

Las glosas nostálgicas de Gilberto Aceves Navarro

Luis Ignacio Sáinz

GILBERTO ACEVES NAVARRO se mantiene alerta frente a sus propias debilidades, desconfía de sí mismo y por ello frecuenta a los clásicos con la intención de medirse, poniendo en duda sus aciertos y buscando originales aproximaciones a la solución de sus necesidades compositivas. Para contenerse y expresarse retorna una y otra vez a ciertas imágenes clave en la formación de su propia mirada estética, convirtiéndolas en auténticas representaciones obsesivas de la historia del arte. Así, uno de los mecanismos de control de sus propios ejercicios y hallazgos reside, justamente, en el fatigar su peculiar manera de aprehensión y postulación de lo real figurado al revisar las obras de aquellos creadores que lo antecedieron y que lo hicieron, claro está, con distinción y novedad hasta consagrarse como referencias cuasi canónicas.

Sus aproximaciones se distinguen por capturar un sentido posible de la composición a través del registro del tono, el ritmo y el modo del autor glosado, por encima de sucumbir a la tentación de capturar física y matéricamente las soluciones de ese mismo autor en sus piezas arquetípicas. Se adentra pues, en las vísceras y los huesos de aquél a quien rinde tributo sin jamás osar detenerse en el oropel de sus vestiduras por fastuosas que éstas sean. Semejante frecuentación elude la parálisis de la adoración del pasado y el consecuente ejercicio de pintar a la antigua como lo hiciera Giorgio De Chirico, después de la etapa metafísica soberbia por cierto, cuando acometiera las telas, dependiendo de su humor, a la manera de Rubens, Tiziano o Velázquez; y aunque siempre se reconozca su genialidad y también su erudición, un vaho de duda, e incluso de inútil altanería, recorre sus telas recordándonos a sus observantes que la fama, por caprichosa, es diosa sin esqueleto, frágil e inconstante.

En el caso que nos ocupa, nada paradigmático por cierto pues nuestro fabulador visual es un pájaro solitario que no ha hecho verano, el vuelco al tiempo de la memoria se emprende más allá de su condición de “lo acaecido” para aden-



Adán y Eva 11, 2007

trarse en las parcelas subjetivas, los trazos y las gestualidades icónicas, de esa suerte de hacedores de imágenes mágicas y deslumbrantes, dolorosas y sorprendentes, que son en un presente continuo eso que, a falta de mejor término, denominamos los grandes maestros. Empero, tales visitaciones no se centran en las conquistas de lo absoluto, se detienen con singular buen ojo crítico cuando son explícitas en los rasgos únicos que otorgaron armonía y perfección a algunos pequeños grandes trabajos de factura impecable: las xilografías de Durero, las placas de Rembrandt, por ejemplo.

Su imaginación procederá también en dirección inversa: del motivo concreto al tratamiento pictórico. Algunas de sus preocupaciones ilustran este tránsito, pudiendo mencionarse las series de *Autorretratos*, *Gordas en la playa*, *Luchadores*, *Monte Albán*, *Pasarela*, entre otras. Secuencias todas ellas que revelan la tendencia del artista a refocilarse con tratamientos emblemáticos; pero que, además, evidencian un manierismo divertido ya que los enigmas del proceso compositivo sólo serán despejados con la asistencia de un estilo y pincel ajenos al responsable de la factura, y los dueños de uno y otro coincidirán con sus gozos y deseos.

No deberá extrañarnos que en el empeño por descifrar y consignar las tribulaciones de una obesa en medio de la arena lo auxilie más de un impresionista... o que en el accidentado recorrido de una *miss* de belleza camuflada sea Matisse quien nos conduzca por tan impúdica exhibición de moda... o que en la desacralización del bronceo Juárez sea el mismísimo Beckman quien le eche una manita para desentumecer y sacudir la polilla de la solemne versión que ofreciera Pelegrín Clavé... o que en el paredón queretano el piquete de soldados abra fuego al grito de Manet contra Maximiliano, Miramón y Mejía... o que en la irreverente y multiplicada autopsia practicada a Felipe II blanda el bisturí al estilo del sorprendente sombrerero y empleado de banca que fuera Cézanne o que embista a la flamenca...

Ahora bien, todas y cada una de tales estaciones creativas integran la práctica del dibujo y el despliegue de la pintura en un proceso totalizador. En la profusa obra de Gilberto Aceves Navarro que desborda el medio siglo de producción sistemática deviene imposible establecer los lindes entre ambos modos de la prédica visual. Trabajos-sueño y goces-vigilia que provocan nuestra imaginación, convidan sus deleites, estimulan nuestra aprehensión, derruyen las fórmulas y, sobre todo, imponen con ligereza maneras sorprendidas de abordar el cansado mundo que nos engulle y en el que transcurren, a veces sin brújula, nuestros pasos.

De su mano surge una intuición contundente: aquella que reposa en la convicción de que no existen técnicas menores o subordinadas. El desarrollo de sus series transita sin distinciones, complejos o prelaciones, de los papeles a las telas; de las placas a los volúmenes del modelado: son medios... que son fines... que son medios. Los mismos motivos desde enfoques o perspectivas diferentes. Irrumpen: perros, autorretratos, sillas, cabezas de luchadores, venus gordas, poetisas, mujeres besadas, homenajes a Tolsá, hasta comedores de papas, una noche de la oreja, un comité o vacas de Torreón; y algunos desplantes seductores que ni

a título llegan. Y lo hacen, saliendo a la superficie, en un insólito desfile de humor, con un dejo de mordacidad y quizá una pizca de angustia; disfrazados de pasteles, grafitos, carbones y óleos; enfundados en una variedad cromática casi infinita: de la austeridad del negro hasta los contrastes estridentes de una gama que involucra por igual los tonos verdes, lilas, rojos, bermellones, ocre, fucsias, azules, morados, amarillos, marrones o grises.

Para el arte chino y japonés, escribir y dibujar son lo mismo y constituyen la más noble expresión artística del ser humano: la caligrafía, suerte de abecedario del alma. Esta espléndida muestra recupera un toque orientalista al plasmarse y ofrecerse en el despliegue luminoso de un lenguaje gestual, suma de señas y signos que nos convidan las razones y los apetitos más profundos de este artista en constante rotación. Más importante que las propias fórmulas expresivas devienen las estrategias instrumentadas para poblar de realidades posibles las superficies acometidas. En su quehacer se manifiestan coincidentes diversos dispositivos teórico-prácticos: formas de pensar, pensar formas, el pensar como forma. En esta hiperconciencia del sentido del trabajo se aproxima a la posición de Joseph Beuys y su "pensamiento materializado".

Así, tratándose del dibujo, las huellas que lo definen, esas caravanas de puntos sucesivos, consiguen mostrar una forma que suele corresponderse con un concepto u objeto real. En teoría, el resultado de su ejercicio está sometido a la más estricta bidimensionalidad y suele ser monocromo, o de muy pocos colores en diferentes gradaciones, una paleta apretada y mínima; sin embargo, en nuestro completísimo creador explota en todas direcciones, sin mengua de invención e incluso con osadía. Sin duda de ninguna especie, lo suyo radica propiamente en el contraste, en el cambio de ritmo y timbre, en la variación de color y saturación, en el énfasis lineal, esgrafiado o macular.

Como siempre no deja de sorprender que su propuesta icónica engulla y anule el protagonismo de los modelos o las anécdotas; a final de cuentas siempre surgirá victoriosa la oferta de un código observable, reconocible, que remite a su estilo convertido en vocabulario. Podría afirmarse que, como pocos artistas, pinta ideas; lo que significa que su instinto se alinea intelectualmente. Así, a la energía del trazo directo que jamás titubea se agrega una información sustantiva, la de un conocimiento a tal grado asimilado, me atrevería a escribir somatizado, que se presenta adherido a sus manos y sus dedos: prótesis asombrosas de sus extraños juegos mentales teñidos de sensibilidad, pues recordemos

que para Baruch Spinoza las mismísimas emociones resultan “ideas confusas”.

Los tópicos de la representación y la expresión, nucleares en el debate estético contemporáneo, se hilvanan y suceden sin conflicto en la prosodia icónica de Gilberto Aceves Navarro. Entre lo exterior y lo interior se establece un puente salvífico que en mucho evoca lo prescrito por ni más ni menos que don Pedro Calderón de la Barca:¹

...la Pintura un casi remedo de las obras de Dios y emulación de la Naturaleza, pues no crió el Poder cosa que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate; y dejando para adelante el humano milagro de que en un lisa tabla representen sus primores, con los claros y oscuros de sus sombras y luces, lo cóncavo y lo llano, lo cercano y lo distante, lo áspero y lo leve, lo fértil y lo inculco, lo fluctuoso y lo sereno, hizo segundo reparo en que trascendiendo sus relieves de lo visible a no visible, no contenta con sacar parecida la exterior superficie de todo el Universo, elevó sus diseños a la interior pasión del ánimo; pues en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pequeño) llegó su destreza aun a copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo; de suerte que, retratado en el rostro, el corazón nos demuestra en sus afectos, aun más parecido el corazón que el rostro.

Aquí radica la singularidad de nuestro personaje, pues si bien por naturaleza intelectualiza sus procesos compositivos, dicha reflexión elude la parálisis, se torna fértil por la dosis de intensidad emocional que le confiere a su que-hacer. Se trata entonces, de un sujeto afanado en fijar un equilibrio permanente: entre lo observado y el proceso de percepción y análisis, entre la información dura y sensible previa y aquella que le impone el trabajo de creación; en suma, entre lo que piensa y lo que siente. Cuanto más logra la estabilidad, o al menos tiende a ella, los artefactos de su forja serán insuperables.

Aunque el propio creador le haya confiado alguna vez a Cristina Pacheco un secreto singular, consistente en que cuando pinta no piensa, pues se ocupa en “cazar formas”, habremos –con su indulgencia- de dudar de su argumento o, al menos de matizarlo. Claro que piensa y lo hace a fondo. La peculiaridad residiría en que lo asume como si tal cosa, con naturalidad, la actividad reflexiva ya no descansa en la conciencia sino que se ha vuelto, si se me permite la licencia, congénita. Los datos están allí integrados, entreverados, en su corteza cerebral, y al ser parte de su neurofisiología emiten impulsos “automáticos”. De aceptar tan liberal aproximación a su proceso compositivo, bien podríamos sostener que evade la impostación externa, sujetándose a

solucionar el reto de la superficie y la materia de acuerdo a las posibilidades que una y otra le plantean. Pero ello sí supone una enorme capacidad analítica que, considerada la velocidad de su respuesta, se torna prácticamente silenciosa o, incluso, inexistente. Aludo a ese rasgo que permea su fábrica: lo sabido no pensado.

En ocasiones subestimamos este tipo de operaciones al calificarlas de “intuitivas” cuando en realidad reposan en series muy complejas y dilatadas de flujos de sentido y significación. Se trata de auténticos archivos que registran, ordenan y articulan una enorme cantidad de estímulos, percepciones e información. Y esta digresión adquiere pertinencia por la pasión incontrolable por saber y aprender que define a nuestro artífice. Si tuviese que elegir un adjetivo del almanaque del barroco para intentar atrapar lo peculiar de su formación echaría mano del término *cultérrimo*. Tratándose de Gilberto Aceves Navarro no cabe la hipérbole, ya que nunca dejará de azorarme la potencia y amplitud de sus conocimientos, algunos exclusivos para iniciados, que abarcan hasta las nimiedades biográficas, deteniéndose en los misterios técnicos del oficio, apreciando los impactos del entorno social y político, hasta polemizar con las últimas y más actuales propuestas de interpretación del hecho estético.

Coincido con Jorge Alberto Manrique cuando afirma:

Sus trabajos, siempre sorprendentes y frescos, siempre atractivos y seductores, pero de lectura complicada, me parecen partir, en su inicio, de dos fuentes diferentes y complementarias: una es su capacidad manual (su tipo de obra se hace con las manos, con un sentido casi orgullosamente artesanal), ejercitada todos los días de modo obcecado; la otra es la intuición que lo conduce como a tuestas en el terreno de las formas que engendra. La obra, cuando es de veras buena surge de esa disparidad que sólo se toca en ella misma. Una segunda vuelta de tuerca es la reflexión, a partir de la cual Aceves Navarro, hombre de gran cultura plástica, selecciona, desecha, encuentra brechas y calzadas.²

Este mínimo bosquejo nos retrata a alguien dispuesto a recorrer todos los caminos y afrontar los riesgos inherentes a dichos itinerarios, un sujeto expansivo que también sucumbe a las tentaciones con frecuencia, y para incomodidad de muchos, sale airoso de tales lances. Lo que quizá lo distingue no radica en el objeto representado sino en la mirada que interroga a la estructura icónica. Esa sí resulta su segunda piel: dotar de intención y sentido al modelo observado. Por ello, en su caso, se impone recurrir al proceso articulado de significación, mediante el despliegue de un lenguaje único e irrepetible.

Sus obras trascienden el estatuto banal y frágil de las formas logradas; lejos de ello son signos y símbolos de una gramática o, todavía más, gestualidades comprensivas. Asume y sacia el empeño de brindarle continuidad de existencia al territorio cósmico de la composición, imprimiéndole al objeto potenciación (avidez de ser y esperanza de ser conocido), es decir, fomentando su condición “transformacional”.³ Desde este punto de vista el artista y su vocabulario plástico en calidad de tejido narrativo, funciona como proceso y medio ambiente del hecho pictórico en sí, la pieza, alterando su materia e índole.

La teatralidad barroca, la representación, y el aliento psicoanalítico, la expresión, coinciden en considerar a las artes como la localización de las evocaciones ocasionales: memorias intensas del proceso de transformación propia. Acaso la obsesión de Gilberto Aceves Navarro por atrapar la figura humana, su delectación por el retrato, hunda sus raíces en esta concepción que habilita al sujeto para postular un yo más allá de la experiencia vivida efectivamente. Objetividad histórica y dispersión subjetiva inciden en el fenómeno compositivo; empero, no formulan un dilema, tampoco una aporía, dependiendo de los casos y las circunstancias, no se olvide que el sujeto siempre está en *posición de*, es decir, se autentifica en un tránsito, en el hecho mismo de dirigirse hacia *x* objetivo, pesa más una que otra dimensión. De cualquier modo, la voluntad vertebrata el discurso artístico; sin ella nada habría como no fuese una miscelánea de signos inconexos o trazos heteróclitos. La simbiosis se ha extremado por completo, pues de igual suerte sería difícil pensar siquiera al individuo Gilberto Aceves Navarro fuera de los límites del arte; y obedeciendo a una extraña alquimia él mismo concluye siendo su propia fábrica e invención.

Acudo a la crudeza del testimonio⁴ que le compartiera el pintor a Silvia Cherem para captar tan radical compromiso con la creación:

La mía es una carrera sin esperanza. He tenido que quemar todo para renacer sin ataduras, para seguir buscando, para develar el misterio detrás del rojo o el azul y poder completar mi obra. La lucha interna ha sido tremenda y me quiebra constantemente. Me he tenido que hincar delante del caballete para rogarle que me deje volver a ser pintor, porque lo único que me interesa es la legitimidad en mi obra, entender cuál es el sentido de mi vida, para qué chingados estoy aquí. No creo en Dios, ni en la felicidad, ni en el amor, sólo en seguir hurgando en la pintura.

Por algo suele espetarse que “no hay parto sin dolor”. Y la entrega estética, cuando es sincera, alcanza este grado de

negación formal o, lo que resulta equivalente, de autentificación del “yo”, uno que sólo se presentifica en su calidad enunciativa y predicativa, en el acerto bíblico de que los árboles únicamente serán conocidos por sus frutos.

La disposición del hacedor de imágenes y cuerpos queda marcada por la humildad en un doble sentido: 1) por la fatiga del taller, la disciplina incuestionable demostrada en las horas consumidas en el gabinete y el estudio; y 2) por la decisión de evadir la recreación de sus visitas a los clásicos en los mismos formatos y las mismas técnicas en que fueron realizadas las obras que detonan su homenaje serial. Así, se evidencia un modelo de intervención que consiste -tal como ocurre con las transcripciones musicales donde la orquestación se reduce a una voz o a la mudanza instrumental-, en trasvasar los contenidos pictóricos en estampas o, a la inversa, en metamorfosear las incisiones del grabado en motivos plásticos. La variación en la escala del tratamiento y el método de aprehensión objetual le brindan una distancia indispensable al artista para formular, a su vez y desde sus intereses y preocupaciones, eso que he dado en denominar “glosas nostálgicas”: secuencias dilatadas



La Pasarela 19, 2005

guiadas por la conciencia de lo “irrepetible” del origen, de la imposibilidad genuina de la mimesis.

Vasos comunicantes que funcionan transgeneracionalmente, ya que pese a lo abisal de la distancia, los ejercicios compositivos correlacionan una obra posicionada en tanto referente (matriz, coartada o canon), lo “clásico”, frente a un predicado desdoblado. Como quiera jamás se interviene directamente el objeto referido, a la Duchamp o la Warhol, al contrario: situado ese principio en su pureza y exactitud será motivo de descomposición y traslación. En el comienzo opera la facultad de gusto del autor, porque transformar una pieza en un caleidoscopio significa plantear una especie de “gramática generativa visual”, lo que *de facto* constituye una empresa altamente intelectual más que la expresión de una aptitud o habilidad artesanal. Lo que nos trae a colación el planteamiento kantiano:

Las diferentes sensaciones de placer o displacer no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a la sensibilidad propia de cada ser humano para ser agradable o desagradablemente impresionado por ellas. De ahí que algunos sientan placer con lo que a otros produce repugnancia: de ahí la enamorada pasión que a menudo es un enigma para todos los demás, o la viva aversión que siente una persona hacia algo que para otra es por completo indiferente.⁵

La fascinación de Gilberto Aceves Navarro reposará en la limpieza rotunda del dibujo en estampa que deriva del grabado. Dos diminutos papeles desencadenarán series extraordinarias en su eficacia, armonía, secreto y número: 1) Durero: *La decapitación de San Juan el Bautista*, 1510, xilografía; 2) Rembrandt: *Adán y Eva*, 1638, aguafuerte.

Estas series evidencian su vigor y, protagónicamente, su solvencia; década tras década, se suceden sin tregua los hallazgos, con ritmo desenfrenado surgen las soluciones, sin que sea posible identificar extenuaciones o inflexiones notorias. Quien observa se percata que, al paso del tiempo, el decir de las telas o los papeles recurre a medios cada vez más económicos y simples, el pincel y la espátula; el carbón y la sanguina; la gubia, el formón, la punta o el buril, imponen una humildad propia de la síntesis. La sintaxis se condensa, prescinde de la ornamentación, se inmunizan los apósitos y resplandece una convicción: la de la austeridad de los elementos y la de la severidad del dibujo. Nada sobra, el discurso en su integridad evita el derroche cromático o el dispendio narrativo; se gana en efectividad. Las anécdotas se espacializan, se vuelven formas y despliegues; escenarios y personajes en movimiento que sugieren y acotan los recursos clásicos, diluyendo la consigna eidética.

Este dispositivo intersubjetivo que no es forzosamente consciente, menos aún en quien ha extenuado la historia del arte forjando su vademécum particular de imágenes, consiste en extraer algún episodio o segmento de la vida psíquica de otros sujetos, en este caso específicamente de las imaginerías de individuos-hacedores diversos, para nutrir y expandir la intuición de quien compone desde sí, pero también respaldado en los aportes de quienes lo han precedido si bien éstos son corregidos y alterados: introspección extractiva, que no deriva en latrocinio de contenido mental. La recurrencia a la imaginería de artistas entronizados en la historia occidental, pone en tela de juicio la fuerza de Gilberto Aceves Navarro, pues la glosa de representaciones pretéritas no disminuye la fluidez de su tratamiento, sino que, antes al contrario, desde el desmenuzamiento de los axiomas clásicos sitúa su personalidad y estilo.

En buena medida la plástica europea desde el *quattrocento* hasta el siglo XX mexicano roe las vísceras de sus trazos, penetra en sus texturas, y se filtra en la disposición de sus manchas; pero su novedad está en otro sitio, pues también, su obra, alberga signos, emblemas y fórmulas de pintores remotos y modernos. Y, sin embargo, tampoco en esa incorporación gozosa mora y descansa su originalidad; será inevitable abordar ese no se qué de irrepetible en otro lugar, ya que la energía le viene desde dentro, como si la confusión de lo propio y lo extraño se fusionase, mejor aún diluyese, gracias a un poderoso solvente: la recuperación y enunciado de un espacio autorreferencial. Y allí se guarece su peculiaridad. Dimensión personalísima, la invención pura de la forma que informa, donde los planos de la composición no remiten a nadie en específico, poseen trayectoria pero están libres de deudas, dialogan con multitudes invisibles y a pesar de ello son manifestación de una voz solitaria que, con especial valentía y sin complejos, glosa a los monstruos de la historia del arte.

Soledad en compañía, finura de discernimiento, que satisface el acierto del conde de Buffon, Georges-Louis Leclerc, cuando sentencia:

...el caudal de los conocimientos, la singularidad de los hechos, la novedad misma de los descubrimientos, no son garantía segura de inmortalidad. Si las obras que los contienen no tratan sino de nimiedades, si están escritas sin gusto, sin nobleza y sin talento, perecerán, porque los conocimientos, los hechos y los descubrimientos se arrebatan fácilmente, se transfieren e incluso mejoran cuando son empleados por manos más hábiles. Éstos son exteriores al hombre; en cambio, *el estilo es el hombre mismo*. El estilo no puede, pues, ni arrebatarse, ni transferirse, ni alterarse;

si es elevado, noble, sublime, el autor será igualmente admirado en todos los tiempos...⁶

El ilustrado acierta: sólo es dable crear desde las raíces de la experiencia y la meditación. Favorecido por el ingenio, el alma refinada y el gusto, Gilberto Aceves Navarro pare obras de un golpe certero, piezas de un tirón, que siempre le han dado la espalda a quienes pintan de retazos. Su tono es asertivo, conviene al modelado de la materia, su estilo se adecua sin ambages a la naturaleza del tema.

La robustez creativa de Gilberto Aceves Navarro le viene de su enorme y dilatada capacidad para abstraer la médula de sí, de otros y del entorno. Esta suerte de implante periódico de las experiencias exteriores al artista y de aquellas otras que aunque en principio le son ajenas, terminan integrándose a su patrimonio icónico, y le permiten levantarse vencedor sobre un campo de víctimas propiciatorias (los cánones del pasado y sus exégetas), a quienes somete a un triple tratamiento: primero, las digiere; después, las tritura; y por último, las utiliza modificadas. Por eso su obra inspira un sentimiento extraño de que lo observado ya ha sido visto en algún momento previo o en otra circunstancia y locación. Nuestro personaje es un *artistófago*, aquél imaginador de formas y espacios que deglute los procesos simbólicos de sus pares o sus semejantes.

Tales procesos de interacción se celebran con vitalidad, ironía, una pizca de agudeza, crítica y admiración. Desempolvados los creadores pasados, se renuevan en la agilidad y desenvoltura de la metamorfosis, como en la serie de las decapitaciones del Bautista, pues desaparece la narración como tal, la violencia original se evapora y lo que sí se rescata y entroniza es la motilidad del trazo, la descomposición de los protagonistas a favor del conjunto, y en la que la variación cromática plasma la capacidad del artista.

A diferencia de Felipe II y la Armada Invencible donde impera el humor en medio de la desgracia, cuando los apetitos del monarca se detienen y sacian en el burdel pero también, en una variedad de aproximaciones a la técnica del retrato según sus cronistas (Tiziano, Sofonisba Anguissola, Sánchez Coello) para la que el representado carece, en realidad, de focalidad: es un pretexto abarcante, pues trasciende la batalla naval para recuperar el "aire seráfico" de la construcción del palacio, monasterio, biblioteca y panteón de El Escorial por Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, entre otros alarifes de la Corona, y concede además, atención a las viudas y huérfanas del enfrentamiento, calificándolas de "lloronas", coro griego compuesto de plañideras.

Otro experimento se ocupará de Adán y Eva, abrevando en la estampa de Rembrandt, y lo hará desde los cuerpos; dándole la espalda al carácter teológico del episodio. El desarrollo sorteará la envidia del castigo, nucleándose en la disposición de la pareja, subrayando el azoro encarnado en la manzana, mimetizando el árbol de la vida-el amor-el conocimiento, y, por último, eliminando la serpiente. Un toque de inevitable recorre las telas, y se trata de la plena humanización de los personajes, quienes al perder su inocencia, asumen un destino que desencadenará el surgimiento de la historia, y el vuelco se presenta sin dramatismo, con jovialidad y en medio del estrépito del color.

La identidad de Gilberto Aceves Navarro se forja en las visitaciones y el quehacer serial, en las referencias, las glosas y la descontextualización de escenas cotidianas o, al revés, en la conversión profana de ciertos pasajes de nuestra historia broncea. Activa la muñeca, desplaza los materiales, moldea la cera o la plastilina, arma y estructura maquetas, arremete contra placas metálicas o desplaza grafitos sobre pliegos de papel, hunde su mirada ataviada de anteojos en libros sin fin, observa compulsivamente las cosas y los seres, se refocila en los pigmentos, armado de bártulos cansados prepara la acometida final, pues el engranaje funciona y no permite interrupción alguna, su único término será la expresión... y para nuestra redención no cesará de aturdirnos su furor y puntería. •

Notas

¹ *Memorial dado a los profesores de pintura* (1677) de Pedro Calderón de la Barca en Francisco Mariano de Nipho: *Cajón de sastrería literaria*, Tomo IV, Madrid, 1781, p. 25-43.

² "Gilberto Aceves Navarro", en *Tinta Seca*, nueva época, junio-julio, Cuernavaca, 1996, p. 4-5.

³ Christopher Bollas: *La sombra del objeto. Psicoanálisis de lo sabido no pensado*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1997, 347 pp.

⁴ *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 18-55.

⁵ Immanuel Kant: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, edición bilingüe alemán-español, traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico de Dulce María Granja Castro, México, Fondo de Cultura Económica, UAM-Iztapalapa, UNAM, 2004, p. 4.

⁶ *Discurso sobre el estilo*, presentación de José Luis Rivas, traducción de Alí Chumacero, México, Universidad Nacional Autónoma de México, colección Pequeños Grandes Ensayos, número 8, 2004, p. 29-30.

LUIS IGNACIO SÁINZ es Doctor en Ciencia Política por la UNAM. Fue titular de Difusión Cultural en la UAM y director de la revista *Casa del Tiempo*. Actualmente es Secretario Administrativo del INAH. Correo electrónico: luisainz5@yahoo.com.mx