincera y una admiración mutua, sino que también actúa como una cálida invitación para acercarse al pintor y a su obra, captando la atención del lector desde una perspectiva emotiva y sincera. Así lo expresa:

Emergiendo de la penumbra entre la oscuridad del patio de la escuela, reconozco a Muñoz cuando su bulto se encuentra a unos diez metros.

¿Me puedes explicar qué vientos te han arrojado por aquí y a esta hora?

Vengo a que me pintes un retrato, cabrón. Traigo la tela, ya montada en su bastidor, colores y una botella de tequila.

Eso fue todo. El retrato se hizo. Su historia, la anécdota, recurrente entre ambos a medida que el tiempo nos ha encontrado.

Muñoz Acosta es un cazador de reliquias. Sus pinturas, de oscuros luminosos, de efluvios de barroquismo, que son encantamientos, son, de hecho, y por derecho propio de la obra, universales. Un creador con linterna en mano, emulando a Diógenes por los pasillos sombríos, por los templos descuidados y solitarios; un labrador que colecciona estanterías, libros viejos y ropajes de frailes ya en los arcones del olvido. [...] Jesús Ernesto Muñoz no es más que por serlo, sino porque es. Su obra resulta, ante todo, para días de guardar, para el recogimiento, para tardes de brisa o tibias, simplemente. El grito y los estertores nunca han sido parte de su vida y mucho menos de su obra plástica. [...] Sirva finalmente este texto para un reconocimiento de mi parte a tu obra plástica apreciable Muñoz, y a ti como persona, siempre amigo.

El legado de Ernesto Muñoz Acosta no se limita a los reconocimientos explícitos en este libro, sino que se expande a través de las múltiples voces que reflexionaron sobre su trayectoria. Entre los críticos nacionales destacan figuras fundamentales como Raquel Tibol y Berta Taracena, cuyas aportaciones son invaluable para comprender su lugar en el panorama artístico mexicano. A este coro se suman literatos, poetas y críticos regionales que, desde distintas perspectivas, enriquecieron la lectura de su producción: Eliseo Quiñones, Abigael Bohórquez, Rael Salvador, Lauro Acevedo, Gabriel Trujillo, Rubén García

Benavides, Olga Margarita Dávila y Roberto Rosique, entre otros.

Además, existieron aportaciones extranjeras que, lamentablemente, se extraviaron en el tiempo, dejando un vacío documental que podría haber añadido nuevas dimensiones interpretativas. Estas voces internacionales, con sus miradas particulares, habrían sido claves para mapear con mayor precisión las andanzas creativas de Muñoz Acosta y redimensionar la comprensión de su obra prodigiosa en un contexto global. Este extravío evidencia la necesidad de una mayor sistematización y preservación de los registros críticos, no solo como un acto de justicia hacia el artista, sino también como una herramienta para valorar plenamente su contribución al arte contemporáneo.

A modo de una conclusión abierta

En estos párrafos últimos reafirmo la importancia del autor y de su obra, que rescató el pasado y lo revitalizó de una forma única. No se limitó a devolver el brillo, el valor o la funcionalidad al objeto, al ornamento o a la imagen que reutilizaba; su verdadera esencia reside en mostrar cómo el tiempo trastoca todo, cómo envejece, guarda y celosamente conserva sus historias. Muñoz Acosta, a través de su trabajo, reconstituye estas huellas del tiempo sin negar nunca la narrativa verídica que persiste, sin importar cómo los años y la pátina intencionada intenten ocultarlas.

Su obra habla de lo ya dicho, pero lo reconfigura al superponer una capa sobre otra, construyendo nuevas significaciones a partir de lo que ya ha dejado de ser útil para su propósito original. En sus creaciones, los objetos y las imágenes se reinventan: la agonía de la imagen fotográfica que se desvanece con el paso del tiempo, la es-

tampa religiosa que pierde su color y se deteriora, como las historias que alguna vez dieron vida a la devoción y acercaron a las personas al creador o al santo milagroso, aunque jamás se haya sido testigo de tal prodigio. Todo lo viejo, en su obra, se hace aún más viejo. Ernesto lo envejece deliberadamente, utilizando un claroscuro llevado al extremo, exacerbado, para dignificar el pasado en el presente, en un ciclo imperturbable que, en algún momento, será parte del pasado una vez más, como lo será cada uno de nosotros en este inexorable flujo del tiempo.

Concluyo este texto con palabras que, por más que lo intenten, jamás podrán abarcar la magnitud de los logros de este individuo excepcional y creador fuera de serie, espero que sirvan para que aquellos que no tuvieron el privilegio de conocerlo lo reconozcan en ellas y lo mantengan en su memoria no solo por su obra inconmensurable, sino también por su presencia única. Ernesto Muñoz Acosta es un cimiento cardinal en el panorama artístico de Baja California, un creador que transita entre siglos, dejando como legado una obra heterogénea y vital, que, con cada nueva mirada, seguirá ofreciendo motivos para otras interpretaciones y será la argamasa del recuerdo que perdurará en el tiempo.



Ropaje III, 2005. Serie: Barroco profundo mixta sobre tela, 150 x 150 cm. Colección: Familia Blancarte

ÁLVARO BLANCARTE
(Culiacán, Sin., 1934 – Tecate, B. C., 2021)

ÁLVARO BLANCARTE: LO PICTÓRICO EN LO MATÉRICO

(De la figuración alegórica
al abstraccionismo calculado)

*Fatigar las telas. Tal sería una descripción
de la manera de pintar de Blancarte.*

—Eduardo Arellano (2003)

Palabras que aperturan

La pintura, a lo largo de su extenso y sinuoso recorrido, ha enfrentado descalificaciones durante la desobjetualización del arte y la manipulación del mercado, que muchas veces la ha reducido a una mercancía. Sin embargo, lejos de agotarse, ha demostrado una notable capacidad de adaptación y reinvención. En un mundo saturado de imágenes virtuales y formatos artísticos emergentes, la pintura sigue ofreciendo una experiencia tangible y material que desafía la superficialidad y la inmediatez de lo digital, consolidando su vigencia como una forma de expresión válida.

Creo que su permanencia no responde a la nostalgia, sino a su capacidad de seguir generando significado en el arte de hoy. Persistir no implica una resistencia anacrónica, sino una reafirmación de su potencial para dialogar con el presente y reinventarse constantemente; de ahí que reconocer su valor no implica una imposición, sino la aceptación de que, como cualquier otra expresión humana, merece existir y ser reconocida cuando su vigencia se sustenta en un discurso sólido y en nuevas formas de abordarla. Tal vez este argumento no sea concluyente, pero sí una razón suficiente para no descalificar lo pictórico por considerarlo obsoleto.

Parto de estas reflexiones para acercarme a la producción plástica de Álvaro Blancarte, cuya obra trasciende la modernidad y se inscribe con firmeza en el presente, sostenida por la convicción que siempre lo acompañó: la certeza de estar haciendo lo que le correspondía, manifestándose plenamente a través de la pintura. Su vasta producción es testimonio de que el pasado y el presente coexisten, y que el futuro emergerá de la manera en que aprovechamos y resignificamos el ahora.

La figuración alegórica y su universo íntimo

A lo largo de su trayectoria como pintor, Álvaro Blancarte ha empleado la figuración para narrar historias que cuestionan, proponen o simplemente exponen los intrincados argumentos e inquietudes que revuelan en sus pensamientos. Paralelamente, con la abstracción ha creado expresiones capaces de conmover y emocionarnos, invitando al espectador a dejarse llevar por las sensaciones que no pretenden relatar nada, sino fascinar a través de esa impronta de formas y color cargadas de sugerencias.

Sus obras materializadas con el uso de la marmolina y enriquecidas con texturas, y volúmenes terrosos, robustecen su presencia con una fuerza singular. Álvaro trabaja esa superficie matérica con esmero, raspa, escarba, moldea, le entresaca líneas, genera relieves y dibuja en sus superficies. Si bien estos elementos son fundamentales en su práctica, es el manejo ponderado del color lo que otorga equilibrio a sus piezas, clarificando las ideas y transformándolas en obras que incitan a la reflexión.

Como un alquimista, logra que los ocreos silenciosos y las sanguinas dulzonas reclamen su espacio, en tanto los rojos se emancipan en protesta y los grises, así como

los verdes esmeraldas, se armonizan con otros tonos y contrastes. Los elementos cromáticos se afianzan a la tela, la madera o el muro, siguiendo una directriz que puede culminar en desasosiego o complacencia.

En su etapa abstracta temprana de los setenta, colmada de elementos geométricos inmersos en estratos, trabajados sobre soportes enriquecidos con morteros encolados y entintados, su obra ya evidenciaba las características que signarán el trabajo que lo remontará al reconocimiento. Durante los años ochenta, su obra dio un giro hacia la figuración, dando lugar a narrativas chamánicas con personajes zoomorfos, las que veremos resurgir en varios momentos de su producción dilatada. Sin embargo, el peso incuestionable de un arte formalista matérico por excelencia se imponía. Dos formas de producir que no lejos de competir, se complementan, que se entremeten y actúan como una catarsis mutua, permitiendo que el artista se manifieste en plenitud.

En este texto, me aproximaré a estas dos vertientes, separándolas de manera quizá arbitraria para dimensionar sus particulares aportes. Cabe señalar que el entrecruzamiento de estas formas no constituye una indecisión, sino una estrategia expresiva que, si bien le permitía explorar sus alcances estéticos, funcionar como catarsis y evitar la monotonía que podría derivarse de la repetición; el valor narrativo resultaba invaluable, tanto como el silencio de la abstracción.

De la narrativa circense a la alegoría chamánica

El artista recurre a la neofiguración, a menudo cargada de ironía, tomando como punto de partida recuerdos de la infancia y las ilusiones vinculadas al mundo circense, o bien

recurre al señalamiento crítico para hacer visible a las culturas ancestrales relegadas al olvido, narrativas que dialogan en atmósferas sugerentes, donde la aspereza de las texturas y los tonos terrosos constituyen una representación del contexto, dando lugar a un lenguaje propio de interpretaciones abiertas (Rosique, 2012:39).

La coherencia observada en el trabajo figurativo de este autor, la encontramos por igual en la obra de caballete o en los muros, es decir, las dimensiones jamás fueron obstáculos para expresar con claridad sus ideas.

Ese rigor y riqueza, tanto de contenido temático como matérico, se manifiesta con excelencia en amplias series con las que el artista explota al máximo sus posibilidades discursivas, como es evidente en la serie “*El circo*”, de la década de los ochenta, impregnada de reminiscencias de su infancia, evocando uno de los momentos más alucinantes y fantásticos que abrían a nuestro imaginario infantil, todavía repleto de inocencia, hacia dimensiones insospechadas donde la incredulidad se mezclaba con el asombro. Arlequines y bufones, como en *Vendo* (1984), con sus extrañas vestimentas generaban una mezcla de temor y risas, ayudándonos a sobrellevar la desconfianza y el temor hacia lo desconocido.

De igual manera, obras como *El hombre más fuerte del mundo*, *La mujer con barba* y *La mujer pitón*, (todas de 1985) nos develan lo imposible. Pese al temor que estas figuras podían infundir, la intriga permitía superar el desconcierto. Esta serie, intencionadamente nostálgica, remarca el pasado mediante muros deteriorados y pasquines agrietados, afirmando melancolías e ingenuidades. Desde esa intimidad Blancarte nos contagia de recuerdos y lo hace ya a su manera, dotando a las imágenes de un trasfondo textural con el que les confiere vejez y credibilidad.

A este le sigue un periodo de gran intensidad expresiva, reflejada en obras como *Una perra llamada la vaca*, *Las siete colas del perro*, *Armadillo en un rincón de mi mente* o *Migración*, entre otras más (todas de la década de los ochenta). Aunque cada obra responde a intenciones y objetivos particulares, todas mantienen un eco común vinculado al recurso técnico. Los animales delicadamente trazados sobre superficies ásperas y policromáticas, parecen ser un mero pretexto en ese universo dominado por texturas. No obstante, estas obras recrean su propio cosmos, evocando nuestras pictografías rupestres, alcanzando, logrando un balance entre figura y abstracción. Desde mi apreciación, aportes esenciales al arte bajacaliforniano.

Este valor radica en su riqueza estructural, la esquematización precisa de las figuras mediante el trazo firme de la línea, las insinuaciones del pasado, el equilibrio cromático y la atmósfera resultante de la fusión entre técnica e imagen. A ello se suma el componente lúdico de las historias que narran. Son piezas que merecen valorarse en su justa dimensión, en ese punto donde historia, técnica e innovación convergen para revelar a un creador singular.

En los años noventa, Blancarte emprende una revisión de sus influencias artísticas, tomando como ejemplos a creadores y lecturas fundamentales para él. Esto se refleja en la serie inicialmente llamada *El paseo del caimán y/o Las argucias del caimán*, que más tarde, por decisión del artista o de sus editores, será integrada al proyecto denominado *Kaimansutra*.

En esta primera etapa destacan obras como *Metamorfosis del hombre* (1993), *El plagio y sus delicias o Bosco erótico* y *Cuando el caimán atiza su corazón* (ambas de 1999); resueltas con una neofiguración estridente y a veces sicalíptica, estas piezas revelan la complicidad del

artista con la figura del caimán, que se convertirá en el sobrenombre que lejos de incomodarlo, parecía disfrutar. En 1999, en su exposición-homenaje: *La huella del caimán*, presentada en la Casa de la Cultura de Altamira, compuesta por un autorretrato, así como los retratos realizados por sus amigos Galaviz, Hayashi, Erre, Candiani, Orozco, Otis, Castanedo, Adame, Escárcega, Magaña, Méndez Calvillo, Figueroa, Benson, Rosique y muchos más. En el texto que escribí para la muestra, me cuestionaba si su vínculo con el caimán respondía a atributos como astucia, paciencia, longevidad o virilidad imputados al animal, o si era mera coincidencia. Nunca busqué una respuesta definitiva, pero su *Autorretrato* (1999), dejaba abierta cualquier interpretación.

Aunque estas obras se distancian en cierto modo del rigor textural, no renunciaban al uso del *collage*. Podrían entenderse como un paréntesis antes de emprender nuevos rumbos, anticipando otras inquietudes que, con el tiempo, confirmarían la profundidad y versatilidad de un artista sin prejuicios.

La serie *Kaimansutra* (2005) reivindica aquellos ecos de censura que han impedido abordar al sexo con franqueza, de ahí que asumir esta temática como experiencia propia y metamorfosear su figura protagónica a partir de ideas hinduistas resulte, en ese sentido, un acierto. La propuesta invita a contemplar al erotismo con naturalidad ya sea como una necesidad fisiológica, por sus cualidades lúdicas o sencillamente por el placer absoluto que brinda antes de reducirlo a pecado o a un mero mecanismo reproductor.

Se trata de una obra festiva y perspicaz que fusiona de manera ingeniosa la figura zoomorfa del autor con el antiguo texto indio *Kama-Sutra*, que explora el compor-

tamiento sexual humano y detalla las posturas corporales de su práctica. Esta feliz alianza dio lugar a una decena de obras de mediano formato que evidencian el potencial del arte para cuestionar y desenmascarar estereotipos infundados.

Hacia finales de la década, su obra experimenta nuevas derivaciones dejando atrás las connotaciones eróticas para refugiarse en una espiritualidad evocadora de las visiones nativas, ya presentes en trabajos anteriores. Estas obras se inspiran en la figura mítica y chamánica, aquella que media entre el mundo espiritual y el físico con propósito curativo, adivinatorio o de guía; sin embargo, en manos de Álvaro, esta figura se convierte en un recurso ornamental que destaca cualidades o redimensiona personalidades como se aprecia en *Para Santana* (2009) y *Diálogos* (2010).

La figuración desarrollada en los últimos años de su vida productiva se regodea de la imagen animal, explorando contrastes del color y la riqueza de atmósferas texturizadas que evocan emotividad y complacencia. Obras como *Los amarillos, 1 y 2*, *Azules y amarillos*, *Cueva azul*, *La Cueva colorada* y un número extenso de otras piezas, todas realizadas entre el 2018 y el 2019, ejemplifican este periodo de experimentación cromática y matérico-sensorial.

Fue una etapa de aparente tregua, donde el goce estético se manifiesta plenamente a través de una figuración afable que dialoga con una abstracción igualmente destacada. Ambas vertientes comparten un dominio magistral del trazo y un manejo experto del soporte matérico, logrando atmósferas envolventes que invitan a la concordia sensorial. Este momento, rico en exploración plástica,

también comienza a insinuar la proximidad de un ocaso creativo.

El muro como lienzo espacial.

La pintura de Álvaro Blancarte se despliega sobre lienzos y, de manera notable, sobre muros; en esta última faceta, el artista no solo demuestra un dominio técnico, sino también revela una comprensión del espacio como medio narrativo, creando composiciones que dialogan con su entorno de manera coherente y profunda.

Su obra mural, figurativa y ampliamente difundida, puede encontrarse en Texcoco, Tecate, Gaza (Palestina), San Diego (California), La Habana (Cuba), y en los *campus* universitarios de Tijuana, Mexicali y Ensenada, entre otros lugares. Estas obras llevan la impronta inconfundible de sus protagonistas chamánicos y zoomorfos, seres que parecen habitar una dimensión liminal entre lo mítico y lo humano. A través de ellas, Blancarte rescata y reinterpreta cosmogonías, narrando historias de pasados marginados con una carga simbólica y personal.

Lo distintivo de su trabajo mural no solo radica en su destreza técnica o en la riqueza visual de sus composiciones, sino en cómo logra convertir cada muro en un portal hacia relatos de resistencia y memoria. Blancarte concibe el mural como un espacio vivo, donde la materia y el color no solo decoran, sino que invocan y resucitan historias silenciadas. Su obra establece una conexión emocional con los espectadores, invitándolos no solo a observar, sino a reflexionar sobre los relatos que nos conforman y que, con frecuencia, permanecen olvidados.

Tal vez el mural más significativo de su producción sea *Orígenes*, realizado en 1992 en el vestíbulo del

teatro del Centro Cultural Tijuana. En esta obra, Blancarte transcribe a la pared una leyenda Kumiai narrada por Juan, un viejo serrano descendiente de esa comunidad, que alude al inicio de la Creación.

Esta obra destaca por su inusual riqueza en texturas y el equilibrado uso de colores terrosos, que configuran un conjunto de elementos cilíndricos y figuras verticales que se extienden a lo largo del muro. De estas formas emergen siluetas y espectros que gesticulan, evocan cánticos y consignas. La fusión del color con las formas, desde los estratos pictóricos, generan una sensación de longevidad convirtiéndose en un recordatorio de lo que fuimos, y aún nos define. La obra se erige como un memorándum que exhorta a reconocer lo olvidado.

A pesar de la desafortunada ubicación y del incómodo espacio para admirarla, *Orígenes* ofrece una manera distinta de abordar al mural. Su diálogo libre permite interpretaciones más honestas que, me atrevo a declarar, superan muchas de las obras panfletarias que cubren otros muros públicos de la región.

Sin equívocos, su dominio del mural trasciende el mero ejercicio pictórico. Blancarte comprende el muro como un espacio público que debe habitarse con conciencia, no solo como un soporte pasivo. En su obra, la arquitectura del espacio juega un papel esencial; cada trazo dialoga con las líneas y texturas preexistentes, logrando una integración armónica entre la obra y su entorno.

Así, su producción mural no solo se inscribe en una tradición que evoca a los grandes muralistas del siglo xx, sino que la transforma al incorporar elementos contemporáneos y reinterpretaciones personales. Su lenguaje visual combina lo mítico y lo actual, lo terrenal y lo espiritual, evidenciando una intención por conectar lo universal

con lo local. Para Blancarte, el muralismo no fue solo un medio, sino un vehículo para la introspección y el diálogo cultural, un espacio donde el pasado encuentra eco en el presente y nos desafía a imaginar un futuro más consecuente.

El abstraccionismo calculado y matérico

Mucho se ha debatido en torno a la abstracción plástica, generando argumentos tanto a favor como en contra, ambos con suficientes fundamentos para justificar su aceptación o rechazo. Su irrupción en el siglo pasado marcó un cambio radical en el arte, una manera nueva de crear que prescindía de toda referencia a la realidad visual, priorizando la intuición y el análisis sobre el remedo o el facsímil.

Para la modernidad, el arte abstracto se convirtió en el prototipo del arte universal, al evitar fronteras e integrar una gran variedad de estilos, trascendiendo lo racial y lo popular. Como señaló el crítico Serge Guilbaut (2007:43), la ausencia de narrativas, sumadas a la falta de contenido político, contribuyó a su rápida aceptación. Sin embargo, esto no implica que el arte abstracto debe entenderse como un logro definitivo, sino más bien como un campo de experimentación constante, lo que quizá explique, en gran medida, su fascinación perdurable.

Un hecho es indiscutible: las infinitas posibilidades de construir dentro de lo abstracto permiten a quienes se comprometen con la búsqueda formal desarrollar su propio discurso; no obstante, entre la profusión de ejemplos que la historia nos ha brindado, perduran en la memoria aquellos que han sabido anteponerse al remedo, arriesgándose a explorar nuevas formas expresivas y otorgando

voces inéditas a la abstracción. En esta pléyade de autores destaca la figura incansable de Álvaro Blancarte.

En su vasta obra abstracta, concebida inicialmente desde la geometría y la composición rígida, se vislumbran atisbos de texturas. Estos elementos formales articulan un monólogo silencioso que, en ocasiones, a través del título, lo vuelve narrativo, como en *3A, serie 1* y *Quetzalcóatl* (ambas de 1979). Ya en estas primeras obras se asoma un autor que comienza a demarcar un camino que flirtea con la abstracción y coquetea con la figuración, revelando un constante deseo de expansión creativa.

Más adelante, este proceso lo lleva a liberarse parcialmente de la planitud y a incorporar provocativos elementos biomórficos que perturban lo estático de sus composiciones, como en *Dimensionado 1* (1979), *Espacio y forma* (1988), *La noche aquí* (1990). Estos agregados evocan vestigios de un pasado, o estructuras que parasitan la superficie de la obra, como también insuflan vida. De esta manera, Blancarte transforma lo inerte y silencioso en algo dinámico, incluso vital, animando al espectador a interpretar sus obras, descubrir un discurso, un relato u otras intenciones. En su evolución aparecen piezas bisagras que enlazan pasado y presente, como *Mi ventana negra* (1990), *Trazando el texto* y *Sin título II* (estas últimas de 1992). Con estas obras profundiza en el drama matérico, donde, a través de una recreación lúdica, apela a las amalgamas y sobrecargas de texturas; desde esa particular técnica, basada en un conglomerado de polvo de mármol, agua, aditivos y color, el artista configura superficies que sumerge al espectador en su universo íntimamente protagónico.

Ya en este período inicial, sus obras no solo demuestran maestría técnica, sino también una inquietud

incesante por reinventar la abstracción dotándola de una narrativa propia. Su capacidad para transitar entre lo geométrico, lo matérico y lo biomórfico evidencia un lenguaje visual en constante expansión, donde cada pieza se convierte en un espacio de exploración y reencuentro con las posibilidades inagotables del arte.

La persistencia del barroco en la reconfiguración de lo abstracto

Con el inicio de un nuevo siglo, Álvaro Blancarte toma con renovado vigor una añeja preocupación: la revisión del barroco desde una perspectiva abstracta, enfrentando el desafío de reinterpretar una corriente histórica que marcó profundamente al arte universal. Su exploración lo lleva a revisar los principios esenciales del barroco y su estética implicada en la distorsión, la asimetría, las yuxtaposiciones inusuales y el dramatismo del claroscuro que había surgido como reacción al manierismo del siglo xvi.

En el barroco, la exageración es distintiva; su elegancia no reside en la simplicidad sino en lo intrincado y complejo. La retórica barroca mezcla lo verdadero con lo probable y de ahí procede el ilusionismo de esta corriente. Si bien la figura humana se alza como elemento central en su representación, su objetivo deja de ser la belleza ideal, para enfocarse en las emociones del alma y las profundidades de la existencia. Bajo estas condiciones, el desafío que asume Blancarte se antoja complejo, nada elemental.

Sin embargo, esta aparente distancia entre barroco y abstracción no lo es tanto, o por lo menos Álvaro así lo asumió, y hay razones que en un análisis comparativo se revelan; esto es, tanto el barroco como la abstracción comparten un énfasis en la expresión emocional y en la

subjetiva. Mientras que el barroco busca provocar una respuesta intensa a través del dramatismo, el claroscuro y las composiciones dinámicas, la abstracción opera mediante formas, colores y texturas que apelan directamente a los sentidos y emociones del espectador sin necesidad de narrativas figurativas.

En la serie *Barroco profundo*, Blancarte conmueve mediante el juego de texturas y estratos cromáticos que sugieren un drama visual y, al igual que las esculturas y pinturas barrocas, apelan al dramatismo para expresar lo sublime o lo trágico.

Así también ambas corrientes privilegian la complejidad sobre la simplicidad. En el barroco, esta complejidad se manifiesta en la exageración, la distorsión y las yuxtaposiciones; en la abstracción, se traduce en la exploración de múltiples capas, dinámicas visuales y la ruptura con la lógica compositiva tradicional. Blancarte lo reinterpreta desde una clave abstracta al incorporar capas de texturas y trazos que simulan acumulaciones y ornamentos barrocos, reemplazando las formas figurativas por gestos matéricos que construyen una complejidad visual similar.

Si bien la ausencia de la figura humana y de cualquier otra representación podría parecer contradictoria con el barroco, su esencia se mantiene en la intensidad del gesto, la retórica de la asimetría, en la amalgama y recargamiento de texturas. Blancarte trasgrede el soporte, “fatiga las telas”, como señala Eduardo Arellano (2003), corporifica lo pictórico y, en este proceso, recontextualiza lo barroco desde una modernidad abstracta.

Afirmaría que la conexión entre ambas tendencias radica en la intensidad expresiva y en la construcción de un espacio pictórico que desborda la bidimensionalidad tradicional, y al igual que en el barroco, donde el drama

se manifiesta en la tensión, el movimiento y la exuberancia visual, en estas obras la gestualidad vehemente y las texturas emergen como elementos de un lenguaje plástico que no representa, sino evoca.

Concluiría reconociendo que la abstracción no anula la esencia barroca, sino que la transforma. Las capas cromáticas ocultas y las reveladas por el esgrafiado recuerdan la superposición de significados y simbolismos del barroco, mientras que la riqueza material y las explosiones de pigmento evocan su sentido de teatralidad. En este proceso, la obra se convierte en un campo de tensión sensorial, donde el volumen se sugiere en la superficie y la composición apela a la percepción del que observa, de esa manera se establece un juego de insinuaciones que resuenan tanto en lo barroco como en la libertad expresiva de lo abstracto.

En su afán por la acumulación de tramas, Blancarte refina un discurso que se aleja de las formas lineales curvas propias del barroco tradicional, y aunque no se despoja completamente del peso de esta herencia, abre nuevas posibilidades expresivas a través de la recursividad de la línea, del tajo, del trazo enérgico y la insistencia en remarcar. Estas acciones permiten vislumbrar estratos de color que, aunque atrapadas en un corpus matérico, conservan un dinamismo que interpela al espectador. La extensa serie *Matéricos* (2010) dan cuenta con puntualidad de este momento creativo. Estas obras resueltas dentro de una lógica de acumulación y experimentación, activan la percepción del que observa, invitándolo a descubrir nuevos significados en sus formas y colores.

El reencuentro con la figuración, la abstracción sosegada y el cierre del círculo

El largo recorrido de Álvaro Blancarte en el campo plástico se revela tranquilo en sus últimos periodos como una demostración de su capacidad de resolución estética, explorada y refinada a lo largo de su vida productiva. Aunque persisten las soluciones estructurales y el uso de recursos matéricos, emergen nuevas inquietudes templadas por el tiempo, las que cristalizan en obras innovadoras que revelan a un creador insumiso a la ociosidad.

Los trabajos de la segunda década del siglo **xxi** muestran nuevas intenciones, una figuración que no corresponde a nada de lo hecho en el pasado, en la que los chamanes han sido suplantados por la animalia, convocando al lienzo una suerte de camélidos que evocan a los guanacos peruanos, entremezclados con el cánido tilacino australiano. Estas figuras, resueltas a manera de pictografías, parecen emerger de entre un universo rocoso, respondiendo más a un impulso festivo que a un estudio de la diversidad animal desde lo fantástico. *La cueva azul*, *Amarillos*, *Azules y amarillo*, entre otros, realizados en 2017, 2018, son buenos ejemplos de esos ejercicios plásticos.

La abstracción y el color continúan presente; sin embargo, comienza a despojarse de la retórica de tramas, del acumulado matérico, de la explosión estructural de sus creaciones anteriores. Las capas que antes dejaban ver, las entrañas de otras obras al escarbar la superficie, dan paso a composiciones que sugieren un remanso, un respiro en su naturaleza creativa. Esta pausa puede apreciarse en piezas como *Atávico A* (2015), *Los cuernos de la luna son verdes* (2017), *Mar azul, mar negro* (2017) y *Ventanas en la nada* (2017).

En estos trabajos, los universos sugeridos, se despliegan en atmósferas calmosas y templadas, superando en significados a los títulos que los acompaña; apenas asoma el color, el esgrafiado deja de ser protagonista, y lo matérico, si bien presente, ya no es estrepitoso. En su conjunto, transmiten una quietud que envuelve al espectador y lo persuade de su profundidad.

Es factible interpretar en estas piezas un momento de intenso recogimiento en el artista, quien parece ya no estar interesado en la grandilocuencia del aglomerado de formas y esos trazos rudos con los que infringía heridas al lienzo, pues estos, al parecer, ya no representa su nueva realidad. En su lugar emergen campos amplios de penetrante calma, un sosiego solo equiparable a la satisfacción de haber cumplido con las expectativas que el mismo se impuso.

Palabras últimas para reconocer el legado

Con este breve recuento he intentado acercarme a una de las tantas posibilidades hermenéuticas que ofrecen la obra pictórica y plurimatérica de Álvaro Blancarte. Soy consciente de que estas aproximaciones son apenas un atisbo al conglomerado de sugerencias que su obra resguarda, con todo, espero de lo dicho que se filtren hilos conductores que ofrezcan oportunidades para otros diálogos, que no necesariamente repliquen, sino que inviten al debate. Una producción de esta naturaleza, lo amerita.

He hablado desde mi subjetividad y como testigo del artista, un creador singular, cuyas obras, ancladas en el germen de la modernidad, trascienden el abultado número de tendencias surgidas en la postmodernidad. Su obra

ejemplifica la fuerza rotunda que, como objeto simbólico, adherido al goce estético, tiene aún la pintura.

La vasta producción de Álvaro Blancarte, compuesta por obras intensas, reta a la contemporaneidad a considerarlas desde su justo contenido. No para ser ponderadas como punta de lanza, sino para ubicarlas en la dimensión que por justicia merecen.



Caminos del Valle al bajar y una máscara extraña, 1976 Óleo sobre lona, 148.5 x 120cm. Colección: Rubén García Benavides.

RUBÉN GARCÍA BENAVIDES
(Cuquío, Jalisco, 1933)

EL PAISAJE TRASCENDIDO

(Una relectura desde la síntesis estética
de Rubén García Benavides)

Cualquier paisaje es una condición del espíritu.

—Henri-Frédéric (1990)

*El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las
huellas del pasado, reconstruye recuerdos.*

—Julio Llamazares (2008)

Hacia el comienzo

En un mundo absolutamente racionalizado como lo fue el del Siglo de las Luces, donde la pureza de las formas y la imperturbable belleza neoclásica prevalecían, el ocio alimentaba una banalidad moralizante que impedía ir más allá de toda superficialidad deslumbrante; el hombre racional se erigía por encima de todo contexto. En reacción a este ampuloso despotismo ilustrado, surgió el romanticismo, que dará cabida a la obra imperfecta, inacabada y abierta, en contraste a la obra perfecta, concluida y cerrada del nuevo clasicismo. Se impuso el subjetivismo por sobre lo objetivo, así como la primacía del sentimiento por sobre la razón.

El artista romántico, inmerso en una tormenta de pasiones, idealiza, exalta la intuición, la libertad imaginativa y al individuo. Aparece una nueva forma de relacionarse con la naturaleza, una manera renovada de verla y entenderla; el paisaje, deja de ser un simple acompañante en la obra, desiste ser únicamente fondo y lejanía para convertirse en el protagonista.

Figuras como Joseph Mallord William Turner, Caspar David Friedrich, John Constable, y un tiempo después José María Velazco, serán responsables de crear obras que desafían todo signo de moderación, encarando lo trascendental y divino de la naturaleza. Para los pintores románticos, como señala Rafael Argullol (2000), el paisaje, es el escenario en que está representada la tensión, a menudo dramática, entre la naturaleza y el espíritu humano.

Ante la experiencia de la inmensidad, de lo inabarcable, el vacío, la soledad y el silencio que el hombre percibe al reconocerse distinto con la naturaleza, esta ofrece un estado de grandeza (sublimidad) capaz de llevar al espectador al éxtasis más allá de la razón. El paisaje, un silencioso y turbador protagonista, señala Argullol (*ibid.*, 2000), exige infiltrar esas sensaciones y desbordarlas en quien lo observa, dando un paso trascendental en el que el arte revela su íntima relación con la vida.

Para muestra, obras de Vincent van Gogh, y André Derain en ese género, son buen ejemplo; sin embargo, con el tiempo, el paisaje fue perdiendo intensidad, desgastándose bajo la tibieza de pinceles que untaron pigmentos en el lienzo para únicamente sugerir panoramas, sin preocuparse por hacer que la naturaleza explotara ante nuestras miradas atónitas. La fotografía, quizás, tuvo gran parte de culpa en ello.

No obstante, la idea estética de lo sublime o más precisamente lo estético, desde lo sublime, trasciende tiempos, épocas y estilos, manifestándose plenamente como protagonista, en la obra de artistas abstractos como Mark Rothko, Bruce Neuman, Clifford Still, como señala Robert Roseblum (1993), pues, para ellos, el concepto de lo sublime fue un acicate y catalizador, que permitió

justificar lo espiritual por sobre los campos de color y su inevitable formalismo.

Las franjas veladas, flotantes y horizontales de Mark Rothko parecen ocultar, como señala Rosemblum (*ibid.*, 1993), una presencia absoluta y remota que únicamente intuimos, pero jamás alcanzamos a captar completamente. Esta configuración básica de las pinturas abstractas de Rothko como insiste este crítico tiene su origen en románticos como William Turner, quien, de manera similar, logró disolver toda materia en una luminosidad silenciosa y mística. Turner concibió un contenido premeditado con el que manifestó el sentido de lo sobrenatural sin recurrir a una iconografía religiosa, alcanzando un arrebató comprensible únicamente desde su esencia sublime.

Este recorrido histórico y conceptual busca acercarnos a la propuesta estética de Rubén García Benavides, que se encuentra intencionada y venturosamente vinculada al paisaje. Un paisaje distante de la metáfora del espejo, sin desdeñar el peso de la atmósfera sofocante de luz que impacta estos parajes semidesérticos del trópico de Cáncer del maestral mexicano. Un arte que, si bien no requiere de la copia, sí de los influjos que se extravasan para dar origen a una obra única, una mezcla de la efervescencia del paisaje romántico que sintetiza (que no minimaliza como aseveran otros lectores de sus obras) desde las antípodas de la abstracción.

El paisaje trascendido

La idea de transformar el paisaje, en el pensamiento de García Benavides, se revela en su obra como una preocupación por dejar de verlo como un entorno geográfico, mimético y visualmente complaciente, y lo convierte en un espacio

donde convergen naturaleza, memoria, emoción y pensamiento; donde lo representado adquiere otra dimensión que va más allá de lo físico e invita a una reflexión íntima sobre nuestra condición humana, histórica y existencial.

Rubén García Benavides, artífice de horizontes estructurados bajo una visión reflexiva, “elabora —como bien señaló Raquel Tibol (1980)—, con esquemática nitidez simbólica, una versión del peculiar y dilatado paisaje de la frontera Norte de México”. Esta lectura directa e inobjetable, reconoció su valor simbólico, pero ignoró, seguro sin malas intenciones, que su obra encierra otras posibilidades alegóricas evidentes en sus extensos planos de color, con los que fragmenta el espacio y sintetiza superficies, atravesadas en ocasiones con senderos o autopistas y la más de los casos con Marianas; una suerte de mítica mujer, sensual y cabalmente realizada.

Todos estos elementos, en su conjunto trastocan el remedo, yuxtaponen narrativas retóricas y desliga a la obra del género común del paisaje, para situarla en un neopaisaje que encuentro en concordancia con el neorromanticismo, el cual nos invita a ver y entender la naturaleza más allá de la dicotomía entre lo inconsciente y lo racional, oponiéndose a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal.

No me refiero aquí, al movimiento neorromántico de las décadas de 1920 y 1930 en Francia, ni a la tendencia británica de los años 1930 y 1950; el primero influido por el surrealismo y la pintura metafísica que creaba paisajes desolados y figuras trágicas, y el segundo, marcado por la vulnerabilidad humana, donde el paisaje surge como respuesta a la amenaza de invasión en la Segunda Guerra Mundial; que pese a sus diferencias, los estilos compartían

una visión fantástica y nostálgica del pasado, con frecuencia despojando a la realidad de su dimensión sombría.

Me refiero, específicamente, a una tendencia que sostiene la producción en el paisaje fuera de la lógica académica, pero aun dentro de los presupuestos románticos que exaltan a la naturaleza y evocan lo sublime, en un retorno (neo) a ese espíritu liberal que da luz a la realidad presente. Un retorno que invade los paisajes con autopistas, automóviles, edificaciones o mujeres sin el ánimo de la representación análoga.

Obras que provienen de un artista que observa, reflexiona, sintetiza y resignifica, imprimiendo en el espacio tramas horizontales de colores destellantes y ordenados, referencias inequívocas de estos contextos luminosos, que despiertan la atención e invitan a contemplar el paisaje idealizado desde lo excelso.

Las aportaciones de Benavides al género revitalizan el paisaje, abre nuevas expectativas y nos invita a observarlo más allá de la representación tradicional que evoca la imagen nítida de un panorama, en la que, sin embargo, no puede negarse que aún mantiene ciertos vínculos con la significación épica del paisaje romántico.

No obstante, en las obras de este artista encontramos la afirmación no mimética de una identidad local —la horizontalidad de valles, planicies y la luz—, junto con la incorporación de figuras femeninas que no están perdidas entre el reino natural en la búsqueda de una armonía integradora con todos los elementos vivientes, tal como aspi-

raba la vieja corriente romántica;³⁴ sino que están integradas a la naturaleza, algunas de manera subliminal y otras con un protagonismo inobjetable, bajo la propuesta del autor de actuar como provocaciones (García Benavides, 2007).³⁵ En este sentido me parece pertinente y aclaratorio incluir los propósitos que motivan al autor la presencia de estas figuras:

Que sería toda esta parafernalia horizontal, sin Marianas, sin Julias, Danielas o Eréndiras provocadoras auténticas. Su sensualidad aquí y ahora, nalgas o pubis que nada tienen de perverso, pero que lo son. [...] Yo no tengo la culpa, son ellas. La moda, ellas y yo: mejor aún, mi pintura cachonda retando a la persistencia de la moral (pp. 275, 276).

Esta declaración directa abre otras perspectivas donde las figuras seductoras, coligadas al paisaje son algo más que un pretexto erótico. Las “hembras” de su

³⁴ Como ejemplo véase las obras del pintor romántico alemán Friedrich Casper David (1774 –1840): *Monje a la orilla del mar* (1808), *Arco iris en un paisaje de montaña* (1809–1810), *El caminante sobre el mar de nubes* (1817–1818), con sus personajes anónimos, sombríos, empequeñecidos ante lo inconmensurable y sublime de la naturaleza en busca de la armonía que le permita fundirse en ella; plasmados, incluso, como metáfora visual de la disolución del individuo en el cosmos.

³⁵ El autor escribe en su libro *Blanco móviles*, que inclusive “una obra geométrica de Piet Mondrian, podría ser el espacio idóneo para que Mariana, Lubina, Julia o Eréndira, encuentren su marco apropiado, su ventana personal, para exhibir su desnudez insólita, sospechosa; el lugar apropiado para que las hembras de mi pintura logren en el espectador la provocación de sus sentidos y su alma” (Benavides, 2007:8).

pintura, reconoce el autor, “persiguen en el espectador la provocación de sus sentidos y su alma” (*ibid.*, 2007:98). Una franqueza que solo puedo equiparar a la experiencia sublime del paisaje, con el arrebató, el éxtasis del coito consumado; dos momentos de entrega sin reservas, en los que el embeleso proviene, no solo de la veneración, sino de su espiritualidad.

Dos intenciones que convergen en una: invitan a contemplar el paisaje en su elementalidad horizontal, la explosión de luces en su valor representativo y las Marianas en sus justificaciones conmovedoras, como declaraciones francas de un autor sin reservas ante las censuras, que terminan siendo evocaciones, voces que dan constancia de la pluralidad dialógica de lo existente.

Mi insistencia de ubicar el paisaje de este autor en el neoromanticismo pretende ser solo una referencia para un mejor entendimiento de su enfoque estético. Admito que circunscribirlo a una corriente determinada resultaría coercitivo, sin embargo, existen elementos que, a mi parecer, lo hace irrefutable, y son, la feliz coexistencia de sus características.

La analogía con el paisaje romántico es inevitable, aun cuando García Benavides lo construya fuera de la lógica académica. No puede deshacerse de los presupuestos románticos que exaltan a la naturaleza y evocan lo sublime, no solo en la belleza que halaga y deleita, sino en los arrebatos de luz que corporifican sus trabajos y sorprenden; así como en el sentimiento de pequeñez que nos embarga ante lo extraordinario de la naturaleza que plasma. Sin embargo, si la síntesis del panorama y la exaltación cromática desdibujan —o mejor dicho, reconstruyen— la realidad, esto nos indica que la razón no es la vía de acceso a sus obras, pues ello las sitúa muy lejos de la modernidad.

Además, no se trata solo de un retorno (neo) a ese espíritu liberal que ilumina a la realidad presente; que invade los paisajes con autopistas, automóviles, edificaciones o mujeres sin el ánimo de la representación mimética. Vale reconocer que sus obras adquieren un inestimable sentido del *remake*, no como un fenómeno conservador, que desdeña lo “original”, sino como una aceptación de la pluralidad textual como estrategia experimental, que permite, como señalan Jordi Balló y Xavier Pérez (2005:11), que el relato original “se despliegue hacia nuevos universos”. Y eso es lo que precisamente sucede en las obras de este autor, que bajo el pretexto del paisaje, nos atrapa y mediante la sutileza de la abstracción colorida implícita, conduce la imaginación del observador hacia otras dimensiones.

El ejercicio plástico de García Benavides, desarrollado, como el mismo reconoce, a partir de la horizontalidad, convierte este recurso en un código persistente y modular de su trabajo. No solo estructura su composición, sino que también actúa como una interpretación lógica de esas superficies que, a la distancia delimitan lo terrenal de lo etéreo. Sus perspectivas casi siempre inundadas de luz, evocadoras de atmósferas californianas, presentan derivaciones hacia la síntesis y la abstracción, como lo correlacionaré más adelante, reafirmando así su capacidad creativa.

Los planos equilibrados horizontalmente dejan ver en el autor un conocimiento sustantivo de las ordenaciones arquitectónicas. Su experiencia como maestro de dibujo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Baja California por más de 30 años ha sido, sin duda, un factor determinante. Asimismo, la estilización intencionada e implícita en sus obras, conllevan a un número menor de discursos narrativos, exhortando,

en aparente paradoja, a reconocer la fuerza abstracta de su trabajo.

Esta afirmación, no es una apología desmesurada; basta remitirse a sus escritos en *Blancos Móviles*, (*Op.cit.* 2007: 94-99) para constatar la pasión con la que describe las obras abstractas de Ellsworth Kelly, Richard Diebenkorn, Mark Rothko, así como el tácito reconocimiento de la influencia que han ejercido en su producción los trabajos de Kenneth Noland; incluso, las ordenaciones estructurales horizontales y verticales de Piet Mondrian.

En muchas obras de García Benavides, particularmente en aquellas donde están ausentes sus míticas mujeres, la forma no se limita con hacer visible al contenido. En estas piezas el corpus cromático y la fortaleza del horizonte no suelen ser suficientes para concretar una narrativa explícita, situándolas en un espacio de silencio comparable al de la abstracción. Esta conexión no es casual, ya que las estructuras abstractas son las bases desde donde se construyen sus paisajes. Estas obras pueden correlacionarse con esa observación que hiciera Roseblum (*Óp. Cit.*, 1993) sobre los abstractos norteamericanos cuando señalaba que sus pinturas nunca pueden captarse del todo. La configuración básica de las obras abstractas de Rothko, que, al igual que William Turner, lograron disolver la materia en una luminosidad silenciosa y mística, es algo que también puede percibirse en la abstracción y el paisaje de García Benavides, sin que esto la reduzca a un lugar específico.

Las pinturas de Benavides son obras silentes en su contenido, pero grandilocuentes en el color, jamás reduccionistas o minimalistas (incluso pop) como equivocadamente se ha interpretado. Consiguen superar la frontera entre la figuración y la abstracción, un logro que Kenneth Baker (1989) señalaba en la obra de Gerhard Richter al

afirmar que “la abstracción ya no equivale a una negación de la representación”. Benavides recrea líneas asociadas a formas de estilizadas serranías, en ocasiones de indeterminación absoluta, que niegan cualquier discurso representativo. En su obra, el color establece una alianza que rememora y revela con sigilo, la esencia de estos espacios luminosos (tanto el de su obra, como el del paisaje regional). “Mi pintura sin gritos — escribe Benavides en su libro autobiográfico— tiene menos posibilidad de presencia, pero su silencio es su valor más vigoroso” (*Op.cit.*, 2007:89). Su silencio, agregaría a su frase, es la fuerza que comprueba y convence del portento abstracto que encierra su pintura.

La visión estética de este creador extraordinario se nutre de códigos sólidos, forjados por su andar en la vida, sus visitas a museos y su sed insaciable por lectura y comprensión de los artilugios del arte; pero, sobre todo, surge por la imperiosa necesidad de encontrar formas para expresarse alejándose, a toda costa, de lo imitativo.

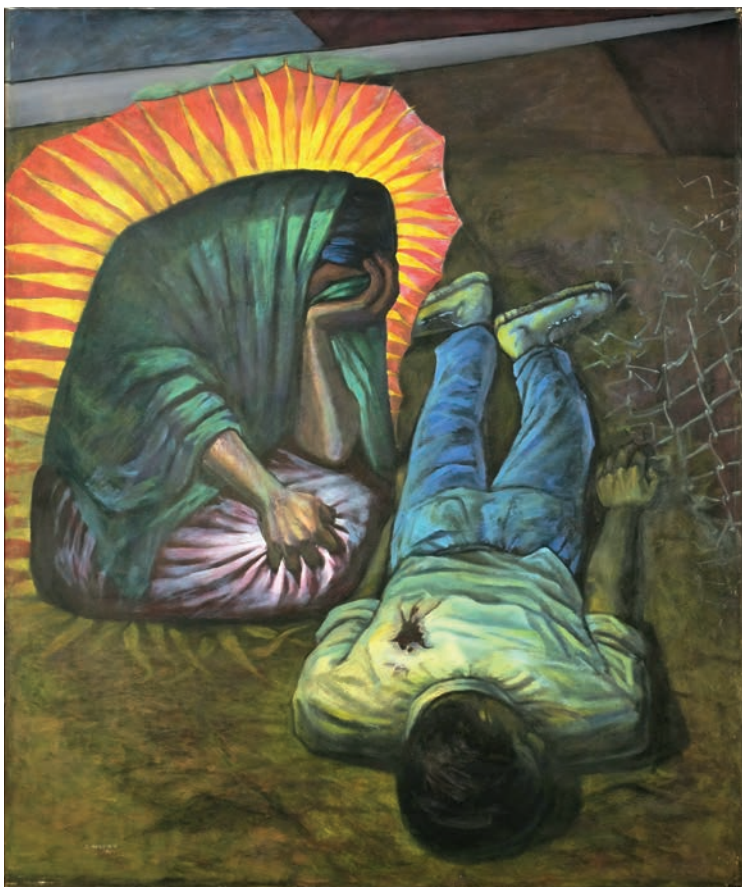
Es evidente que la obra madura de este autor no requiere de abigarradas justificaciones conceptuales para demostrar sus alcances. Las lecturas directas o indirectas que su trabajo ofrece son contundentes, y las sugerencias que emergen de sus entramados plásticos siempre abren alternativas para múltiples interpretaciones. Estas singularidades la convierten en un referente para comprender las bases estéticas del arte bajacaliforniano, asentado en una obra con raíces del pasado, pero que permanece vigente por su fortaleza y trascendencia.

Desde mi apreciación y sin ninguna intención apologética, constituye una de las pocas producciones plásticas del norte del territorio mexicano que se mantiene en

su grandeza transversalmente, desde sus orígenes hasta el presente.

Mucho queda por decir del trabajo de este autor consolidado. Aunque esta reflexión pueda parecer un consuelo, contamos con su extensa obra para subsanar esos pendientes. Será tarea de otros alimentar con nuevas deliberaciones que desaten otros argumentos, que hagan posible diferentes lecturas. Seguramente en ellas se reconocerá que, siendo una obra nacida en la modernidad, se antepone a ella y se filtra sin obstáculos en el complejo y divergente escenario posmoderno.

La fortaleza del arte producido en el norte de México se cimienta con el trabajo de creadores convencidos de su oficio y conscientes del papel innovador que debieron asumir en sus vidas. Rubén García Benavides, es uno de esos pilares esenciales, un referente indiscutible de la cultura nacional, aunque el desdén por la provincia y el olvido —reiteradamente dicho— siga manteniéndonos invisibles a la visión centralista que determina y legitima el reconocimiento.



La virgen del bordo, 1984 Óleo sobre tela, 200 x 180cm.

Colección: Carlos Toris.

JOEL GONZÁLEZ NAVARRO
(México, D.F., 1934)

JOEL GONZÁLEZ NAVARRO

(De la estética complaciente a la crítica social)

*Lo inmigrantes no pueden escapar de su historia más
de lo que uno puede escapar de su sombra.*

—Zadie Smith (2019)

Palabras para introducirnos a la naturaleza estética del autor

El arte, entendido como una expresión fundamental de la condición humana, es también un medio de memoria y resistencia. Sin embargo, su preservación y reconocimiento no siempre han sido prioridad para el Estado, dejando en manos de coleccionistas y ciudadanos comprometidos la tarea de resguardar piezas que forman parte del devenir cultural. En el caso de Joel González Navarro este resguardo ha sido clave para garantizar la permanencia y el estudio de su obra; sin embargo, la falta de documentación y su dispersión, es tal, que ha dificultado su documentación integral.

La producción artística de González Navarro es vasta y diversa, marcada por una exploración constante de temas que, lejos de estar confinados a períodos cerrados, reaparecen con variaciones a lo largo de su trayectoria. Esta recurrencia temática impide una clasificación rígida de su obra, pues sus imágenes—ya sean retratos, bodegones o escenas de denuncia social—mantienen un diálogo permanente con su tiempo y contexto. Así, más que delimitar su trabajo en etapas cronológicas, un análisis basado en sus ejes temáticos, que es lo que haremos aquí, permite comprender mejor su evolución estética y conceptual.

Este texto se construye a partir de un corpus significativo de su producción, compuesto por obras resguardadas en distintas colecciones privadas. Aunque no agota la totalidad de su legado, esta selección ofrece un panorama lo suficientemente amplio como para esbozar algunas claves interpretativas sobre su propuesta. Las piezas analizadas aquí permiten reconocer la profundidad de su mirada sobre la realidad social y cultural de Baja California, así como su capacidad para plasmar, con ironía y sensibilidad, las complejidades del entorno fronterizo. En última instancia, este ensayo busca aportar nuevas luces sobre la relevancia de su arte y su lugar dentro del panorama artístico regional.

Su formación e inicios

Joel González Navarro nació en la Ciudad de México, pasó su infancia en Tijuana, donde cursó sus estudios en los niveles básico y medio. Desde edad temprana mostró una inclinación notable hacia las actividades artísticas; lo que le valió el reconocimiento de sus maestros, y más tarde, el apoyo del gobierno municipal otorgándole una beca para continuar, a mediados de los cincuenta, su formación artística en la Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura “La Esmeralda” (1955-1959), en la capital del país. Una institución, en ese entonces, inmersa en los ideales del modernismo europeo y profundamente influenciada por la Es-

cuela Mexicana de Pintura,³⁶ constituyéndose en un espacio formativo dinámico y en cierta forma estimulante.

Su juventud y formación educativa transcurrió en un contexto urbano efervescente, el Distrito Federal de mediados del siglo xx, en un ambiente cultural e intelectual en el que persistían las huellas del nacionalismo revolucionario, con el muralismo aun dominante y un fuerte espíritu gremial reflejado en colectivos como el Taller de la Gráfica Popular y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Agrupaciones que continuaban impulsando un arte comprometido con las causas sociales, en consonancia con el proyecto cultural del Estado postrevolucionario.

Una nueva etapa que originará cambios en la plástica nacional, asumidos por varios pintores comprometidos a representar con sus obras la expresión del México popular, crear una consciencia social de nuestra identidad reconociendo la grandeza de las culturas mesoamericanas, oponiéndose a las influencias de las vanguardias surgidas en el viejo continente. Un periodo plástico de exaltación nacional que sería conocido como el Renacimiento Mexicano, y aun cuando jamás hubo una escuela en particular, los críticos e historiadores han convenido en denominarlo Escuela Mexicana de Pintura cuyos ideales irían de la mano con el surgimiento del Muralismo Mexicano.

³⁶ Al término de los enfrentamientos de la Revolución Mexicana, dará inicio un periodo de restauración por una nueva sociedad impulsado desde la presidencia de Álvaro Obregón y la creación en 1921 de la Secretaría de Educación Pública, con José Vasconcelos al frente, propuesto a disminuir el analfabetismo del país y bajo una visión nacionalista se propuso restaurar la identidad nacional a través de la cultura.

Resonaban también por esos tiempos los ecos de las vanguardias históricas europeas, que si bien eran asimiladas tardíamente, comenzaban a permear el cambio artístico mexicano, desafiando los discursos nacionalistas, también era manifiesta la intrepidez de artistas que buscaban involucrarse en lenguajes creativos más experimentales y cosmopolitas que anticipaban el surgimiento del movimiento de la Ruptura.

Un clima intelectual igualmente agitado que se debatía en torno a la función del arte y su relación con la identidad nacional, la autonomía creativa y el compromiso político. En literatura, filosofía y crítica de arte, los intercambios con corrientes extranjeras se hacían cada vez más comunes, enriqueciendo un entorno donde convivía la tradición y la renovación en una tensión constante. Los cambios culturales de este escenario cosmopolita marcaron la formación artística de Joel González Navarro. Sin embargo, aunque generacionalmente vinculado a este grupo rupturista, su obra mantuvo una clara afinidad con las tendencias de la Escuela Mexicana de Pintura, reflejando su predilección por temas nativistas y reivindicativos.

Cuando Joel regresó a Tijuana a inicios de los años sesenta, la ciudad tenía una economía peculiar, impulsada en gran parte por su vibrante vida nocturna; un turismo que sostenía diversas actividades, como el comercio del alcohol, drogas y prostitución, los servicios médicos clandestinos, los casamientos y divorcios exprés, entre otras actividades más comunes.

Estos sectores económicos otorgaban a la ciudad cierta autonomía ante la dependencia centralista del gobierno federal que mantenía cierto desdén por el norte. Estos ingresos propiciaban un intercambio cultural que empezaba a manifestar patrones únicos. La adopción y re-

configuración de costumbres entre las culturas de ambos lados de la frontera daban lugar a una identidad particular que, con el tiempo, distinguiría a Tijuana del resto de las ciudades mexicanas.

Sin embargo, el arte —como en muchas otras partes del país— era considerado algo secundario, un pasatiempo elitista más que una necesidad social. Aunque la comunidad mostraba un anhelo por el progreso y una aspiración por emular la cultura estadounidense, el conocimiento cultural era limitado. Las pocas expresiones artísticas se concentraban en círculos reducidos y eran patrimonio casi exclusivo de un grupo selecto: profesionales vinculados al arte y miembros de la élite económica que, gracias a sus viajes al extranjero, habían tenido la oportunidad de ampliar su horizonte cultural.

Estas condiciones, comunes en su momento, colocaban al arte como una actividad subvalorada como trabajo intelectual, si acaso, visto como medio para obtener prestigio y reconocimiento social; por tanto, completamente desvinculada de la economía, salvo quizá la producción de obras pintadas al óleo sobre terciopelo negro que tuvo su momento de bonanza. Una situación bastante difícil para el artista que debía depender de su producción para subsistir; de ahí que no era extraño que el pintor o el escritor, desempeñase otras actividades, a veces completamente ajenas a su formación.

Sin embargo, Joel González Navarro marcaría la diferencia, su aceptación social por la realización de retratos, paisajes y bodegones, así como obras indigenistas, producida por ese entonces, generalmente bajo estándares académicos, respondía a la recepción y legitimidad que reproducía gustos y percepciones de las altas esferas sociales; ello le permitiría dedicarse en absoluto al arte, y

aun cuando la obra por encargo le exigía gran parte de su tiempo, supo darse sus momentos para elaborar otras piezas que cumplieran con sus expectativas, resueltas con temáticas relacionadas con los cuestionamientos sociales y esa realidad depauperada del indocumentado con toda sus derivaciones.

La década de 1960 fue una época de aprendizajes, concursos y exposiciones que revelaron una nueva faceta cultural de la frontera, ya entonces multiétnica e inmersa en grandes flujos migratorios con sus beneficios y desafíos. En las décadas siguientes, la producción artística experimentaría cambios radicales y la actividad plástica mantendría su crecimiento con Joel González Navarro como una de sus figuras destacadas.

Sus influjos y tendencias

En el entendido de que las clasificaciones y comparaciones son irritantes e injustas, para ambas partes, sí pueden actuar estas como campos referenciales que nos permitan una mejor comprensión en estilos, contexto temporal y espacial de la obra analizada. Una aclaración que se hace necesaria, ya que sobre esos paralelos se asienta gran parte del acercamiento y análisis de la obra de Joel González Navarro.

Las influencias nacionales son evidentes y se manifiestan, como se ha señalado, en las reminiscencias temáticas de la Escuela Mexicana de Pintura. Destaca, además, el entusiasmo que provocó en él la obra de caballete de Diego Rivera, perceptible en el enfoque que le da al retrato. Asimismo, la atracción por las tendencias expresionistas se refleja de manera contundente en gran parte de su producción, permitiéndole manifestar de forma más subjetiva tanto la naturaleza como la condición humana,

priorizando su visión interior sobre una descripción objetiva de la realidad. Estas particularidades de estilo serán palmarias en el tratamiento que da a la figura, donde evita la sensualidad y prescinde de ornamentos superfluos para ir directo al tema. Para la configuración de las formas recurre al trazo firme, con cierto rigor geométrico. Las posturas estáticas de sus personajes, las pinceladas sueltas y la gama cromática, que oscila entre el claroscuro velado y el color plano, suele dramatizarlas, casi siempre, con la línea gruesas y definidas que estructuran sus figuras.

Las soluciones expresionistas propias de la pintura de José Clemente Orozco, con las que el muralista devela esa visión trágica de la existencia del drama nacional y de la crueldad inherente al género humano, la encontramos también en un número considerable de obras de Joel González Navarro.³⁷ Sin embargo, este último incorpora a su trabajo un universo que alude al desarraigo, a la migración forzada, y se convertirá en una de sus líneas distintivas.

También pueden observarse que varios de los recursos que emplea en sus composiciones, como el color, los trazos y en la desestructuración de la figura mediante la fragmentación y repetición de elementos, muestran una cercanía con la obra de Jorge González Camarena.³⁸ Esto puede confirmarse en obras como *Fusión de dos culturas* (1963), *Belisario Domínguez* (1968), y de manera determinante en *Canción de esperanza* (1975), donde la idealización de la mujer mexicana, bella, afanosa y sumisa,

³⁷ *Desarraigo* (1996); *Paisano en éxodo* (1985); *Éxodo1* y *2* (ambas de 1986), *Éxodo contemporáneo* (1989).

³⁸ *Cuauhtémoc. Águila caída* (1982); *Tenochtitlán, última batalla. Que la sangre del invasor manche nuestras tierras* (1982); *Azteca o Atlante* (1982); *Quetzalcóatl nacido del sol* (1986) y *El conquistador redimido* (2014).

rodeada de un paraíso exuberante de flores y alimentos productos del fértil suelo mexicano, tiene un eco evidente en la obra mural de Joel González Navarro.

La literatura mexicana igualmente se desborda en sus trabajos, especialmente cuando el protagonista es ese pueblo olvidado de México que trae a cuesta innumerables calamidades. Aquí Navarro apela a sus lecturas y recuerdos para crear una obra admirable, hondamente sentida, “que pinta lo externo y radiografía lo interno con gemela verdad y exactitud”, empleando, a propósito, una descripción que González de Mendoza (1990), hiciera en un ensayo de 1952 sobre la novela de Mariano Azuela y que, por su equivalencia con la obra de Joel, la encuentro una descripción precisa y aclaratoria.

Varias etapas de la producción plástica de Joel González Navarro,³⁹ revelan su admiración y cercanía con la obra de Juan Rulfo, quien describió no solo las peculiaridades de la idiosincrasia mexicana, sino el drama profundo de la condición humana.

Al igual que en los relatos de Rulfo, los personajes de González Navarro apenas actúan, pareciera que solo recuerdan y transmiten sus miedos, frustraciones y remordimientos. En ese sentido, ambas propuestas podrían calificarse como narrativas de “conciencia”, más que de hechos reales. Los ambientes recreados con palabras y colores carecen de toda ubicación precisa, al igual que sus personajes de rostros indefinidos; aunque no por ello menos reales, y esto último, debe entenderse, porque ambos recrearon sus protagonistas como gente común y corriente que no posee nada en especial.

³⁹ *Desarraigo* (1996); *Éxodo 1* (1986); *Niña dormida* (1961); *El rebozo* (1990) y *Éxodo familia* (1986).

Podría pensarse, incluso, que la fotografía rulfiana tuvo injerencia en la obra de González Navarro, que no es el caso; sin embargo, la coincidencia en las imágenes de ambos autores es innegable. Las fotografías de Rulfo no son documentales como señala Erika Billeter (2001:39), él condensa la realidad en cada imagen fotográfica a fin de sublimarla estéticamente. “En ellas —insiste esta autora— las personas parecen sometidas a un ritmo propio. Incluso cuando están trabajando, permanecen en calma. Sus gestos y movimientos tienen la atemporalidad de un rito”. Estas mismas características suelen acompañar las imágenes plásticas de Navarro.

Es posible encontrar en las obras de Navarro acercamientos a soluciones estéticas emanadas de las vanguardias, que si bien no son determinantes, resultan a veces afortunadas pues amplían el espectro de solución y contribuyen con la atmósfera creada con la que proporciona verosimilitud de la idea. Por ejemplo, en *Colapso, mano de Dios* (1983), donde la imagen central de un brazo extendido que surge del suelo sosteniendo una iglesia pueblerina, en un paisaje desolado donde conviven pirámides egipcias con columnas griegas rompe con la lógica espacial y temporal, creando una escena fuera de toda racionalidad, lo que es propio del lenguaje surrealista, Joel González Navarro con esos elementos dispares, construye otra realidad, mientras que delata y cuestiona la imposición religiosa cuando la mano que sostiene generosamente una iglesia, convierte su sombra en un puño, expresando coacción y resistencia.

Del mismo modo, en *¡Tenochtitlán, última batalla! Que la sangre del invasor manche nuestra tierra* (1982), pueden apreciarse recursos propios del futurismo, empleados para infundirle movimiento a la imagen, inten-

sificando la acción y atrapando al observador en el relato histórico. Por otro lado, en *Edificación* (1961), se observan soluciones emanadas del cubismo, Aquí, más que el color —aunque predomina una austeridad cromática— es la línea y la disposición de los componentes geométricos lo que permite desestructurar los planos, generar figuras y, al mismo tiempo, recomponer la escena. Estos enfoques no son productos de la casualidad, sino el resultado de un proceso de creación meditado y consciente, que rompen con la mera imitación y evidencian una intención clara de experimentación formal.

Las influencias han sido cómplices generosas en el trabajo de Joel González Navarro; de ellas extrae elementos clave que transforma y asimila, volcándolos en una obra personalísima, que con el tiempo se ha convertido en soporte de la producción plástica bajacaliforniana.

Entre el símbolo y las alegorías: argamasas del discurso

La civilización precolombina mesoamericana, con su alto grado de sofisticación tecnológica y cultural, llega a nosotros envuelta en mitos y verdades, colmada de añoranzas que se transforman en orgullo nacional. No es de extrañar, entonces, que esa visión nacionalista posrevolucionaria este impregnada de estas evocaciones y que el imaginario colectivo idealice aún más este pasado como un anhelo de esperanza. Joel González Navarro y su generación no fueron ajenos a esta influencia. La necesidad de identificarse con el “nuevo mexicano” capaz de conectar con lo mítico, lo religioso y lo popular, se manifestó con fuerza en la Escuela Mexicana de Pintura, como un camino de libertad y defensa de la mexicanidad frente a influencias extranjeras,

aspirando a consolidar una sola identidad cultural; es decir, una nación verdadera en línea con el ideal vasconcelista.

Este nacionalismo, convertido en recurso de Estado, fue aceptado y concebido como un aliciente para un futuro promisorio; que desde la perspectiva de José Revueltas⁴⁰, la reivindicación de una visión plural de la realidad tenía un objetivo político que el universalismo revolucionario negaba, al intentar ocultar la lucha de clases. En torno a estas premisas, que admiten discusión por ambos bandos, se nutrió el ambiente creativo por décadas, perviviendo incluso durante la contracorriente de la generación rupturista de finales de los cincuenta, así como de otras tendencias que abrevaban de las vanguardias históricas.

La pintura alegórica de Navarro se verá impregnada de estas cuestiones y será una postura honesta frente a los avatares de una sociedad aún flagelada por la realidad de una revolución trunca, por la desilusión de héroes que se desmoronan al confrontarlos con la realidad, tornándose en figuras convencionales útiles para quienes se repartieron el botín de la nación; así que añorar el pasado precolombino reaviva la llama de una ilusión perdida.

Este imaginario permea la obra de Joel González Navarro, quien lo representa en sus lienzos a través de una interpretación simbólica y alegórica constante.⁴¹ Lo mismo sucede con la cultura regional, más antigua que la mexica (7500 d.n.e.), ejemplificada en los abrigos rocosos de la península de Baja California, repletos de pictogra-

⁴⁰ “La pintura mexicana revolucionaria realiza hasta su grado óptimo la necesidad más apremiante de la ideología burguesa: el disimulo de las contradicciones de clase en el complejo social del país y la negación de que existe un contenido burgués en el régimen estatal imperante” (Revueltas, 1959:261).

⁴¹ *Niña dormida* (1961) y *Desarraigo* (1996).

mas, con símbolos, figuras humanas y animales. Navarro retoma esas imágenes, fusionándolas con leyendas de las etnias descendientes (Cucapás, Kiliwas, Pai-pai, entre otras) para reinterpretarlas o incluso crear sus propias alegorías.⁴²

Un particular ejemplo de esa alegoría plástica es *Libertad o muerte* (1985), donde Navarro reinterpreta tradiciones, abusos y consecuencias, con el afán de fundir la cultura entre sus sedimentos y derivaciones. Para ello, parte de dos elementos recurrentes de la iconografía mexicana: el maguey y el indígena, dos entidades intrínsecamente ligadas. En la obra el indígena aparece desgarrado, estereotipado en su condición menor, excluido, infrarrepresentado y engañado espiritualmente, revelando un México sectario y racista.

El maguey, de cual se extrae el pulque, era considerado en el México antiguo una bebida sagrada, cuyo consumo estaba reservado a sacerdotes en ceremonias específicas y, con ciertas restricciones, a los ancianos y enfermos. Prohibido para los jóvenes, su ingesta era severamente castigada. Sin embargo, tras la conquista la tradición fue trastocada y el alcoholismo en la población indígena se convirtió en una problemática recurrente. No es extraño suponer que las trasgresiones brutales de las normas indígenas, sumada a la pérdida de identidad y la nueva ambigüedad moral de los conquistadores, propiciaran un clima favorable para estas derivaciones.

En *Libertad o muerte*, el artista describe una revolución frustrada, un anhelo de tierra y libertad mancillado por intereses mezquinos. Los bocetos de la obra, tirados

⁴² *Orígenes* (1999); *Nuestros padres* (1993) y *Regresen. Promesa incumplida* (1990).

en el suelo, paradójicamente evidencian esa realidad: un campesino lacerado por su propia cultura trasgredida (representada en la relación maguey-pulque) y lo personifica segregado, subestimado, humillado, alcohólico, pobre e ignorante, incluso crucificado. Esta dolorosa alegoría que denuncia un hecho irreparable, como historia maniquea que mantiene sus posturas opuestas sin puntos intermedios, y como brutal paradoja, ahora, la obra pende de un hilo sobre el muro, fundida en la avenencia de la estética y la banal nobleza del buen gusto de quien la adquirió.

Las palomas en la obra de González Navarro poseen connotaciones universales muchas de ellas provenientes de la tradición judeocristiana, por ejemplo, la imagen de una paloma blanca con un ramo de olivo en su pico, símbolo del fin del diluvio y de la renovada paz entre Dios y la humanidad, resuena en su trabajo. Sin embargo, en sus pinturas, las palomas siempre en vuelo o lanzadas al vuelo como mensajeras, evocan el anhelo perpetuo de alcanzar la paz, una esperanza que parece alejarse cada vez más.

En otras series, las aves blancas se desprenden del individuo, a veces de manera festiva, coronándolo en conformidad con un espíritu pacífico en donde el color armonioso remarca esa condición satisfecha.⁴³ En otras, encaran y encarnan un drama, las aves se alejan en desacuerdo, como en *Autorretrato. Raíces, libertad, tierra* (1978). En esta pieza, una cabeza desprendida de su tronco y sus raíces, se disgrega y transforma en palomas que huyen, al igual que el personaje solitario pintado en la porción inferior izquierda, quien parece alejarse de un pasado espinoso, caminando arropado en su pobreza hacia un ho-

⁴³ *Mujer con palomas* (1986), *Palomas blancas* y *Manos con palomas* (ambas de 1980).

rizonte sombrío en busca de esperanza, que como virtud infusa —según Tomás de Aquino—, capacita al hombre a tener confianza y plena certeza de conseguir vida eterna y los medios naturales o sobrenaturales necesarios para alcanzarla, apoyado en el auxilio omnipotente de Dios. No obstante, en la obra de Navarro hay algo más terrenal, en el empeño por despojarse de sus miserias. El artista es consciente de la fuerza de este símbolo y lo emplea, tanto como emblema de conciliación como de reclamo por un porvenir más justo.

Compromiso y madurez: la apuesta y el logro

El trabajo heterogéneo y dilatado de Navarro encierra sorpresas, salta del retrato al bodegón y a obras de un discurso solemne donde trasluce, con fuerza y nitidez, su condición creadora. Sus influencias están ahí, enriqueciendo su visión sabia, mostrándose para que se comprendan los alcances de sus propias representaciones. Transpiran influjos nacionales y universales, y los resignifica en un contexto rudo como es el fronterizo. Sus desarraigados, descosidos, migrantes, indocumentados o futuros ilegales,⁴⁴ viven a diario sus tragedias, aquellas que por lo común inician al renunciar a una parte de su vida al abandonar su lugar de origen y que, muchas ocasiones, culminan en una incertidumbre pasmosa.

De estas series derivan obras cargadas de evocaciones emblemáticas sobre Juan Rulfo. Tal es el caso de “Niña dormida” (1961), la cercanía de este autor con la literatura posrevolucionaria permite, en ese sentido, hacer una correlación más convincente. Veamos.

⁴⁴ *Paisano en éxodo* (1985); *Éxodo # 1* (1986); *Éxodo # 2* (1986); *Éxodo / Familia* (1985); *Mujer, éxodo* (1991), entre otros.

Se trata de una espléndida pieza de formato pequeño estructurada en tres planos, en los que conjuga felizmente atmósfera y figura en un drama posbélico fecundado de desolación congoja y esperanza. Una niña recostada en el suelo duerme plácidamente, ataviada aún con su vestido blanco y la escarcela del mismo color, con su tocado floral de comunión. Asoma la inocencia y la ilusión de un porvenir mejor.

Un momento de regocijo para sus padres porque allanaron su camino al cielo y de tristeza profunda por la realidad inherente: mostrar al mundo una niña-mujer lista para enfrentarlo con su pobreza y condición sumisa (ante Dios y el hombre que verá en ella al objeto carnal que, además, esparcirá sus semillas). Frente a ella, un alcastraz que refuerza su belleza femenina y presagia un destino pecaminoso, una fatalidad intensa, brutal y dolorosa.

Es una obra compuesta con escasos elementos pero, que ofrece un abanico amplio de lecturas. La figura yacente, su composición horizontal y sus contrastes verticales (los personajes del fondo y las edificaciones), pero, sobre todo, el drama del color templado por el atardecer, que remite a “Las músicas dormidas” (1950) de Tamayo y, al mismo tiempo, a las singularidades logradas por Chirico en sus paisajes urbanos, cuya proyección de sombras, al igual que la de sus personajes furtivos, resultan protagónicas y crean un espacio atemporal donde prima la calma y el silencio.

Sin embargo, Navarro en esta obra desgarrar la serenidad con lo atroz de sus evocaciones y deja un vacío, difícil de llenar con halagos y esperanzas. El arte es así, estruendoso o silente con una fuerza que irrumpe en la conciencia y deja aflorar los sentimientos que plazcan.

Otra obra emblemática es *Éxodo / Familia* (1986), compuesta por una familia de tres miembros que, al igual que la pieza anterior, parecen sacados del realismo de Rulfo. Caminan descalzos a contracorriente, hacia un lugar desconocido que alivie las penurias, que brinde aliciente a esa vida depauperada por la desgracia ancestral. La madre envuelta en un rebozo azul, encabeza la marcha, seguida del hijo y detrás de ellos, el padre, que lucha por no desprenderse de sus raíces, al tiempo que su vestimenta se desgarras como su pasado, su historia y religión.

Tres mexicanos que abandonan esas tierras estériles en una atmósfera trémula, tempestuosa, que augura un incierto porvenir. González Navarro remite aquí a un México pre y posrevolucionario, el de la miseria de un pueblo olvidado y el del mismo pueblo olvidado que se ha cansado de esperar y ya no teme perder su pasado a cambio de un puñado de esperanza. Emigra hacia un lugar desconocido o a hacia un lugar idílico que, en vez de Aztlán, seguramente será los Estados Unidos. La fuerza de la obra, plasmada con pinceladas duras, logra una composición dinámica entre los personajes que marchan contra el viento (en empuje ascendente hacia un camino en cuesta) y la estabilidad centrada en los magueyes. La quietud de estos últimos es superada por el ritmo de las fuertes diagonales de tensión que desequilibran el espacio, lo pone en movimiento e inoculan una sorprendente inestabilidad que dan congruencia al cuadro y vitalizan la escena.

De esta producción de los desgarrados y migrantes derivarán otras que se volverán emblemáticas por su temática y planteamiento estético. Se trata de representaciones de individuos que buscan alcanzar el sueño americano, pero que antes, deben enfrentar la realidad de un rechazo que comienza con el cruce del muro metálico fronterizo

(en los años setenta era una malla metálica la que obturaba el paso).

Su pieza *Ilegal* (1989), es un claro ejemplo de ello; el indocumentado la atraviesa sin importar que en el intento ponga su vida en riesgo. El cruce de la alambrada rasga aún más su ropa maltratada, como desgarrar también su dignidad. Con esta metáfora pictórica Joel González Navarro resolvería, en numerosas ocasiones, el drama vivido en este espacio marginal.

Sus obras nada complacientes, en la que encontraremos a un Joel contestatario, congruente con una realidad que vive a diario. Trabajos que revelan sus preocupaciones. De esta serie destaca *American Dream # 1* (1989), en la que el autor, mediante una trágica representación de las consecuencias generadas por la necesidad, plasma a un indocumentado cuyos pies descalzos y vestimenta precaria dejan ver una miseria exasperante. Desmembrado, con sus brazos seccionados y colocados en una extraña postura que sugiere una crucifixión, como cruel analogía de su trance, de esa contingencia que lo lleva a fracturar sus raíces, a desdeñar su pasado a cambio de una ilusión engañosa, el anhelo de un paraíso inexistente.

Un personaje herido-muerto, con la piel lacerada y su indumentaria desgarrada, corolario de su intrépida aventura. Una composición dramática en donde los fragmentos de la alambrada — resultado de haber sido trasgredida— juegan un papel determinante en su condición de ilegal. Joel González Navarro interpreta esa tragedia con una solvencia técnica indiscutible, resuelta sin maquillajes dentro de un expresionismo draconiano y una dura sentencia a la realidad dulcificada.

La virgen del bordo (1997), es una obra más de este linaje impugnador, una feroz realidad matizada con

una irónica alegoría religiosa. Es la consecuencia de un sueño malogrado. Un migrante muerto por un balazo en la espalda evidencia la mansalva⁴⁵ de ese acto xenofóbico, mientras la esposa-madre lo llora ante un doble desconuelo, el no haber podido evitar la odisea y al no haber encontrado respuesta de sus rezos guadalupanos, la que, como única consolación, parece haber recibido el blindaje milagroso del halo flamígero que circunda a la virgen, sin que esta vez (como tantas otras) haya dado resultados.

Esa es la fatalidad que grita esta obra expresiva de Navarro, la de una quimera cercenada y un dolor paliado en una fe que únicamente encuentra consuelo en su conformismo.

Palabras breves para el colofón de esta historia

La congruencia entre autor (personalidad) y obra no siempre se manifiesta en armonía. Antes la concebía como un estado indiscutible de coherencia, pero con el paso de los años fui descubriendo que no era una verdad inamovible; era posible que aquella obra apacible proviniera de un autor estruendoso, o a la inversa, la obra delatora, de fortaleza técnica, con temática dolorosa y franca, podía provenir de una personalidad introspectiva, callada y tímida, y este es el caso de Joel González Navarro. No obstante, aun cuando sus largos silencios parecen contraponerse a la elocuencia exacerbada de muchas de sus piezas, es justamente esa medida de su temple la que sorprende al estallar en una obra de discursos amplios, de señalamientos precisos, inconformidad y exigencia.

⁴⁵ Concepto de la expresión militar “disparar a mano salva”, que implicaba disparar con seguridad y sin ningún peligro, y por supuesto alevosía, para el que hala el gatillo.

Con su andar medurado, lo recuerdo todo el tiempo, una figura menuda, y discreta que pasaba inadvertida hasta que su temperamento irrumpía en las representaciones enérgicas de su visión plástica. Su dialéctica no ha sido con palabras, lo ha hecho siempre con el pincel y los pigmentos y no ha desvanecido, como suele suceder en la arenga inflamada de un momento eufórico, con el que muchos sostienen su discurso, sino que permanece con la solidez de su legado.

Joel González Navarro es un pintor de su tiempo, relevante en su momento histórico y hoy sigue siendo ejemplo de entereza y dedicación. Deja un legado plástico sólido que permite una lectura precisa de los momentos en que le ha tocado actuar, ya sea en el abordaje del retrato, en sus alegorías y, sobre todo, en la crónica visual del mexicano que busca un porvenir mejor, escarbando en sus raíces, plasmando sin exquisites y dejando constancia de esa cruenta realidad sin concesiones.

Su disertación plástica permanecerá sí, para regocijo de otras generaciones, pero, sobre todo, quedará inscrita como memoria indeleble de su tiempo. El prestigio que el arte bajacaliforniano goza hoy en día en el mundo, se cimienta en la labor de aquella pléyade de pintores que, desde los años sesenta conformaron las bases de este reconocimiento. Joel González Navarro, es uno de ellos, su figura se erige como contrafuerte indiscutible de la plástica fronteriza y un referente imprescindible en la memoria cultural nacional.

REFERENCIAS

- Albaigès O, Hipólito, J. M. y Dolors, M. (1997). *Un siglo de citas*. Planeta: Madrid, p.306
- Amiel, H-F. (1990). *Diario íntimo*. Traducción de Carmen Martín Gaité. Madrid: Ediciones Siruela.
- Arellano, E. y Alfonso Guzmán, S.R. (2003) *Álvaro Blancarte*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), México.
- Argullol, R. (2000). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino: Barcelona.
- Astiazarán Rosas, T., Blas Galindo, C. y Dávila, O. M. (*ibid.*, 2017: 23). *Benjamín Serrano. Trascendencia y vanguardia desde Tijuana*, Fundación Benjamín Serrano, Secretaría de Cultura/Cecut: Ciudad de México.
- Baker, Kenneth (1989), *Abstract Gestures*, in *Artforum*. NY. September. Cinema, S.A., Barcelona, pág. 21.
- Balló, J. y Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona: Anagrama.
- Barrios, J. L. (2006). III. Lo liso y lo estriado: Tránsitos, mesetas y huellas deleuznianas sobre Marta P. (2006) en *Marta Palau. Naualli*, Virginia Ruano, editora, Everbest Printing Co. Ltd: China.
- Billeter, E. (2001) *Juan Rulfo: imágenes del recuerdo. México: Juan Rulfo, fotógrafo*. Lunweg, Barcelona.

- Blake, W. (2002). *El matrimonio del cielo y el infierno*, Editorial Cátedra, Madrid.
- Blas Galindo, C. (2010). Del arte mexicano como referencia, en *Ernesto Muñoz Acosta. El vuelo de mi hermano*, coordinado por Jaime Delfín, Conaculta / ICBC, México.
- Borea, E. (1963). *The High Renaissance, Italian Painting*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos: Barcelona
- Chávez, H. (2010). El observador y sus reacciones, en *Ernesto Muñoz Acosta. El vuelo de mi hermano*, coordinado por Jaime Delfín, Conaculta / ICBC, México.
- Chilvers, I. (2007). *Diccionario de arte*. Alianza Editorial: Barcelona.
- Acosta. *El vuelo de mi hermano*, coordinado por Jaime Delfín, Conaculta / ICBC, México.
- De Olaguer, F. (1989). Contexto histórico en la aparición de los grandes “Ismos” pictóricos del siglo xx, en *Los grandes “Ismos” pictóricos del siglo xx*. Ed. Vicens Vives. Madrid.
- Del Busto, J. A. (2016). *Santa Rosa de Lima*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Driven, L. (2000). Diego Rivera, arte y revolución, *Letras libres*, No. 15.
- Eder, R. (2006). iv. Marta Palau: Artista contemporánea, en *Marta Palau. Naualli*, Virginia Ruano, editora, Everbest Printing Co. Ltd: China.
- Esain, J. (1989). Historia del dibujo y sus circunstancias. Algunas reflexiones sobre el dibujo. *Museo de dibujo Castillo de Larrés editado* por la Diputación de Huesca. España
- Espinoza de los Monteros, S. (2010). Muñoz Acosta; el orden de lo cotidiano, en *Ernesto Muñoz*. Gálvez de Aguinaga, F. (2010). Muñoz Acosta: la memoria malabarista, en *Ernesto Muñoz Acosta. El vuelo de mi hermano*, coordinado por Jaime Delfín, Conaculta / ICBC, México.

- García Benavides, R. (2007). *Blancos móviles*, UABC: Mexicali.
- González de Mendoza, J. M. (1990). *Ensayos Selectos de José María González de Mendoza. La “Garra” de Mariano Azuela (1952)*. Edición del Fondo de Cultura Económica. México.
- Guash, A. M. (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza editorial: Madrid.
- Hauser A. (1998) *Historia social de la literatura y el arte*, Debate, Madrid.
- Jordán, F. (1996). *Tierra de soles postreros*, Cecut, Investigaciones Históricas de la UABC: México.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido, en Foster, Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, (5.^a ed.).
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. 1966–1972*. Akal: Madrid.
- Llamazares, J. (2008). *Las rosas de piedra*. Madrid: Alfaguara.
- Medina, C. (2006). V. Escultura suave, disidencia suave, en *Marta Palau. Naualli*, Virginia Ruano, editora, Everbest Printing Co. Ltd: China.
- Morin, E. (1998). *El pensamiento complejo*, Editorial Gedisa, España.
- Rael, S. (2010). Cronología: 1932-2009, en *Ernesto Muñoz Acosta. El vuelo de mi hermano*, Coord. Jaime Delfín, Conaculta / ICBC, Ciudad de México.
- Ramaggio, L. (2010). Las cosas no existen. Una topografía conceptual de la obra de Jesús Ernesto Muñoz Acosta, en *Ernesto Muñoz Acosta. El vuelo de mi hermano*, coordinado por Jaime Delfín, Conaculta / ICBC, México.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona.
- Revueltas, J. (1959). Escuela Mexicana de Pintura y novela de la Revolución. *Cuestionamientos e intenciones*, mencionado en *Los días terrenales* de José Revueltas (1996), Evodio Escalante, (compilador), Alca xx, EDUSP. México.

- Reyes Palma, F. (2006). I. Trocitos de madera entre los dientes, en *Marta Palau. Naualli*, Virginia Ruano, editora, Everbest Printing Co. Ltd: China.
- Roseblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, pp.223–225.
- Rosique, R. (2015). *De aquellos páramos sin cultura... (Tres décadas de artes en Baja California: de lo retiniano a lo conceptual)*, Secretaría de Cultura/ CECUT, ICBC: México.
- Rosique, R. (2012). *Hacedores de imágenes*, ICBC, CECUT, UABC, IMAC, México.
- Rosique, R. (2004). “Las formas como preocupación estética”, en *Hacedores de imágenes*, UABC / CECUT / ICBC, México.
- Ruano, V., edit. (2006). *Marta Palau. Naualli*, Everbest Printing Co. Ltd: China.
- Smith, Z. (2019). *Libertad*. Traducción de Javier Calvo. Barcelona: Salamandra.
- Tibol, R. (1998), El arte de Baja California, *Proceso*, Núm. 1148, octubre, 1998. México.
- Tibol, Raquel. (1977). Selección 77 de Artes Plásticas en Baja California, revista *Proceso*, Núm. 24, 27- VI, México.
- Trujillo, G. (2002) *Entrecruzamientos. La cultura bajacaliforniana, sus autores y sus obras*. UABC, Plaza y Janes editores, México.
- The Oxford English Dictionary (OED)* (2010), 3er.edition.
- Diccionario de la lengua española* (2020), 22ª, edición. Madrid: Real Academia Española.

REFERENCIAS DIGITALES

- Almela, R. (2009) *Discernir entre arte, imagen o retrato*. Criticarte.
https://homines.com/arte_xx/arte_representacion_realidad/index.htm
- Aquino, A. (2012). Referencias para la historia de la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, México. *Discurso Visual*, abril/enero, No.9. <http://discursovisual.net/dvweb19/aportes/apoarnulfo.htm>
- Blas Galindo, C. (2011). Ernesto Muñoz, por fin redescubierto. *Serendipia*, Núm. 21, marzo abril, 2011.
<https://www.revistaserendipia.com/arte/contacto-visual/>
- Díaz Soto, D. (2011). “Una cuestión de semántica. Greenberg, Fried y la expresión emotiva en artes plásticas”, en *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011, p.169.
<https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/14.David-Diaz-Soto.pdf>
- Harper, H. (1988). Pioneering Mexican Artist Benjamin Serrano Dies at 49, in *Los Angeles Time*.
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-05-10-ca-2438-story.html>
- Idárraga, F. (2014). *La ironía en la imagen: Otto Dix y David La-chapelle*. Trabajo de Tesis para la Maestría en Estética con Énfasis en Estudios Visuales. Universidad Nacional, Medellín, Col. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/>

unal/21106/42969771.2014.pdf?sequence=1 López-Munue-
 ra, I. (2019). Rosalind Krauss: “Me interesa lo que queda
 fuera de la historia del arte”, entrevista para *El Español*.
[https://www.lespanol.com/el-cultural/arte/20190111/rosa-
 lind-krauss-interesa-queda-historia-arte/367714708_0.html](https://www.lespanol.com/el-cultural/arte/20190111/rosa-lind-krauss-interesa-queda-historia-arte/367714708_0.html)
 Richard, N. (2016). *Lo político en el arte: arte, política e institucio-
 nes*. Arcis University.
[https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-62/6-2-essays/e62-en-
 sayo-lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html](https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-62/6-2-essays/e62-en-sayo-lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html)
 Wikipedia / Santa Rosa de Lima.
https://es.wikipedia.org/wiki/Rosa_de_Lima Wikipedia / Causas y
 Azares. https://es.wikipedia.org/wiki/Causas_y_azares

ÍNDICE

Presentación	7
Prólogo	11

Benjamín Serrano (Tijuana, B. C., 1939-1988)

Fuera de la norma. (La figuración irónica de Benjamín Serrano)	21
--	----

Marta Palau (Albesa, Lérida, España, 1934 – Ciudad de México, 2022)

Creación, resistencia y trascendencia. (A la memoria de Marta Palau)	61
--	----

Ernesto Muñoz Acosta (Nogales, Son., 1932 - San Diego, Ca., 2012)

Arte como polifonía y resonancia neobarroca. (La plástica perceptiva y compleja de Ernesto Muñoz Acosta)	79
--	----

Álvaro Blancarte (Culiacán, Sin., 1934 – Tecate, B. C., 2021)

Álvaro Blancarte: lo pictórico en lo matérico (De la figuración alegórica al abstraccionismo calculado)	113
---	-----

Rubén García Benavides (Cuquío, Jalisco, 1933)

El paisaje transcendido. (Una relectura desde la síntesis
estética de Rubén García Benavides) 133

Joel González Navarro (México, D.F., 1934)

Joel González Navarro. (De la estética complaciente a la
crítica social) 147

Referencias 167

Referencias digitales 171

Voces discrepantes del arte bajacaliforniano es un recorrido crítico por obras que, lejos de ajustarse a convenciones narrativas o estéticas, apuestan por el disenso, la memoria y el pensamiento situado. A través de ensayos que emergen del diálogo con los propios creadores, del análisis atento de sus trayectorias y del impulso afectivo generado por sus obras, este volumen plantea una lectura del arte bajacaliforniano como espacio de reflexión crítica, donde la estética y la ética se entrelazan para producir memoria activa, resistencia simbólica y sentido colectivo. Esta compilación es una invitación a reconocer esas voces discrepantes no solo como manifestaciones plásticas, sino como gestos vitales que ensanchan el horizonte cultural de la región y sus imaginarios posibles.

ISBN: 978-607-69356-5-1



**BAJA
CALIFORNIA**
GOBIERNO DEL ESTADO

CULTURA

Secretaría de Cultura
Instituto de Servicios Culturales
de Baja California