



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**ÁNGELES QUEMADOS Y LO SINIESTRO  
GRABADOS DE CARLOS GARCÍA ESTRADA**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:  
MARCELA CAUDURO COSTABILE**

**DIRECTOR DE TESIS  
MTRO. ALBERTO DALLAL CASTILLO**

**TUTORES  
DRA. MA. ROSA PALAZÓN MAYORAL  
MTRO. JORGE ALBERTO MANRIQUE CASTAÑEDA**

**CIUDAD UNIVERSITARIA 2011**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente el apoyo que recibí del Programa de Becas de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte para llevar a buen fin el presente trabajo.

Mi gratitud y reconocimiento para mis tutores: Al maestro Alberto Dallal, quien puso a mi disposición materiales que facilitaron la redacción del ensayo, y me dio sabios y oportunos consejos en lo que a técnicas de investigación se refiere. A la doctora María Rosa Palazón que a través de las enseñanzas durante sus seminarios, me ayudó a ver otros horizontes, así como a pensar y reflexionar sobre el arte. Al maestro Jorge Alberto Manrique que con sus escritos guió mi visión para tener una apreciación amplia y precisa sobre el panorama del arte en México.

De igual manera quiero agradecer a Ana Padilla, compañera de los últimos quince años de Carlos García Estrada, quien ha dedicado tiempo y paciencia a organizar el extenso legado del artista, y me permitió su acceso durante mi proceso de investigación. Por último y no menos importante, mi más sincero agradecimiento para mi amigo Jesús Torres Kato, por la generosidad de su conocimiento y su incondicional disposición para ayudar.

*A mi esposo Rafael: incansable compañero de mis aventuras*

*A mis hijos: motor de mi vida*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I. ANTECEDENTES.....	9
I.1 De la figuración al gesto.....	12
II. SURGIMIENTO DE LO SINIESTRO.....	18
III. ¿QUÉ ES LO SINIESTRO?.....	22
IV. ÁNGELES QUEMADOS Y LO SINIESTRO.....	25
CONCLUSIÓN.....	43
ILUSTRACIONES.....	49
BIBLIOGRAFÍA.....	57

*Hace ya tiempo se comprendió que el arte no se organiza únicamente por la conciencia, que a la actividad consciente ha de ligarse una fuerza inconsciente, y que de la compenetración y del recíproco influjo de ambas surge en el arte lo más elevado.*

**Schelling**

## ÁNGELES QUEMADOS Y LO SINIESTRO

### GRABADOS DE CARLOS GARCÍA ESTRADA

El objetivo del presente trabajo, es la aplicación de la categoría de lo Siniestro en la serie de grabados *Ángeles quemados* del artista mexicano Carlos García Estrada (1934-2009) siguiendo el concepto del filósofo español Eugenio Trías. De acuerdo a la propuesta de Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro*, existe en el arte una cara oculta y sombría que se deja fuera de la representación pero que está siempre presente de manera indirecta o simbólica.<sup>1</sup> Para Trías, lo siniestro es condición de lo bello en tanto que sin su referencia el efecto estético no se produce, pero también es límite porque si se presenta de manera cruda y sin mediaciones simbólicas el efecto estético se destruye.<sup>2</sup>

Mediante el análisis de ocho de los veinticinco grabados que integran la serie *Ángeles quemados* se comprobará que el lenguaje no-figurativo en la obra de García Estrada respondió a la necesidad de expresar un interés centrado en el devenir del hombre, en su decadencia, deterioro y podredumbre, pero de manera no evidente, sino más bien sublimada a través de la destreza técnica: la fuerza de los trazos, la sutileza de las líneas, el movimiento y la construcción del espacio; para mantener bajo la sombra aquello terrible, que de ser desvelado aterrará y destruiría el efecto estético.

---

<sup>1</sup> Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Editorial Ariel, 2006. p.11.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.12.

## INTRODUCCIÓN

Líneas curvas, verticales, horizontales, paralelas, yuxtapuestas; trazos cortos o extensos; zonas de alta intensidad lumínica en contraste con espacios de profundo negro; grafías y signos constituyen el universo de *Ángeles quemados*.

García Estrada da vida a sus pensamientos a través del grabado; primero quedan inscritos en metal y después estampados en papel. Sus obras estimulan la imaginación del espectador a través de formas que se abigarran, se entremezclan, se confunden y construyen un mundo que invita al “juego”. Al no ser un arte referencial, el grabado de García Estrada se caracteriza por una fuerte carga lúdica que abre todo tipo de posibilidades a la interpretación; ahí se concentra su carácter de juego. Gadamer lo expresa muy bien al afirmar que “la obra deja siempre un espacio de juego que hay que *rellenar*. Lo estético que proporciona el arte, es precisamente, esta posibilidad de *relleno*, nunca acabado, del espacio del juego”.<sup>3</sup>

Para descubrir el posible significado de estos grabados, se exige del espectador una observación minuciosa de la técnica, una sensibilidad aguda para distinguir que tras la belleza de sus trazos, y lo impecable de sus líneas, se ocultan y escamotean visiones terribles, sitios desolados pero que encubiertos por un “velo creativo” provocan sensaciones de placer y delectación, cubriendo así la dosis de lo Siniestro que a sugerencia de Trías debe guardar la obra de arte en su contenido pero lo suficientemente tamizada para no surgir de forma tan cruenta que produzca repulsión.

---

<sup>3</sup> Hans-Georg, Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, introducción de Rafael Argullol, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999, p. 20.



A García Estrada se le vincula con el movimiento abstracto o para ser más precisa con el lenguaje no-figurativo e incluso “informal”<sup>4</sup> porque su obra no implica la representación de objetos ni figuras identificables en la realidad visible. En sus grabados no hay formas definidas, hay conatos de formas; una suerte de espectros y fantasmas dan singularidad a su trabajo en un deambular constante entre la figuración y el gesto; el artista, crea imágenes que articulan diversos pensamientos, y activan la fantasía del que observa atento para descubrir las innumerables combinaciones que plantean las rayas, los pliegues, los surcos, las estrías, las hebras que la tinta evidencia tras el proceso de estampación de cada una de las placas. Las formas que García Estrada descubre en la estampa, son susceptibles de ser transformadas, y en eso estriba su grandeza; la metamorfosis ocurre delante del espectador que tomando diferentes puntos de vista se percata siempre de figuras distintas. “A la forma se le puede considerar como una especie de fisura por donde podemos dejar entrar a un dominio incierto –ajeno al espacio y al pensamiento–, un tropel de imágenes ansiosas por nacer”.<sup>5</sup>

Como casi todos los artistas, la obra de este grabador nos enfrenta a un mundo complejo. Su mente trabaja con elementos que surgen desde su interior “hasta hacer de ellos su propia materia”<sup>6</sup> formas nuevas que emergen desde lo más profundo de su pensamiento, y que escapan a toda lógica pero que el artista materializa por medio de una técnica, en un objeto tangible que responde a un mundo coherente y concreto.

Esa es la diferencia entre el artista y quien no lo es. No se trata solamente de producir imágenes en el pensamiento sino de darles vida a través del trabajo manual al

---

<sup>4</sup> Jorge Alberto Manrique lo define muy bien al decir que: “Son obras que a veces rozan lo propiamente informal, pero que otras se estructuran más concisamente en un espacio abstracto, siempre sin embargo con un fuerte contenido lírico” en *Carlos García Estrada, grabador*, México, Periódico la Jornada, Secc. Cultura, Primera plana, 27 de enero de 1993.

<sup>5</sup> Henri Focillon, *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, México, Universidad Autónoma Nacional, 2010, p. 14.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 83.

que constantemente se enfrenta el creador para engendrar las formas ideadas en su mente, y que éstas sean acordes a su sensibilidad. Las diversas series realizadas por García Estrada llevan entre otros títulos: *En el ser; Del origen; En la luz; Búsqueda de la luz; Transfiguración; Metamorfosis*; títulos evocadores de una cierta espiritualidad o “religiosidad laica”<sup>7</sup> que dejan entrever que el artista encontró en el grabado el medio idóneo para exponer sus discernimientos e inquietudes acerca de la existencia, de la búsqueda de la luz en términos del conocimiento, del encuentro con lo “divino”, del miedo a la muerte, y la posible reivindicación en la eternidad. En la placa, ya sea para sacar luces u oscurecer el espacio consiguió abreviar en la totalidad de su vida y dar forma a sus ideas.

Su producción de carácter reflexivo centra el interés en la trascendencia y el devenir del ser humano pero no lo manifiesta de manera evidente. El lenguaje expresivo en toda su obra, siempre plantea un enigma a resolver mediante claves que hacen las veces de piezas de rompecabezas, y que requieren de su conjunto e integración para ser leídas. Las palabras del mismo artista así lo manifiestan:

*Lograr un lenguaje gráfico más sugerente, menos obvio es una constante que me ha obligado a penetrar más en lo interno del motivo y su magia. Hablar con una luz interna que subyace en el misterio de la sombra es intentar los submundos de la existencia.*<sup>8</sup>

*Ángeles quemados* no escapa a esta problemática. Desde su mismo título esboza la incógnita: ¿Quiénes son los ángeles quemados?, ¿son los ángeles arrojados del Paraíso?, ¿son la nueva clase de ángeles que tras los caídos albergaron la tierra?, ¿son la metáfora de la desobediencia?, ¿ejemplifican el castigo a la soberbia?, ¿es la

---

<sup>7</sup> De acuerdo a Jesús Torres Kato en entrevista.

<sup>8</sup> Carlos García Estrada, s/f. Archivo del artista.

destrucción del hombre por el hombre mismo?, ¿se trata de un fuego que destruye para dar lugar a un nuevo orden?

Preguntas tales requieren el análisis sobre el origen de esta serie; ¿qué inspiró al artista para la elaboración de esta temática?, ¿surgió como resultado de trabajos previos? Para explicar desde donde construyó su narrativa, se atenderán los relatos de *La caída de Ícaro* y *Prometeo*, considerados por el autor como la fuente principal de esta serie:

*Decidí abordar el motivo basándome en la leyenda griega de Ícaro y su deseo de volar hasta el sol [...] y también la de Prometeo [...] Creo necesario, ante el fin de nuestro siglo, volver a retomar, al igual que lo hizo en su momento José Clemente Orozco, si bien desde otra perspectiva, el tema del hombre-ángel que se consume en su propio fuego...<sup>9</sup>*

Así como algunos pasajes del libro *El paraíso perdido* de John Milton que, desde mi perspectiva se relacionan con las imágenes producidas por García Estrada. Con la finalidad de dar coherencia al trabajo, éste se dividirá en cuatro apartados en el siguiente orden:

El primer apartado que lleva por título *Antecedentes*, y que comprende el subtítulo *De la figuración al gesto*, trazará la trayectoria del artista tomando en cuenta las circunstancias y el contexto artístico nacional e internacional dentro del cual desarrolló su carrera, heredera del expresionismo abstracto, del informalismo y del tachismo.

---

<sup>9</sup> Carlos García Estrada, s/f. Archivo del artista.

El segundo apartado titulado *Surgimiento de lo siniestro* consistirá en una breve revisión de la genealogía de lo siniestro, para explicar el devenir del arte a partir del Romanticismo, corriente que abre la puerta a otras categorías estéticas.

Bajo el título *¿Qué es lo siniestro?* se desarrollará el tercer apartado con el fin de entender el punto de partida de Eugenio Trías para su análisis sobre la categoría de lo Siniestro, y la función que le atribuye dentro de la obra de arte.

El cuarto y último apartado, se encargará de aplicar el concepto de lo siniestro a la serie de grabados *Ángeles quemados*, con el ánimo de abrir otra vía de aproximación a la obra de Carlos García Estrada y responder a preguntas tales como: ¿qué hay detrás del negro de sus tintas?, ¿qué oculta tras la no-figuración?, ¿qué encarna la luz en su obra?

Cabe resaltar que tuve la oportunidad de conocer y tratar a Carlos García Estrada. Durante el año 2008 mantuve charlas periódicas con el artista quedando éstas registradas en diversas grabaciones, de las cuales se extrajo parte del material para el presente trabajo. De igual manera tuve acceso a textos y notas personales comprendidas dentro de su archivo, y que he transcrito en el ensayo pero que en muchos casos fueron escritos en cualquier pedazo de papel y sin fecha, lo cual se verá reflejado en las notas a pie de página. La selección de los grabados analizados, no responde a un orden cronológico de realización, sino a un personal gusto e intuición para los fines que el presente trabajo persigue.

## **I. ANTECEDENTES**

La serie *Ángeles quemados*, se desprende de una larga trayectoria que comprende no menos cuarenta años de trabajo ininterrumpido. Es interesante saber que, García Estrada inició su carrera como grabador a través del mundo de los títeres; dedicó dieciocho años de su vida al trabajo de “titiritero”, actividad que le permitió desde muy joven establecer una relación con el universo artístico. En el intento por desempeñar mejor su trabajo creativo, hacia 1952 se inscribió en los talleres de iniciación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes que se impartían los domingos de manera gratuita en las llamadas Pérgolas de Chapultepec.

Tuvo como primer maestro al conocido grabador Mariano Paredes quien lo introdujo al terreno de la gráfica del cual ya nunca se apartó. De las enseñanzas de Paredes, aprendió la importancia de alcanzar la contundencia y máxima fuerza expresiva en el grabado a través de lo directo y sintético de su lenguaje.

La inquietud de cambio estuvo siempre presente en el desarrollo profesional de García Estrada; como todo artista, pasó por diferentes etapas de búsqueda y experimentación. Su punto de partida fue la figuración de temática social apegada a la costumbre del México nacionalista; sin embargo, poco a poco la fue abandonando hasta descubrir elementos desprovistos de referente, pero de un vigor distinto, y con posibilidades de comunicar algo más; atisbo de lo que no se encuentra en los objetos cotidianos, que no es reflejo del exterior, y que se rebela contra toda rigidez y canon impuesto por una moda o escuela.

Hacia finales de la segunda mitad del siglo XX en México, el rechazo al anquilosado discurso nacionalista se encontraba rebasado y, propició un hartazgo en los jóvenes artistas de ese momento que, de acuerdo a Jorge Alberto Manrique, no encontraban respuesta a sus propuestas pero sí un reclamo a la cerrazón asfixiante que imperaba dentro de las instancias oficiales y la burguesía cobijada bajo su sombra.<sup>10</sup>

La imperiosa necesidad de renovación, llevó a un nutrido grupo de creadores a buscar caminos diferentes para llegar a una expresión más individual. Mediante la exploración de lenguajes y formas novedosas, así como la experimentación de técnicas y materiales, fueron conformando un escenario rico en ofertas pero a la vez, como expresa el propio Manrique, no siempre discernible para comprender el rumbo del arte en nuestro país. Dentro de este panorama, es posible observar la recurrencia de lo lúdico, de lo lírico, de la gestualidad, de la fantasía y la libertad para inventar. Desde su propia trinchera, los artistas que buscaban un cambio fueron abordando nuevos planteamientos y resolviendo preocupaciones que en muchos casos llegaban a coincidir.

No solamente la pintura y la escultura fueron campo de cultivo para estas nuevas ideas; los artistas grabadores también compartían la misma inquietud. El mensaje de protesta y de denuncia del *Taller de la Gráfica Popular* (TGP) con Leopoldo Méndez a la cabeza, y que fue tan pertinente e impactante en su momento histórico ya había cumplido su función, y su agotamiento era inminente. Fueron varios los grabadores que ya desde 1947 se habían alzado en contra de su forzada vigencia, y como contrapartida a las ideas de tipo político y revolucionario, fundaron la *Sociedad Mexicana de Grabadores*.

---

<sup>10</sup> Ver Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes 1910-1970" en *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX. México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p. 24.

Dentro de este marco general, se inserta la figura de García Estrada que como activo combatiente de la insurgencia, formó junto con otros artistas el grupo *Nuevos grabadores*.<sup>11</sup> Desde su presentación en mayo de 1967 en la casa del Lago (UNAM), los integrantes de este grupo habían enfatizado mediante un Manifiesto, el interés de abrir un camino nuevo para la gráfica: “Hemos destacado el interés fundamental que nos mueve: crear una gráfica técnicamente tan evolucionada como las más significativas de nuestro momento, y radicalmente opuesta en concepto a las anteriores corrientes surgidas en México”.<sup>12</sup> Estos artistas conscientes de formar parte de la “5ª. Generación post revolucionaria”, pugnaban por la difusión del grabado en sus múltiples técnicas, ya que consideraban que por más de treinta años, el público solamente había visto el grabado en relieve.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Los fundadores del grupo “Nuevos grabadores” fueron: Federico Ávila, Susana Campos, Francisco Moreno Capdevilla, Carlos García Estrada, Ignacio Manrique, Jesús Martínez y Carlos Olachea. Se disuelve en 1969 por la disgregación de sus componentes. *Ibid*, p. 99.

<sup>12</sup> El Manifiesto fue firmado en abril de 1968 y redactado por Ignacio Manrique.

<sup>13</sup> Cabe recordar que los artistas militantes del TGP realizaban grabados en madera (xilografías) o en linóleo. La madera como el linóleo se graban en relieve, es decir la superficie alta es la que recoge la tinta y los hendididos de las partes bajas son los que preservan el blanco. Los dibujos tienen que quedar en relieve previamente dibujados con lápiz, pincel o tinta.

## I.1 De la figuración al gesto

García Estrada fue un artista de su tiempo, es decir, a partir de la década de los cincuenta, época que dio inicio su carrera como grabador, comenzó a gestarse en México la idea de una renovación a nivel formal y de contenido en el campo de las artes<sup>14</sup>; al terminar la segunda guerra mundial prevalecía una actitud de cambio en los artistas; estos apelaban a lenguajes que partían de nuevos contenidos filosóficos, políticos y sociales. Como bien señala Hugo Covantes: “Los artistas mexicanos tampoco quedaron exentos de tomar su parte correspondiente de esta renovación que despuntaba por la influencia del surrealismo, el arte interiorista y el estallido del expresionismo.”<sup>15</sup>

Poco a poco fue ganando terreno el abstraccionismo que aunque desfasado cronológicamente de Europa y Estados Unidos, había logrado su carta de ciudadanía en el país y, “ocupaba ahora el sitio del arte oficial”.<sup>16</sup> Es así como García Estrada que se había iniciado dentro de la figuración de la llamada “Escuela mexicana de pintura” comenzó a explorar diferentes técnicas; nuevas formas, y otras posibilidades en el manejo del espacio. Con el rigor del investigador y la disciplina que este tipo de trabajo requiere, dedicó buena parte de su tiempo al campo de la experimentación; actividad

---

<sup>14</sup> De acuerdo a Covantes, este cambio no fue bien recibido: “Los grabadores del TGP, inmersos en un concepto muy definido del arte realista, recibieron los impactos más fuertes de las nuevas tendencias modernistas”.

<sup>15</sup> Covantes, *Ibid*, p. 47.

<sup>16</sup> Según expresa Covantes el proceso de cambio se llevó a cabo con discusiones y contratiempos suscitando un escándalo durante el concurso en el Museo de Arte Moderno, en 1965 “año simbólico de la implantación del arte abstracto en nuestro país, éste derrotaba, para no permitir levantarse ya en estas lides al figurativismo tradicionalista.” *Ibid*, p. 58.



que nunca dejó ya que cada resultado obtenido significaba el principio de una nueva averiguación.

Difícil de explicar para él mismo el surgimiento de su inspiración, afirmaba que el motor principal eran sus vivencias, una constante búsqueda dentro de su interior: solo, sin compañía como el mismo decía, acontecía algo inesperado que daba pie a su creación: “A partir de las tres de la mañana, dentro de mi cuarto, sin compañía alguna, suceden muchas cosas. A veces el tiempo se desliza y no pasa nada. Esto es el transcurrir de la creatividad. El tiempo de mi soledad lo llena todo.”<sup>17</sup> Su obra pronto se adaptó, por así decirlo, a los principios del expresionismo que apelaba al “Yo interior, a la verdad del alma”.<sup>18</sup>

Las estampas que realizó durante la década de los sesenta, ya manifiestan el ánimo de aportar elementos con una energía diferente; una constante y casi obsesiva búsqueda de la luz, que concebía como el conocimiento, la sublimación del espíritu y el contacto con lo divino, lo llevaron a depurar las formas y a evitar las obviedades. Pronto dejó de interesarle contar historias; comenzaron a surgir grabados que ya no tenían referencia con algún apunte tomado de la cotidianidad.

Conforme fue avanzando el tiempo y, siempre sumergido en lecturas que lo hacían meditar, sus temas se fueron desprendiendo de la realidad inmediata; le interesaba plasmar aquello que está pero que no siempre se ve y obliga al espectador a leer lo dicho en lo callado. La inquietud de comunicar desde su interior, lo llevó a explorar distintos medios hasta convertirse en un virtuoso de la “mezzotinta” y especialmente de la “punta seca”; el afán por encontrar la mejor forma de decir, lo obligó a depurar cada vez más su técnica convirtiéndola en su mejor aliada, y así lo

---

<sup>17</sup> Laura Arley “García Estrada, el Grabador: mi soledad lo llena todo” en Jueves de Excelsior, México, 28 de enero de 1993, p.54.

<sup>18</sup> Mario De Micheli, “La protesta del expresionismo” en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 94.

expresaba: “Para mí lo que importa es el mensaje; uno no tiene la palabra pero tiene la imagen”.<sup>19</sup>

Desde épocas tempranas desplegó una personalidad difícil de confundir. La constante lucha por materializar la complejidad de sus conceptos en los grabados, lo llevó a la elaboración de imágenes cada vez más alejadas del ambiente reconocible, invitando al espectador a experimentar la libertad de sentir y dejarse llevar por las emociones que produce el conjunto de trazos en movimiento, el juego de luces y sombras y el profundo silencio en el que se suman las formas. En sus palabras: “Mis formas siempre tenían algo adentro, no eran lo obvio”.<sup>20</sup>

El año que transcurrió en París (1969 - 1970) becado por el gobierno francés para asistir al *Atelier 17*<sup>21</sup>, fue trascendental en su formación, no solamente por las técnicas aprendidas bajo la tutela de Hayter, sino porque pudo ampliar su visión del mundo al conocer la obra de otros artistas y confrontarlos con su propia realidad.

A su regreso, una especie de obsesión se apoderó de un quehacer que lo obligaba a permanecer horas enteras primero en los talleres de grabado de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda*<sup>22</sup>, después en el *Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP)*<sup>23</sup>, más adelante en *El taller Profesional de Producción Gráfica del Bosque* del que fuera su director, y por último en su propia casa en la que instaló su tórculo pese a lo limitado del espacio.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Carlos García Estrada en entrevista.

<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> Taller de experimentación gráfica fundado por el grabador inglés Stanley William Hayter en 1927.

<sup>22</sup> En entrevista, el artista comentó que prácticamente era el único que utilizaba los talleres de grabado de la *Esmeralda* porque había muy poco interés en esa técnica. Inclusive según decía le llegaron a llamar el *Loquito* porque trabajaba ininterrumpidamente durante horas enteras.

<sup>23</sup> Según señala Hugo Covantes, el 7 de abril de 1979 se crea el CIEP (del cual García Estrada fue miembro fundador) y dos años más tarde se reorganiza su Taller de Experimentación Gráfica. Ver Covantes, *Ibíd.*, p. 108.

<sup>24</sup> De acuerdo al testimonio de su viuda Ana Padilla, la salida obligada del Taller del Bosque fue un golpe muy duro para García Estrada quien se vio en la necesidad de mudar el taller a su casa, teniendo serias consecuencias para su trabajo ya que a causa de lo reducido y las condiciones del espacio no tenía

La experiencia vivencial fuera del país, y su acercamiento al llamado “Arte cinético” a través de la obra del venezolano Jesús Rafael Soto, marcaron una nueva línea en su camino. En ese entonces, normalmente las placas se centraban en el papel para ser impresas, y los elementos no se desplazaban en la superficie. García Estrada, aportó elementos hasta ese momento ignorados en el grabado como es la inclusión de más de una placa en un mismo grabado y, expresaba: “Ya no me conformo con que sean grandes, sino que en el espacio de un grabado haya varios grabados”.<sup>25</sup> También le inquietaba deslizar los objetos sobre el plano y recortar las placas ya fuera en forma circular o amorfa así como su ubicación casi caprichosa en el área del papel (Serie “Formas y luz” 1979). De acuerdo al artista: “La idea es que el papel es el espacio y había que echar a volar los grabados, hay un momento en que son círculos, los círculos suben, uno llega casi hasta la orilla”.<sup>26</sup>

De 1980 a 1983, García Estrada dirigió el Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP)<sup>27</sup>. Tanto la experimentación como la investigación fueron elementos clave para abrir nuevos caminos dentro del arte; la labor de García Estrada fue relevante, se requería una inspiración revolucionaria que dirigiera la enseñanza y motivara a los jóvenes artistas a expresarse sin ataduras –de manera libre– y con audacia.

García Estrada se confesaba seguidor de los grabadores más importantes tanto de oriente como de occidente, y así lo declaraba: “Los más importantes, desde los chinos hasta los occidentales, como Goya, Rembrandt, Durero, todos han tenido un ascendiente

---

posibilidades de salvaguardar bien su obra y en un momento dado algunos grabados se perdieron a causa de una inundación.

<sup>25</sup> Carlos García Estrada en entrevista.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> El CIEP nació a instancias de un grupo de maestros y alumnos de la “Esmeralda” que se manifestaron en contra de los métodos anquilosados de su enseñanza y a la ausencia total de democracia en el nombramiento de los directores que se llevaba a cabo “por dedazo” y decidieron aglutinarse para presentar opciones que abrieran el tan cerrado campo del arte.

vital para mí, de lo contrario no podría vivir”.<sup>28</sup> También gustaba de la buena prosa y de la poesía; conoció al poeta tabasqueño José Gorostiza autor del célebre poema *Muerte sin fin* de difícil acceso e interpretación y, que para algunos viene a ser un homenaje a *Primero sueño* de Sor Juana; es muy probable que García Estrada después de varias lecturas seguidas de una profunda reflexión haya entresacado un material útil a su inspiración.<sup>29</sup>

Desde mi perspectiva, la producción de García Estrada se afianza en la búsqueda de respuestas a las preguntas trascendentales de todos los tiempos sobre: la génesis del mundo, la existencia de Dios, la posibilidad de lo eterno, la infinitud, el misterio de la muerte o la vida más allá de la misma. Los primeros trabajos que siguieron a su etapa inicial ya reflejan una de las constantes que lo acompañaron siempre; la preocupación por investigar y agotar un tema antes de pasar a una nueva indagación, el orden de las series y los títulos correspondientes así lo demuestran. Se puede decir que parte del proceso creativo de García Estrada comprendía el planteamiento de una teoría y su posible comprobación.

A la serie *Ángeles quemados* le antecedió una sucesión de trabajos dedicados a la exploración de ilusiones que al decir de Berta Taracena son: “ilusiones provocadas por la perspectiva, elemento fundamental en sus composiciones, sin dejar de mirar el mundo inmediato, ni de extasiarse con el claroscuro que baña los objetos”.<sup>30</sup> La serie *Metamorfosis gráfica* (1991-1992) integrada por cuarenta y cuatro grabados confirman

---

<sup>28</sup> Laura Arley, *op cit.*

<sup>29</sup> En alguna de tantas charlas que mantuve con él, comentó: “Conforme vayas viendo grabados te vas a dar cuenta cuando le hago un homenaje a Gorostiza”. Confieso que hasta este momento no sabría decir con precisión de qué grabado o grabados se trata, lo que sí puedo inferir es que García Estrada de alguna manera plasmó en la serie *Ángeles quemados* la afinidad que compartía con Gorostiza en cuanto a la prescripción de una hecatombe universal.

<sup>30</sup> Berta Taracena, *Grafismo gráfico de Carlos García Estrada*. México, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, agosto, No. 559, p. 35.

la insistencia de García Estrada por indagar otros espacios. Sin dejar de ver el mundo inmediato, pero no limitándose a él; el grabador se adentra en submundos y plasma lo que Taracena intuye como “formas visionarias”.

García Estrada tenía un enfoque particular sobre el mundo que lo circundaba; su obra lo dramatiza a la vez que lo digiere y procesa mediante incisiones sobre el metal. *Ángeles quemados*, es el resultado de ese proceso; cada uno de los grabados que conforman la serie, es la suma y conclusión de sus elucubraciones.

## II. SURGIMIENTO DE LO SINIESTRO

En una consideración introductoria al tema de lo Siniestro, me parece importante señalar los antecedentes que dieron pie al surgimiento de esta categoría. Siguiendo a Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro*<sup>31</sup>, para Kant mediante el arte es posible hablar de cualquier tema así sea el más horroroso ya que “el arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas, cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables”.<sup>32</sup> Pero con la condición de que no provoque el sentimiento del asco que “al ser suscitado por una obra produce el quiebre inmediato del efecto estético”.<sup>33</sup>

Si hablar de lo bello del arte es una tarea fácil en tanto que responde a sensaciones positivas que se asocian al placer ¿por qué nace esta necesidad de pensar en lo siniestro que alude a lo funesto, a lo aciago o a lo nefasto? Para dar alguna respuesta apropiada, es importante revisar la escena dentro de la cual se desarrollaron los nuevos conceptos que alumbraron el camino del arte a partir del siglo XVIII, y que repercutirán hasta nuestros días. Valeriano Bozal en su libro *El gusto*<sup>34</sup> explica cómo el artista se fue rebelando ante la exigencia de eliminar el desorden que existe en la naturaleza para elaborar mediante los mecanismos propios de su arte una obra ordenada “perfecta”, es decir, el artista debía plasmar en su obra una idealización de la naturaleza mediante la selección de sus mejores partes.

---

<sup>31</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Editorial Ariel, Octava edición, 2006.

<sup>32</sup> *Ibid*, p.21.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> Valeriano Bozal, *El gusto*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2008.

Así como el Renacimiento abrevó en la antigüedad clásica para encontrar los modelos de representación que acompañaran el discurso del llamado “Humanismo”, surgió en Alemania e Inglaterra la corriente conocida como “Romanticismo” que teniendo como simiente una reacción frente al racionalismo, a la ilustración y al clasicismo, rechazó las formas tradicionales de expresión y centró su interés en lo visionario u onírico. Mientras que el arte clásico y neoclásico es medido y sereno, el arte romántico se caracteriza por la expresión de estados de ánimo, emociones y pasiones intensas, revelaciones místicas, y elude la claridad y la definición. El artista que anteriormente estudiaba a distancia la naturaleza, ahora la exploraba, la vivía y la sentía apelando a la imaginación y la fantasía del espectador.

La búsqueda ya no apuntaba precisamente hacia la creación de objetos que cumplieran con las normas del canon clásico; el marco de lo bello, de lo finito, de lo ordenado y limitado abrió sus puertas hacia lo infinito e ilimitado, “Falto de forma, informe, desmesurado, desmadrado, caótico”.<sup>35</sup> El desarrollo de otras formas de representación impuso un modo nuevo de ver, de sentir y de experimentar la obra artística: lo sublime emergió como categoría inevitable dentro del campo de la estética y posibilitó la entrada a una nueva experiencia.

El tratado de *De lo sublime* atribuido a Longino, fue el primero en poner sobre la mesa ese tema y tuvo gran repercusión en Inglaterra en respuesta a las exigencias de obras de índole anticlasicista, como por ejemplo de la tragedia shakesperiana y la poesía de Milton que “difícilmente podían acogerse a las canónicas clasicistas hasta entonces dominantes; exigían un marco en el que la imaginación fuera eje central, y con ella el exceso de las pasiones e incluso de la crueldad trágica”.<sup>36</sup> De

---

<sup>35</sup> Trías, *Ibid*, p.30.

<sup>36</sup> Valeriano Bozal, “Edmund Burke” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*. Vol. 1, 3º edición, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004, p. 53.

esta manera se preparó el terreno para la lectura de *De lo sublime*, que ponía su acento en la poesía; “La problemática de lo sublime se centra en torno a la naturaleza de la poesía, el sentimiento y la pasión, y sólo desde aquí, proyectándose en ámbitos más amplios, se convertirá en una categoría estética”.<sup>37</sup>

Si la construcción sobre lo sublime de Longino ponía énfasis en la retórica, fue Joseph Addison el primero en trasladar esas figuras retóricas a una expresión visual y hacer cumplir la máxima horaciana *ut pictura poesis*: la pintura como poesía “Las figuras de pensamiento y dicción propuestas por Longino tendrán así, con Addison, su equivalente en la imagen”.<sup>38</sup> Addison, introdujo estas palabras en el discurso visual para constituir uno de los motivos más recurrentes en la temática paisajística del artista romántico; vistas abiertas, paisajes abruptos, inclinados, escarpados, produciendo lo que el filósofo calificó como un “agradable horror”.<sup>39</sup> Esto es, que un objeto despierte en el individuo emociones capaces de producir al mismo tiempo atracción y repulsión, como puede ser el estar frente a un precipicio que atrae por la grandeza de su paisaje pero que aterroriza por la posibilidad de caer en él.

Más adelante, Edmund Burke continuó bordando sobre el mismo tema y en 1757 publicó su libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, antecedente importante de la estética kantiana y de gran repercusión en su época. Eso que Addison llamaba lo “agradable horroroso”, Burke lo explica a partir de lo placentero y lo doloroso. Al parecer la operación se da cuando se está frente a algo terrible pero no a nivel de franca participación sino en el papel de espectadores y guardando la suficiente distancia para evitar una afectación directa. De

---

<sup>37</sup> \_\_\_\_\_ *Edmund Burke. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, España, Artes gráficas Soler, 1985, p.8.

<sup>38</sup> Sonia, Requejo, “Joseph Addison” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Vol. 1, 3º edición, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004, p.49.

<sup>39</sup> *Idem.*



esta manera se despierta un sentimiento de compasión que ayuda a sublimar el evento. En palabras de Burke “Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días”.<sup>40</sup>

Esto es palpable en la obra de artistas románticos como Turner que apuntaló su producción en lo más extremado y potente de la naturaleza como “Las gargantas profundas, los riscos más escarpados, las cascadas más impetuosas, así como los remolinos, tempestades y aludes”.<sup>41</sup> Como se dijo con anterioridad, ya era inminente la revolución dentro de las artes, el discurso de lo bello otrora basado en la armonía y justa proporción se encontraba rebasado y exigía fuentes de inspiración diversas como la ilimitación y la infinitud. Eugenio Trías, sostiene que a través de las ideas de Kant en la *Crítica del juicio* la estética se extendió más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello.

El siglo XVIII advirtió los cambios que sobrevendrían en el terreno de la estética y la inclusión de nuevas categorías. Lo finito, la perfección, la armonía y el orden ya no serán requisito indispensable para que una obra conquiste su lugar dentro del vocablo arte; se abrirá el campo y entrarán categorías alternativas a la belleza. Lo bello cederá terreno a lo sublime y se hablará de lo inconmensurable, lo inefable, lo inabarcable pero también de la fealdad, del dolor, de lo penoso y su transformación en placer y deleite. De acuerdo a Burke “Todo lo que versa cerca de los objetos terribles u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad”.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Estudio preliminar y trad.: Menene Gras Balaguer, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 67.

<sup>41</sup> Kenneth Clark. *La rebelión romántica. El arte romántico frente al clásico*, versión española de Bernardo Moreno Castillo, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 232.

<sup>42</sup> Burke, *Ibid*, p.92.

### III. ¿QUÉ ES LO SINIESTRO?

El término “siniestro” en castellano se ha utilizado para nombrar algo opuesto a lo diestro, para hacer referencia a zurdo y torcido. En 1919, el padre del psicoanálisis Sigmund Freud, publicó su ensayo titulado *Lo Siniestro*, en donde explica este concepto bajo las expresiones de lo inhóspito y de lo extraño; aquello que poco a poco deja de ser familiar para volverse oscuro y raro. Aunque no es tarea específica del psicoanalista emprender “investigaciones estéticas” como apunta Freud, sí es factible que en algún momento indague dentro de ese terreno y preste “su interés a determinado sector de la estética, tratándose entonces generalmente de uno que está como a trasmano, que es descuidado por la literatura estética propiamente dicha”.<sup>43</sup> Tal es el caso de la locución *Unheimlich* (Siniestro) que al decir del psicoanalista: “dicho concepto está próximo a lo de lo espantable, angustiante, espeluznante” y por lo mismo es poco común ocuparse de esos sentimientos contrarios a lo bello, excelso y atrayente, sino más bien referentes a lo repulsivo y desagradable. Trías sostiene que el término siniestro traduce insuficientemente el vocablo alemán *Unheimlich*: ¿Qué es entonces aquello llamado *Unheimlich* que vale para el término que nos ocupa?

En palabras del propio Freud:

*La voz alemana unheimlich es, sin duda, el antónimo de heimlich (íntimo, secreto, familiar, hogareño, doméstico)*

---

<sup>43</sup> Sigmund Freud. *Lo siniestro*, trad: I.Béccar, Argentina, López Castro, 1976, p. 7.

*imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.<sup>44</sup>*

Como bien dice Trías, la definición de Freud es muy sugestiva y su elaboración permite andar por el camino espinoso y a la vez apasionante del inconsciente; comarca de lo oculto, de lo desconocido y de lo misterioso. Según explica Freud, algunas cosas familiares y conocidas pueden tornarse siniestras, se trata de algo que convive todo el tiempo en el inconsciente del sujeto, que es conocido y familiar porque forma parte de su ser pero que se encuentra guardado, oculto, enmascarado y censurado por el consciente para poder ser soportado en la vida cotidiana. Para que eso “lo siniestro” aflore y se manifieste se requiere de ciertos mecanismos como el sueño y el psicoanálisis que no son represivos, y dejan escapar lo que debe permanecer oculto y velado para no provocar terror. En esa medida el arte actúa como inconsciente y consciente a la vez; la obra artística patentiza todo lo que encierra y reprime el inconsciente pero lo tamiza a través de un filtro (la técnica) de un “velo creativo” para deslizarse al consciente manifestándose a través de la sugerencia, la insinuación y así cumplir su ritual: la realidad se confunde con la fantasía; lo fantástico excede lo real.

---

<sup>44</sup> *Ibid*, p.10.

En palabras de Trías lo siniestro: “Promueve un descenso al infierno, un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda, a través del recorrido, transformado”.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Trías, *op.cit.*, p. 84.

#### IV. ÁNGELES QUEMADOS Y LO SINIESTRO

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”

Rainer Maria Rilke

“Lo siniestro (*Das unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.”

Schelling

En su escrito, Eugenio Trías reflexionará sobre estos dos aforismos, y desarrollará la siguiente hipótesis:

*Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético”.*<sup>46</sup>

De acuerdo a este pensamiento, la idea principal del presente apartado girará en torno a la meditación de dos puntos centrales:

La presencia de lo siniestro como “condición” para que se produzca el efecto estético en la obra, dependerá de la “sensibilidad” del espectador<sup>47</sup>; así como que atañe

---

<sup>46</sup> Trías, *Ibid*, p. 27.

<sup>47</sup> De acuerdo a Kant: “Las diferentes sensaciones de placer o displacer no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a la sensibilidad propia de cada ser humano para ser agradable o desagradablemente impresionado por ellas. Ver Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, edic. bilingüe alemán-español, traducción, estudio preliminar, notas e índice analítico de Dulce Ma. Granja Castro; revisión técnica de la traducción Peter Storandt, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Autónoma Nacional, 2004, s/p, 1ª. sección.

al “creador” establecer mediante la técnica, el “límite” para no destruir dicho efecto revelando lo que su obra contiene de siniestro.

¿De qué manera se funda esta especie de complicidad entre receptor y creador en la serie *Ángeles quemados*?, ¿qué mecanismos utiliza el artista para activar lo siniestro en la percepción del espectador?, ¿qué requiere el espectador para intuir la presencia de lo siniestro, y al mismo tiempo sublimar el temor que le provoca su visión?, ¿hasta qué punto es consciente o intuitiva, la producción de esta obra que se ha señalado como siniestra? Estos cuestionamientos difícilmente encontrarán una única respuesta válida; sin embargo, pondrán en la mesa de discusión un tema nunca antes tocado sobre la obra de García Estrada, admirado por un virtuosismo técnico que reclama una interpretación que vaya más allá de su quehacer mecánico y artesanal.

Me parece que la mejor manera de empezar, es el abordaje de la técnica elegida por el artista para la elaboración de esta serie, así como el acercamiento a su proceso creativo. Empezaremos por decir que, García Estrada, eligió la punta seca<sup>48</sup> como el medio eficaz para desplegar su fuerza creativa, y supo aprovechar las calidades que le brindaba para elevar al máximo su potencia expresiva; al hollar la placa, herirla hasta lo más profundo o solamente rasguñarla, logró que el frío metal se transformara en un objeto dinámico, y a través de brillos y opacidades hablara o más bien gritara aquello preso dentro su materialidad.

¿De qué manera se liberan las fuerzas contenidas en el metal? En cierta medida esto se consigue en el momento de imprimir. No se debe perder de vista que el trabajo del artista grabador comprende dos procesos para obtener el resultado final: el grabado

---

<sup>48</sup> El grabado con la punta seca como en el caso del grabado a buril, es un procedimiento directo en el que se utiliza una punta de acero de sección circular, que se mantiene en posición casi vertical como si fuera un lápiz sobre la placa produciendo surcos o rayados de diferentes espesores según la presión y grueso de la punta, y que a diferencia de la línea del buril produce levantamientos de ligeras rebabas a los lados del surco, que pueden ser eliminadas o no.

de la placa y su posterior estampación. Algunos artistas tras grabar la placa comisionan la impresión de ésta a un taller de producción, que se encarga de llevar a buen fin el trabajo tratando de interpretar la idea original planteada por el artista en el soporte o matriz. Viéndolo desde esta perspectiva, es posible debatir que existe una pérdida de la expresión propia del artista con la intermediación de otra mano. En este tipo de faena que bien puede ser llamada coproducción, existe una variación en el trabajo original del artista que, aunque tal vez de manera muy sutil altera el contenido, y afecta el impacto y la comprensión cabal de la idea.

¿Pero qué sucede cuando el mismo artista lleva a cabo los dos procesos: grabar y estampar? Se podría decir, que el artista como es el caso de García Estrada, se vacía a sí mismo a fin de alcanzar la concreción total. En términos del propio grabador:

*La labor artesanal de día a día; aunado al trabajo minucioso y profundo, en donde cada copia, es una sorpresa insólita y como un obrero, se suda y se fatiga sin cesar hasta alcanzar la copia definitiva que es lo máximo y la excelencia del quehacer creativo. Ahí está el grabador, en la copia de autor única. Grabar es concluir desde lo más profundo del alma y el espíritu un mundo en blanco y el negro [...] para crear una atmósfera visual y poética y dejar huella gráfica de un mundo nuevo e insospechado.<sup>49</sup>*

De la cita anterior se desprende que, para García Estrada el hecho de incidir la placa y dejar su huella sobre el papel era adentrarse en un plano distinto de la realidad más próxima; trascender el trabajo físico del “obrero que suda y se fatiga” para alcanzar la profundidad de su alma y adentrarse en su espíritu, en lo más recóndito de su ser en donde se encuentra el fin último de su existencia.

---

<sup>49</sup> Carlos García Estrada, s/f. Archivo del artista.

¿Por qué eligió la punta seca y no el aguafuerte? A mi juicio, el hecho de haber seleccionado la punta seca como medio para grabar las placas, implicó un deseo imperante de entrar en contacto directo con el metal. Al contrario del aguafuerte<sup>50</sup> que requiere la acción del ácido para morder la placa, y que lo que se hiere es el barniz que la plancha lleva encima; la punta seca implica la lesión directa. A base de incisiones provocadas por una punta de acero – ¿acto siniestro? –y a la manera de un cirujano que practica finos cortes a la piel con su bisturí para descubrir el interior de un cuerpo; así García Estrada con sus líneas y trazos iba quitando con esmero y cuidado capa por capa del metal, hasta despojarlo de su anterior apariencia, y convertirlo en el receptáculo de su intimidad.

Longino formulaba la siguiente pregunta: “¿Existe una *technê* o arte de lo sublime o de lo profundo?”<sup>51</sup> El autor del tratado *Sobre lo sublime*, cuestionaba a aquellos que creían que alcanzar “lo sublime” se debía a causas congénitas o a un don natural, y no a normas tecnológicas que según ellos iban en detrimento de las obras de la naturaleza.

De acuerdo a su postura:

*[...] es el método el que posee los medios suficientes para determinar los límites e imponerlos. Y asimismo que los grandes talentos dejados a sí mismos y sin ciencia, sin apoyo y sin lastre, y*

---

<sup>50</sup> A diferencia de las técnicas directas que implican un procedimiento físico, el aguafuerte es una técnica indirecta que usa un procedimiento químico. Para realizar esta técnica se aplica una capa de barniz a base de cera, betún y resina que bloquea la superficie de la placa a grabar; se ennegrece ésta con humo para permitir la realización del dibujo el cual se lleva a cabo con una punta seca, sin herir el metal, sino levantando únicamente la capa de barniz. El metal se graba a causa del ataque de los ácidos en los que se sumerge la placa en lapsos diferentes, para lograr distintas profundidades que producen los diversos valores de la línea.

<sup>51</sup> Longino, *De lo sublime*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, 2ª edición. Argentina, Aguilar, 1980, p. 41.



*audacia, son más peligrosos; pues así como muchas veces les hace falta el aguijón, así también muchas veces les hace falta el freno.*<sup>52</sup>

Longino no solamente confiere relevancia a la técnica, sino que además le atribuye al artista la facultad para determinar los “límites e imponerlos” a guisa de no rebasar esa sutil línea que marca donde está el peligro de caer en lo obvio, lo evidente, para no perder la fascinación que atrae. “Se trata de situarse siempre en el *límite* entre ese resplandor de vivacidad y de relato y la cara oculta, o sombría, que normalmente se deja fuera de la representación.”<sup>53</sup>

Si bien es imposible conocer a fondo el laborioso proceso creativo de García Estrada, sí es factible aventurar que éste comprendió cinco etapas esenciales:

En primer lugar, se encuentra la gestación de una idea, que cómo se dijo con anterioridad, casi siempre provenía de experiencias vivenciales, así como de pensamientos, sueños y elucubraciones, seguidos de lectura, investigación y reflexión. La obra que no proviene de un encargo, y que no está sujeta a la demanda de un mercado<sup>54</sup> goza del tiempo necesario para su “coccción”; tiene la fortuna de contener la libertad de expresión del artista, y lo más importante; reproduce en imagen, el proceso de un prolijo trabajo intelectual que incentiva el conocimiento: “el empleo inmisericorde de la imagen origina el hastío mental”.<sup>55</sup>

Paso seguido, y de absoluta trascendencia se encuentra el traslado de esa idea ya convertida en imagen al espacio exterior; según menciona Jesús Torres Kato, alumno y amigo de García Estrada, quien siguió muy de cerca su trayectoria, cuando su maestro alcanzaba la claridad de los conceptos, los pasaba al papel mediante pequeños dibujos

---

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> Trías, *op.cit.*, p. 11.

<sup>54</sup> Cabe señalar que García Estrada no se preocupó de la promoción de su obra en términos comerciales.

<sup>55</sup> García Estrada, s/f. Archivo del artista.

que a manera de croquis, conformaban el *corpus* de la obra para reproducirlo después en dibujos preparatorios, y trasladarlos a las respectivas placas.

En la acción de dibujar, García Estrada, encontraba el fin último de sus pensamientos; el involucramiento de todos sus sentidos para erigir una idea; idea que tras la cuidadosa depuración, surgía diáfana en las diferentes formas para habitar el espacio creado por él. En palabras del artista:

*Dibujar es el impulso hecho idea*

*Es el instante del todo*

*Es la selección de una idea*

*Eres tú gráficamente en el espacio*

*Es tu mente, tu corazón y tus*

*manos en movimiento*

*Es la razón y la emoción de ti*

*Es la convergencia de todo en un punto*

*Es la experiencia expresada*

*Es el total de la emoción y el*

*momento del todo*

*Es la destreza de la mano, el fluir de*

*la emoción y el espacio abierto*

*Es atrapar en un instante, las ideas*

*del pensamiento profundo*

*Es la materialización del espíritu en*

*unas cuantas líneas*

*Es sublimar el mundo gráficamente en*

*un todo y para siempre.*<sup>56</sup>

Se conocen varios dibujos preparatorios para la realización de los grabados de la serie *Ángeles quemados*; fueron elaborados al tamaño de las placas que más tarde se grabarían. Cada uno de estos dibujos vale por sí mismo si solamente se contara con ellos, es decir, si no hubieran sido transferidos al metal y después impresos, podrían ser considerados como una obra completa; la expresión, la fuerza, y a la vez claridad de cada línea y cada trazo, dejan ver la decisión y la maestría del dibujante que sabe lo que quiere decir, y lo hace sin dificultad porque en su mente elaboró y resolvió los conceptos antes de pasarlos al papel. Sin embargo, el valor de estos dibujos si cabe decir, se encuentra en la huella y la memoria imborrable del metal.

La tercera etapa del proceso, le requirió paciencia, tenacidad y disciplina; debido a la dureza del cobre, el artista debía guiar el buril sobre la plancha con mano fuerte, precisa y controlada pero a la vez con la mayor soltura y libertad posibles para mostrar la energía vital y la pasión ulterior. En este sentido, García Estrada supo llevar el rayado de la placa hasta sus últimas consecuencias para evocar su interioridad, y sacó del material todo lo que éste fuera capaz de darle para la construcción de un espacio onírico y terrorífico.

*Se trata de formas visionarias que comunican una profunda atmósfera interior, mundos y paisajes, veredas espaciales, distancias ignoradas, aura mágica, caligrafía muy personal que su dramática inspiración se ocupa también del sentimiento de lo terrible, esa sensación del conglomerado humano que se debate*

---

<sup>56</sup> García Estrada, México, 1 de noviembre de 1997. Archivo del artista.

*inútilmente contra su destino, porque de todos modos será víctima del mismo.*<sup>57</sup>

La última y fundamental fase de este largo y empeñoso esfuerzo, es la dedicada a la impresión de la placa sobre el papel, que si se me permite, se asemeja a un parto; también en el grabador existe un largo tiempo de gestación; periodo durante el cual se van creando las condiciones propicias para registrar sobre la placa cada uno de los elementos, que más adelante la tinta develará sobre el papel propiciando el alumbramiento de la obra, momento cumbre que manifiesta “la verdad”. Según expresa Trías; la obra de arte emana del inconsciente. Aunque el artista fragua su proyecto desde la consciencia, el resultado puede llegar a desbordarla. “Entre la causa consciente y la obra singular se produce un *hiato causal*: el efecto puede ser sobreabundante con respecto a la causa.”<sup>58</sup>

Lo digo con Juan Martínez Moro: “No olvidemos que trabaja siempre en un estado de incertidumbre, [...] el lugar del grabador está en el campo de lo virtual, en un medio no definitivo, no inmediato o, en otras palabras, en un tiempo siempre demorado”.<sup>59</sup>

¿Qué ocurre dentro de ese tiempo demorado al que alude Martínez Moro? Tal vez se puede hablar de una zona oscura, suspendida en la nada que lo contiene todo. Para García Estrada, el momento de imprimir una placa requería de una concentración absoluta, no aceptaba que nadie más estuviera presente en esa especie de “ritual”<sup>60</sup>, acontecimiento añorado, y a la vez temido; manifestación de lo oculto, develación de lo

---

<sup>57</sup> Berta Taracena, *op.,cit*, p. 36. Aunque la cita corresponde a *Metamorfosis gráfica*, serie anterior a *Ángeles quemados*, ésta es una muestra de los elementos constitutivos en la obra de García Estrada que remueven el sentimiento de lo terrible en el espectador.

<sup>58</sup> Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, p. 146.

<sup>59</sup> Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 37.

<sup>60</sup> Así lo afirma el testimonio de Jesús Torres Kato.

imprevisto; surgimiento de dudas; bosquejo de nuevas interrogantes; sorpresa ante lo inesperado; aparición del accidente.

Salvo raras excepciones, la primera impresión nunca satisface plenamente al grabador, y la mayoría de las veces debe retrabajar la placa ya sea para sacar más luces, aumentar las sombras, matizar los negros, dar más volumen o intensificar la mancha de fondo mediante un rayado más continuo y profundo a fin de lograr una mayor dramatización. En las pruebas de estado<sup>61</sup>, aparecerán los efectos trabajados previamente sobre la placa, y progresivamente irá brotando la obra en todo su esplendor. Con la destreza que da la práctica, García Estrada innovó estrategias para desafiar el problema que le suponía cada obra, y durante ese “tiempo demorado”, tiempo que suscita otro tiempo; tiempo que provoca la interiorización, desarrolló capacidades especiales para poner en concordancia el espíritu con la técnica. Con su mirada experta desvanecía aquello que debía permanecer suave como murmullo o hacía emerger desde dentro una fuerza semejante a la ciclónica que despierta la furia de las olas. Ese “saber hacer” –la técnica– que el grabador calificaba de “cúmulo de mañas” lo conectaba con su yo interno; la intuición y la sensibilidad guiaban su ojo y su mano para entresacar de las entrañas de los materiales la naturaleza que los hace ser, pero que bajo el dominio del artista se doblaba en pos de erigir una nueva vida. Tenía razón el expresionista alemán Ernst Ludwig Kirchner al afirmar que: “Solamente cuando el subconsciente trabaja instintivamente con los medios técnicos, puede la emoción expresarse en las planchas en toda su pureza, y las limitaciones técnicas, dejando de ser estorbos, se vuelven auxiliares”.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> El número de pruebas de estado depende del resultado que se va obteniendo en cada impresión hasta llegar al resultado deseado por el grabador para comenzar el tiraje de cada ejemplar.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 37.

No obstante que, la historia del arte reconoce y tiene en gran estima el grabado de grandes personajes como: Rembrandt, Piranesi, Goya y Durero, este tema no ha derramado tanta tinta dentro de sus páginas como lo ha hecho la pintura, asignándole no solamente poco espacio sino una menor importancia, al considerar el grabado como subsidiario del dibujo y la pintura. Desde una perspectiva clasicista como lo afirma Martínez Moro, la desestimación provenía de lo artesanal de su quehacer, y de pensar que estaba limitado a ser una técnica de reproducción de originales: “el mito del grabado se levanta sobre los fundamentos de su propia génesis, esto es, la de permitir la reproducción de una obra original o, en otros términos, la de plantear su mostración múltiple”.<sup>63</sup> En cierta medida, la virtud de reproductibilidad de la que goza el grabado ha sido su propia tumba, al predominar en Occidente una línea de pensamiento que privilegia el valor de la unicidad.

Sin embargo, el grabador no siempre se interesa por la edición masiva que ofrece el medio. Al afirmar que el legado de García Estrada alcanza una vasta producción, se hace referencia a la cantidad de series que realizó, y al número de estampas diferentes que conforman cada una de ellas. En diversas ocasiones, solamente imprimió una prueba de artista o cuando mucho dos o tres ejemplares de cada placa, lo cual admite inferir, que su intención radicó en explorar y explotar las cualidades expresivas del medio, y no tanto en el aprovechamiento de su virtud de reproducción.

Así las cosas uno se preguntaría ¿qué lo llevó a elegir el arduo y laborioso procedimiento del grabado? Probablemente, la obsesión por dominar la técnica estaba en función directa con la profundidad de su pensamiento; alcanzar la perfección en el procedimiento para sublimar su mente, su alma, y poder entablar un diálogo con el otro.

---

<sup>63</sup> *Ibid*, p.17.

¿De qué habla García Estrada en la serie *Ángeles quemados*? El conjunto de estos grabados puede considerarse como una “elegía”, son un lamento, una queja profunda del mundo que nos acosa; cada una de las estampas contiene sentimientos de yerro y de culpa por un siglo que finaliza con los horrores de la guerra; ¿por qué el ser humano puede llegar al nivel más ruin de su existencia, y destruirse a sí mismo en el afán de concentrar el poder?, ¿hasta dónde llega su avaricia que vende al mejor postor su alma? Son preguntas que invadieron el pensamiento de García Estrada mientras ocurría la guerra del Golfo Pérsico (1990-1991).<sup>64</sup>

*Mi intención es que el espectador vea la personificación del hombre de fin de siglo. El hombre moderno está en una etapa muy difícil de evolución, pues épocas como la bomba atómica casi desaparecen a la humanidad. Las guerras han dejado cenizas de las que puede surgir un nuevo hombre del 2001.*<sup>65</sup>

Su visión finisecular guió sus trazos con don profético para realizar la serie *Augurios* (1994) antecedente de la creación que nos ocupa, y de la cual Leticia Ocharán, manifestó lo siguiente: “Son presencias oscuras o luminosas que se mueven internamente para contraerse y expandirse como seres amenazantes.”<sup>66</sup>

La serie *Ángeles quemados*, sugiere el cumplimiento de la profecía; el castigo a la desobediencia y a la desmedida ambición; la condena a la soberbia y a la arrogancia. *Ángeles quemados*, puede ser la imagen de la muerte de *Ícaro* que en un acto de rebeldía y engreimiento no hizo caso de la advertencia de su padre *Dédalo*, quien había

---

<sup>64</sup> Ana Padilla, la viuda de García Estrada comenta que este tipo de reflexiones rondaban el pensamiento del artista, durante la Guerra del Golfo Pérsico, motivo que inspiró en gran medida la realización de la serie *Ángeles quemados*.

<sup>65</sup> Yazmín Juandiego, *Reúnen grabados de García Estrada*, México, Periódico Reforma, Secc. Cultura, 23-agosto-2000.

<sup>66</sup> Leticia Ocharán, *De cambios y augurios en Carlos García Estrada*, México, Suma Athenea, domingo 10 de julio de 1994, p. 10.

fabricado dos pares de alas, uno para él y otro para *Ícaro* con el afán de volar para escapar del rey Minos que siendo su patrón, le había negado la concesión de tomar un mes de vacaciones. Ni tardo ni perezoso ató a sus brazos y a los de su hijo las plumas cosidas a un armazón, quedando las más pequeñas sujetas con cera de abeja; Dédalo le advirtió: “Ten cuidado: no vuelas demasiado bajo, hijo mío, por temor a las salpicaduras de las olas del mar, ni demasiado alto, por temor al sol”.<sup>67</sup> *Ícaro* en su regodeo de volar cada vez más alto se acercó tanto al sol que sus rayos derritieron la cera, las plumas se despegaron, y al perder altura, cayó al mar y se ahogó.

*Ángeles quemados*, también son una idealización del mito de *Prometeo*, que llevó el fuego del conocimiento a la humanidad; un acto prohibido por los dioses que mereció el castigo más penoso para cualquier ser vivo “la muerte sin fin”: fue encadenado a una roca por órdenes de *Zeus* que envió un águila para que se comiera su hígado; siendo éste inmortal, su hígado volvía a crecerle cada noche, y el águila volvía a comérselo cada día.

*Son los ecos memoriosos de Orozco que nuestro artista rompe en mil pedazos y que reconstruye con su garabateada y libertaria – que no libertina– maestría y lo lleva hacia otro universo donde el fuego y el sol se derriten en una misma sangre para que Ícaro y Prometeo renazcan de entre las cenizas internándose, después de su viaje magistral por las sombras, más allá de la luz en la noche eterna de los dioses.*<sup>68</sup>

Pero también refieren algunos pasajes del *Génesis* que aluden al castigo por la desobediencia, por la codicia, y por la voracidad que el poeta John Milton recrea en su

---

<sup>67</sup> Robert Graves, *Dioses y héroes de la antigua Grecia*, Barcelona, 1ª edición en Tusquets editores México, 2011, p.78.

<sup>68</sup> Dionicio Morales, *La luz en la noche eterna*, México, Revista Siempre, Secc. Cultura, 21-III-2001, p. 53.



libro escrito en versos *El paraíso perdido*, “Sorprendidos por el terror y por el sentimiento del dolor, huyen aquellos ángeles ignominiosamente, conducidos a este mal por el pecado de la desobediencia; hasta entonces no habían estado sujetos ni al temor, ni a la huida, ni al dolor.”<sup>69</sup>

El lenguaje no-figurativo de la serie *Ángeles quemados*, está muy lejos de ser una narración literal, sin embargo, sí constituye un relato; un relato que desde el mismo título incentiva la imaginación y la fantasía del espectador con “cierto anhelo visionario que busque trascender el plano material de la representación.”<sup>70</sup>

García Estrada construyó sus espacios guiado por la tensión entre luz y oscuridad. La evocadora interioridad (Fig.1) erigida a partir de planos sucesivos por medio de matices; de líneas ascendentes que forman semicírculos, en contraste con trazos descendentes, y una cerrada masa de oscuridad en la parte inferior, sugiere la caída hacia un abismo en el que se concentran ráfagas de luz como si fuera una zona abrasada con suelo ardiente que deforma las figuras. El movimiento dominante es de elevación y descendimiento; es la precipitación de cuerpos cayendo hacia la profundidad de una dimensión nueva.

El grabado de García Estrada fascina por su destreza, a la vez que aterra por la insinuación de un acontecimiento funesto. “Se trata de situarse siempre en el *límite* entre ese resplandor de vivacidad y de relato y la cara oculta, o sombría, que normalmente se deja fuera de la representación.”<sup>71</sup>

La obra de García Estrada, lleva nuestra sensibilidad hasta el “límite” de la propia experiencia; límite en el que se tocan lo familiar y cotidiano, con lo extraño, inhóspito e inquietante. Para Trías: “El límite es línea y frontera que permite el acceso

---

<sup>69</sup> John Milton, *El paraíso perdido*, México, Editorial Porrúa, col. Sepan cuantos, 1985, Libro VI, p. 89.

<sup>70</sup> Martínez Moro, *op. cit.*, p. 45.

<sup>71</sup> Trías, *Lo bello y lo siniestro, op. cit.*, p. 11.

mutuo entre esos “dos mundos”; y que asimismo sanciona su irremediable distancia.”<sup>72</sup> Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello, reza la hipótesis de Trías; para Burke, una de las propiedades de los objetos bellos es que la línea de sus partes no sea continua, sino que varíe en alguna dirección; “mediante una desviación muy imperceptible; nunca varía tan deprisa como para sorprender, o mediante su angulosidad para causar algún estirón o conclusión del nervio óptico.”<sup>73</sup>

La seducción que ejerce el vaivén de las líneas (Fig. 2) no permite dar cuenta de la brutal transformación que está sufriendo un cuerpo delante de nosotros mismos; el ojo solamente percibe “lo bello” de la ejecución de los trazos que de manera gestual y desenfadada, el artista organiza en un todo que está a punto de desvanecerse.

La tensión y distensión de las líneas actúan como pivote para mantener la atención que el artista reclama para una mejor recepción de su obra: “Si se ha captado la esencia de lo erótico; las imágenes esplenden formas y figuras que son vellos, pieles, ropa, cabelleras, alas, pelos.”<sup>74</sup> Un halo de misterio rodea a la obra de García Estrada, el enigma está siempre presente esperando ser descifrado.

Profundo conocedor de la técnica, García Estrada consiguió la mayor carga expresiva en el dramático uso del claroscuro –significativo valor estético que se añade a su grabado permitiéndole organizar varios tonos y llevar el negro a su máxima intensidad– (Fig. 3) Al estilo de los románticos que otorgaron un nuevo enfoque a lo oscuro, lo tenebroso, lo irracional que conlleva el gusto por formas íntimas y subjetivas de expresión, como lo sublime; nuestro artista tuvo especial predilección por las formas que expresan intensidad emocional y por un carácter visionario u onírico.

---

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> Burke, *op. cit.*, p. 193.

<sup>74</sup> Macario Matus, *Metamorfosis de García Estrada*, México, Excélsior, domingo 14 de febrero de 1993.

En *Ángeles quemados* V el movimiento suspendido de la figura alada que reina en lo alto bien puede tratarse de un ave que con las alas desplegadas emprende el vuelo hacia un sitio extraño de tinieblas, o ser la alegoría de un ángel; el ángel terrible del que habla Rilke:

*¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre el coro de ángeles? y suponiendo que uno de ellos me llevara de repente hacia su corazón, me fundiría con su poderoso existir. Pues lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, lo que todavía soportamos, y si tanto lo admiramos es porque su serenidad desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible.*<sup>75</sup>

La vehemente expresividad del juego de luces en este grabado, invita a una inmersión dentro de su composición. Abarcadora de todo el espacio, la figura central envuelve con el ritmo seductor de sus trazos, y con la intensidad de incisiones que parecen más profundas al contrastar con líneas suaves y traslúcidas como destellos. En una especie de danza simulada por pliegues que suben y bajan, entran y salen, y se retuercen; este ser, de dimensiones extrañas cautiva en su visión y transporta hacia mundos nunca vistos, universos desconocidos y tal vez anhelados.

La densidad de negros de la que parte García Estrada es la proyección hacia el mundo de las sombras. El grabador conserva una vasta zona de oscuridad a fin de reforzar un clima sugerente de lo lúgubre y lo terrible de donde surge lo que al decir de Trías: “la categoría tradicional de la belleza deja en la sombra: el más allá del límite que ella establece, el fondo tenebroso de cuya ocultación brota la bella apariencia”.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, edición y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 2001p. 27.

<sup>76</sup> Trías, *Lo bello y lo siniestro*, op. cit., 66.

Mediante el rayado de la plancha llevado al límite de sus posibilidades para componer un tupido bloque de oscuridad (Fig. 4) García Estrada hace emerger de manera majestuosa una presencia lumínica de gran concentración que resplandece ante nuestros ojos creando la ilusión de tridimensionalidad. Si se observa detenidamente, es una apariencia casi “divina” que reta nuestra percepción; en un momento dado, el fondo oscuro parece ocupar el segundo plano de la representación para dar la idea de volumen a la figura iluminada y proyectarla hacia el frente; pero en otro sentido, es la masa lumínica la que ocupa el plano del fondo y semeja una grieta que se abre en varias direcciones.

¿Qué existe dentro de ese espacio abierto?, ¿qué se abre ante nosotros? Esta obra nos sitúa en el borde del cerco, en el límite que al decir de Trías “define un dentro y un afuera”.<sup>77</sup> Para el filósofo esta distinción puede determinarse como distancia y mutua referencia de lo que es familiar y de lo que es extraño e inquietante: “El límite es línea y frontera que permite el acceso mutuo entre esos dos mundos.”<sup>78</sup> Desde mi punto de vista, García Estrada nos coloca justo al borde de la línea para contemplar eso que nos es familiar –“lo bello” que revela su técnica– y aquello que nos atrae hacia el abismo, “lo siniestro” que mantiene oculto.

Trías nos recuerda que “La belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito” pero también advierte que el camino hacia lo divino se encuentra colmado de peligros: “Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino. Pero ese viaje, a través de la selva oscura, no estará falto de peligros y de inquietudes” .<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Trías, *Los límites del mundo*, op. cit., p. 64.

<sup>78</sup> *Idem*.

<sup>79</sup> Trías, *Lo bello y lo siniestro*, *Ibid*, p. 38.

El grabado de García Estrada abre un sendero hacia lo cósmico, lo primigenio, la dimensión desconocida. Por medio de un pleno conocimiento del medio gráfico y gracias a su pericia técnica, nuestro artista construyó espacios irracionales, y reveló ámbitos de una profunda interioridad a la que nos invita a entrar, pero siempre de forma sugerida, a través de “velos” que la propia sensibilidad debe correr para entrar en ese territorio de subjetividad donde tiene lugar el funesto acontecimiento. Trías pregunta: “Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela? [...] La faz presumiblemente siniestra de la divinidad invita así al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro”.<sup>80</sup>

En el grabado de García Estrada (Fig. 5) la vertical adquiere un acento espiritual. La figura que se nos muestra en esta estampa tiene una marcada tendencia ascendente, y sin embargo, parece estar flotando y deteniendo su huída para ser contemplada. Se percibe cierta violencia y nerviosismo en los trazos cortos, las líneas gruesas y los surcos profundos. Si miramos atentamente, la parte superior de la figura pudiera ser la evocación de un personaje cuyo rostro parece esfumarse en el instante que lo vemos. De nuevo aparece una abertura en la parte central indicadora de “un dentro y un fuera”, que Trías reconoce como línea y frontera que permite el acceso mutuo entre dos mundos. La obra de García Estrada alude reiteradamente a la presencia de un submundo; reta al espectador a abandonarse en la contemplación y dejarse ir hacia aquello que lo excede. Trías dirá: “Yo mismo avanzo hasta el límite del mundo y me planto en la frontera del sentido. Allende está lo que me excede, *el otro mundo*”.

---

<sup>80</sup> *Idem.*

Ese otro mundo, comarca del caos, “de deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos”<sup>81</sup> es al que García Estrada nos conduce con su grabado, y así lo expresa: “Es la sombra del hombre, lo intangible, lo profundo, donde están las tinieblas del alma. La poesía, lo sublime, el interior del hombre”.<sup>82</sup>

García Estrada a través de su obra nos acerca a lo más horrible, al dolor más grande, a lo más temido; pero lo hace a través de un tamiz logrado mediante la belleza de sus trazos, la nitidez de sus líneas, lo aterciopelado de sus negros y la brillantez de su luz. La saturación de líneas, su yuxtaposición y entramado (Fig. 6) se confabulan para agazapar seres que viven dentro de las entrañas de espacios recónditos y que obligan a Trías a preguntar:

*¿Será ese Dios Tiniebla, el corazón de la tiniebla, el fondo oscuro y siniestro de una deidad atormentada en sus desgarramientos [...] O esa oscuridad y esa tiniebla será el último velo, angustioso velo, que a modo de noche oscura impide el vuelo terminal, aquél en el curso del cual se logra dar a la caza alcance?.*<sup>83</sup>

La obra de García Estrada nos deleita a la vez que nos estremece y perturba. La persistencia en la negrura de los fondos en oposición a la energía de los brillos; el ímpetu de los rayados; la profundidad de los rasgos y la furia de los movimientos nos advierten presencias lóbregas; visiones de muerte y destrucción (Fig.7).

Otras veces, el blanco se convierte en figura protagónica de la representación (Fig.8), y da tregua a la mirada cansada de tanto moverse entre la penumbra; pero no es el blanco de la esperanza; es el blanco de la luz que irradia el poder del fuego que arremete contra un cuerpo al envolverlo dentro de sus llamas que queman, funden y

---

<sup>81</sup> Trías, *Ibid*, p. 51.

<sup>82</sup> Carlos García Estrada, s/f. Archivo del artista.

<sup>83</sup> Trías, *Ibid*, p. 38.

destruyen. En este grabado, pareciera que la escena está ocurriendo en el momento mismo que se le observa: dentro de las llamaradas se percibe la presencia de una figura que poco a poco se va extinguiendo; casi es posible ver el final de su existencia, y respirar el último de sus alientos.

Mediante su arte, García Estrada transforma y transfigura “sublima” lo más detestable y repugnante: “Sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado”.<sup>84</sup> El grabado de García Estrada es siniestro porque expone lo que habita en el inconsciente, y lo desliza al consciente manifestándolo a través de la fantasía: “Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real [...] *Lo fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro”.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 50.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 45.

## CONCLUSIÓN

Carlos García Estrada consagró cincuenta años de su vida a la creación artística, aspirando alcanzar la perfección técnica del medio gráfico en aras de comunicar al otro su manera de entender el mundo, su realidad más próxima y sus inquietudes de transformación de la misma. En sus palabras: “Tengo muy claro lo que hago, pero tengo más claro lo que propongo”.<sup>86</sup>

Es indudable que para la realización de los grabados de la serie *Ángeles quemados*, el artista se valió de un procedimiento para expresar y sublimar lo que existía en su interior; sin caer en la obviedad, en lo evidente y vulgar. Alumbrado por sus pensamientos, no plasmó imágenes con figuras cayendo, cuerpos retorcidos, rostros desfigurados y miembros derretidos por la acción del fuego, que hubieran sido visiones claras pero repugnantes.

Tampoco modeló con color, los efectos de las llamas encendidas del fuego que evidencian su poder y su acción. Recurrió al blanco y al negro, y esbozó en el oscuro fondo: una idea, un concepto, un pensamiento, el enfrentamiento con lo sombrío, con lo oculto, con –lo siniestro– que haciendo eco a las palabras de Trías “Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético”.<sup>87</sup> Con el fin de evitar esa destrucción, el artista fabricó una serie de artilugios para cubrir y cobijar bajo el manto de lo bello aquello que

---

<sup>86</sup> Entrevista con Carlos García Estrada, México, octubre 2008.

<sup>87</sup> Trías, *Ibid*, p. 27.



estando patente solamente debe ser insinuado en el silencio de sus trazos, pero nunca desvelado.

Así lo había ya expresado Jorge Alberto Manrique al observar *Metamorfosis gráfica XXVI*, grabado perteneciente a la serie *Metamorfosis* que García Estrada realizó en el año 1991: “No nada más la punta seca y el efecto de la ruleta en la placa metálica muestran la maestría de este grabado. Las luces que llegan del campo oscuro, en este caso cuatro espacios sugerentes, bastan para imaginar otros ámbitos”.<sup>88</sup>

Como ya se mencionó, García Estrada comenzó su carrera artística dentro de la figuración, y poco a poco la fue abandonando para anclar su producción dentro del movimiento abstracto; con una clara tendencia hacia el informalismo y el tachismo, Raquel Tibol relacionó su obra con el artista alemán Hans Hartung: “En el arquetipo caligráfico de Hartung se apoyó la obra de los años setenta de García Estrada”.<sup>89</sup> Sin embargo, al pasar del tiempo su lenguaje expresivo se fue volviendo cada vez más personal al abandonar el estilo caligráfico del cual había partido, y regresó a la figura pero ya desterrada de su forma original. Desde mi perspectiva, y después de analizar los grabados que conforman la serie *Ángeles quemados*, es inminente la recurrencia de una figuración “deformada”; en su obra aparecen restos de cuerpos: brazos, piernas, cabezas, manos; así como evocaciones de rostros, sugerencia de rasgos: ojos y bocas e insinuaciones de pelo, piel y uñas.

Si bien es cierto que todo el trabajo de García Estrada se basa en la búsqueda de la luz, en la creación de submundos y en la reflexión sobre el devenir del hombre. Me parece que esta serie es clave dentro de su producción; en ella el artista manifiesta su

---

<sup>88</sup> Jorge Alberto Manrique, *Metamorfosis gráfica XXVI*, Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas, 23 de enero, 2007. (consultada 20/10/2011)

[http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/imago/ima\\_manrique.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_manrique.html)

<sup>89</sup> Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, México, Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Nacional, 1987, p. 257.

desasociado ante la fatalidad; la hecatombe antes presagiada en la serie *Augurios* se cumple en *Ángeles quemados*; el mismo artista confesaba su aflicción porque el ser humano había llegado al límite de la perversión. A su juicio no existía otra salida más que su destrucción total mediante las llamas de un fuego purificador para volver a surgir pero de manera renovada. Desde mi punto de vista, *Ángeles quemados* habla del infierno, del encuentro con Satán, de la morada de una “Divinidad Tiniebla” donde la culpa y la muerte son lo siniestro. En *El Paraíso perdido* Milton habla de la vuelta al orden y la pureza tras el encierro en el infierno de los seres malignos.<sup>90</sup>

El hecho de que García Estrada haya realizado una serie titulada *Augurios* de manera previa a *Ángeles quemados*, evidencia el espíritu premonitorio del que observa con mirada aguda el acontecer cotidiano. Su visión de artista, le prodigó los elementos necesarios para elucubrar sobre el acaecer de la humanidad, –materia prima de su grabado–, y con la sensibilidad propia del creador tradujo sus intuiciones y percepciones en rayas, líneas, trazos y manchas, y creó un lenguaje que desafía el pensamiento de cualquiera en el intento de comprender su mensaje.

Consciente del contenido terrorífico de sus ideas, García Estrada protegió la mirada del espectador mediante el virtuosismo técnico que la crítica le reconoció y admiró. Revistió de belleza sus estampas para no dejar escapar imágenes que no se pueden soportar. Lo digo con Trías:

*Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte [...] Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros*

---

<sup>90</sup> Ver John Milton, *op. cit.*, p. 153.

*balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes devoraciones, amputaciones y despellejamientos.*<sup>91</sup>

Por último diré que, desde mi perspectiva la figura de Carlos García Estrada pone muy en alto el grabado mexicano dentro de la historia universal del arte, por haber llevado el lenguaje gráfico a su máxima expresión dentro del movimiento abstracto en nuestro país, siendo uno de los pioneros del grabado no-figurativo en la década de los sesenta, y por haberse mantenido fiel a sus ideas hasta alcanzar la total contundencia.

La crítica de arte, Mariana Frenk-Westheim quien conoció ampliamente el trabajo de García Estrada no dudó en reconocer que el artista fue un innovador, y así lo manifestó:

*Porque en México fue el primero –y hasta ahora ha seguido siendo el único– en poner la técnica de la punta seca, que es la que emplea casi exclusivamente desde hace algún tiempo, al servicio de un arte netamente abstracto, y, para decirlo de una vez con resultados espléndidos.*<sup>92</sup>

Huelga decir que, la realización del presente estudio pone de manifiesto la necesidad de revisar de manera acuciosa la vasta producción de Carlos García Estrada, de la cual *Ángeles quemados* ocupa tan sólo un espacio. Queda pues a la espera, un proyecto de investigación que reúna los cincuenta años de producción de este artista que reclama su sitio dentro de los grandes creadores de México. Lo dijo ya antes Alberto Dallal: “Algún día habrá de reunirse su obra para mostrar, exponer los alcances de esos grabados que callada, imperturbablemente forjó García Estrada; habrá, también, de

---

<sup>91</sup> Trías, *Lo bello y lo siniestro*, op. cit., p. 51.

<sup>92</sup> Mariana Frenk-Westheim, “Carlos García Estrada. Grabados a la punta seca. En el ser” en *Arte entre dos continentes. Artículos y ensayos*, México, CONACULTA, Siglo XXI Editores, 2005, p. 55.

escribirse y publicarse esa noticia y esa verdadera historia de sus singulares fenómenos, enseñanzas y obras”.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Alberto Dallal, *Lo inmediato. Carlos García Estrada (1934-2009)* en Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas, 20/01/09, (consultada 20/10/2011)  
[http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/inmediato/inm\\_dallal03.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_dallal03.html)

## ILUSTRACIONES

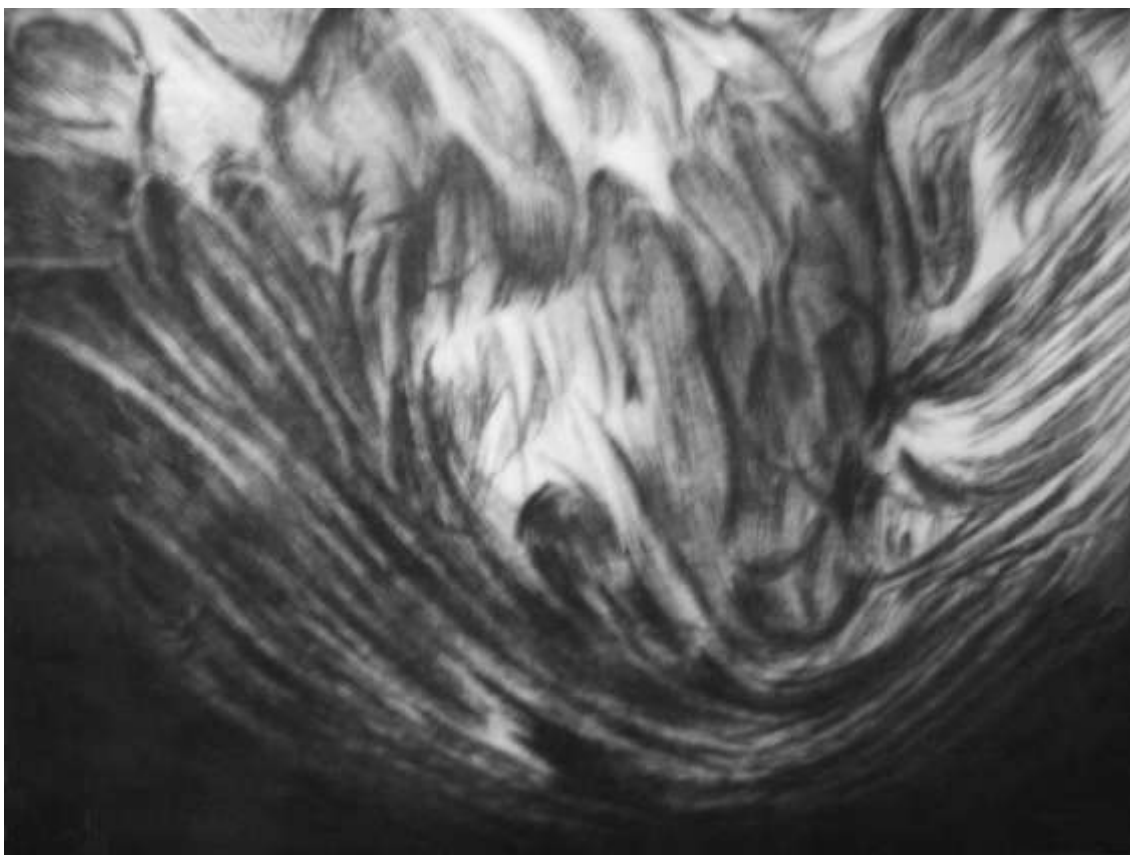


Fig. 1

Ángeles quemados, P/A, 1998

Punta seca y ruleta

31.5 x 24.5 cm

Col. el artista



Fig. 2

Angeles quemados XXVIII, P/A, 2001

Punta seca

98.5 x 55.5 cm

Col. del artista



Fig. 3

Ángel quemado V, P/A, 1998

Punta seca

66 x 110 cm.

Col. del artista



Fig. 4

Ángel quemado IV, 6/35, 1998

Punta seca

1.04 x 41.2cm

Col. del artista





Fig. 5

Ángeles quemados, P/A, 1998

Punta seca

55.5 x 26.5 cm

Col. del artista



Fig. 6

Ángeles quemados, P/A, 1998

Punta seca

51 x 24.5 cm.

Col. del artista



Fig. 7

Ángeles quemados, P/A, 1998

Punta seca

51.5 x 24.5 cm.

Col. del artista



Fig. 8

Ángeles quemados, P/A, 1998

Punta seca

1.04 x 41.2 cm

Col. del artista

## BIBLIOGRAFÍA

Bozal, Valeriano, *El gusto*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2008.

\_\_\_\_\_ Edmund Burke” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*. Vol. 1, 3º edición, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004.

Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Estudio preliminar y trad.; Menene Gras Balaguer, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Covantes, Hugo, *El grabado mexicano del siglo XX, 1922-1981*, México, Sin editorial, 1982.

De Micheli, Mario, “La protesta del expresionismo” en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2002.

Focillon, Henri, *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, México, Universidad Autónoma Nacional, 2010.

Frenk-Westheim, Mariana, “Carlos García Estrada. Grabados a la punta seca. En el ser” en *Arte entre dos continentes. Artículos y ensayos*, México, CONACULTA, Siglo XXI Editores, 2005.

Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, trad: I.Béccar, Argentina, López Castro, 1976.

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, introducción de Rafael Argullol, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.

Graves, Robert, *Dioses y héroes de la antigua Grecia*, Barcelona, 1ª edición en Tusquets Editores México, 2011.

Kenneth, Clark, *La rebelión romántica. El arte romántico frente al clásico*, versión española de Bernardo Moreno Castillo, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

- Longino, *De lo sublime*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, 2ª edición. Argentina, Aguilar, 1980.
- Manrique, Jorge, Alberto, “El proceso de las artes 1910-1970” en: *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Martínez, Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Milton, John, *El paraíso perdido*, México, Editorial Porrúa, col. Sepan cuantos, 1985.
- Requejo, Sonia, “Joseph Addison” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Vol. 1, 3ª edición, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004.
- Rilke, Rainer, María, *Elegías del Duino. Los Sonetos a Orfeo*, edición y traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Editorial Cátedra, 2001.
- Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, México, Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Nacional, 1987.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Editorial Ariel, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Los límites del mundo*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000.

## **HEMEROGRAFÍA**

- Arley, Laura, *García Estrada, el Grabador: mi soledad lo llena todo* en Jueves de Excelsior, México, 28 de enero de 1993, p.54.
- Juandiego, Yazmí, *Reúnen grabados de García Estrada* en Periódico Reforma, Secc. Cultura, México, 23 de agosto de 2000.
- Manrique, Jorge, Alberto, *Carlos García Estrada, grabador*, en Periódico la Jornada, Secc. Cultura, Primera plana, México, 7 de enero de 1993.
- Matus, Macario, *Metamorfosis de García Estrada* en Periódico Excelsior, México, domingo 14 de febrero de 1993.

## **REVISTAS**

Morales, Dionicio, *La luz en la noche eterna* en Revista Siempre, Secc. Cultura, México, 21 de febrero de 2001, p. 53.

Ocharán, Leticia, *De cambios y augurios en Carlos García Estrada* en Suma Athenea, México, domingo 10 de julio de 1994, p. 10.

Taracena, Berta, *Grafismo gráfico de Carlos García Estrada* en Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, agosto de 1997, No. 559.

Manrique, Jorge, Alberto, *Metamorfosis gráfica XXVI* en Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas (consultada 20/10/2011)

[http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/posiciones/pos\\_estrada11.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/posiciones/pos_estrada11.html)

Dallal, Alberto, *Lo inmediato. Carlos García Estrada (1934-2009)* en Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas (consultada 20/10/2011)

[http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/inmediato/inm\\_dallal03.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_dallal03.html)

## **ENTREVISTAS**

García, Estrada, Carlos, México, marzo-noviembre 2008.

Padilla, Ana, México, Julio 2010.

Torres, Kato, Jesús, México, agosto 2011.