

Renato González: fe de vestigios



LUIS CARLOS EMERICH



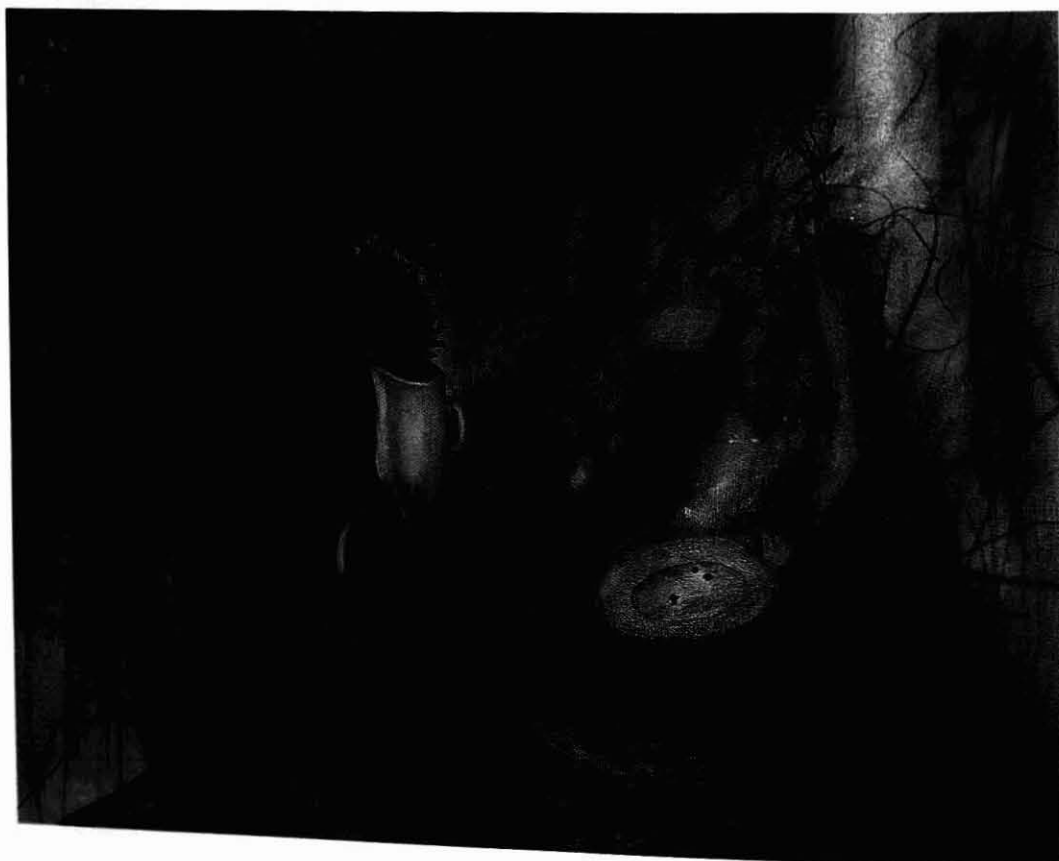
Deteniendo el mundo, 1996, óleo/tela, 123 x 124 cm

Desde su primera exposición individual, en 1983, Renato González planteó su pintura como un campo cromático turbio y turbulento a base de delgadas manchas de óleo, tinta o acuarela, propicio al surgimiento azaroso de esquemas y figuraciones lineales. Pese a que tales figuraciones semejaban casas, animales, árboles, columnas, escaleras, coches, trenes, carretas y otras cosas suspendidas en la escasa luz de sus fondos y entre un sinfín de garabatos abstractos, jamás lograban componer realmente un paisaje o una naturaleza muerta. Por ello, resultaba una exigencia contemplar sus imágenes como reflejos de un estado de desconcierto entre las leyes de la lógica y la memoria lejana, o entre las leyes de gravedad y la percepción infantil del mundo pero, sobre todo, entre los cánones y los paradigmas estéticos tradicionales y su virtual desaparición posmoderna, entre cuyas libertades se dilata la plástica mexicana actual, y dentro de la cual Renato González intenta, en última instancia, acumular pruebas de la descomposición y el descarnamiento del mundo para sugerir que el sentido de la vida se perdió en un recodo de la historia.

El caos en que eran evocados los seres y los objetos en sus pinturas impedía que se les encontraran pies o cabeza, y más aun si acaso parecían productos de un *graffiti* colectivo o simplemente un juego de



*En espera
del vino,
1977,
óleo/tela,
100 x 90 cm*



*La vida
enfrascada,
1996,
óleo/tela,
100 x 120*

niños ansiosos por ganarse entre sí el mayor espacio para rayar una pared, una banqueta, un pizarrón o el arroyo de la calle. La deliberada ausencia de una lógica de observación en la obra suspendía como un enigma estos pequeños universos donde todo y nada era posible ya.

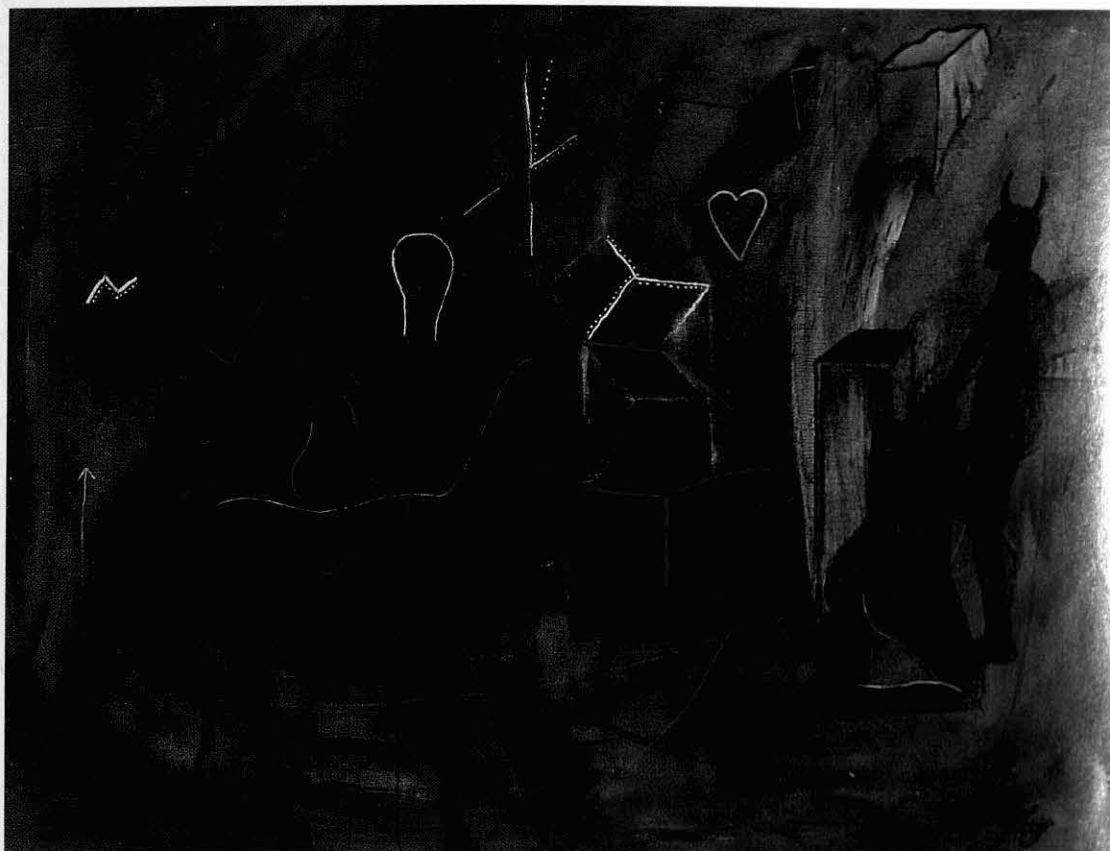
Sin prescindir de la capacidad de integrar, el lenguaje plástico de Renato González se destacó pronto por su radical diferencia expresiva respecto a la de los artistas de su misma generación. Debido a la dificultad de hallarle parentesco con alguna de las tendencias en boga entonces o de rastrear su genealogía estilística e iconográfica con el fin de situarlo —como suele hacerlo, por facilidad, la crítica de arte— como una derivación o una variación o una contrapropuesta de algún concepto plástico preestablecido, pareció que no había más remedio que referirse a su “originalidad”, pero no a la de aquel que, al intentar ser diferente, se queda fuera de todo parámetro de juicio.

Si se esperaba que con los años Renato González aclarara el misterio de su obra mediante la sintetización gradual —que a veces puede implicar una deliberada simplificación complaciente—, en realidad



El río de Zinziro,
1996,
óleo/madera,
130 x 200 cm

ha ocurrido lo contrario. El pintor no abandonó su voluntariosa originalidad por necesidad de compañía grupal ante la tendencia plástica ochentera de apropiarse y devorar aportaciones ajenas en nombre de la validación posmoderna de la paráfrasis (o del fusilamiento con salvas), ni se cobijó bajo una influencia reconocible (elegible, entonces, entre la transvanguardia italiana y el neosalvajismo alemán) para ser identificado y así valorado por críticos y jurados, ni sintió la necesidad de estar *in*, y nada lo orilló a la ya casi masiva tendencia juvenil a la resucitación del objetualismo que Duchamp patentó en el segundo decenio del presente siglo, ni a redundar en lo tan bien planteado y concluido por el conceptualismo en los años sesentas y setentas. La gente que creyó en su diferencia lo alentó a intensificar su soledad para ir intrincando el sentido generador de imágenes, tomando cada vez más ilegibles las posibles relaciones entre ellas al rehuir obviedades de sentido y contenido, y, sobre todo, llevando hasta el absurdo las relaciones de escala física entre ámbitos y figuras, tal vez con el propósito de destacar su calidad de meros continentes emocionales que, si bien son evocados en un mismo plano, raras veces evidencian un centro de emisión común.



Volando en el caos, ▶
1997,
estuco/madera,
50 × 100 cm

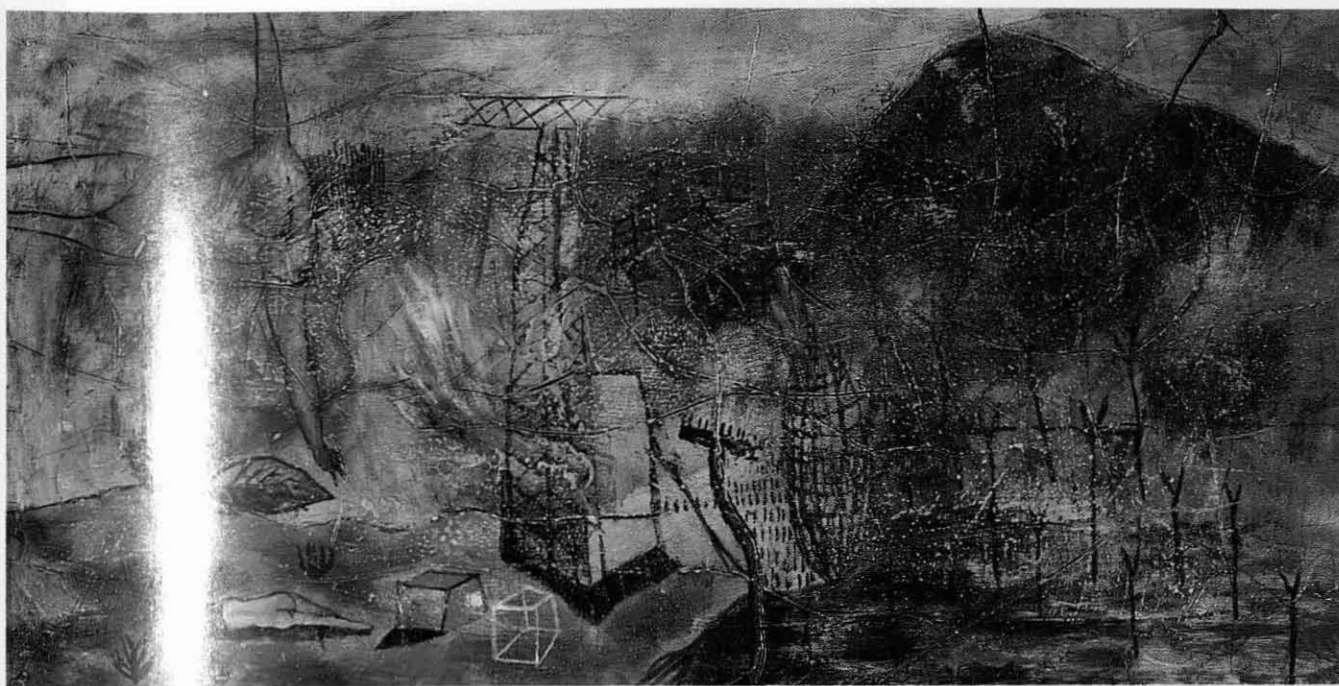
Al mismo tiempo, la monocromía apenas guardada de su obra temprana, casi siempre a base de un escarlata translúcido flexionado hacia el naranja o al ocre, y viceversa, y un falso negro deslavado hacia el azul o el verde (también viceversa), devino en una matización de profundidades de campo visual que dio volumen a sus figuras, dinamizó su interacción formal y caotizó sus composiciones, alejando aún más la posibilidad de una lectura simbólica predeterminada.

Lo que sí sucedió con los años fue la maduración técnica de Renato González, la cual ha implicado una mayor intensidad expresiva y también una mayor heterogeneización de los centros de emisión de las figuras comprendidas en su obra. Asimismo, puso en acción un elemento que vino a revelar que la apariencia de cándida articulación y desarticulación afectiva de seres y cosas en sus primeras obras, en su producción reciente ha declarado su naturaleza sexual y, por tanto, la incontinenencia como la ley de las atracciones y los rechazos que rigen por igual a humanos, animales y vegetales cuyos cuerpos son conformados por concentraciones del material de penumbras en que conviven irremisiblemente.

Con los años ochentas se terminó la aparente simplicidad de sus primeras obras. En ellas, el paisaje urbano como campo de cultivo y crianza, dibujado como lo haría un niño, era habitado por esqueletos lineales de figuras humanas y animales y por sus vehículos de desplazamiento o alojamiento, cuya trama de sentidos hacía pensar en un regreso a la ingenuidad como único principio válido de la contemplación del mundo —en el sentido kleeiano de “llevar de viaje a la línea” hacia horizontes nuevos—, en pos de la pureza poética previa a la intromisión de la filosofía —que, al intentar racionalizarla, la desvirtúa—. En los años noventas, parece que la conciencia de la sexualidad, como otra forma de sinsentido vinculatorio, ejercería esa función racionalizante que, si por una parte intensificó la generación y expresividad de sus figuraciones, por otra reveló que lo que se origina y crece por fusión de cuerpos está condenado a estallar con una violencia semejante a la fatuidad del placer que la sexualidad persigue como un absoluto.

En sus pinturas recientes, Renato González ha experimentado con el estuco (empaste de yeso y otros materiales) combinado con la encáustica (técnica de pintura mural clásica griega a base de revoque y colores diluidos en cola, hoy realizada con cera de abeja). El hecho de que sus procedimientos

El chamuco,
1996,
óleo/tela,
90 × 120 cm



El baño en el río, 1997, óleo/tela, 120 x 80

técnicos se hayan elaborado y dilatado más que los de la mera mancha oleosa como fondo para su dibujo lineal en negro de su obra anterior no sólo orilló al pintor a concentrar su espontaneidad para darles mayor peso visual a sus figuraciones, sino para imprimir una nueva dinámica a sus composiciones a base de tramas tonales y formales que potencian sus capacidades simbólicas.

Así, el universo objetual infantil “reconoció” con el tiempo que el flujo original de imágenes inconscientes se convirtió en reflejo virtual de la acumulación de avatares existenciales a lo largo de una vida humana, cuyo clímax se alcanza cuando la energía, sobre todo la sexual, rebasa las capacidades del cuerpo para utilizarlas, lo cual implica que tales vicisitudes no sólo son comunes a la humanidad en su conjunto, sino que a ellas se deben todas las historias, mitos y leyendas generadas alrededor de lo ignoto inexpugnable, donde supuestamente se encuentra la razón de ser de la esperanza y de la desesperación.

Lo placentero implícito en lo inconsciente infantil, con todo y que suponía también lo terrible, ha devenido irracional adulto descarnado. Así, lo que fue observación de la calle de barrio urbano como un mundo abigarrado sin más coherencia que la de un niño que va percibiendo y discriminando gradualmente sus elementos, se fue mudando a la rusticidad campesina, pero junto con un sentido primario de unidad ciudadana.

Si entonces el niño tenía la libertad de dibujar una vaca en la calle como una aparición insólita, en el campo la vaca recuperó su hábitat, pero muy pronto su pesado ser

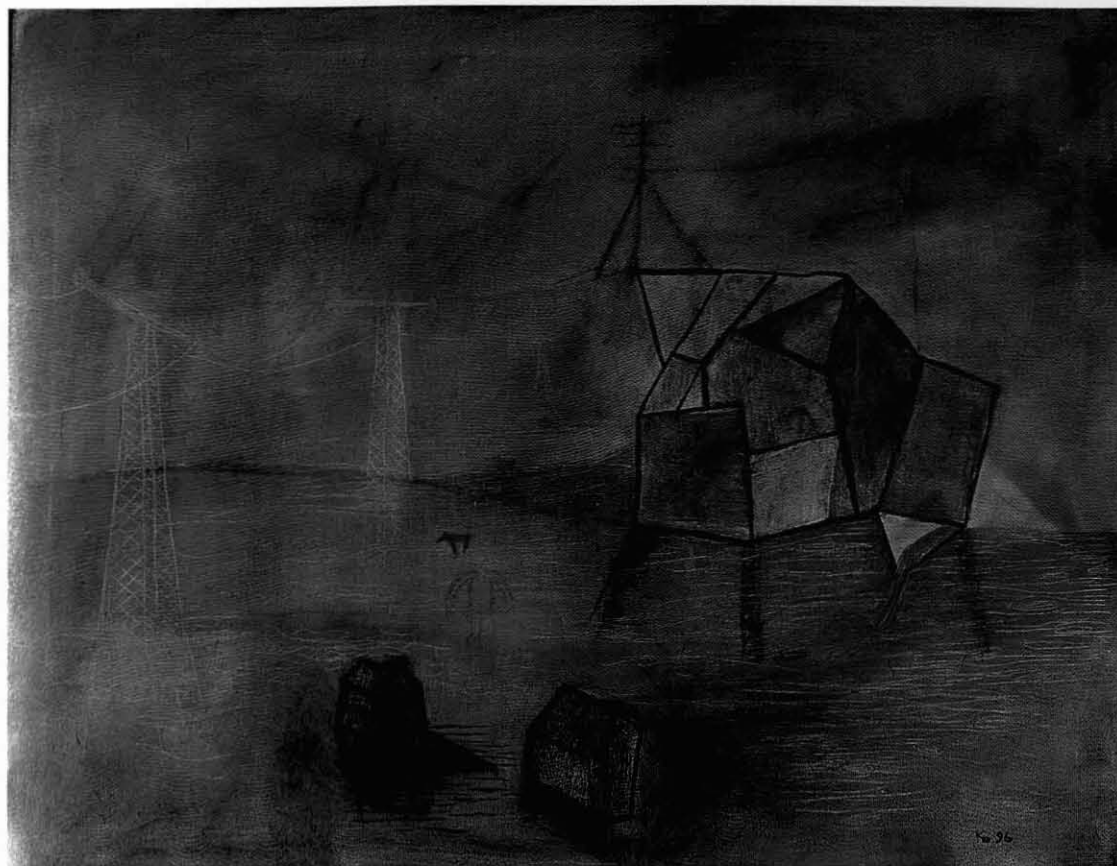
pasivo y su condición de máquina indiferente pasó a un plano simbólico similar al de la tipificación tradicional y mitológica de sus atributos privativos. Igual que la vaca, la figura esquemática de la mujer empezó a encarnarse, redondearse y activarse como un continente fértil y, sobre todo, como objeto de goce masculino y arma sensible para el dominio de la Naturaleza con inicial mayúscula. Y, a su vez, la figura masculina, representada por el macho cabrío, el perro, el burro, el caballo o el mono, pasó a ser un copulante incontenible, una supuesta analogía de la incontinencia animal, aunque sin pretender significarse como una posible fábula.

Las estructuras desnudas de la casa familiar y del edificio departamental urbanos, esbozados a veces como meras aristas de cuerpos geométricos irregulares, devinieron corrales, chozas, silos, aperos de la labranza, etcétera. El fondo nebuloso de la ciudad se convirtió en densos cielos, profundos valles y colinas como escalas entre ellos. Aunque la mudanza al campo haya sido real, la combinación indiferente de elementos de campo y ciudad es mental, como si la anarquía infantil urbana se dirigiera instintivamente a los orígenes simbólicos de la civilización. Es decir, como si todo uso de la libertad hoy virtualmente total condujera por fuerza al origen más remoto de los mitos y de sus figuraciones visuales y objetuales, y, por tanto, a alguna suerte de culto tribal, totémico, aunque en este caso sin alusión alguna a los tabúes que implica.

Así que, además de celebrar la naturalidad de la vida en el campo como metáfora de la espontaneidad con que afloran las figuraciones, los humanos y los animales, entre toda suerte de garabatos alusivos (desde el laberinto o "caracol" trazado con gis sobre la banqueta, hasta el "avión" o el "bebeleche" pintado en el piso y otros esquemas geométricos de juegos infantiles), éstos tienden a adquirir calidad invocatoria o conjuratoria, como en la pintura rupestre. El hecho de que sean representados por sus meras estructuras, igual que los árboles y que todos los objetos reconocibles o no que los rodean, bien puede

*Volando entre
trenes,
1997,
óleo/tela,
100 x 130 cm*





Laguna Verde,
1996,
óleo/tela,
80 x 100 cm

implicar que el candor asumido como premisa aparente por Renato González supone la malicia de representar fielmente las cosas por sus vestigios, es decir por los restos de un mundo que bien pudo ser el propio de la infancia, pero también los del humanismo en la sociedad llamada postindustrial.

Por obra de Renato González, parece que el mundo es una colección heterogénea de aparatos desarmados y desperdigados por un niño, pero también una metáfora de la intimidad devastada por fragmentación explosiva o, en su caso, una sensibilidad extrema orientada al porvenir, por justificada inseguridad presente. Por ello, habrá que pensar, más que en la irrecuperabilidad de la infancia, en la catarsis que ha inclinado al pintor a aferrarse a un equivalente del primer lenguaje humano, como el único capaz ya de aludir a sus valores primordiales en medio de la vorágine actual de lenguajes visuales.

Entre tales valores considerados perdidos debido a la inmensa proliferación de los lenguajes actuales que manipulan la voluntad, estarían los del amor, el ayuntamiento y la gestación de la vida, representados, respectivamente, por la siembra de la semilla y su germinación, su crecimiento y su maduración, igual entre animales, entre humanos y hasta entre artefactos, como el yugo, sin los cuales nada sería posible. La imagen de la mujer (copulando, preñada, dando a luz) y la del hombre-bestia-constructor repiten patrones machihembrados de los aperos de labranza y se elevan como estructuras semejantes a ídolos que desde siempre han regido la vida y su destino, supuestamente.

Lo que Renato González haya admirado de los dibujos realizados por Paul Klee durante su viaje a Túnez en 1914, en su obra actual se ha llevado a polos irracionales como un paisaje suspendido o, mejor dicho, como una nebulosa matriz fertilizada por cuanto ser o cosa penetre en ella. Lo que Renato González compartía de la voluntad de Jean Dubuffet y del *art brut* para dejar correr la línea libremente sobre la tela o el papel, igual que las impresiones de la realidad corren por la mente y se quedan o no como vestigios de su destrucción, guarda remota correspondencia con el descubrimiento de la cueva primordial que es Juchitán, Oaxaca, según Francisco Toledo. Lo que Renato González hace recordar del *arte povera* italiano es su voluntad de que la materia pictórica adquiera su autonomía, para que el color y la textura se signifiquen anímicamente a sí mismos, y que todo lo que sobre ella se haga se sig-



Adán y Eva,
1997,
estuco/madera,
130 x 200 cm

nifique por añadidura. Todo esto ha conducido a Renato González a vislumbrar la devastación de la representatividad de lo real por medio de la pintura, para dar fe sólo de sus vestigios mediante un lenguaje compuesto por meras alusiones maliciosas de sus cánones compositivos y de sus objetivos anecdóticos, simbólicos o emblemáticos, para que la pintura sea cuando mucho un *tip* para la lectura inicial de un mundo cada día más angustiosamente complejo.

En las obras de Renato González todo indica un desenfado brutal o una terquedad rayana en lo maniático por permanecer impoluto cuando la polución estética ha devenido el tema por excelencia del arte de hoy. Esto ha propiciado el surgimiento de una fuerza inventiva que se crece ante vientos plásticos y mareas críticas. Sin embargo, su voluntad de revelar impulsivamente los enormes conflictos implícitos en la creación pictórica efectuada en soledad y aislamiento como única posibilidad de realización personal bien puede verse como un reflejo condicionado por el proceso de descomposición a que está sometida hoy la cualidad humana

primera, es decir, su anhelo de existencia imaginaria cuyo único destino se resuelve en poesía. Si tal poesía ataca al arcaico espectador estetizante y canónico, tal vez se deba a la necesidad de ser fiel a su origen irracional, en medio de las seductoras veleidades tendenciales del arte del momento. Esto no implica indiferencia ante las reglas imperantes, sino la invención de las propias. Y si acaso la sorpresa visual no resulta un estímulo estético suficiente, quedan para hacer navegar a la imaginación los abismos irracionales de los que Renato González parece rescatar sus figuraciones, metáforas de aquellos en que el materialismo ha ido precipitando al humanismo, que sólo el arte —la poesía— es capaz de significar. ♦

*Lo que me gusta
de gusto a gusto,*
1997,
óleo/tela,
80 x 120 cm

Fotos:
Carlos Alcázar

