

SEBASTIAN

La Puerta de Chihuahua

ALFREDO ESPINOSA



2022



Sebastian
La Puerta de Chihuahua

ALFREDO ESPINOSA





Marco Antonio Bonilla Mendoza

Presidente Municipal de Chihuahua

María Fernanda Bencomo Arvizo

Directora del Instituto de Cultura del Municipio

Gustavo Macedo Pérez

Victoria María Montemayor Galicia

Arturo Loera Acosta

Luis Fernando Rangel

Nidia Paola Juárez Méndez

Vocales editoriales

Ramón Alejandro Carrillo Mercado

Programa Editorial

www.lacreatura.mx

Diseño y maquetación

Tzeitel Velo

Corrección de estilo

Arturo Rodríguez Torija

Crédito de fotografías

Instituto de Cultura del Municipio
Avenida Juárez y calle Sexta,
#601, C.P. 31000, colonia centro.
ISBN en trámite



PRIMERA EDICIÓN

AÑO 2022-2023



Chihuahua es capital de jóvenes escritores, mujeres y hombres que han encontrado en la palabra una herramienta para construir nuevas realidades, más humanas, más habitables.

El Programa Editorial de Chihuahua (PECH), que el Gobierno Municipal despliega a través de su Instituto de Cultura (ICM), representa una plataforma sólida para las nuevas generaciones de ensayistas, dramaturgos, novelistas, cronistas, cuentistas y poetas.

PECH es semillero de las letras en Chihuahua capital; a través de este programa, nuestra ciudad se adentra en el territorio de escritores emergentes y con trayectoria.

Para toda mujer u hombre que se dedica a la literatura, la oportunidad de ser publicado representa el despunte de su mayor pasión, una que, a su vez, llevará a los amantes de la lectura en la conquista de mundos mejores.

El Gobierno Municipal cumple, y prueba de ello es nuestro programa editorial que, desde su creación hasta esta edición, alcanza las 47 obras publicadas dentro de sus tres colecciones: Soltar las Amarras, Escritores con Trayectoria e Historias de mi ciudad.

Así, a través de la palabra escrita, de la literatura, de ideas frescas y escenas imaginarias de nuestra cotidianidad, hacemos de Chihuahua capital un municipio de escritores, jóvenes mujeres y hombres que con su intelecto y disciplina hacen de Chihuahua, la capital que da norte a México.

Lic. Marco Antonio Bonilla Mendoza

Presidente Municipal de Chihuahua

No todas las personas que empuñan un bolígrafo o se inclinan sobre el teclado quieren desplegar un universo de ficción, pero todos pretenden ejercer idéntica maravilla: la transmisión del pensamiento.

(Millán J. A. en Gómez Font et al.,2015, p.5)

El pensamiento crítico es clave para el desarrollo integral del humano, y no hay mejor forma de desarrollarlo que mediante la escritura. Podría decirse que redactar es una herramienta para comunicarse, pero esta definición no le hace justicia a la maravilla de la escritura hecha literatura, donde aquel que porta la pluma entra a una realidad del pensamiento y articula ideas, vivencias y sueños al nivel de la conciencia para poder ser entendido por un afortunado lector. En el Programa Editorial se tiene como principal objetivo no solo publicar, sino ampliar el alcance de esas historias, historias que nacieron entre nosotros y deberíamos sentirnos orgullosos de tener en nuestras manos.

Entre cuentos, poemas y ensayos se da a conocer la esencia del escritor chihuahuense. Me es muy grato presentar a los autores que en esta edición publican su obra, algunos ya conocidos, otros emergiendo con su primera publicación, pero todas y todos ahora formando parte del acervo literario cultural chihuahuense. Enhorabuena.

María Fernanda Bencomo Arvizo

Directora del Instituto de Cultura de Municipio



ÍNDICE

I. Sebastián: Las manos, la imaginación, la firma	10
II. De cómo Enrique Carbajal esculpió a Sebastián	18
III. Los desplegados y el despliegue de Sebastián.....	30
IV. Las puertas: Un viaje a través de sí mismo	40
V. Chihuahua: La monumentalidad.....	47
VI. La puerta de Chihuahua: Crónica de una escultura muy anunciada	59
VII. La puerta de Chihuahua: Una escultura monumental urbana	68

I.
SEBASTIAN:
LAS MANOS, LA IMAGINACIÓN, LA FIRMA

1.

Las manos, Sebastian mueve las manos. Sus ademanes acompañan al discurso, lo dibujan, lo esculpen. Las palabras son planas e insuficientes, apenas líneas, trazos, diagramas. Sebastian necesita volúmenes, profundidades especiales, dimensiones que el lenguaje verbal no le otorga. Las manos construyen rápidas esculturas que le caben en el hueco de las manos, luego las despliega como un acordeón. Las manos hacen música también. En un instante las manos son palomas persiguiendo las efímeras geometrías del aire. Y es que el acto creativo de un artista plástico tiene, como el sueño, más imágenes que palabras. ¿Cómo explicar la creación del universo de las formas, la secuencia de esos momentos, sin el movimiento de las manos?

La complejidad de los logros artísticos de Sebastian ha dejado atrás a muchos críticos de arte. Son muy pocos quienes logran desentrañar sus obras. Sebastian mismo, algunas veces, no alcanza a teorizar sobre su propio trabajo. El movimiento de sus manos da la impresión de querer realizar ahí mismo la obra de la cual habla; le parece más sencillo que explicarla.

Además, Sebastian es norteño. El lenguaje suele parecerse a los paisajes, y el de Sebastian fue árido, semidesértico. Su habla es austera, directa, insuficiente a veces para articular las palabras capaces para describir el misterio, los intrincados mecanismos de la creación artística y los diversos procesos de una geometría caprichosa. A través del trabajo de las manos, cristaliza las formas fraguadas en la maquinaria intangible de la imaginación.

Del sueño al estudio, de la fantasía al taller, Sebastian realiza sus creaciones con intuiciones geniales. De una de ellas nació la Puerta de Chihuahua. De un sueño, quizá, de un desvelo, de la minuciosa observación de una misma pieza geométrica, vista ahora desde una nueva perspectiva, de otro ángulo, y de pronto se ilumina la visión de una escultura prodigiosa. El lápiz borrona rápidas líneas sobre el papel. Desde que empiezan a nacer, sus criaturas se alumbran y se ensombrecen. Tienen un color en la piel, una textura, un volumen. Luego pasa al cartoncillo. Hay un poco de fiebre en todo esto. Trazos, diagramas, cortes, pegadura y en la cartulina empieza a tomar cuerpo su intuición, y esos cuerpos, algunos de ellos distantes ya de la figura geométrica que los parió, pero todavía con un aire de familia, se vuelven autónomos y capaces de jugar con otros cuerpos, de ayuntarse, de crear nuevas formas.

Su mente está entrenada, como si se tratara de una computadora dotada de alta tecnología, con el programa de punta, para visualizar los cuerpos geométricos o las formas azarosas que adquieren esos mismos cuerpos cuando se les fragmenta, distorsiona, descuartiza, se les imponen nuevas vecindades, distintos convivios con otros cuerpos, se ensayan nuevos dobleces, distintos cortes en su propia estructura...

Y así va construyéndose la escultura que nació en la imaginación. Las manos, entonces, realizan en cartoncillo una escultura minúscula, como si Sebastian retornara al jardín de párvulos, pero al mismo tiempo sopesando las dificultades para hacerla colosal, en acero, viéndola no sólo como un prodigio artístico, sino también como un reto de ingeniería.



2.

Creada ya la obra artística, realizada en cartulina y más tarde en bronce, sobrevienen otros desasosiegos a Sebastian. ¿Cuánta altura podrá alcanzar, cuánto tonelaje podrá resistir? ¿A cuánto ascenderán sus costos? ¿En dónde podrá ser erigida? ¿Es ésta la Puerta de Chihuahua? Sí, sí, es la Puerta de Chihuahua. ¿Pero cómo proponer esta escultura monumental para una ciudad que es más un desierto cultural que geográfico?

Las dificultades para las obras monumentales son múltiples y complejas. Más cuando se trata de una escultura no figurativa. Pero la suerte de la Puerta de Chihuahua ya estaba echada. Desde su creación, Sebastian la observa girándola entre sus manos, convencido de que la Puerta de Chihuahua exigirá que las miradas, apenas se posen en la ambiciosa columna, ascenderán como una

flecha hasta el cielo, y a toda velocidad tomarán una curva inesperada doblando por un arco imperioso para luego abandonarse a una caída libre por la doble cascada de formas cúbicas que los hechizará, porque esa caída no es precipitada, al contrario, parece congelarse asombrosamente ya que estos cuerpos geométricos dan la impresión de estar implantados, apenas, unos en otros, de manera precaria, compartiendo solamente sus orillas.

Está seguro de que esta última observación provocará la fascinación artística, pero también asombrará por el portento de ingeniería.

El entusiasmo de Sebastian está a toda prueba, sin embargo, no ignora que la siembra de una escultura monumental requiere de un equipo de expertos. Es imprescindible el estudio de suelos y de resistencia del mismo para sostener firmemente el peso de varias toneladas de acero; se amerita un cálculo estructural de la pieza escultórica que contemple la distribución de las tensiones y de los pesos. Habrá que tomar en consideración el peso que se ejerce sobre el terreno, el autosoporte de la escultura, la cimentación y el basamento, el cálculo del empuje del viento, el grosor de las placas de hierro, la estructura interna para soportar adecuadamente a cada uno de los cubos sin que se flexionen ni se venzan.

Por instantes sobrevienen las dudas: ¿lo que pudo hacer en cartulina podrá llevarse a cabo en acero?, ¿podrá el suelo del desierto resistir la altura y el tonelaje?, ¿alcanzará el presupuesto para que el equipo de técnicos realice sus cálculos? Las dudas lo asaltan, pero no lo derrotan. Uno de los trabajos más arduos es el de vender la idea a sus posibles clientes. Confía en su tenacidad, en sus relaciones públicas, en su experiencia para sortear las distintas condiciones, veleidades y escenarios políticos; en el liderazgo con el que cuenta para organizar grupos capaces de luchar por un mismo objetivo

cultural. Habrá que hablar de cultura y arte y al mismo tiempo de capitales, recursos, tiempos políticos. Y esas negociaciones tiene que realizarlas él mismo.

En el paquete de una escultura monumental se pone todo en juego. Y Sebastian es ante todo un artista, pero también una institución cultural y una empresa. Una imagen, una firma.

3.

Sebastian introduce al mercado un producto artístico muy codiciado por su valor artístico pero que también posee un valor comercial alto, de tal manera que su obra monumental puede ser sufragada por algunos empresarios, industriales o políticos de alto rango; sin embargo, Sebastian ha sabido incursionar por los caminos que transitaron, por ejemplo, los grandes maestros del muralismo mexicano (Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo) y, de la misma manera que ellos, ha resuelto algunos de los problemas que se le han presentado.

Cuando Siqueiros renunciaba a pintar con caballete, en formato pequeño, deseaba frustrar los deseos de los adinerados que codiciaban una de sus obras para atesorarla y exhibirla, quizás, en su sala u oficina. Siqueiros pintaba sobre muros de sitios públicos y concurridos para que todos pudieran apreciarlas. El espíritu de los muralistas se orientaba a la sociabilización del arte. Aunque las circunstancias ideológicas han cambiado, la tentativa de los muralistas y la de Sebastian coinciden en algunos de sus resultados artísticos: la monumentalidad de sus obras y la colectivización del arte.

Sebastian, como los maestros de la Escuela Mexicana de Pintura, ha declarado: «Estoy por un arte público, por un arte realmente masivo, y mi obra no tiene otra razón de existir que mi deseo de darla al pueblo». Si para los muralistas era imprescindible que

el pueblo tuviera acceso al arte a través de los murales que generalmente eran patrocinados por el gobierno federal, a Sebastian le parece inevitable trabajar con formatos colosales puesto que así resuelve la exigencia estética de su propuesta artística, obsequiando a las ciudades grises, contaminadas, un relámpago de color y una súbita fiesta de formas que danzan. Y, de paso, le exige al transeúnte que se enfrente a ella. Sebastian desea sacudir al ciudadano, provocarlo, admirarlo, seducirlo, imitarlo, pero en todo caso evitar que mantenga su habitual imperturbabilidad.

A los muralistas los patrocinaba un gobierno que se sentía en la obligación de promover los ideales de la Revolución a través del arte muralístico. Sebastian, en cambio, se patrocina a sí mismo haciendo negocio con los industriales, empresarios, gobiernos, instituciones públicas y privadas. La legítima venta de su arte produce a sus compradores ganancias artísticas, políticas, caprichos personales con exención de impuestos, etc., pero son los ciudadanos comunes los más beneficiados con sus esculturas enormes.

La realización de obras colosales posee la misma intención de convertirse en arte público, obra urbana, a ojos de todos. El material que utiliza Sebastian es hierro y acero y el proceso de construir las esculturas es complejo, laborioso y costoso, por eso Sebastian ha tenido que convertirse en una empresa de la cual él es su director general, su publicirrelacionista más habilidoso y su vendedor estrella.

La promoción de su obra ha ido de la mano con la promoción de sí mismo. Sebastian y sus esculturas son inseparables. Sus constantes intervenciones en el mundo de los grandes empresarios y de los políticos de alto nivel —que son quienes tienen acceso a los capitales necesarios y a las decisiones públicas— le ha otorgado un invaluable aprendizaje para abrir el mercado a su propia obra. «La capacidad de Sebastian para hacerse presente a través de sus obras

crece en proporción geométrica —escribe Teresa de Conde— en la medida que sus esculturas parecen reproducirse, dando al conjunto de sus actividades cierto carácter de empresa...».

El escultor Sebastian es uno de los artistas mexicanos con mayor proyección y reconocimiento en el mundo. Sus obras monumentales se han integrado con naturalidad —o provocando una modificación radical en el espacio— a los diversos paisajes urbanos de países culturalmente muy distintos como Egipto, Japón, Noruega, Estados Unidos, Brasil, Canadá. En la República mexicana, particularmente en la Ciudad de México, Tuxtla Gutiérrez, Toluca, Monterrey y Chihuahua, se encuentran sembradas esculturas colosales que en muy poco tiempo se han convertido no sólo en referencias geográficas y culturales, sino en símbolos de la identidad regional.

El sitio que como artista ha ganado en el mundo es incuestionable y, para sus clientes, este nivel artístico alcanzado por Sebastian, sus experiencias y relaciones con políticos y empresarios, suelen convertirlo en un creador muy atractivo.

Ida Rodríguez Pamprolini, su mejor crítica, ha sido testigo de «La lucha personal y obsesiva de Sebastian por sobresalir y tener éxito, su idea de genialidad y su alarde de individualismo, los valores a los que se apega, los modelos que busca, y su fe en la ciencia y en la tecnología al ocaso de una época moderna que hemos visto sucumbir, Sebastian se salva de este desastre globalizado porque ha fincado su obra en verdades... que siguen funcionando como tablas de salvación que flotan en la turbulencia del presente y no se hunden, sino que son arrastradas hacia un futuro impredecible en la actualidad».

El interés que Sebastian suscita con su propuesta artística debe resultar altamente atractiva a quienes la patrocinen. El alto

costo del material, el tonelaje de los mismos, la instalación realizada por expertos, los terrenos en donde se erige y, por supuesto, el precio de la creación artística es indudablemente costoso. Por ello, Sebastian se ha convertido en un publlirrelacionista eficaz y afortunado que no sólo comercia con sus obras, sino también vende una tajada de su fama y de sus redes de relaciones que vuelve atractivos a los políticos que buscan ascender, realizando gestiones que permitan acercarse al príncipe de su interés a través de acciones políticamente correctas y de trascendencia pública.

No en pocas ocasiones, Sebastian habla de sí mismo en tercera persona. Da la impresión de que cuando se refiere a Sebastian es como si hablara de un conocido de sí mismo y de todos. Habla de la empresa que, en efecto, es y representa. Sebastian está hecho de imágenes diversas, es el personaje público, el artista que también ayuda a la construcción de su propio mito.

En varias ocasiones, sus incursiones en el mundo de la política han ensombrecido su imagen: por suerte su prestigio artístico está más allá de esas reyertas. Además, Sebastian parece asimilarlas como los imprescindibles gajes del oficio.

Y la empresa Sebastian, como muchas otras que han logrado sobresalir por su calidad en los competidísimos mercados, vende su firma: su firma que es, a la vez, su imagen, sus productos artísticos, su fama, sus relaciones políticas y, sobre todo, su indiscutible calidad artística.

Y Sebastian, el otro, el mismo, lo sabe.

II. DE CÓMO ENRIQUE CARBAJAL ESCULPIÓ A SEBASTIAN

1.

El escultor, antes de ser Sebastian, fue Enrique Carbajal, un niño que nació en Camargo, Chihuahua, ciudad pequeña y de pocos habitantes, semidesértica y desprovista casi totalmente de vida cultural y que, sin embargo, posee una magia telúrica que ha acogido la germinación de artistas tan destacados como Siqueiros, Gonzalo Martínez y Lucha Villa.

Como la mayoría de los artistas, Sebastian tuvo que vencer muchas adversidades antes de concretar los sueños que lo inquietaban. Con Sebastian se refuta la teoría de que el artista plástico logra despuntar solamente si recibe de su entorno constantes lecciones de arte visual. O al contrario, se confirma. Enrique Carbajal, en el desierto, veía la desolación, la infinita tierra baldía, poblada de cerros, espejismos, incandescencias, llanos pelones, cielos de radiante azul, paisajes iluminados por un sol rabioso o por la nieve que durante los inviernos los cubre. Pero ahí, en las tierras flacas, la imaginación se fortalece. En el desierto, país de los espejismos, se mira lo que se quiere ver. Por el desierto transitan, rodando, todos los sueños del mundo.

El niño Enrique Carbajal se demoraba panza`rriba, en el escrutinio de las nubes y sus mudanzas. Las formas enigmáticas, abstractas y realistas, lo subyugaban. Miraba cómo las manos del viento se apropiaban, sin convidarlo, del material más suave y lábil para realizar con las nubes, sobre un fondo azul del cielo, el arte divino de las esculturas ambulantes, etéreas, multiplicadas, además por su propia imaginación precoz y prodigiosa.

El niño Enrique Carbajal poseía toda una constelación familiar y ambiental tan desafortunada que por sí misma podría explicar el hundimiento psicológico de cualquiera que la padeciera. Sin embargo, estas condiciones adversas lo fortalecieron de tal modo que en pocos años esculpió a su mejor creación: Sebastian.

Nace el 16 de noviembre de 1947 y su precocidad para el arte fue evidente desde los primeros años. Cualquier material (barro, masa, tela, lápices, papeles, cartón, etc.) se convertía en un instrumento, en una herramienta para lograr objetos artísticos. Era, según lo describe Roberto Vallarino, «un niño inquieto, que desde que tiene uso de razón observa al mundo de una manera distinta al resto de los niños». Enrique Carbajal, siendo el menor de tres hijos, mantuvo con su madre Soledad —que nunca se casó— y con su abuela Ramona un vínculo estrecho. Su hermano Ramón cumplió el rol paterno para el niño artista.

Enrique Carbajal acompañaba a su madre a moler el nixtamal. En Camargo, como cualquier otro pueblo chico, pululaba la gazmoñería, la pretensión y la mezquindad en algunas de sus gentes, y era capaz de instalar un infierno grande en ciertas vidas que no obedecían el patrón establecido. Seguramente Soledad, en su condición de madre soltera y con carencias económicas, fue objeto de soterradas críticas. El niño Enrique Carbajal pudo haber sentido el oleaje de los chismes y las llamaradas del estigma social.

Pero Soledad no tenía tiempo para sufrir las habladurías. Eran tiempos de crisis. El oro blanco, como se le llamaba al algodón, perdía su precio y la agricultura se iba a pique. Los trabajos para una mujer sola son interminables e ingratos. Soledad transitaba las calles con orgullo y tras ella, atado por los lazos afectivos con su madre pero siempre viajando en el poderoso vehículo de su imaginación, Enrique Carbajal. Por esas calles terregosas, el niño

que años más tarde se llamaría Sebastian, distraído, pensaba quizá en la resolución de su primera escultura formal cuyo modelo había sido la Venus de Milo fotografiada en una caja de cerillos Clásicos y que logró reproducirla en barro del río Conchos. O quizá pensaba, mientras se afanaba en sus tareas de geometría, en la manera de dotar de mayor movimiento a las papirolas y al origami.

Seguramente Sebastian transformó sus pasatiempos en estudios formales y muy pronto encontró que en los dobleces del papel cuadriculado se escondían y se revelaban las figuras mágicas, que trasladaría posteriormente a los cubos extraordinarios con los que continúa provocando más asombro y maravilla que los prestidigitadores con sus chisteras.

Y al llegar al molino, con las primeras raciones de masa que salían de la máquina, el pequeño artista esculpía árboles, juguetes, casas, figuras humanas, animales. De hecho, muchos años más tarde Leila Driben relata esta anécdota en que se confirman estos juegos infantiles de Sebastian:

Sentado junto a la ventana, en un elegante café porteño, frente a la Plaza San Martín, a pocas cuadras del Retiro —la vieja, bellísima estación de trenes de Buenos Aires—, con la Torre de los Ingleses como silencioso marco enclavado al otro lado de los árboles de la plaza, Sebastian habla de su obra y, al hacerlo, toma entre sus manos un trozo de pan y propone que la imaginación de la interlocutora vea en él un volumen geométrico: “Supongamos que esto es un cubo; si lo despliego haciéndolo girar, el cubo genera otras formas y, de esa variación, nace la obra”. Después, involuntariamente, se come el pan y, sorprendido ante su propio gesto, agrega: “me lo comí”.

Por las tardes, en Camargo, Soledad cortaba la tela y pegaba los fragmentos hasta completar una prenda de vestir. El corte

de la tela seguía un patrón previamente trazado en papel cebolla y mostraba a Sebastian el sortilegio del corte y la confección. Quizá por habitar el mundo de dobleces y dobladillos, de reverses y enveses, de costura visible e invisible, exponiendo a cada instante una exterioridad que logra exhibir los juegos que en la interioridad suceden, pudo realizar la traducción geométrica de la cinta de Moebius.

Los vecinos de Soledad todavía recuerdan sus gritos llamando la atención del pequeño Enrique, quien se olvidaba de sostener la tela y se extraviaba entre sus sueños bajo la máquina Singer.

La convivencia en este mundo para un espíritu artístico debió haberse convertido en algo mágico. Sebastian niño volvía a los planos de papel que su madre desplegaba en la mesa de trabajo (que era la misma en donde se servían los alimentos, se realizaban las tareas escolares y en torno a la cual se conversaba), sometiéndolos a un nuevo y temerario escrutinio y más tarde, ya transformados en conceptos y figuras geométricas, procedía a extenderlos en las banquetas, el asfalto o la tierra de los patios en donde junto a los demás niños pintaba los mamaleches con el caliche o con una vara grande. Y mientras saltaba por los cuadrados y rectángulos del mamaleche, su fantasía lo internaba en las aventuras geométricas de habitar el cubo.

Este juego infantil, también llamado bebeleche, aviones o rayuela, presente en casi todas las tradiciones del mundo, se convertiría en una de las experiencias que más recordaría Sebastian. Los grandes mamaleches como motivo de diversión paulatinamente fueron convirtiéndose en una fascinación perdurable, porque semejaban las formas planas de la ropa que confeccionaba su madre y que, al enfundarlas los cuerpos humanos, recuperaban su volumen. Si el mamaleche se recortaba sobre cartón aparecía un cubo que podía doblarse y desdoblarse, poseer tridimensionalidad y encontrar en sus múltiples variaciones geométricas el juego, la magia, el arte.

2.

Años más tarde, Sebastian acudía con regularidad a la peluquería. Ahí llegaba la revista *Siempre!* en cuyo suplemento cultural, coordinado por Fernando Benítez, participaban los mejores escritores mexicanos y además se brindaba un generoso espacio a los más destacados artistas plásticos del país, al mismo tiempo que se enteraba de las vanguardias y de los aspectos críticos con los que se cuestionaban a cada una de las corrientes artísticas.

En esos espacios conoció a Diego Rivera y a Frida Kahlo, a Orozco y Tamayo, a María Izquierdo, a Juan Soriano y las primeras expresiones en México del arte abstracto con Manuel Felguérez y Lilia Carrillo. Pero también conoció en esas páginas a José David Alfaro Siqueiros, nacido, como él, en Santa Rosalía de Camargo.

Seguramente el descubrimiento de que Siqueiros era su paisano debió sacudirlo: uno de los grandes de la escuela mexicana de pintura había nacido, como él, en las mismas tierras semidesérticas. A Siqueiros lo había quemado el mismo sol; sus ojos ávidos habían mirado el mismo cielo límpido, los mismos montes, los mismos terregales se les habían metido por los ojos; habían visto, quizá, los mismos espejismos a través del vidrio esmerilado del verano chihuahuense.

Sacudido por esos descubrimientos, Enrique Carbajal, ansioso y trémulo, buscaba los espacios para desplegar su arte muralístico, deseando que su obra fuera admirada por la mayoría de los camarguenses.

Uno de los mejores espacios que Camargo le podía ofrecer al artista adolescente fueron las láminas del mostrador de una pequeña pero muy concurrida tienda de abarrotes. Ahí pintaba sus obras y mientras los hombres tomaban sodas frías y las mujeres acudían por el pan y el arroz, admiraban los dibujos y el color

del pequeño artista local. El reconocimiento que le prodigaban era recibido por Enrique Carbajal con orgullo y alegría. Al paso del tiempo esos estímulos habrían de convertirse en uno de los factores más determinantes para que se decidiera a perseguir sus sueños.

Cuando llegaron los años para ingresar a la preparatoria, emigró de la ciudad de Camargo a la de Chihuahua e intentó reencontrarse con el padre, casi desconocido. Con dieciséis años llegó a la casa de la abuela paterna, pero muy pronto tuvo fricciones. Su adolescencia indómita y resentida chocaba contra la figura de un padre largamente ausente y unos medios hermanos desconocidos.

De esa época, Sebastian recuerda sus primeras noches pasadas en las bancas de la ciudad universitaria. A los pocos días salió de esa casa con más dificultades de las que había llegado, y decidió retornar a Camargo. Y ahí estaba Enriqueta Visconti, maestra de inglés, que hablaba con el jovencito Carbajal acerca de la mitología griega y de sus andanzas en Europa. Le dedicaba su atención y su tiempo porque veía en él dones excepcionales para el dibujo y la comprensión del arte, animándolo para que saltara las trancas y se fuera a la Ciudad de México.

Mientras lo pensaba, Enrique Carbajal se daba tiempo — según lo confiesa Roberto Vallarino — para asistir a clases, jugar basketball, montar en bicicleta, perseguir a las muchachas y organizar funciones de teatro de sombras.

La maestra Visconti insistía, azuzando al muchacho artista para que concretara sus aspiraciones de estudiar en San Carlos. Para cualquier provinciano adolescente la sola mención de irse a vivir a la Ciudad de México podría asustarlo, sin embargo, Enrique Carbajal no se amedrentó: «empezó a realizar dibujos para el material didáctico de los maestros rurales de la zona y ahorró suficiente dinero para viajar a la Ciudad de México e inscribirse en San Carlos y estudiar para ser lo que deseaba: un artista plástico».

3.

De Sebastian se recuerdan épocas y anécdotas heroicas. Las dificultades para la sobrevivencia no fueron capaces de desalentar su pasión artística. Sebastian, escribe Roberto Vallarino, «llegó a México en 1964 y tuvo que ganarse la vida de múltiples maneras. Fue mensajero en un despacho de abogados y conoció todas las notarías de la ciudad; fue galopín en el primer Vip's que hubo en México y llegó a tocar maracas en los autobuses urbanos; enviaba a Chihuahua suéteres de lana que compraba en Chiconcuac y allá los vendía al doble...».

Tenía sólo algunos años en la Ciudad de México cuando los sucesos se le presentaron vertiginosamente. La revuelta estudiantil de 1968 y el enfrentamiento entre los vanguardistas y la Escuela Mexicana de Pintura enmarcaron su portentosa fuerza para la creación y sus primeras y exitosas incursiones en la escultura.

Su vida se había modificado radicalmente. Él mismo había cambiado. Y un buen día el joven Enrique Carbajal decide ser Sebastian. El nombre debió significarle un compromiso consigo mismo, una apuesta. Con este nombre incursionaría al mundo del arte. ¿Por qué decidió pasar a la historia del arte con el nombre de Sebastian y no con el propio de Enrique Carbajal?

La elección del nombre carga al recién llegado con expectativas, sueños, pero también se expresan costumbres, estructuras y poderes familiares que con el paso del tiempo pueden volverse orgullo o, por el contrario, lastre.

¿Qué intrincados procesos psicológicos laboran incesante e inconscientemente para que la persona decida modificar su nombre a contracorriente del acta de nacimiento y de bautizo, de la lista escolar y de la carga de apellidos familiares, de su propia identidad? Pablo Ruiz, por ejemplo, decidió borrar casi completamente

su nombre de pila y su apellido paterno para que el deslumbrante Picasso, apellido materno, entrara por la puerta de la historia del arte y alcanzara la gloria.

Otro ejemplo fue Siqueiros, camarguense ilustre cuyo nombre real era José Alfaro Siqueiros y que por inescrutables caminos psicológicos, a lo largo de su vida fue agregando el nombre de David, para después ir debilitando el apellido paterno Alfaro y terminar firmando únicamente con el rotundo apellido materno: Siqueiros. Angélica Arenal, la tercera y última esposa de Siqueiros ofrece una posible interpretación:

Nunca hijo y madre tuvieron un parecido tan extraordinario. El mismo físico violento, agitado y romántico. La misma naturaleza voluntariosa, fluida y a momentos desorbitada; la misma sensibilidad, el mismo anhelo devastador y creativo. Tenía la madre facultades de actriz, vivió pocos años, pero contaban sus hermanos que cuando anhelaba o detestaba algo, primero con su familia y después, es de suponerse que con su esposo, le sacaba partido a esa gran disposición para conmover, para electrizar, para cautivar con toda la magnificencia que el deseo lo requiriese... Los rasgos fundamentales de Teresa Siqueiros y los que ésta a su vez transmitiera a su hijo, lo heredaron de esa familia de artistas, de aventureros románticos, de bohemios enemigos de la rutina y de lo práctico, insubordinables y desconfiados, pero al mismo tiempo haciéndole frente con arrojo a toda situación dudosa. Elementos que, como plantas invernales o del desierto, sólo subsisten donde el clima es más extremo, donde la geografía es más rígida y dramática...

El padre de Siqueiros, Cipriano Alfaro —en contraste—, abogado de Guanajuato, era un hombre pulcro y severo, aristócrata y que, según Siqueiros, «prácticamente vivía en la iglesia. Era un

hombre extraordinariamente creyente, casi un místico». Siqueiros decidió firmar su obra con el segundo apellido por identificación con la madre y por rechazo a la figura paterna.

¿Y por qué Enrique Carbajal decidió olvidarse totalmente de su nombre y firmar como Sebastian su trascendencia artística? En una reveladora entrevista concedida a Diana Laura Riojas, Sebastian refiere que el abandono de su verdadero nombre, Enrique Carbajal, «responde a una historia y a una estrategia», y agrega:

Se debió a que tres personas, en ámbitos y momentos diferentes, hayan coincidido en decir que me parecía a San Sebastián. Mi maestro de escultura, en una ocasión en que me quedé dormido en clase por la fatiga, me tomó como modelo para hablar de San Sebastián. Posteriormente, al compartir una comida con él, el poeta Carlos Pellicer me dijo que parecía salido de un San Sebastian de Botticelli. Y después un entrevistador extranjero señaló que había estado con un joven escultor que le recordaba al San Sebastian de Mantegna. Tal vez los rasgos adolescentes, duros y suaves, el cabello rizado, no sé, pero pensé y consideré que comercialmente funcionaría. Se puede pronunciar casi de la misma manera en diferentes idiomas. No necesita apellido y se recuerda fácilmente: esos fueron los motivos que me decidieron a adoptar el nombre de Sebastian.

La explicación de Sebastian, aunque convincente, no puede reducirse solamente a observaciones exteriores, a un acierto estético o a una estrategia comercial. La elección del nombre va más allá. Y en su caso, no es solamente la elección de un nombre, sino también de una imagen y posiblemente de una historia.

Puede que Enrique Carbajal se pareciera, efectivamente, a san Sebastian, pero ¿qué lo lleva a bautizarse con ese nombre? Es común que los artistas adoptan nombre de batalla, sin embargo, en muchos de estos casos también existen razones de índole psicológica.

Antes de emigrar a San Carlos, Enrique Carbajal tenía en Camargo un amigo llamado Sebastian que falleció trágicamente en un accidente automovilístico. La huella mnémica y emocional de esa muerte prematura debió haberlo seguido o, incluso, atormentado. ¿Quiso Enrique Carbajal homenajearlo, desear que resucitara en él mismo adoptando su nombre como propio? La elección del nombre es un enigma que trasciende la conciencia de la propia persona que lo selecciona.

Es indudable, por otra parte, que Sebastian conocía la historia de san Sebastian y sobre todo los múltiples lienzos que pintaron los más grandes artistas de distintas épocas evocando el martirio de este santo. Las pinturas de los grandes maestros muestran a un san Sebastian con sangrantes heridas por flechas hundidas en su cuerpo. La agonía reflejada en su rostro y la casi desnudez de su cuerpo joven, magro, ligeramente atlético, le otorgan al mismo tiempo un misticismo y una sensualidad enaltecidos por el dolor.

¿Pudo Enrique Carbajal identificarse en sus martirios con el santo? Aunque las historias son muy distintas (el artista camarguense es poco religioso y los afanes del santo romano no eran estéticos), existen algunas coincidencias: la creencia ciega en sus objetivos, la tenacidad, las dificultades, el martirio para la práctica de sus ideas.

San Sebastian fue soldado del ejército romano en el año 269 y fue tenido en gran estima por los emperadores Diocleciano y Maximiano, tanto que le confiaron el mando de la primera cohorte. San Sebastian aprovechó el puesto para realizar servicios de la Iglesia cristiana. La actuación del mártir consistió principalmente en confrontar a los que eran perseguidos y especialmente a los que habían padecido tortura y martirio. Convertía al cristianismo a los aprehendidos, e incluso hizo algunos milagros tales como devolver el habla a una mujer. Diocleciano, al saber de estas actividades del

santo, se indignó y lo condenó a ser asaeteado en campo abierto. Así lo hicieron y lo dieron por muerto, sin embargo, una piadosa viuda curó sus heridas hasta sanarlo. Ya recuperado, San Sebastian se presentó ante Diocleciano en las graderías del templo de Heliogábalo, exhortándolo a abandonar a los falsos dioses. Estupefacto, Diocleciano, al mirar a quien creía muerto, mandó apalearlo hasta que expirase, y al llevar a cabo las funestas órdenes se le tiró, en secreto, a la cloaca, pero el santo se apareció a una mujer muy religiosa para decirle en dónde se encontraba. Ahí se levantó un sepulcro adornado por mármoles. Ahora el santo es adorado y conmemorado por muchos.

El martirio de san Sebastian, exhibido en grandes lienzos de los más prestigiados museos del mundo, ha sido pintado, entre otros, por Tiepolo, Zurbarán, Murillo, Ribera, Piccioli, Mantegna, Botticelli, Correggio, Rubens, el Greco, Vannucci, y modernos como Gustavo Moreau, Fernando Gaillard, y entre los mexicanos destaca Zárraga. San Sebastian es, quizá, después de Cristo, la figura mística que más fascinación ejerce en los artistas plásticos.

Cuando una entrevistadora extranjera le reafirma su parecido con el San Sebastian de Mantegna, el escultor mexicano acepta que tal vez se debía a «los rasgos adolescentes, duros y suaves, el cabello rizado, no sé...». La idea del parecido físico le gusta a Enrique Carbajal, pero también su imagen y su historia.

Enrique Carbajal también padeció martirio. La vida adversa le negó muchas veces los alimentos y la cama, aunque lo dotó del coraje imprescindible para sobresalir y tolerar el vértigo a las alturas. La vida le negó también a un padre, una presencia, un apellido que en la niñez le hizo falta y que, en cuanto pudo, encubrió su ausencia con el nombre autosuficiente de Sebastian.

Siendo ya Sebastian, en 1967, muere su madre Soledad,

quien vivía en Ciudad Juárez con el hijo mayor. Sebastian ya había logrado el premio en la Escuela Nacional de Artes de la UNAM y había tenido su primera exposición de pintura. En 1968 presentó, en el Museo de Arte de Ciudad Juárez, su primera exposición de escultura. No pudo asistir al sepelio de su madre porque carecía de dinero para treparse al autobús.

Doce años después, en 1980, cuando decide incursionar por un nuevo rumbo en su escultura, realiza un homenaje póstumo a su madre, dedicándole una de sus más bellas obras: la Puerta Soledad. Sebastian se casa por primera vez con Victoria García, también estudiante de Artes Plásticas. Con ella, en 1975, procrea un hijo al que le imponen el nombre de Matías en homenaje a Matías Goeritz, a quien había conocido en 1971 y quien lo había hecho su ayudante y profesor asociado de la UNAM.

En 1982 conoce a Gabriela Hernández Laris, su segunda esposa y con quien procrea en 1984 a su hija Gabriela.



III.

LOS DESPLEGABLES Y EL DESPLIEGUE DE Sebastian

1.

En 1985, año en que Enrique Carbajal decide ser Sebastian, ingresa a la Academia de San Carlos y se instala en el corazón de la revuelta cultural.

Sebastian sabía que las aulas de San Carlos habían alojado a los incipientes y ya portentosos talentos de quienes serían los grandes maestros de la pintura mexicana. Pero las buenas escuelas no son suficientes para hacer bueno al alumno, y Sebastian no se conformaba con las lecciones que recibía en esas aulas; por sí mismo mantenía una profusa educación autodidacta leyendo libros de arte, admirando las reproducciones de las obras de Miguel Ángel, Rafael, Leonardo y Donatello, pero al mismo tiempo desvelándose

con los griegos arcaicos y las propuestas conceptuales de Marcel Duchamp, mostrando además un interés, poco frecuente entre los aspirantes a convertirse en artistas plásticos, por las matemáticas y la geometría.

Años más tarde, Sebastian reconocería éstas y otras influencias:

Yo soy un producto de los años sesenta: ya comenzaba el reino de los cinéticos (Jesús Soto, Carlos Cruz Diez). Toda esa avalancha que era el arte del siglo veinte se me vino encima, de sopetón. Creo que a la hora de pagar reconocimientos debo aceptar todo lo que le debo a Henry Moore. Él me enseñó a percibir la vitalidad en la forma, la fuerza de expresión. Me enseñó qué es una escultura y a darle presencia, a hacerla vivir. Todo eso lo encontré en su materia, en sus volúmenes y en sus formas.

2.

En los agitados años sesenta del siglo XX, el contexto cultural no escapaba a la eferescencia social que se vivía en México. Los jóvenes no soportaban ya el autoritarismo gubernamental ni las rigideces que imponía una anacrónica visión política que los excluía.

La Escuela Mexicana de Pintura estaba severamente cuestionada. Mathias Goeritz y, posteriormente, José Luis Cuevas encabezaban movimientos radicales contra la vieja concepción artística y promulgaban otra manera de entender el arte y de hacer obra. Uno de estos movimientos se deslindó totalmente del realismo exaltado de los tres grandes muralistas mexicanos y decidió que el arte debía escapar de las prisiones del significado, del contenido social, y construir su propio espacio autorreferencial.

Llegó el 68 y el joven Sebastian participó activamente en la revuelta social. De las aulas de San Carlos salían las mantas y las pancartas que habrían de exhibirse en las manifestaciones. La creatividad encontraba en estas vertiginosas actividades una oportu-

tunidad para el arte efímero pero ya con importante función social y política. Por su participación en la revuelta estudiantil, Sebastian fue encarcelado:

[...]estuve detenido en el Campo Militar número 1 por una sencilla razón: San Carlos fue fundamental para el movimiento. Produjimos mantas, carteles, pancartas, teníamos los medios para producir y lo hacíamos. Este tiempo... me sirvió para analizar lo que quería y lo que debía hacer. Cuando estás en la cárcel incomunicado con el exterior, alejado de la familia, necesariamente te planteas alternativas reales para la vida. Al salir ya nadie me paró. Me volví profesional en 1968, exhibí en la calle, sin dinero, unas esculturas en terracota con mucha influencia de Henry Moore. En Ciudad Juárez fue mi primera exposición, con trabajos de barro y metal doblado, algo no totalmente geométrico sino abstracto.

Sebastian encontró en la ciudad de México, en sus calles, en los espacios culturales, en algunos periódicos, entre los artistas, la concreción de algunas revoluciones que bullían en su creativa imaginación.

La ausencia del padre, conflicto que lo dotó del coraje necesario para vencer adversidades y cristalizar sus búsquedas, lo llevó a la adopción de uno menos ilusorio y lo encontró en Mathias Goeritz, un inquieto alemán que apenas regresaba de España y ya estaba en la Ciudad de México fundando el insólito Museo Experimental Eco que, durante el tiempo que permaneció en actividad, según Humberto Ricalde, «ofrecía sus espacios amplios y sorprendentemente dinámicos a las más diversas actividades artísticas. Durante un año, bajo el impulso iconoclasta de Matías Goeritz, fue lugar para la danza y la música; para la escultura, la poesía, el dibujo y la pintura; fue también lugar de prueba, de iniciación y de arranque; de manifiestos y tomas de posición, en abierta polémica con el arte mexicano de mitad de siglo».

Desde los años cincuenta, Goeritz frecuentemente fue cabecilla de las polémicas culturales de su tiempo. Goeritz se confrontó con la Escuela Mexicana de Pintura y muy pronto ese desafío se convirtió en un rompimiento. Fue en Eco donde se prepararon algunos de los manifiestos y proclamas más célebres. En 1961 escribió su famoso *Manifiesto de los Hartos*:

Estoy harto de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y desde luego, de toda pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del *bluff* y de la broma artística, del consciente y del subconsciente egocentrismo, de los conceptos inflados, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos...

Este manifiesto y otros similares fueron suscritos por algunos reconocidos artistas tales como el arquitecto Pedro Friedeberg, los pintores Jesús Reyes Ferreira, José Luis Cuevas y, más tarde, Gunther Gerzo, Alberto Gironella, entre muchos otros.

Mathías Goeritz, después de recibir el impacto de las pirámides de Teotihuacan, sucumbió a la tentación de crear obras con escalas monumentales que fueran capaces de proyectar una gran fuerza plástica. El color y la corporeidad debían integrarse, no como elementos plásticos ornamentales en la escultura sino como elementos inherentes a la obra artística; la obra artística debía recuperar las mejores tradiciones arquitectónicas y escultóricas, encontrar la secuencialidad espacial y la intensidad lumínica, la expresividad de la mano de obra artesanal y la fuerza geométrica expresiva e inquietante. Todo este bagaje teórico se expone con gran expresividad constructiva que radica, según Humberto Ricalde, en «sus angostamientos, sus cambios de altura, sus perspectivas forzadas, así como en los repentinos ampliamentos espaciales con acentos verticales en contraste».

La obra artística (escultura, arquitectura, dibujo, pintura) de Goeritz no predica ni da mensajes, al contrario, transgrede las reglas y permite, ¡exige!, al espectador que habita los espacios a intervenir en la construcción del discurso generado con un mínimo de elementos tectónicos fragmentados a voluntad. A eso se añade «una voluntad de alusiones veladas, de referencias, de ecos de imágenes memorizadas de arquitecturas preexistentes, radicalmente reducidas a su expresión básica y que actúan como referentes de una operación metafórica fragmentaria y llena de sorpresivos episodios espaciales abiertos, listos para ser completados con la imaginación y la emoción».

Muchos de los ecos de Goeritz llegaron a Sebastian como la confirmación de sus intuiciones, estudios y primeras concepciones. En 1971 Sebastian lo conoce y mutuamente se adoptan. El tutelaje de Goeritz será de lo más significativo para Sebastian. Con él viaja a Israel, comenzando así una actividad de Sebastian que no tardará en volverse incesante a través de la cual abreva de las tradiciones y de las vanguardias de otras culturas y, en reciprocidad, muestra al mundo su propuesta artística.

Desde sus inicios en San Carlos, Sebastian fue un artista que tuvo un ojo en el pizarrón y otro en los libros de arte; un oído en las lecciones del arte clásico y otro en las vanguardias; un pie en el taller y otro en el sueño; un escultor que no renunció a su vocación de arquitecto, un artista que a la par es un ingeniero; un científico, a la vez, riguroso y juguetero.

Este aprendizaje le daría muy pronto enormes satisfacciones. La primera lección que Sebastian aprendió es que en la segunda mitad del siglo XX, como había sucedido en el Renacimiento europeo, ciencia y tecnología podían colaborar con la imaginación para que apareciera una obra artística portentosa y perdurable.

Roberto Vallarino, su mejor biógrafo, describe parte del ámbito cultural de esos años y las primeras búsquedas de Sebastian:

Durante esa época de formación se adentró en las corrientes estéticas que definieron las corrientes en el terreno de las artes visuales en la década de los sesentas: el *pop art*, el *minimal art* y sobre todo el arte cinético, que lo marcó desde entonces y lo hizo interesarse en el mundo del desarrollo científico con el que su obra está íntimamente ligada. Al mismo tiempo aparecían en escena tendencias nuevas como el *land art*, el arte conceptual y diversas transformaciones del minimal art. Todas estas opciones daban forma a un nuevo camino de los lenguajes constructivos y conceptuales de los que Sebastian tomó provecho.

3.

Desde muy joven Sebastian encontró la fama y la consagración. En 1972 ya estaba exponiendo en la Galería Pecanins de la Ciudad de México las primeras y definitivas obras en las que halló, juntos y conviviendo en una insólita armonía, la magia, el juego, el movimiento, la ciencia y el arte: los *Desplegables*.

La espectacularidad de estos cuerpos geométricos en movimiento, de esas esculturas articuladas, fascinaba incluso a los más incrédulos, a quienes no podían aceptar que a partir de la geometría pudiera generarse una obra artística relevante. Sebastian relata que fue ahí, en una exhibición de los *Desplegables*, donde conoció a Siqueiros. El maestro permanecía estoicamente en una fila esperando su turno para admirar la magia de la geometría desplegada en las manos de su paisano camarguense Sebastian.

Los *Desplegables*, también conocidos como «Transformables», fueron el inspirado hallazgo de las búsquedas que Sebastian había emprendido interrogando a la topología, la cinética y a la cristalografía. Así lo reconoce Sebastian en una entrevista concedida a Rodolfo Rojas Zea:

[...]estas dos disciplinas —topología y cristalografía— me han servido como medios para llegar a un fin plástico, que son mis esculturas articuladas o transformables. Estas, ordenadas por medio de los cinco cuerpos regulares, me hacen geometra, por así decirlo, lo que algunos llamarían un Pitagórico moderno. Y estos objetos a mí me sirven como patrón ordenador de toda mi producción plástica, ya sean esculturas urbanas, fundamentales, ya sea cerámica, joyería, esculturas de caballete, o mis diseños de cocinas y en un futuro muy cercano mis diseños de ropa. Este patrón me ordena todo. Yo diría, es mi código propio o mi lenguaje personal.

En efecto, a partir del feliz descubrimiento de los despletables, halla Sebastian su código y su lenguaje personal. Estas esculturas articuladas son, según Enrique X de Anda Alanís: «[...]generalmente un cubo con aristas abisagradas, mas de ningún modo esta forma supone la culminación del diálogo artista-espectador, pues necesita la acción que le permita desatarse en un movimiento —medido, calculado, finito— para que se desplieguen todas las partes de las que consta la obra».

No muestra simplemente los componentes, sino que expone «un fenómeno de continuidad mediante el cual se desarrollan plegamientos y desenvolvimientos de figuras geométricas; si el proceso se detuviera en cualquiera de sus eventos, sería como interrumpir una pieza musical en un compás...». Pero también, detener en alguno de sus movimientos a estos despletables, se convierte en sí misma en una escultura maravillosamente resuelta. Las esculturas articuladas de Sebastian se abren, según Carlos Fuentes, como si fuesen una fruta o una flor.

El geometrismo sostenía en sus planteamientos iniciales su indeclinable postura de huir del signo referencial, puesto que el arte no podía restringirse a copiar la naturaleza; en todo caso, como

todo impulso artístico, la imitaría en un portento creativo. Tampoco, por supuesto, debía obedecer consignas ni mucho menos alimentar la ávida exigencia de las ideologías y políticas en turno para reverenciarlas, homenajearlas o reproducir sus símbolos.

La geometría escultórica significó una ruptura y una vanguardia. Ruptura con el figurativismo recalcitrante que en uno de sus extremos sostiene que «[...]las más refinadas obras de arte semejan obra negra cual si hubiesen sido hechas con piqueta y pala: tan vasta diferencia hay entre la pericia de la naturaleza y la imperfección del arte».

Pero los geometristas también cuentan con defensores de alcurnia: Sócrates y Platón. En los diálogos de Filebo, Platón sostiene que las formas geométricas «no son como las otras, bellas por comparación, sino que son siempre bellas por sí mismas por su naturaleza y que ellas procuran ciertos placeres que le son propios y que no tienen nada en común con los placeres producidos por los estímulos sensoriales». Pese a que Sebastian se apegaba a los postulados del constructivismo, había en él, por fortuna, otro que se revelaba: aquel que desde sus inicios imponía a la geometría movimiento, calidez y sensualidad, juego y magia, descartando la fría y seca racionalidad.

Quizá por ello no resulta extraño que Sebastian insista en sus homenajes a los grandes maestros clásicos como Leonardo o Durero; tampoco sus declaraciones de que Henry Moore y Calder son unas de sus mejores influencias, y no, por ejemplo, Kandinsky o Vasarely. Sebastian parece sentirse más a gusto con los clásicos que con los vanguardistas. Rodin esculpió las *Puertas del Infierno*, Sebastian las *Puertas del Paraíso*. Aunque años más tarde aceptaría los guiños de complicidad que intercambiaba con otros creadores geometristas como Buckminster Fuller, Frei

Otto, Félix Candela, Santiago Calatrana.

Bruce-Novoa, quien ha seguido muy de cerca la evolución de Sebastian, percibe claramente los giros del artista:

En la obra que Sebastian venía desarrollando hasta 1980 predominaba este principio. [El principio de que el arte geometrismo no hacía referencia a cuestiones de la realidad concreta sino solamente a sus propios cuerpos]. Basta recordar los títulos de sus exposiciones: Desplegables, Estructuras Articuladas, Homenaje a los Cinco Cuerpos Regulares, Secuencia de Momentos, El Cubo, Octaedro, todas descripciones de objetos o de conceptos abstractos o funciones. Sebastian resumió su estética en '77 al insistir que su Objeto Intimal estaba “desnudo de cualquier valor de asociación, de cualquier poder evocador, de cualquier carga simbólica-alegórica”. Buscaba crear un objeto que fuera pura presencia, perfectamente autorreferente. No obstante, los títulos de algunas piezas de esa época denunciaban una línea alusiva que parecía contradecir la concreta: Mantarraya, '69, El Palacio del Gobernador, y Trono de Netzahualcōyotl, '74, Tlaloc y Colotl, '78. El mismo año que escribe su declaración intimal, exhibe unas piezas tituladas Puertas.

En los ochenta cada vez fueron mayores sus referencias a lo real, aunque en 1987 Sebastian insistía en darle un cuerpo conceptual a su quehacer artístico abstracto, daba la impresión de que avanzaba más rápidamente en sus apuestas escultóricas que en el sustento teórico de las mismas. Su defensa por el constructivismo era contundente. Su convencimiento provenía de su experiencia adquirida en sus viajes y en la secreta conexión existente entre él y otros artistas latinos. Comulgaba, además, con la idea de que las traducciones tanto del cosmos como del mundo real se llevan a cabo por un código simbólico geométrico que «no por ser abstracto se

aleja del pensamiento del hombre común. Es el caso de un lenguaje abstracto verdaderamente popular».

Preocupado por concretar en un concepto sus tentativas y también para atajar las incomprensiones y las críticas, Sebastian y los demás geometristas y ensayistas que lograron entender tempranamente este arte le llaman geometría sensible o caliente, geometrismo vitalista o lírico, y lo proclamaban como otro arte público ligado también fuertemente a sus orígenes populares y antiguos aunque mirando al futuro. «El arte constructivo parece ser una posibilidad de comprender y aceptar lo que somos y al mismo tiempo, una propuesta... frente a la creciente desorganización de nuestra sociedad».

La geometría sensible, cálida y lírica de Sebastian comenzó a expresarse con líneas curvas que son, principalmente, las que otorgan sensualidad al arte de Sebastian. Estas virtudes se concretaron con mayor eficacia, por ejemplo, en sus acercamientos al Chac Mool, y manifestaron su portento artístico en obras como *La Cabeza de Caballo*, de Ciudad de México, el *Tsuru* de Osaka, Japón, y la *Puerta de Chihuahua*, en esa ciudad norteña.



IV.

LAS PUERTAS: UN VIAJE A TRAVÉS DE SÍ MISMO

1.

Estas *Puertas, Arcos y Columnas*, como le llamó a su exposición de 1980, tanto sus nombres como las esculturas poseían signos y símbolos con los que se comunicaba de acuerdo a un código establecido y fácilmente identificable. Sebastian, a contracorriente del apego a sus concepciones originales, cedía ya a la exploración de la geometría para que ésta incursionara hacia un lenguaje semánticamente cargado.

Al observar las nuevas exploraciones de Sebastian, Enrique X de Anda Alanís apunta: «Extraña peculiaridad en una dinámica creativa: reflexión matemática frente a la libertad de invención de formas... la geometría y la matemática al alimón no se limitan a ser

pragmática repetición de fórmulas sino que, en definitiva, llaves de acceso a los laberintos de la física en la naturaleza...».

A finales de los setenta, el geometrismo se había sometido a un severo cuestionamiento. «La geometría y sus diferentes ramas —escribió Ida Rodríguez Prampolini— han sido el refugio seguro de Sebastian. Las esencias inmovibles de “lo eternamente bello” de la concepción platónica fueron el asidero de los artistas que creyeron más en la salvación del arte que en la de sí mismos».

Sebastian escuchó con atención esas voces y decidió transitar por caminos más arriesgados. Entre las características que un verdadero artista debe cumplir está la de asumir riesgos; de crear su propio lenguaje, explorarlo en distintos campos y someterlo a las tensiones que le imponen tanto los espacios reales como los vuelos de la imaginación.

Sebastian siempre tuvo en mente sus tempranos y perdurables aprendizajes. Sabía que Miguel Ángel y Leonardo eran, además de artistas, hombres de ciencia y, como los sabios de su tiempo, enciclopedistas y doctos en diversas áreas del conocimiento y quehacer humanos. Para dibujar una figura humana o para esculpirla practicaban la disección sobre cadáveres humanos y animales. Sebastian, sin la pretensión figurativa de aquéllos, logra desvanecer las antinomias, otrora irreconciliables, entre el arte y la ciencia. El ingeniero, el arquitecto o el matemático que pudo haber sido Sebastian son trascendidos por el artista que los aprovecha en beneficio de su obra. «A diferencia de muchos otros geometristas —acota Durdica Ségota—, él se inició con el arte geométrico por excelencia y evolucionó hacia el conceptualismo y la figura orgánica, vegetal, zoomorfa, antropomorfa o fantástica con una clara referencia al mundo natural».

Y en efecto, cuando Sebastian decide experimentar con

un tono más lírico y sensible, sin despegarse del código personal, e incursionar al mundo de lo real, despliega un talento que lo lleva a ganar premios y a sembrar importantes esculturas en distintas partes del país y del mundo. «En la década de los ochenta —aporta Ida Rodríguez Prampolini—, Sebastian ha alcanzado el éxito internacional y sus obras crecen en muchos centros urbanos. Sin contar el Distrito Federal en donde por fortuna nos salen al paso frecuentemente, y algunas otras ciudades del país como Monterrey, Cancún y Campeche, por ejemplo, ha construido esculturas monumentales en Kioto, Vancouver, Dallas, Denver, Albuquerque, Caracas, Río de Janeiro y muchas otras partes».

En otro fragmento de su ensayo, comenta la crítica de arte que en 1984 exhibe en la galería Juan Martín la obra que tituló *Las puertas del paraíso*. Y hace hincapié en que en el catálogo que presenta la exposición, Sebastian escoge los versículos 103 a 106 del Canto Primero del Paraíso, de la Divina comedia de Dante:

Le cose tutte quante

Hanno ordine tra loro e questo ée forma

Che l'universo a Dio fa simigliante

[Todas las cosas obedecen a un orden

En sí y entre sí, y esto es lo que hace al universo

Semejarse a Dios]

Esta cita elegida por Sebastian para introducirnos a través de sus puertas del paraíso habría de conducirlo a nuevas exploraciones artísticas tomado de la mano de la teoría de los fractales, sostenida, principalmente, por Mandelbroth, quien afirma que:

[...]muchos diseños de la naturaleza son tan irregulares y fragmentados

que, comparados con Euclides [término utilizado en su obra para señalar toda geometría estándar], la naturaleza exhibe no sólo un grado más alto sino un nivel distinto de complejidad. La existencia de estos diseños nos reta a estudiar estas formas que Euclides deja a un lado como “informes” para investigar la morfología de lo “amorfo”. Las matemáticas han desdeñado ese reto, y además han escogido huir de la naturaleza estableciendo teorías sin relación con aquello que podemos ver o sentir. ¿Por qué la geometría es descrita frecuentemente como fría y seca? Una razón es su incapacidad para describir la forma de la nube o de un árbol. Las nubes no son esferas, ni los árboles conos, las líneas de las playas no son círculos y la corteza no es lisa, ni el rayo viaja en línea recta.

El pequeño y el gran orden convívían, secretamente. A mediados de los noventa, Sebastian sometía sus esculturas geométricas, o el esqueleto de las mismas, a las experimentaciones propuestas por la teoría con los fractales. Estas esculturas las hundía en las profundidades del mar para obtener adhesiones de elementos marítimos a través de los cuales confirmaba que la organización natural de lo amorfo respetaba la correspondencia entre el pequeño y gran orden. Pero el reto de los ochenta para Sebastian parecía consistir en aplicar la geometría, pese a sus defensas por el arte puro, a las formas cargadas semánticamente, y lo hace a partir de la exposición de los *Arcos, puertas y columnas*.

La geometría es la manera con que nuestra mente somete al caos de las formas múltiples de la naturaleza. La mente impone el sentido del orden a las variaciones del mundo externo. Y los cuerpos geométricos con que se resumen las formas naturales son cuerpos esenciales que a su vez permiten un arte combinatorio infinito. Los cuerpos y formas geométricas son formas simples a partir de las cuales puede crearse un mundo extraordinariamente complejo: tal

es el caso, por ejemplo, del mundo artístico creado por el cubismo y el constructivismo, para citar dos ejemplos contemporáneos, pero también explican algunas aportaciones de la cultura prehispánica y de otras culturas antiguas.

2.

Sebastian fue, desde sus inicios, un artista moderno y quizá por ello el éxito y reconocimiento le llegaron primero de los países más industrializados.

La confirmación de su éxito como artista se concreta en México con la instalación del *Caballito*, *Caballote*, o *Cabeza de Caballo*, escultura monumental sembrada en el centro de la Ciudad de México, donde relincha con un intenso fulgor amarillo, y ocupa el honroso sitio que ocupara por muchos años *El Caballito de Tolsá*.

Como lo venía haciendo en los últimos años, Sebastian asumía riesgos necesarios sometiendo a su propio lenguaje a tensiones distintas. Sin modificar las formas geométricas clásicas —esta vez, por ejemplo, tuvo que elongar de varios puntos al octaedro—, no hubiera podido conformar una gran imagen tridimensional que, aun siendo abstracta, representa una cabeza de caballo, o bien —según el decir de otros— un caballo completo.

Incursionar en lo figurativo con un lenguaje abstracto no ha resultado fácil para nadie. Muchos fracasos se han dado en ese territorio resbaloso. Sebastian sale airoso de este compromiso, pero el camino recorrido para disfrutar ese triunfo artístico fue largo y tortuoso.

La polémica no ha cesado. La propuesta de Sebastian continúa debatiéndose. Pero nadie ignora que los productos artísticos también son hijos de su tiempo, y son realizados de acuerdo a circunstancias particulares, pero para que reciban la constancia de

obra de arte debe trascender y perdurar en el tiempo.

En esos tiempos en que se erigió en el Paseo de la Reforma la *Cabeza de Caballo* de Sebastian, en 1992, arrecieron las impugnaciones al constructivismo que era leído por los críticos de arte como un lenguaje que ya había desgastado su poderío artístico revolucionario y que ya parecía inclinarse ante los designios de un nuevo poder, ávido de homenajes y concordancias.

Entre las objeciones más insistentes destacaba aquella que situaba a Sebastian como el artista del sexenio de Salinas, cuando en realidad el patrocinio de la obra de la *Cabeza de Caballo*, por ejemplo, corrió por parte de un empresario.

Los reclamos al geometrismo también acusaban a esas obras de acatar un mandato político que azuzaba a los artistas a apalearse a lo dinosáurico y manifestar públicamente su correspondencia ornamental con una modernidad exigida por decreto. El discurso del poder ya no sería documentado por los murales que expresaran nostalgias o aspiraciones revolucionarias cada día más lejanas, sino las esculturas geometristas que inscribieran al país en el ambicionado discurso del progreso y la modernidad. Al constructivismo se le empezaban a cuestionar sus oportunistas odas a una idea de modernidad y de progreso que había condenado al rezago social a amplios sectores de la población.

Bob Rauschenberg fue uno de los artistas plásticos que comenzó haciendo su obra con la pedacería del progreso y obligando al espectador a reflexionar acerca de las repercusiones de esa apuesta malograda que cobra su precio con vidas humanas. Entre un caos preciso y desamparado. Rauschenberg construye su propuesta que Octavio Paz describe de este modo:

Llanuras de tuercas y ruedas y palancas,
turbinas asmáticas, hélices rotas,
cicatrices de la electricidad,
paisaje desconsolado...

Pero también, por otra parte, esta cita es pertinente: «Juzgar a una obra de arte nada más por la ideología es juzgarla por los elementos más temporales ajenos a lo intrínseco. La ideología quiere devorar la manzana que resiste y cuyo vasto contenido se resume en simbólica delicia. Forma y contenido. No basta tener algo que decir, si no se dice bien, y la palabra exacta, cuanto se hurta a la más asidua porfía».



V.

CHIHUAHUA: LA MONUMENTALIDAD

1.

Es antiguo en Chihuahua el espíritu de la grandiosidad. El estado de Chihuahua es el más grande de la República y el orgullo de su

gente es del mismo tamaño. La sensación de amplitud territorial provocada por la extensión geográfica es mayor cuando se observan las amplias llanuras, la imponente sierra, el extensísimo desierto, en contraste con su pobre densidad poblacional.

La cultura de ser grande se acompaña también de la de ser único. Chihuahua ha sido, según la apreciación de distintos autores, un país bárbaro, un país singular o un país aparte, pero casi siempre un país por sí mismo. La historia de Chihuahua, además, está atravesada por fechas y hazañas memorables: aquí se encarceló y se decapitó al Padre de la Patria, don Miguel Hidalgo; los pobladores de Tomochi se levantaron en armas contra los «pelones» de Porfirio Díaz, acto que ahora se interpreta como la revolución adelantada, que en realidad se inició, por los mismos chihuahuenses, en 1910.

Por otra parte, Chihuahua es uno de los estados que mayores conflictos ha tenido para aceptar el vasallaje; al contrario, ha combatido al poder central y esa misma postura lo ha llevado a mantener firmemente su convicción federalista que ha fortalecido un legendario carácter bronco. Sus habitantes suelen ser altos, orgullosos, de palabras austeras, áridas y francas. La grandiosidad, sin embargo, provoca también una sensación de desolación. La insignificancia de las pequeñas cabañas de los habitantes de las serranías, y peor aún, las cuevas de los indígenas se pierden en la extensión inconmensurable del paisaje.

Una situación semejante se vive en relación al centro del país: la lejanía con la residencia del poder político ha propiciado ciertos sentimientos de minusvalía y abandono, confundidos con los del coraje y el resentimiento.

El paisaje es majestuoso e inaprehensible: sólo los cerros se destacan como si fueran esculturas monumentales. La naturaleza en Chihuahua, avara con sus flores y con sus frutos, es pródiga en pai-



Parte del pasado que nos enorgullecía e identificaba ha sido bombardeado por malignas decisiones políticas. La cantera adquiere tonalidades asoladas después de padecer los infaustos materiales y colores de efímeras propagandas. Y por la noche, la luz se congrega en paneles donde zumban en inglés los anuncios comerciales.

Los hombres y las mujeres han perdido el sosiego de antes; ahora los impulsa un reloj exigente e implacable. Sus casas tienen menos jardines, carecen de patios. Sus rutinas laborales suceden ya no en un campo sino en apretados centros de trabajo, ruinosas oficinas, exasperantes maquiladoras.

2.

Durante mucho tiempo Chihuahua se había mantenido en el aislamiento, resistiéndose, no del todo voluntariamente, a la aplicación de los adelantos tecnológicos que en otros países e incluso en algunos otros estados del norte de la República sí habían aprovechado. Debido a las grandes dificultades geográficas Chihuahua mantuvo, hasta hace pocos años, su condición semirural cuya derrama económica se centraba en la agricultura y la ganadería.

Fue Luis Terrazas —cacique y hombre visionario— quien introdujo el ferrocarril para importar y comercializar los productos, en bruto, de las cosechas y las engordas. Pero el tránsito veloz de una sociedad semirural a otra preindustrial fue apurado por la aparición de la industria maquiladora. La modernización de la ciudad de Chihuahua adquiere matices obsesivos cuando el gobernador chihuahuense Oscar Flores, en 1973, recibe las primeras industrias de este tipo en nuestra ciudad. Chihuahua necesitaba convertirse en una ciudad moderna, abierta al mundo, al capital extranjero, necesitaba un aire contemporáneo y cosmopolita.

La concreción de esa idea sacrificó algunas joyas arquitectónicas que —según la perspectiva de esos tiempos— la dotaban de una carga pesada y un arraigo al pasado histórico que impedían otorgar a la ciudad de Chihuahua ese aire de actualidad y funcionalidad que la moda y los nuevos compromisos con la época y con los capitales estadounidenses le exigían. Aunque la frontera norte de

México había sido para los chihuahuenses una membrana por cuyos poros se filtraba hacia México, de fayuca, todo el imperialismo y que, a cambio, la traspasábamos con espaldas mojadas, no fue sino hasta la llegada de la industria maquiladora que distintos adelantos tecnológicos entraron a nuestro país con una gran libertad. Y éstos fueron aplicados al desarrollo de una creciente industria en la que los chihuahuenses se mantuvieron, en la mayoría de los casos, como simples manufacturadores.

En nombre de la modernidad se construyeron enormes galiones donde se anidan capitales golondrinos. La industria maquiladora y el comercio que representan capitales extranjeros se congregaron en bodegas que nada aportan a la belleza arquitectónica del paisaje citadino. La ciudad de Chihuahua muy pronto comenzó a parecerse, difusamente, a una ciudad estadounidense pobremente desarrollada. A tal grado que en las esferas del poder central existía preocupación por considerar que los chihuahuenses mantenían una veneración peligrosa por el país del norte y se apresuraron a diseñar desde sus escritorios algunas estrategias culturales encaminadas a combatir los factores socioculturales que pudieran propiciar abiertas adhesiones a los Estados Unidos.

En Chihuahua, paradójicamente, se proseguía a la vieja usanza española, construyendo el nuevo imperio de la modernidad y el progreso sobre las ruinas de un pasado histórico que empezaba a engrandecer su propia nostalgia con una arquitectura devastada, una ciudad perdida viviendo en los recuerdos y en los daguerrotipos. Las señas de identidad que le otorgan personalidad a la ciudad de Chihuahua estaban en su centro histórico, que ya desde antes había empezado a demolerse para construir los nuevos, funcionales y casi siempre inexpresivos bodegones.

3.

En el contexto de este nuevo desarrollo social, la cultura estatuaria tuvo muy pobre importancia en Chihuahua. Por muchos años dominaron el paisaje urbano tres esculturas de héroes patrios: Juárez, Hidalgo y Francisco Villa. Las dos primeras esculturas parecían obedecer a un proyecto urbano bien definido que consistía en otorgar una glorieta a cada una de ellas, estratégicamente situada en las calles más transitadas, a fin de que colaboraran con el ciudadano común en la disfrutable tarea de leer la historia de México y de Chihuahua.

Al colocar la tercera estatua correspondiente, a Pancho Villa, se desató la polémica. Todavía el guerrillero no lograba aquietar el oleaje emocional que su turbulenta vida había levantado y el asunto se dio por concluido cuando se cambió el nombre de la escultura por el de *La División del Norte*.

Estos monumentos o esculturas históricas, como en otras partes de la República, cumplen (en el mejor de los casos) con un cometido más didáctico que artístico. La larga historia oficial de escultura ecuestre ha sido exitosa: siempre que desean conmemorar a un héroe patrio lo montan en un caballo. Y estas esculturas brindan las inmejorables oportunidades para mostrar el acendrado nacionalismo al colocar, a la sombra del pedestal, un día por año, la corona de frescas flores. La escultórica chihuahuense fue de aparición tardía y se caracterizó, como casi todas en la República, por compromisos ideológicos y políticos que solían alcanzar la estatura cívica pero muy pocas lograban estar, como lo deseaba López Velarde, a la altura del arte.

Las esculturas aparecían no sólo con la dudosa intención de embellecer los sitios en donde se erigían, sino que obedecían al mandato cívico del homenaje. Los patricios de la patria empezaron

a florecer en las calles todavía transitables de Chihuahua, en medio de glorietas que con el paso del tiempo se convirtieron en obstáculos viales intolerables.

Estas esculturas secundaban la consigna de un político mayor, por ejemplo el presidente de la República que, como era costumbre, se apegaba a un santo patrio y éste se reproducía como los mismos conejos en todos los estados. Lo acomodaban en nichos, le levantaban pedestales y le quemaban incienso en interminables rituales de adulación.

Existe en Chihuahua una amplia preferencia por el realismo patriótico, y un desdén por las otras opciones artísticas, como si a Chihuahua no hubieran llegado los cuestionamientos a la historia oficial. En algunos otros lugares han sido tan fuertes que muchos ídolos ya han sido tirados de sus pedestales. El buen tino de las esculturas en Chihuahua llegó cuando Ignacio Asúnsolo (14 de marzo de 1890-21 de diciembre de 1965) trabajó para Chihuahua. Varias de sus esculturas permanecen en el estado: en Parral, *El buscador de ilusiones*; en Juárez, *Los hermanos Escobar* y otras obras dedicadas a la Reforma y a la Revolución.

Pero fue en esta ciudad a la que obsequió dos magníficas esculturas: *Monumento a la madre* y, sobre todo, *La División del Norte*, inspirado en Francisco Villa. La escultura *División del Norte*, realizada por el duranguense Ignacio Asúnsolo, es una excepción entre esta ornamentación monumental burda y patrioter. La escultura de Asúnsolo, uno de los más grandes escultores de México, relincha soberana en la Avenida Universidad, entre el tráfico y la prisa. Indudablemente es la escultura figurativa más hermosa y representativa de Chihuahua.

Si la escultórica patriótica ha sido pobre y casi irrelevante en el sentido histórico y estético, la promoción de la escultura

artística ha sido casi inexistente. ¿Existe algo misterioso entre los bárbaros del norte que explique las pocas concesiones a la disciplina estética? La respuesta sigue en el misterio. Sin embargo, observamos sorprendentes ejemplares de obras de indudable valor estético en el antiguo panteón de Dolores, en la plaza de Armas y frente al Santuario de Guadalupe, donde destaca la otra obra de Asúnsolo mencionada, el *Monumento a la madre*.

4.

Cada vez que los gobiernos hablan de progreso, azuzan a los Carterpillars para que demuelan el patrimonio histórico. Y cada vez que algo del antiguo Chihuahua se pierde, se pierde también parte de su señorío, identidad y de su orgullo.

Las ciudades son en realidad las interrogaciones de sus habitantes acerca del ser que están siendo y desean ser. Y no podrán responderlas si el pasado se borra, si la memoria se devasta.

En los trienios municipales 1992-1995 y 1995-1998, hubo por un lado una fiebre que arrasaba viejas construcciones y barrios enteros y, por otro, una verdadera epidemia de esculturas. En la siembra de esculturas se volvieron a cometer los mismos pecados capitales que en el pasado: en su mayoría las esculturas carecen de contexto histórico; difícilmente se encuadran en un correlato ideológico y político, al contrario, suelen documentar una visión de los vencedores ya muy cuestionada; existe un descuido casi intencionado del espacio arquitectónico y, además, suelen ser anacrónicas y estéticamente desafortunadas.

A estas razones se les pueden añadir otras fundamentales: el gobernador o presidentes municipales son quienes determinan el tipo de escultura, el sitio en donde se erige y el escultor a quien se le solicita. Es decir, el estilo es absolutamente autoritario. La democracia no ha llegado a las decisiones artísticas.

En el trienio 1992-1995 la ciudad de Chihuahua vivió un nuevo impulso modernizante. Tuvo el acierto de conducirse con mayor conciencia ecológica porque al tiempo que emprendía la comunicación carretera de distintas colonias se hizo un esfuerzo ecológico extraordinario con la siembra de árboles. Este proyecto modernizador se animó al instalar varias esculturas monumentales públicas que, sin embargo, contradecían el impulso contemporáneo que deseaba imponer.

Las esculturas monumentales resultaron anacrónicas no sólo en el sentido estético sino también dentro del contexto social. El ejemplo más patético de esto es la escultura del toro cornilargo que preside, desde un espacio privilegiado, el espléndido parque público erigido sobre la desaparición del populoso barrio de El Palomar. ¿Se deseaba homenajear los tiempos gloriosos de la ganadería? ¿Por qué se privilegió al animal y no al hombre para la recordación de aquellos tiempos? ¿No hubiera sido más propio representar a un vaquero, o una escena que remitiera al herraje, al traslado de las reses? *El Toro* de El Palomar, por cierto una de las pocas esculturas técnicamente bien realizadas, sería más propio, por ejemplo, para alguna asociación, una feria o un rancho ganadero, en vez de apoderarse de un paisaje citadino que merece mejor suerte.

Una de las causas que explican estos infortunios es que las decisiones en la siembra de estatuas públicas recaen solamente en gobernadores o presidentes municipales, desdeñando los apoyos técnicos y las asesorías profesionales. No intervienen en esas decisiones historiadores, arquitectos ni artistas. Son determinaciones políticas decretadas con fines de ese tipo y con miras muy limitadas: las expresiones patrioteras, el figurativismo a ultranza, la dudosa estética, la simbología nula y solamente restringida a lo que la misma escultura desea significar.

De tal modo que las fallas se repiten con insistencia y en muchos sentidos: el contexto histórico confuso, el espacio arquitectónico inapropiado, la belleza escultórica en entredicho, el proceso cultural desdeñado. Un ejemplo que logra concretar estos defectos es el espléndido espacio al norte de la ciudad en donde confluyen la carretera Panamericana, la empresa Ford y una rica red de vialidad. Ahí se congregaron las esculturas de Henry Ford, Cristóbal Colón y un conquistador español a caballo, que inducen a pensar en la idolatría por los colonizadores, o (en el mejor de los casos) en una confusión ideológica, política, cultural y artística.

Existe la sensación de que alguno de los funcionarios acudió a un bazar de los escultores en subasta para hacerse de un buen número de esculturas en oferta. Y sin saber cómo ni para qué las empezó a diseminar en donde cayeran. Las esculturas de la zona norte carecen de belleza artística, también del sentido de la proporción y de la escala, imprescindibles para ser admiradas desde los vehículos. El contexto geográfico y arquitectónico simplemente no fueron tomados en cuenta, además adolecen de la mínima relación entre ellas y del respeto por la historia.

A la muy pobre tradición chihuahuense de sembrar esculturas artísticas no relacionadas con los héroes patrios se agregó, con anacronismo y fallas de correspondencia histórica y confusión en los procesos de identidad, una copia —una pésima copia— de *La Flechadora*, popularmente conocida como la *Diana Cazadora* de Juan Olaguíbel (1889-1971).

No existió una explicación por parte de la Presidencia Municipal respecto a esa Diana. Existen varias versiones: que se trata de una prueba de autor que, por supuesto, el escultor rechazó (se dice que los moldes originales los posee la familia de Hank González), pero que después de su muerte sirvió para que la continuaran explotando, indebida e impunemente.

Otra versión para explicar las malformaciones congénitas que presenta esta Diana chihuahuense es resultado, simplemente, de una mala fundición; una fundición en manos inexpertas. Cualquiera que sea la explicación, la Diana chihuahuense tiene una desafortunada realización.

Uno pensaría que los héroes están fatigados. Desde hace un buen tiempo, el mantel no huele a pólvora, para citar a Octavio Paz, y por tanto en estos tiempos de desencanto es difícil encontrar un héroe público. Y mucho menos en el campo de la política y de la devastada economía.

No obstante, el trienio de 1995-1998 los ha encontrado en las polémicas figuras de Antonio Ortiz Mena y Luis Donaldo Colosio, cuyas deudas con la historia aún no se aclaran, al contrario, cada día se complican más. Los mismos problemas siguen prevaleciendo: decisiones políticas sin las asesorías correspondientes y negocios con escultores poco reconocidos han impedido que el discurso de la historia y del arte pueda leerse como un proceso vivo. *La Adelita*, por ejemplo, sembrada a mediados de 1998 en el cruce de dos importantes avenidas, parece más bien una modelo de Vogue disfrazada de revolucionaria para un bailable escolar de un 20 de noviembre.

Las esculturas, más que reconocimientos u homenajes, han pretendido encubrir reclamos sociales. A los munícipes les sale más barato realizar esculturas de José Vasconcelos y de Martín Luis Guzmán que seguir sus ejemplos de la creación, promoción y difusión cultural, artística y educativa.

En este último trienio, sin embargo, se tuvo el acierto de apoyar la culminación de la *Puerta de Chihuahua* de Sebastian, y con ella iniciar un nuevo y saludable derrotero de la escultura en Chihuahua. Incluso el gobierno estatal correspondiente al período

1992-1998 comprendió la importancia de apoyar las expresiones escultóricas contemporáneas, y casi en la finalización de su administración encarga dos esculturas a Sebastian: *El árbol de la vida* y la *Puerta del Sol*.

Asimismo, el presidente municipal de Chihuahua del trienio 1995-1998 apoya también, en la agonía de su período, la escultura *La Guirnalda*. Las esculturas de Sebastian en Chihuahua son cinco hasta ahora. En este último trienio por lo menos se ha tenido la sabiduría y la responsabilidad de reconocer el talento de uno de sus mejores artistas. Esta virtud se echó de menos para reconocer el genio de Siqueiros.

Las esculturas monumentales de Sebastian tienen la intención de recuperar un poco los ingredientes sociales inherentes al arte colectivo para que se conviertan en puntos de referencia e identidad, en estos tiempos en que casi todo se extravía en un caos de edificios, desiertos y de habitantes anónimos.

Con las obras que Sebastian ha sembrado en Chihuahua, el desarrollo espacial del entorno urbano, el patrimonio histórico, el proceso cultural y artístico han avanzado de manera impresionante. Sebastian, con la *Puerta de Chihuahua*, ha añadido al poema urbano un verso enorme, bello y colorido.



VI.

LA PUERTA DE CHIHUAHUA: CRÓNICA DE UNA ESCULTURA MUY ANUNCIADA

1.

Todo era optimismo en abril de 1988. Sebastian había presentado el proyecto general y la maqueta de la *Puerta de Chihuahua* a Mario de la Torre, presidente municipal de la ciudad de Chihuahua, y el Cabildo la había aprobado con un aplauso unánime.

El presidente municipal mostraba su alegría porque el Ayuntamiento promoviera las manifestaciones culturales y anunciaba la presencia del Comité Pro Construcción de la Puerta de Chihuahua, recientemente constituido y presidido por el arquitecto Mario Arras. El objetivo del Comité se centraba en la obtención de fondos para erigir la obra monumental de Sebastian en Chihuahua. Ya Sebastian se había comprometido a obsequiar a la ciudad el proyecto, asesoría, supervisión y la dirección artística. Chihuahua, sus distintos sectores, sería la responsable de concretar la obra.

Se había decidido ya la ubicación de la Puerta. Estaría próxima a Santa Eulalia y por los rumbos del sur de la ciudad, es decir, en un punto estratégico entre el viejo y el nuevo Chihuahua. Estratégico también porque ahí se contemplaba la construcción de importantes libramientos carreteros que dotarían a ese espacio des poblado del imprescindible hábito de modernidad que la escultura geometrísta ameritaba.

Se dispuso de doce hectáreas para mantener un área de protección, amplio territorio sin duda también porque se consideró que el costo de la indemnización era mínimo, puesto que se trataba de terreno ejidal y porque permitiría el desarrollo de una importante área verde y una estancia recreativa que, con el paso de los años, generaría un nuevo atractivo turístico.

Ya desde su planteamiento inicial se consideraba que enmarcaría tres de los símbolos más característicos de la ciudad, a saber: el Cerro Grande, el Cerro del Coronel y la tronera de Ávalos. La meta que todos —presidencia municipal, cabildo, comité y el propio Sebastian— se habían propuesto alcanzar era inaugurar la *Puerta de Chihuahua* en agosto de 1989. No pudo ser.

2.

¿Cuándo empieza a concebir Sebastian la *Puerta de Chihuahua*? Ya en 1980 presenta su exposición *Arcos, puertas y columnas*. Es muy probable que ahí ya empiece a germinar la idea de sembrar una gran escultura en su tierra.

Aunque al inicio del proyecto pareciera descabellado, ya que Chihuahua era más un desierto cultural que geográfico y habitualmente sus gobernantes se enorgullecían de su barbarie y no de sus aportaciones culturales y artísticas a su pueblo, Sebastian iba madurándolo. Eran los tiempos en que Sebastian aspiraba a erigir la escultura más grande del mundo, ¿por qué, entonces, no podía

imponerse como un desafío personal sembrar una escultura monumental en Chihuahua?

Coincidentemente, Mario de la Torre, presidente municipal del trienio 1986-1989 vuela hacia la Ciudad de México. Como es habitual en los pasajeros, el alcalde, para entretenerse durante el viaje, lee la revista de Aeroméxico y encuentra un elogioso artículo sobre «el escultor chihuahuense Sebastian». Luego de la perplejidad inicial y de aceptar que nunca había oído hablar de ese artista, pero reconociendo inmediatamente la calidad de su trabajo, decide ponerse en contacto con el escultor.

Este sería el inicio de una relación amistosa entre ambos y del proyecto de la *Puerta de Chihuahua* que doce años más tarde culminaría. Pero años antes habían comenzado a sucederle buenas cosas a Sebastian que propiciarían el acercamiento del artista a su tierra. En 1984 es invitado para exponer en el Centro Cultural de Chihuahua y en ese mismo año siembra frente a la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Chihuahua su escultura *Libra*, perteneciente a la serie de *Los signos del zodiaco*. En 1985 se le otorgó el premio Tomás Valles Vivar, reconociéndolo como uno de los más importantes creadores de Chihuahua, y en 1988 el Gobierno del Estado le organiza un homenaje y en ese mismo año el Ayuntamiento de Camargo lo nombra hijo predilecto. Seguramente en esos reencuentros con su tierra y sus paisanos, Sebastian concibe la que hasta ahora es su escultura más alta. De hecho, en el libro *Sebastian*, que edita Sectur, el escultor publica en 1988 la fotografía de la maqueta en un formato de 1.00 x .50 x 1.05 metros de la *Puerta de Chihuahua* que más tarde presentaría ante la Presidencia Municipal de Chihuahua y que serviría de modelo para reproducirla y comercializarla por parte del Comité Pro Puerta de Chihuahua para allegarse de fondos.

3.

El Comité Pro Puerta de Chihuahua estuvo conformado por Mario Arras como presidente; Juan Carbajal como secretario; José Luis Ávila, tesorero; Ricardo Wisbrum, asesor financiero; Tomás Gutiérrez, consejero técnico; Ricardo Chávez Cadena, vocal ejecutivo; José Guadalupe Cadena, Fernando Guevara Baca, Ivone y Odile Sandoval, en relaciones públicas; y Angela Siqueiros como asesora técnica. Inmediatamente se puso en marcha. Su función consistía en recaudar fondos y para lograr este objetivo se decidió comercializar algunas réplicas de la *Puerta de Chihuahua*, de las cuales veinte piezas fueron fundidas en bronce y otras tantas en fierro. Además, Sebastian elaboró dos diseños serigráficos distintos de la Puerta y cada uno de ellos contaba con doscientas cincuenta copias. Los gastos de la reproducción de estas obras corrieron a cargo de la Presidencia Municipal. Esos recursos fueron devueltos después de la venta exitosa de las réplicas.

Mario de la Torre solicitó formalmente la colaboración al Gobierno del Estado de Chihuahua. Para sorpresa del mismo Sebastian, que en 1986 había firmado un importante desplegado en el que, junto con otros intelectuales mexicanos (Octavio Paz entre otros), impugnaba el fraude electoral cometido en Chihuahua y a través del cual —según sostenían los firmantes— había ascendido al gobierno Fernando Baeza, éste aceptó encabezar la primera subasta pública de las réplicas de metal y las serigrafías de la *Puerta de Chihuahua*. A la convocatoria del gobernador Baeza asistieron empresarios, algunos de ellos mostraron interés en el proyecto y lo apoyaron adquiriendo algunas de las obras sebastinas.

Fernando Baeza parecía tomar en sus manos el seguimiento de los planes para la construcción de la *Puerta de Chihuahua*. Durante su período como gobernante, con la colaboración de algunos em-

presarios, gestionaría la cimentación y el basamento de la obra que según los cálculos presupuestales representaba casi el cincuenta por ciento del costo total de la construcción; además logró aportar veinte de los treinta y seis módulos de la cascada.

El proyecto avanzaba pese a que algunos miembros del Comité ya no lo impulsaban y a que la meta inicial no habría de cumplirse en el tiempo programado. En su propio recuento, Angela Siqueiros dice: «La construcción de los primeros veinte módulos, los de calibre más grueso y por lo tanto más costosos, se sufragaron por la venta de las réplicas y serigrafías que adquirieron los empresarios chihuahuenses y consorcios de las industrias maquiladoras».

Se dice que problemas de índole político entre el gobernador Baeza y el presidente municipal De la Torre impidieron el avance de los trabajos de la *Puerta de Chihuahua*.



En esta etapa, Sebastian —quien está convencido de que la escultura pudo haberse erigido durante la gubernatura de Baeza si éste hubiera mantenido su decisión política— mantuvo un distancia-

miento con las autoridades chihuahuenses. Durante este período, Sebastian hace declaraciones públicas en que expone su desaliento porque la obra se haya detenido e incluso desconfía del propio Comité. Mario Arras expone sus cuentas y argumentos a Sebastian y al público chihuahuense, con los que parece aclarar los malentendidos del manejo de los recursos recabados durante su administración. Sin embargo, este Comité ya no logra cohesionarse para proseguir con sus objetivos. El mercado estatal, además, parecía agotado.

Esta prolongada interrupción fue frustrante para Sebastian. Ciertamente, después de la administración municipal de Mario de la Torre, los dos posteriores alcaldes no retomaron el proyecto de la *Puerta de Chihuahua*, como tampoco lo hizo el siguiente gobernador Francisco Barrio. El discurso de la mezquindad iba construyéndose con resentimientos y desalientos, que fueron catartizados durante la desafortunada inauguración de la *Puerta de Chihuahua* en donde se refirió a estos tiempos como los de la mezquindad.

Durante muchos años, la cimentación y el basamento exhibían al automovilista el triste espectáculo de los grandes proyectos derrotados, de las promesas incumplidas. Tirados sobre los áridos terregales, oxidándose, veinte enormes módulos de acero reposaban en el abandono. Pero esos cubos, que ya colocados en la Puerta habrían de parecerse y representar a las viviendas de los indios del norte del país, se mantendrían con vida al ser habitados por algunos hombres en desgracia que buscaban defenderse contra la crueldad de la intemperie chihuahuense. La Puerta, antes de erigirse como escultura monumental, cumplía ya una importante función social.

4.

El olvido oficial fue largo, pero un buen día despertó. El presidente municipal del trienio 1995-1998, Gustavo Ramos Becerra, decidió que la culminación de la *Puerta de Chihuahua* habría de lograrse durante su período. Parecía haber en ese ímpetu repentino intereses más políticos que culturales, íntimamente relacionados con el proceso electoral en el que estudiaba las posibilidades para lanzar su candidatura para gobernador durante julio de 1998. Y aportó — con recursos federales y con los impuestos de vinos y cigarros, según se declaró— los dieciséis módulos de calibre más delgado y, ya con menor reforzamiento interno, la columna y el arco. Además de la pintura y la iluminación, proporcionó el entorno ecológico idóneo para que *Puerta de Chihuahua* luciera imponente y majestuosa.

Pero todavía habrían de precisarse algunos detalles. Primero: de las doce hectáreas que inicialmente se habían contemplado, se reducirían a tres y media. Otro de ellos fue el color; originalmente la Puerta de Chihuahua era azul, un azul intenso cercano al morado, o para decirlo de modo inmejorable citemos a Carlos Pellicer: «un azul que se cae de morado». En las reproducciones metálicas de la escultura y las serigrafías se muestra ese azul.

La intención de Sebastian era acercar el color de la *Puerta de Chihuahua* al de los cerros vistos a distancia y al del cielo limpio y resplandeciente de ciertas tardes veraniegas, pero por razones políticas se decidió que el color azul, que era ya parte fundamental del concepto integral de la escultura y que suele poseer tanta importancia como la escultura misma, tuvo que mudarse porque si la *Puerta de Chihuahua* habría de convertirse en un signo de referencia e identidad de la ciudad no resultaba correcto ni redituable políticamente que exhibiera un azul que pudiera, por intrincados caminos del inconsciente, convertirse en un símbolo del Partido Acción Na-

cional. En 1998 el PAN poseía la gubernatura del estado, mientras que la presidencia municipal, que patrocinaba la etapa final de la escultura, pertenecía al Partido Revolucionario Institucional.



Aunque no es extraño que los factores políticos determinen aspectos que los trascienden y en los que no deberían inmiscuirse, no deja de ser un asunto triste y penoso. Para algunos el color azul hubiera resultado mejor debido a que su integración al paisaje sería natural y apacible. Para otros, independientemente de los motivos que hicieron que Sebastian modificara el color inicial, fue un acierto. El azul tiende a difuminarse mientras que el color naranja se impone de manera rotunda, agresiva.



VII.

LA PUERTA DE CHIHUAHUA: UNA ESCULTURA MONUMENTAL URBANA

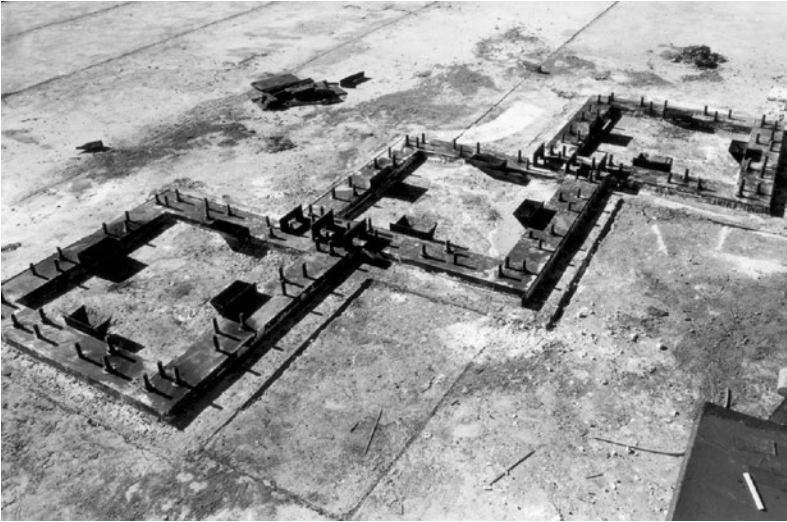
1.

La Puerta de Chihuahua consta de tres elementos fundamentales: el basamento bipartita, una columna cuyo extremo superior se dobla en un arco y una cascada de formas geométricas que parecen desprenderse del arco, bifurcándose en dos y cayendo cada una de ellas en cada uno de los macizos de la plataforma.

El basamento, de 4.20 metros de altura, está dividido por dos grandes bloques, separados entre sí por un espacio de doce metros, por el que se planeaba hacer pasar la carretera que comunicaría Chihuahua con Santa Eulalia. El primer bloque de la gran masa de concreto es una pieza de forma cuadrada y la otra, más pequeña, de forma rectangular.

Si logramos simplificar la compleja geometría de la *Puerta de Chihuahua* podríamos afirmar, por la manera en que se apoya, que semeja un tripie. Dos de estos pies, el de la columna y el de una de las cascadas, son sostenidos por la plataforma mayor, mientras que el otro pie, correspondiente a la segunda cascada, descansa en la parte más pequeña del mismo. La plataforma, cortada a tajo, es un macizo de concreto que ha quedado así, en forma natural o aparente. Está conformada por taludes y escaleras realizadas de acuerdo a un estricto código de simetría. Por ejemplo, los taludes miden 2.10 metros, es decir, la mitad de la altura del basamento. Y así toda la escultura mantiene una proporción perfecta entre las distintas partes que la conforman.

Sebastian nos lo explica: «El basamento es la raíz que remite a lo prehispánico, a nuestro pasado arquitectónico, a la memoria de lo que fuimos».



Para subir a la superficie superior de la plataforma existen tres escaleras. En la parte amplia, y abarcando todo el lado norte, se cuentan 20 escalones de peralte corto y huella reducida, de tal modo que mantiene un aspecto muy vertical. En el lado sur de ese mismo bloque del basamento hay una escalera estrecha que solamente permite la inclusión de dos personas a la vez, en la medida que sube se introduce en la masa de concreto. Consta de 19 escalones y, al igual que la anterior, el peralte y la huella son cortos. En el bloque más pequeño, en su parte norte, hay una escalera de 20 escalones. A diferencia de los anteriores, sus huellas son amplias y su peralte reducido.

La sensación al subir o bajar las tres escaleras es diferente. En la primera el ritmo que exige es el tropel. En la escalera más estrecha, que en la medida en que se avanza se adentra en la masa de concreto y progresivamente van apareciendo nuevos detalles de la Puerta, se vive una sensación de intimidad propiciada por la escala humana que, pese a lo gigantesco de la escultura, posee. Por último,

la escalera que se encuentra en el otro bloque exige un ritmo más lento y los pasos más largos y solemnes. El ascenso por esta última escalera a la superficie del basamento remite a ciertos pasajes prehispánicos en los que los sacerdotes o reyes escalaban por las pirámides para realizar algún acto litúrgico.

«Del basamento bipartita —escribe Sebastian—, se desprenden en ambicioso ascenso vertical tres pilares monumentales que sostienen un enorme arco de medio punto, esencia de aquel barroco español que nos diera, constructivamente hablando, los principios de un estilo que en Chihuahua adquiere tonalidades regionales del barroco sobrio y yo dirá árido, sí, como el desierto, más no por ello menos expresivo».

La columna, continúa explicando Sebastian: «posee tres pilares que permiten visualizarse como una puerta abovedada que remite a las de los viejos templos europeos cuyos pilares y arcos, mientras cumplen con funciones propias de ingeniería, invitan a adentrarse al peregrino mientras descubre en el interior un remanso de paz».

Este detalle, los tres pilares que abocinan la columna y el arco, permite además que siendo la parte más estática de la escultura, presente algún tipo de movimiento, así como participar en los juegos de la luz natural y de la iluminación.

El arco, que se continúa con la columna y desemboca en las dos cascadas de cubos es, en sí mismo, una proeza artística y científica. Además de mantener la proporción matemática y contribuir a la belleza artística de la escultura, hace descansar del peso y las tensiones a las que se sometía a la columna, dividiéndolos al recargarse en las dos cascadas de cuerpos geométricos. Esa unión del arco y las cascadas es una genialidad de ingeniería, ya que se convierte en un punto clave de la estructura que resuelve y elimina los pesos y el empuje que generan los mismos volúmenes.



La columna, flecha que dispara las miradas al cielo, se curva de pronto en un arco grandioso que se resuelve, según las palabras de Sebastian, «en un caserío, en una suerte de cascada modular que nos remite, nuevamente, a las añosas construcciones indígenas: Paquimé y las Cuarenta Casas, y al mismo tiempo a las urbanizaciones coloniales de todo México. Evocaciones, todas, que se materializan en forma geométrica puras, impecables pero también cálidas y sensuales».

En efecto, los treinta y seis módulos de la cascada le otorgan el aspecto más cinético a la escultura. Cada uno de ellos muestra un corte caprichoso de un cubo, pegado con los demás de manera firme, aunque da la impresión de que los cuerpos geométricos comparten apenas una de sus orillas para que el otro se apoye, propiciando una ilusión de heroicidad y levitación. En realidad, los módulos presentan una amplia base de sustento a través de la cual se unen al otro de iguales características y dimensiones.

La imagen en espejo es una metáfora artística que con frecuencia ha utilizado Sebastian. Varias de sus obras que más persiguen las armonías formales parecen desdoblarse en sus propios reflejos, otras se espejean en algunos de sus fragmentos, pero en la escultura *El espejo*, destaca especialmente que la supuesta imagen presenta una absoluta fidelidad a la obra que parece asomarse a un espejo que en realidad no existe. Y, sin embargo, la imagen reflejada mantiene su infidelidad y su desobediencia habituales. Si una persona se refleja en el espejo y levanta la mano derecha, el espejo devuelve una imagen que alza la mano izquierda.

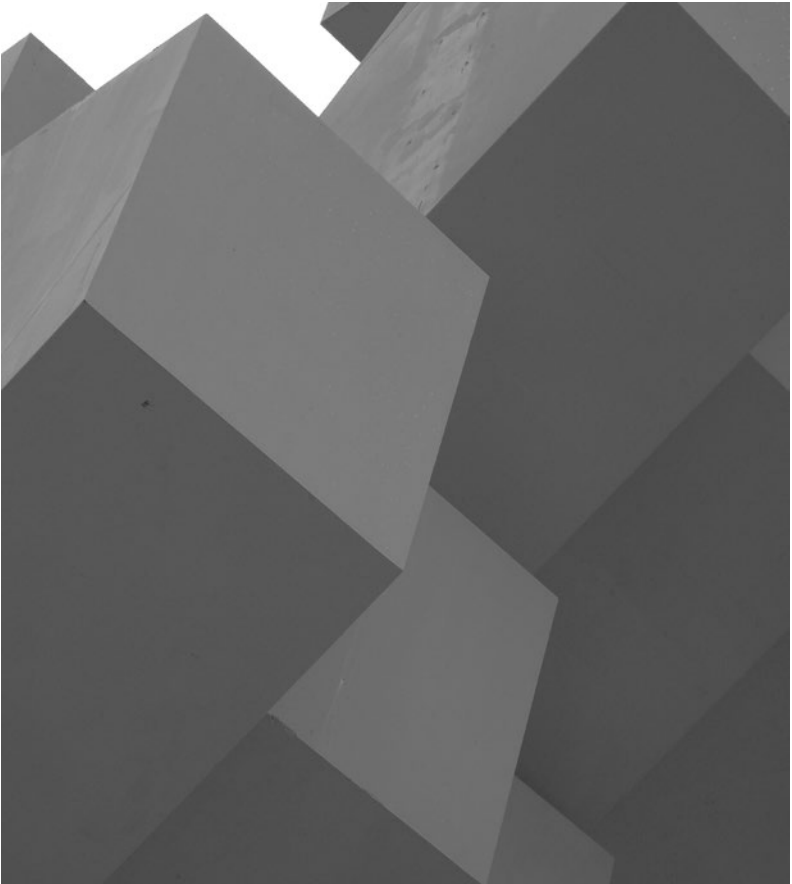
En la *Puerta de Chihuahua*, Sebastian experimenta con este tipo de imágenes. Los módulos de una cascada representan la imagen en espejo de la otra. Lo entenderíamos claramente si colocáramos un gran espejo paralelamente a la columna y enfrente de una de las cascadas.

La imagen obtenida revelaría que la estructura geométrica concreta una simetría exacta de los módulos. Sin embargo, no obedece la posición que el espejo le indica. Sebastian decide colocar a la otra cascada en una posición distinta a la de su reflejo para obtener mayor movimiento y magia.



«De Sebastian puede decirse — escribe Teresa de Conde— que visualiza la geometría dinámicamente, interactuando entre varios sistemas de espacios y por lo tanto proponiendo una cantidad virtualmente innumerable de opciones formales».

La ineludible descripción técnica no riñe con la expresión poética que motiva. Los logros artísticos de Sebastian no han sido pocos, tampoco irrelevantes. Nos ha hecho asomarnos al interior del número, ha provocado sensualidad con la geometría y dado humanidad al acero, transformándolo en poesía de las formas.



2.

Siempre resulta ingrato que la trascendencia de la obra artística recaiga sólo en el nombre del artista que la creó, o en el mejor de los casos, de los funcionarios que la apoyaron con recursos públicos. Sin embargo, obras monumentales como la *Puerta de Chihuahua* hubieran sido imposibles sin el ejército de hombres que participaron en su construcción. El proceso de ingeniería para construir la *Puerta de Chihuahua* requirió de técnicos especializados en suelos y resistencias; de eruditos en cálculos estructurales para que la escultura fuera capaz de distribuir su peso en sí misma, reforzando internamente a cada uno de los módulos y utilizando placas de acero de un grosor determinado, de tal modo que pudiera soportar su propio peso y enfrentar al empuje del viento. Ahí estuvieron ingenieros, arquitectos, técnicos manejando maquinarias, grúas, equipos de soldadura y pintura; cargadores, pintores, obreros, trepando las alturas en los andamios o escalando por las improvisadas escalinatas de varilla hasta alcanzar alturas impresionantes.

El reconocimiento humano que siempre se olvida y que, sin embargo, sin él no sería posible obra alguna, aquí resultaría más que ingrato no expresarles agradecimiento a todos los que hicieron posible la *Puerta de Chihuahua*. Por suerte, la escultura monumental todavía guarda las huellas que testimonian su hechura, no divina, sino humana. Y esas huellas, en las esculturas geometrístas, son esenciales para dar testimonio de que fueron manos y no máquinas quienes las realizaron.

Además de técnicos lúcidos y manos diestras, en la escultura sebastina más importante de Chihuahua y del mismo escultor colaboraron un puñado de artistas plásticos, escritores e intelectuales chihuahuenses induciendo, presionando a las autoridades políticas para que arriesgaran en sus apuestas artísticas, desalentando

sus ímpetus patrioter. Sebastian parece reconocer estos esfuerzos cuando dice: «Todo construido única y exclusivamente para poner el acento en lo que ha sido siempre mi estado natal, no el último confín de la tierra mexicana, sino la grandiosa entrada a un país cuya tradición cultural es más fuerte que todas las vicisitudes que han desfilado por su historia».

3.

La *Puerta de Chihuahua* mide cuarenta y dos metros de altura, cuatro metros de basamento y treinta y ocho de la escultura misma. Es la más grande que el escultor chihuahuense ha realizado. La de Tuxtla Gutiérrez mide treinta metros; *El Caballito* o *Cabeza de Caballo* de la Ciudad de México mide veintiocho metros; una escultura de concreto en Monterrey mide veintisiete metros de altura, mientras que la *Puerta de Monterrey* alcanza veinte metros de altura.

La enorme *Puerta de Chihuahua* se deja mirar desde lejos. A través de ella, viniendo del sur, en especial viniendo de Santa Eulalia, se puede mirar parte de la ciudad todavía lejana, pero durante la travesía llega un momento en que la Puerta logra enmarcar las chimeneas de Avalos y los cerros Grande y Coronel, que son los puntos referenciales que permiten sentir al chihuahuense la cercanía de estar en casa.

La relación de la escultura con la arquitectura está presente en uno de sus objetivos imprescindibles: manipular el espacio para que se logre un impacto en la percepción sensorial. En eso consiste el goce del escultor y del espectador. Los automovilistas se impactan cuando la ven por primera vez. Aparece para convertirse en una presencia inevitable durante varios kilómetros. Y es que la escultura monumental ofrece, además de una propuesta estética, un símbolo, una evidencia mágica, un correlato histórico, una referencia geográfica, un sitio donde aniden las múltiples anécdotas de las personas.

La *Puerta de Chihuahua* ha sido, mientras estaban oxidándose los enormes módulos tirados en el suelo como dados sobre un tapete terroso, habitación de hombres sin casa; erguida ha sido sitio de reuniones familiares, de divertimento para los niños, de solicitudes masivas de religiosos para solicitar la lluvia, lugar en donde se realizan espectáculos artísticos populares.

El espacio de la *Puerta de Chihuahua* cumple de muy diversas maneras su función social debido a que ya ha sido conquistada por los distintos sectores de la población. Los días de asueto es común observar a las familias disfrutando las distintas formas que la escultura adquiere si se camina alrededor de ella; los niños se divierten utilizando los taludes del basamento como resbaladeros, en arriesgadas y divertidas caídas libres. Otros prefieren apreciar a la Puerta iluminada desde los distintos puntos rondándola en sus propios vehículos. Algunas parejas suben por las escalinatas y a la luz de la luna comparten secretos, juramentos y, cuando el vigilante no observa, intercambian caricias clandestinas.

Hay un poderío especial que parece emanar de la *Puerta de Chihuahua*. Es el nuevo símbolo de la ciudad; los diseñadores gráficos la incluyen en sus trabajos publicitarios. Aparece en las nuevas ediciones del directorio telefónico. Los estudiantes de Arquitectura, Ingeniería y Bellas Artes la visitan con frecuencia para admirarla y aprender sobre sus prodigios científicos y artísticos.

La *Puerta de Chihuahua* no fue simplemente el proyecto de una gran escultura; posee otras ambiciones, otras tentativas, como convertir el amplio espacio que rodea a la puerta en un centro cultural y turístico. Se habla ya de construir un centro cultural de importancia nacional en el que resida la Fundación Sebastian, conformada por obra del propio artista, así como la de sus múltiples amigos, de quienes tiene obra o pudieran donarla para una sala de

exposiciones permanentes de escultura. Eventualmente, también se anuncian proyectos de hoteles y de tiendas o cafeterías con una definida orientación cultural en los que puedan disfrutarse la belleza y la riqueza del arte y culturas chihuahuenses, y que a través de ese conocimiento se develen y fortalezcan algunos aspectos de nuestra identidad. El arte nos individualiza e intensifica nuestro ser sin aislarnos, en una congregación de conciencias libres que depara la común plenitud.

4.

Sin embargo, las esculturas de Sebastian todavía no alcanzan a ser entendidas por amplios sectores sociales. Para sus detractores es un maestro hojalatero y para sus apologistas un genio. Para algunos sectores de la comunidad en donde siembra sus esculturas las reacciones son de dos tipos y muy uniformadas: unos preferirían que los recursos que se emplean en esas obras artísticas se dedicaran a las obras públicas, entendidas como la ampliación de los servicios comunitarios; mientras que otros aceptan que la aportación cultural y artística a la ciudad es obra pública igualmente importante, pero se quejan de que las obras sebastinas carezcan de mensaje o, incluso, belleza.

Sebastian se enfrenta ante la pregunta de quienes, aprehensivos, buscan respuestas del misterio artístico. ¿Qué quieres decir con tu escultura? ¿Qué significa? Sebastian ha construido una respuesta sencilla y convincente: es la conjunción de tres culturas: la prehispánica, la colonial y la de los pueblos indios del norte de México. Aunque la respuesta parece esquemática, no está exenta de veracidad. El basamento reproduce, en su superficie y manejo espacial, las sensaciones de orillas abisales. Los cubos recuerdan a las casas de los indios Pueblo de Nuevo México y a Cuarenta Casas,

cerca de Casas Grandes, Chihuahua. En estas construcciones indias se aprovechaban los muros naturales de los faldones de los cerros en cuyas cuevas habitaban, adecuándolas con extensiones de la superficie que a su vez servía de techo para la vivienda de abajo, es decir, el piso de uno era el techo del otro.

El arco es colonial. Es el arco de medio punto, de origen romano. En él se reúnen y concilian lo español con lo indígena.

Pero la explicación del escultor es desconocida por la mayoría; no obstante los ciudadanos, cada quien a su modo, al enfrentarse con la obra de Sebastian la aceptan o la rechazan; discrepan. Tiene impactos viscerales, anímicos, sensoriales, estéticos. Es un diálogo casi siempre polémico. Sebastian exige al transeúnte que se enfrente a sus obras y éstos responden.

La *Puerta de Chihuahua* es una escultura colosal, una mole espectacular, de un impactante color naranja imposible de pasar inadvertida, ya sea por su monumentalidad, por su belleza o por la carga provocativa que ejerce en el espectador.



Años atrás las esculturas eran disfrutadas por los peatones que se detenían a mirar los rasgos de la cara, las manos, las arrugas de las ropas. Ahora es otro el lenguaje. La propuesta contemporánea consiste en apostar por un arte para una vida dinámica, para ser vista por los automovilistas en las autopistas. El nuevo espectador del arte monumental, refugiado en su auto y arrojado al flujo accidentado del tráfico, es desafiado por los escultores monumenta- listas. Sebastian desea sacudir al ciudadano, provocarlo, admirarlo, seducirlo, irritarlo, pero en todo caso evitar que mantenga su habi- tual imperturbabilidad que ha ido construyendo en sí mismo quizá como una forma para tolerar las vicisitudes de la vida en la ciudad.

La *Puerta de Chihuahua* está realizada en el más puro estilo geometrista. Pero Sebastian sabe que la geometría, a diferencia de las matemáticas, es una ciencia inexacta e infiel. Nace de someter el caos de formas que ofrece la naturaleza a una percepción men- tal. Y como tal, como hija de la imaginación, la geometría permite variaciones y coqueteos. Sebastian la somete a sus juegos con una intención poética alongando o acortando las clásicas figuras de los cuerpos, doblando sus líneas, curveándolas, otorgándoles un sentido vivaz con las convexidades y concavidades resultantes.

La *Puerta de Chihuahua* es, más que un desafío, una interrogación.



5.

Nadie puede decir que conoce la ciudad si no ha pasado a través de la *Puerta de Chihuahua*.

La *Puerta de Chihuahua* es una enorme escultura de formas geométricas que, como un desplegable, manifiesta su hechizo ante quien se detenga a mirarla. Es una realidad hecha de tiempos y espacios.

Entre cerros, puentes y redes carreteras, abierta a la ciudad, danza sobre el tapiz del desierto.

Conforme se le circunda, la escultura se abre y se cierra, cae y sube, se adelgaza, se desborda, se repliega y se despliega, se desmaterializa o afirma su presencia. La sensibilidad del acero, la calidez de sus formas, las emociones de los cuerpos seducen con el lenguaje de una portentosa imaginación que se revela en expresiones a la vez elocuentes y herméticas.

Sus módulos se desplazan, ora se hunden, ora sobresalen. Despliegan la poética de la geometría. Aparecen de pronto nuevas puertas en La Puerta, y otras esculturas, monumentos de aire cuyos límites son las orillas de los cuerpos de la *Puerta de Chihuahua*: grescas prehispánicas que remiten a los penachos de reyes indígenas; inmensas tijeras que recortan según sus caprichos el extenso telar azul del cielo y abren ventanas para mirar a los cerros, para que por ellas se asomen a mirarla las constelaciones.

Siendo de acero, la Puerta obedece más que a la física, a un código misterioso y encantado.

Toda obra de arte verdaderamente poderosa es un compuesto singular de forma y caos, de razón y sueño. Pese a que la *Puerta de Chihuahua* es una pieza de gran volumen, de enorme peso y estática, posee elementos que le otorgan movimiento, levedad y escala humana sin perder sus proporciones matemáticas y su con-

gruencia geométrica. Surge en el desierto como si una enorme planta florecida brotara milagrosamente.

De perfil, la *Puerta de Chihuahua* se convierte en un portentoso obelisco, en un dolmen de gran escala que modifica radicalmente las imágenes frontales que se han impuesto en la experiencia masiva e instantánea y a través del diseño y la publicidad.

La *Puerta de Chihuahua* es distinta desde las diversas perspectivas. Los cubos de los módulos presentan sus diferentes caras, rombos, cuadrados, prismas rectangulares. Pero también, como si un dios niño jugara ejercitando su destreza en la papiroflexia y el origami, se descubren formas ocultas, flechas, palomas, peces. La luz y la sombra juegan también en esos volúmenes geométricos. Los brillos le nacen como si fuesen fuentes de una luz oculta. La luz participa iluminando y ocultando, otorgando movimiento, nuevas fases y faces, imponiendo la lógica azarosa de la descomposición de los sólidos.

¿Puede una escultura de miles de toneladas de acero poseer formas sensuales? Sí, siempre y cuando el acero se haya sometido a aventuras estructurales, rompimientos de la lógica, arriesgues de ingeniería, ritmos diversos, exploraciones espaciales, apuestas artísticas, proezas arquitectónicas, novedades científicas difíciles de aprehender. Y, además, que la escultura mantenga los juegos de la proporción y una actitud lírica a punto de cantar, danzar, volar.

Existe un momento en que los cuerpos mantienen un desorden caótico. Ahí empieza a escucharse la inquietante música de los cubos. La *Puerta de Chihuahua* es una sinfonía en el desierto. La columna sube en su allegro y desde las alturas parece lanzar cohetes festivos al cielo; luego, con un rápido movimiento en arco, los hace suspenderse en el aire súbitamente y estallar en fuegos de artificio para descender en un surtidor de hechizos coloridos que igual nos

seducen y nos asombran con sus certezas y sus engaños.

Las luces y las sombras son por sí mismas esculturas que a cada instante se modifican. En su reino se encuentra la demostración tangible de lo oculto.

Acaso un duende se entretiene, un mago, un prestidigitador, un tahúr que frente a nosotros despliega un asombroso juego de manos, tira los dados desde la altura y éstos se petrifican en el momento de su caída. Suerte echada sobre un alto tapete de concreto. Caprichos de la geometría, dados de acero cargados de luz y sombras, juegos empecinados a detener el río de la imaginación creativa. La infinita arte combinatoria se entretiene ordenando al caos. Sebastian afirma: «[...]donde el verdadero arte surge están la esencia, el orden, la regla, manifiestos en la forma».

¿Son de acero estos cubos o de sombra compacta?

El arco une al cielo con la tierra. Es música y poesía. En la *Puerta de Chihuahua* suceden las bodas del cielo y de la tierra, del acero y el arcángel. A veces, los pesados módulos de la *Puerta de Chihuahua* parecen flotar. ¿Qué, quién, los sostiene? Al no poder explicarse, la escultura se goza. Y cuando la lógica se rinde, empieza el disfrute de una obra artística que se impone.

La *Puerta de Chihuahua* es un guiño a la aventura. Una invitación para atreverse a traspasarla y sentir el peso de su magnificencia, a extraviarse entre la multiplicidad de planos, a hacerse cómplice de la imaginación espacial del artista.

La Puerta convida los deseos. Las formas del acero se entretienen tan sutilmente que parecen un petate. En una posición se observan los volúmenes como si estuvieran en un plano superficial, pero basta con dar unos pasos y los planos se multiplican y aparecen con profundidades insospechadas.

La *Puerta de Chihuahua* invita a ser penetrada. Como todas

las puertas posee una profunda reminiscencia erótica. Las puertas ofrecen conducirnos al paraíso; permiten la entrada a los goces supremos y la salida a los frutos de esas incursiones. Aunque las puertas se abren y nos permiten penetrarlas, también nos expulsan y nos despiden. Las puertas reciben y nos dicen adiós.

La *Puerta de Chihuahua* es una escultura tan hermosa como las mujeres norteamericanas. Tiene su alto porte, la gracia de sus movimientos, su coquetería. Y como ellas, trenza en la luz sus cabellos y por la noche los desteje y, ya sueltos, sin ceñidores, en la sombra se entrega a los juegos amorosos.



Créditos de las fotografías: Arturo Rodríguez Torija.



www.pech.icm.gob.mx

Impreso y hecho en México por:



Grupo Industrial Gráfico

la más alta calidad en artes gráficas

Este tiraje consta de 300 ejemplares.

Imapcolor, S.A. de C.V.

Av. Luis G. Urbina #130

Complejo Industrial Chihuahua

Chihuahua, Chih.

Tel. (614) 388 3600

www.imapcolor.com

Printed in Mexico



PRIMERA EDICIÓN

AÑO 2022



SEBASTIAN

La Puerta de Chihuahua

ALFREDO ESPINOSA

Las manos, Sebastian mueve las manos. Sus ademanes acompañan al discurso, lo dibujan, lo esculpen. Las palabras son planas e insuficientes, apenas líneas, trazos, diagramas. Sebastian necesita volúmenes, profundidades especiales, dimensiones que el lenguaje verbal no le otorga. Las manos construyen rápidas esculturas que le caben en el hueco de las manos, luego las despliega como un acordeón. Las manos hacen música también. En un instante las manos son palomas persiguiendo las efímeras geometrías del aire. Y es que el acto creativo de un artista plástico tiene, como el sueño, más imágenes que palabras. ¿Cómo explicar la creación del universo de las formas, la secuencia de esos momentos, sin el movimiento de las manos?

Alfredo Espinosa, escritor y artista plástico, nos ofrece un espléndido retrato hablado de Sebastian, de su vida y de su obra, pero especialmente del proceso de la construcción de la Puerta de Chihuahua y de su entorno socio – político, de la obra escultórica más importante del norte mexicano, y que habría de convertirse en un icono escultórico de nuestra ciudad.

