

Formas del silencio: *el arte íntimo de Adrián Lay Ruiz*



Shapes of Silence:
The Intimate Art of Adrian Lay Ruiz

Sarahí Lay Trigo
slay@ciesas.edu.mx
CIESAS - Occidente
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8568-6782>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 30|04|2025

Aprobado: 17|06|2025

Resumen

Este ensayo ofrece una lectura poética y filosófica de la obra del artista mexicano Adrián Lay Ruiz, destacando su práctica pictórica como un modo de habitar el mundo desde la memoria, la sensibilidad y el afecto. Su uso de la acuarela, especialmente sobre papel de arroz, se interpreta como una danza silenciosa que no ilustra, sino que da vida a una presencia poética. La marginalidad de Lay Ruiz respecto a los circuitos oficiales del arte no resta potencia a su propuesta, sino que la fortalece como acto de resistencia sensible y afirmación personal. Su obra es presentada como un archivo estético-sensible alternativo, profundamente arraigado en su región y en su infancia, que invita a reconsiderar la relación entre arte, vida y recuerdo desde una perspectiva nómada y fluida. El análisis se apoya en referencias filosóficas como la razón poética de María Zambrano, la fenomenología de Merleau-Ponty y la intuición del instante de Bachelard para comprender el arte como un gesto inseparable de la existencia.

Palabras clave: Adrián Lay Ruiz, Pintura-danza, Región centro-occidente, Razón poética, Acuarela.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

DOI 10.33064/10ais8360

Abstract

This essay offers a poetic and philosophical reading of the work of Mexican artist Adrian Lay Ruiz, highlighting his pictorial practice as a way of inhabiting the world through memory, sensitivity, and affection. His use of watercolor, especially on rice paper, is interpreted as a silent dance that does not illustrate but brings a poetic presence to life. Lay Ruiz's marginality in relation to official art circuits does not diminish his proposal's impact; rather, it strengthens it as an act of sensitive resistance and personal affirmation. His work is presented as an alternative aesthetic-sensitive archive, deeply rooted in his region and childhood, inviting a reconsideration of the relationship between art, life, and memory from a nomadic and fluid perspective. The analysis relies on philosophical references such as María Zambrano's poetic reason, Merleau-Ponty's phenomenology, and Bachelard's intuition of the instant to understand art as a gesture inseparable from existence

Keywords: Adrian Lay Ruiz, Painting-Dance, Watercolor, Poetic Reason, Mexico's Central-Western Region.

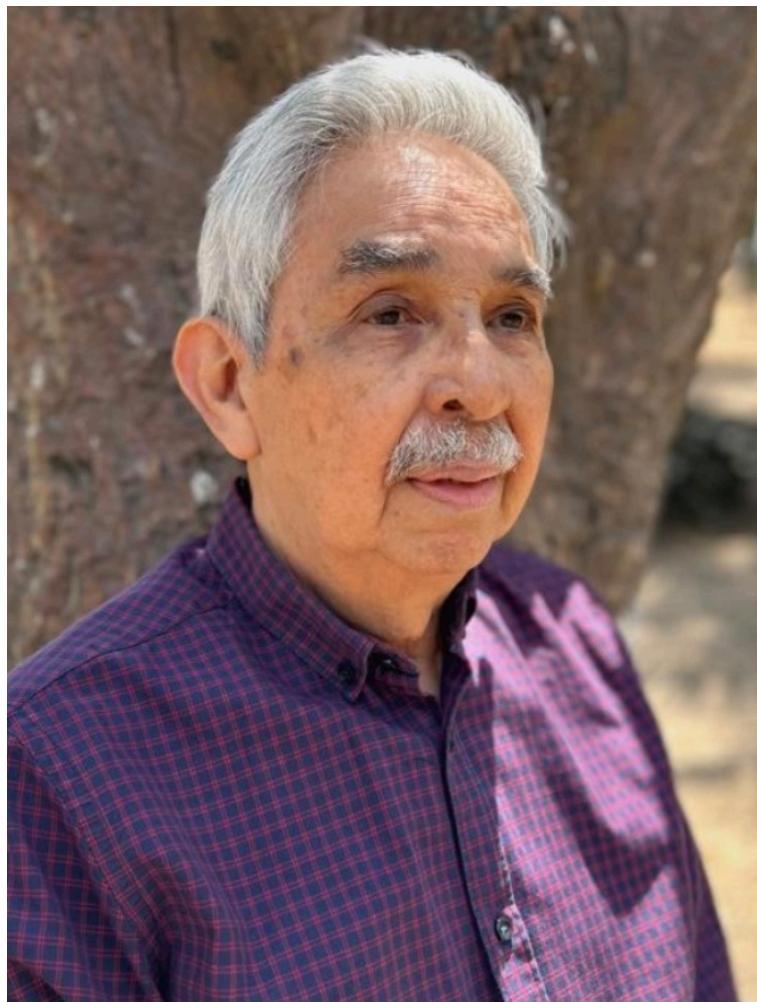


Imagen 1. Adrián Lay Ruiz.

Fuente: Fotografía propiedad de la autora

Introducción: abrir sentido al anclaje filosófico en la obra de Adrián Lay

Hay creadores cuya obra no se inscribe exclusivamente en lienzos o escenarios, sino que se configura como una forma de estar-en-el-mundo, concepto central en la fenomenología de Merleau-Ponty (1945/1993; 1964/2010), pensamiento que alude a una existencia encarnada en, e inseparable de, su entorno, donde la *reversibilidad*¹ indica que no somos simplemente seres que observan el mundo desde afuera, sino cuerpos (seres) sensibles que lo habitamos desde dentro. Esta noción de reversibilidad implica una apertura perceptiva constante donde el sentido surge en la relación viva entre el cuerpo (en este trabajo se hablará de “el ser”)² y su contexto. En el caso del artista Adrián Lay Ruiz (n. 1948), artista originario de Guadalajara, Jalisco, cuya obra emerge de una experiencia sensorial ligada tanto al movimiento dancístico, como a la pintura y al espacio (como arquitectura y como danza), estar-en-el-mundo no es sólo una posición filosófica, sino una práctica concreta (donde el ser es a la vez sensible y sensible de sí mismo), ya sea mediante la acuarela, la tinta china, el dibujo anatómico y/o arquitectónico, y la danza³, misma que responde a esta doble dimensión del ser: como presencia y como percepción en donde su obra no se separa de la vida, sino que está profundamente arraigada a su experiencia, a la memoria de su ser y a la atmósfera cultural que le ha tocado vivir.

[1] El fenómeno de la «reversibilidad», desarrollado por Merleau-Ponty en su ontología tardía, resulta crucial para comprender la experiencia creadora de Adrián Lay Ruiz, cuya obra oscila entre el ver y el tocar, entre las artes visuales y la danza. En *Lo visible y lo invisible* (1964/2010), Merleau-Ponty afirma que la visión también es parte del cuerpo porque es parte del mundo visible. Esta doble pertenencia —ser al mismo tiempo lo que ve y lo que puede ser visto, lo que toca y lo que puede ser tocado— revela la estructura entrecruzada de toda percepción. En el caso de Lay Ruiz, el ojo del pintor no sólo ve: también es tocado por la luz, por la atmósfera, por la humedad del trazo y por su propia vida. Y el ser (cuerpo) del bailarín no sólo se mueve: también es movido por la resonancia del suelo, por la respiración del tiempo. Y en esa zona de entrelazamiento, donde ya no es claro qué inicia y qué responde, es donde nace la obra de arte como expresión vivida del mundo.

[2] En este trabajo se opta por hablar de «ser» en lugar de «cuerpo», siguiendo una línea de pensamiento influida por Xavier Zubiri en su trilogía sobre la inteligencia sentiente (1980-1983), para quien el ser humano no es simplemente un cuerpo que percibe, sino una realidad sentiente: una unidad radical de sentir, intelijir y estar situado en el mundo.

[3] Aunque este artículo se centra únicamente en la obra artística de Adrián Lay, es importante señalar que también desempeñó un papel fundamental como docente, formando a varias generaciones de artistas durante más de cuarenta años en la Universidad de Guadalajara.

Este texto, tejido a partir de entrevistas y pláticas informales con el artista Adrián Lay Ruiz⁴ no busca fijar una biografía ni clasificar su producción, sino proponer una lectura poética, filosófica y narrativa que permita entrever las constelaciones de sentido donde lo cotidiano, lo efímero, lo afectivo y lo estético se entrelazan sin jerarquías. Por eso, con este artículo no solamente se habla de su obra, sino que también se deja testimonio de una sensibilidad que pertenece a la región centro-occidente de México, pues la historia de Lay Ruiz es también la historia de una ciudad y de un tiempo.

La Guadalajara de los años sesenta fue, en muchos sentidos, un territorio fértil para nuevas sensibilidades artísticas. En esa década, la ciudad respiraba un aire de transformación donde lo visual, lo escénico y lo arquitectónico se entretejían en una urdimbre de mestizaje y experimentación. Surgió una generación que hizo del cruce disciplinario su lenguaje natural: pintores que bailaban, escultores que coreografiaban, arquitectos que dibujaban seres en movimiento. Aquí el título del artículo de Bustamante (2015) “somos islas hechas de infinidad de fronteras” toma un sentido distinto; los seres de esta época no podrían concebirse tanto como islas, sino más bien como burbujas en el sentido sloterdijkeano (2006, *Esferas III*), efervescentes, porosas, con el deseo de cruzar todas las fronteras, todas las disciplinas para conformar una realidad espumosa y vital en la escena artística de esta ciudad. Así, Guadalajara se convirtió en una efervescente realidad palpitante que guiaba los procesos creativos. Artistas como Rafael Zamarripa, en aquel entonces joven visionario de la danza escénica mexicana, comenzaron a perfilar un nuevo horizonte donde el rigor plástico dialogaba con el gesto corporal. A su lado, otros creadores expandían las fronteras del arte, como Emilio Pulido y Melitón Salas —escultores y bailarines—, Ramón Morones y Benjamín Hernández, quienes llevaron su vocación híbrida —entre la pintura y la danza— más allá de las fronteras nacionales, hasta los Estados Unidos, donde continuaron explorando ese cruce fértil entre imagen y movimiento.

[4] Este texto se nutre de tres entrevistas formales realizadas con el autor. No obstante, dado que soy su hija, también recoge múltiples conversaciones informales sostenidas a lo largo de nuestra vida compartida, las cuales han contribuido significativamente a la construcción de esta narrativa.

[4] Rafael Zaparripa: artista plástico, escultor, bailarín, coreógrafo y maestro. Nacido en Guadalajara, fue una figura central en la consolidación de la danza escénica mexicana. Fundó el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima y previamente fue director fundador del Grupo Folklórico de la UdeG. Su legado abarca tanto la danza como las artes visuales, siendo una figura clave en la profesionalización del folklore mexicano en el ámbito académico y escénico.

También fueron parte de esta constelación artística Salvador Chávez Silva, escultor de bronce, aluminio, mármol y madera; Enrique Rico, bailarín y escultor cuya obra dialogaba con el movimiento; Ángel Medina, creador plástico entre lo simbólico y lo urbano. Figuras como José de Jesús Ponce Rodríguez y Ernesto Minakata, ambos compañeros de Adrián Lay en el Jardín del Arte del Parque Agua Azul, y las bailarinas Julieta Camacho y María Dolores Sinaí Nuño, integrantes del Grupo Folclórico de la UdeG (ahora Ballet), completan este entramado vital en el que el arte se vivía como un modo de estar-en-el-mundo.

Este tiempo de efervescencia no puede comprenderse sin los espacios que lo posibilitaron: el Jardín del Arte del Parque Agua Azul —considerado un “espacio antropocénico” (Mendoza y Lemus, 2023)—, la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara (UdeG)⁶, el Instituto Cultural Cabañas y los foros independientes funcionaban como núcleos comunitarios de experimentación creativa, espumosa. Allí se gestaban encuentros porosos donde la multidisciplinariedad abría caminos hacia lo inesperado. En esa atmósfera vital, la obra y vida de Adrián Lay no son una excepción, sino parte de una constelación mayor: un archivo vivo de lo que fue —y en muchos sentidos sigue siendo—⁷ la sensibilidad artística de la región centro-occidente de México.

Si se parte de esta pluralidad espumoso-artística, hay que señalar que la obra de Lay Ruiz, como la de otros artistas de la época, puede analizarse desde una búsqueda vital que entrelaza disciplinas desde la razón poética (Zambrano, 2016), quien así lo plantea en *Filosofía y poesía* (2016) y en *Claros del bosque* (1977). Ahí, la razón poética es aquella que “escucha” y se deja guiar por la emoción, la intuición y la luz del símbolo. De modo que la pintura de Lay no se inscribe en una filosofía centrada en la circunstancia, como lo haría la razón vital orteguiana (concepto que inspiró a Zambrano a realizar su razón poética)⁸, sino que va más allá: se adentra en lo hondo del ser a través del silencio y la introspección.

[6] Actualmente se le conoce como la Sede Artes Plásticas del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) de la Universidad de Guadalajara.

[7] En Jalisco se pueden incorporar a este listado de artistas interdisciplinares a Brenda Vélez (n. 1979), arquitecta y bailarina. Olga Gutiérrez (n. 1980), artista interdisciplinaria que trabaja artes vivas, dibujo y objetos. Natasha Barhedia (n. 1992), coreógrafa y performer que utiliza narratividad, movimiento e imágenes, por señalar algunos.

[8] Se optó por el término razón poética para abordar la obra de Adrián Lay y no el de razón vital orteguiano (Ortega y Gasset, 1923/2022) en el cuál se inspiró Zambrano, porque la práctica artística de Lay Ruiz se funda en una forma de conocimiento que, aunque no se articula en las palabras —como sí lo hace la poesía— sí lo hace desde el trazo, los colores y los silencios, emulando lo que el poeta hace a través del silencio y de las decisiones que toma para extraer de la realidad sólo partes esenciales de lo vivido a partir de la intuición.

Como en la poesía, el gesto artístico de este autor consiste en elegir y en omitir, en una confianza que se basa en la intuición como vía para dejar emerger su arte (ya se verá esto más adelante). Sin embargo, hay que decir, que esa forma de crear no se escinde de sus circunstancias, porque a esa razón poética también le importan los sentimientos, la vida, la música, lo sensible, porque se mantiene “cara a cara ante la realidad” y se manifiesta entre “el pensamiento racional y las pasiones, entre el método y la intuición” (Sánchez-Matito, 2023, pp. 157-159).

Ahora bien, como continuación de ese gesto interior poético, como quien se vive en una sensibilidad particular, silenciosa, contemplativa y profundamente presente, la obra de Lay Ruiz puede también analizarse desde la intuición del instante bachelardiano (Bachelard, 1999). Influenciado desde la infancia por su experiencia en Macao, China, donde el trazo, el agua y el vacío imprimieron en su imaginario una poética del gesto mínimo, su arte visual deviene expresión de una intuición del instante. Ese instante al que Gaston Bachelard se refiere como el instante puro, en el que el tiempo no se prolonga sino que se condensa y estalla en una verticalidad poética que permite al arte desplegar su potencia ontológica: no como representación, sino como irrupción del ser. En ese punto de suspensión temporal, cada línea deviene aliento vital, cada mancha un suspiro detenido. Esta forma de creación —en la que el gesto pictórico y el gesto danzado emergen como reverberaciones de una misma necesidad expresiva— configura un archivo sensible⁹ del ser nutrido de memorias, restos, afectos y retazos de vida, donde dibujo y danza no se yuxtaponen, sino que se pliegan uno sobre otro como dos impulsos del mismo gesto primordial: dejar huella. Así, a los conceptos de razón poética y estar-en-el-mundo, se suma un tercer eje no menos esencial: la intuición del instante, que opera como respiración profunda desde la cual se despliega tanto la mirada analítica-filosófica sobre la obra del autor, como el gesto mismo de esta escritura que también se ha dejado escribir por los tiempos que se abren en vertical.

Aquí hay que decir que este texto no parte del centro del circuito artístico institucionalizado ni se alinea del todo con los parámetros tradicionales de análisis académico, sino que se origina desde una implicación vital: quien escribe es también hija del artista.

[9] Aquí el concepto de archivo sensible no debe entenderse como una memoria corpográfica, porque en este texto no se habla de un cuerpo-archivo, sino de un archivo que vive en el ser en su integralidad, a la vez en cuerpo-mente-y-emociones.

Esta filiación —afectiva, cotidiana, amorosa— no es un sesgo que deba ocultarse, sino una raíz desde la cual pensar. Lo que propone un ritmo distinto —más próximo a la afectividad, en una escritura que busca acompañar y comprender desde un latido compartido—. Sobre las obras que aquí se presentan hay que decir que fueron seleccionadas al azar como representativas de la producción del artista a lo largo del tiempo; sin embargo, también hay —inevitablemente— una carga subjetiva y afectiva que no puede disimularse: toda elección implica una preferencia, y toda mirada está atravesada por el vínculo. En un campo donde aún suele otorgarse mayor legitimidad a la distancia analítica que a la subjetividad encarnada, esta escritura se reclama desde la periferia: geográfica, simbólica, epistemológica. En este gesto, la razón poética de María Zambrano, el estar-en-el-mundo de Merleau-Ponty y el instante bachelardiando ofrecen no sólo un fundamento con el cual pensar, sino un aliento vital: una forma de pensamiento que entrelaza vida y obra, emoción y reflexión, como parte indivisible de una misma experiencia. ¿Qué pasaría si escucháramos más al susurro de lo vivido que al discurso de lo establecido? Algunas preguntas, como esta, quedan abiertas en la narrativa, no para buscar una respuesta definitiva, sino para invitar a una reflexión íntima, pausada. Desde esta raíz, la subjetividad no se presenta como un obstáculo para el conocimiento, sino como su condición de posibilidad.

1. De una realidad insular, al Jardín del Arte y la Escuela de Artes Plásticas



Imagen 2. Adrián Lay, sus hermanas y padres, en Macau, China.

Fuente: Fotografía propiedad de la autora

La historia artística de Adrián Lay Ruiz comienza lejos de Guadalajara, en los trazos suspendidos del Oriente. Su primera infancia transcurrió en la pequeña isla de Macao, China, una ciudad insular¹⁰ que respira niebla, agua y papel, fundida en un ambiente oriental y portugués¹¹. Allí, bajo la guía de su maestra particular Milly Catela, aprendió a dibujar con lápiz y papel en un gesto pausado y atento: maestro y alumno frente a frente, uno a uno, compartiendo el trazo como un acto de contemplación y de escucha visual. Sus primeros dibujos surgieron a partir del impacto que le provocaban las películas de Hollywood que llegaban a la isla: copiaba sus carteles, imaginaba escenas, recreaba con lápiz las temáticas de aventuras y fantasía que lo hacían soñar. Curiosamente, su primer dibujo fue inspirado por *Viaje al fondo del mar* y *20,000 leguas de viaje submarino*, llevada al cine con Kirk Douglas, cuya imagen —el traje de buzo, el submarino Nautilus, los pulpos gigantes— quedó grabada en su memoria infantil como una puerta abierta hacia otros mundos. Esa relación primera con el trazo, marcaría profundamente su visión del arte. En el caso de Adrián, esa isla fue un cruce de lenguas y culturas: tuvo que aprender a hablar chino, portugués y español. El español en casa, el chino en la calle, el portugués en la escuela. En ese entrelazado lingüístico se abrían —o se cerraban— puertas hacia formas distintas de habitar la realidad. ¿Qué marca deja en un artista esa experiencia temprana de transitar entre lenguas, de desplazarse constantemente entre códigos culturales, visuales, sonoros y afectivos que no siempre dialogan entre sí?

Las islas son espacios que operan simbólicamente como umbrales, como lugares de interioridad y observación atenta, donde el horizonte es —en cierto sentido— una promesa remota. La experiencia de Macao pudo haber ofrecido a Adrián Lay una primera sensibilidad estética hacia lo que se escapa, hacia la forma en que el vacío no es realmente ausencia sino materia sutil: nubes, olas, aire, neblina —esa especie de capa mágica donde viven los dragones—¹². Un aire que huele a libertad pero que también condensa. Habitar una isla tan pequeña imprime una conciencia aguda de la finitud: la dimensión del territorio se puede recorrer de extremo a extremo, como Lay lo hacía en su infancia junto a su padre, en caminatas donde el ser reconocía los bordes del mundo posible.

[10] Macao es una Región Administrativa Especial situada en la costa sur de China, frente a Hong Kong, con una superficie de aproximadamente 33 km². Su geografía insular y su historia como enclave colonial portugués le confieren una identidad cultural singular.

[11] Conviene recordar que, en la época en que Adrián Lay vivió allí, Macao era aún una colonia portuguesa.

[12] Su padre solía decirle que en la neblina reposaban los dragones, evocando una antigua creencia china según la cual la niebla es el lugar donde duermen o se ocultan estas criaturas, símbolo de fuerza y sabiduría.

En esas andanzas, también se encontraba con esporádicas exposiciones de arte oriental, que lo acercaban a una estética propia de la cultura china, donde el arte no siempre se mostraba en detalles minuciosos por completo, sino que se insinuaba, concentrándose en ciertas zonas, invitando al espectador a completar la imagen con su imaginación. Y en esa misma limitación espacial se abría otra dimensión: el horizonte. Desde Macao, Hong Kong aparecía como una meta, una silueta lejana, una promesa de futuro, pues Hong Kong era el punto de partida hacia el mundo occidental. Así, la isla fue para él a la vez continente y tránsito, contención y anhelo. Un espacio que le enseñó no sólo a mirar lo inmediato, sino a intuir lo inalcanzable.

Esta configuración geográfica y emocional invita a preguntarse: ¿Qué condiciones ofrece una isla —con su soledad, su límite, sus paisajes, su atmósfera particular y su apertura al mar— para el imaginario artístico de una persona? ¿Cómo se configura la sensibilidad de un niño que habita un Oriente realmente otro, donde la niebla, los dragones, el mar y el vacío no son metáforas sino parte del paisaje cotidiano y del lenguaje simbólico?

Diversos estudios en psicología del arte y neurociencia han señalado que las experiencias tempranas, especialmente aquellas vinculadas al entorno cultural y geográfico, tienen un impacto duradero en la formación del pensamiento estético (Vygotsky, 1999; Chatterjee, 2014; Nanay, 2023). La infancia en una isla asiática, atravesada por la tradición pictórica del vacío y del gesto contenido, puede haber dejado en Lay una huella sensible en su forma de componer y de percibir la forma y el espacio en blanco como campo viviente, donde hay ensueño, donde siempre hay nubes y lugar para el aire y el agua como espacios esenciales —como se verá después en sus obras—.

Cuando la familia regresó a México en noviembre de 1960, y Adrián —junto a sus hermanas y padre— se asentó en Guadalajara, encontró, en enero de 1961, un nuevo espacio de resonancia en el Parque Agua Azul (Imagen 3). Su Jardín del Arte fue donde Lay inició su trayectoria creativa. Espacio que se convirtió en epicentro artístico y cultural de la ciudad (Pérez, 2022) y fue sede de las Fiestas de Octubre (Calvillo, 2020). Era un lugar fértil, donde Lay comenzó a enraizarse en la tierra del arte mexicano, no desde una formación institucional, sino desde la observación atenta, el diálogo constante y la transmisión oral y ejemplar

de técnicas y visiones. Ahí conoció al maestro Jesús Mata Espinoza¹⁸ quien fungió como uno de los pilares de su iniciación en las artes visuales, comenzó a dibujar figuras al natural con papel manila y crayolas. Esta experiencia, sin embargo, “no fue sencilla; los primeros trazos me costaron mucho trabajo y esfuerzo, especialmente porque no estaba acostumbrado a dibujar con crayolas, ni con el modelo vivo a representar, pues en China siempre trabajé con fotos, aunque con Milly Catela inicié a dibujar con guías verticales y horizontales para realizar la copia de fotografías o postales, la importancia era lograr el trazo de manera espontánea sólo con una guía visual simple y de ahí captar la forma y llevarla al papel [...] también, pintar en grupo lo cambió todo, ya no estaba solo con mi maestra, ahora era una especie de competencia entre los compañeros” (Lay, 2025).

Frente a este relato de formación, surge otra línea de interrogación: ¿Qué significa llegar a México y tener que re-aprender los códigos culturales, abandonar lo conocido —el olor del mar, los colores y la esencia de Macao, la lengua portuguesa y el chino que se entremezclan ahora con el español— y empezar de nuevo, esta vez, dibujando en un jardín público de Guadalajara? ¿Qué dice esta trayectoria sobre las condiciones del arte y la formación artística en contextos no hegemónicos, donde el aula es un parque, los alumnos se enfrentan a una constante comparación implícita —como si fueran parte de una competencia— y el maestro aparece como figura de observación y guía —más que imponer, acompaña—?

Su camino formal, de 1961 a 1967, continuó en la antigua Escuela de Artes Plásticas de la UdeG. Ese espacio se convirtió en un semillero donde el arte mexicano encontraba formas locales de apropiación y experimentación en diálogo con las influencias del muralismo, la Escuela Mexicana de Pintura y las búsquedas más íntimas del arte del caballete, sin dejar de lado que esta Escuela fue en ese momento un lugar interdisciplinario donde afloró no sólo el arte plástico, sino el escénico.

[13] Jesús Mata, maestro y pintor jalisciense, reconocido por su habilidad para enseñar a los jóvenes artistas a observar y representar la realidad a través del dibujo.



Imagen 3. Adrián Lay en el Jardín del Arte junto a sus compañeros.

Fuente: Fotografía propiedad de la autora

Bajo la tutela del maestro Miguel Topete¹⁴ comenzó su aprendizaje en la pintura, en la técnica de pastel y óleo, pero también en la pintura emocional, aquella que —siguiendo una tradición más cercana al expresionismo que al academicismo— busca expresar la interioridad del sujeto más que el mundo visible. Con el maestro Jorge Navarro¹⁵, sus primeras pinceladas adquirieron peso y claridad, no sólo en términos técnicos, sino como una forma de asumir la pintura como acto propio. Navarro representaba una generación interesada en la consolidación de un lenguaje plástico que no abandonara la forma, pero que se abriera a la síntesis y al ritmo interior de la composición, una forma de ver el arte muy parecida al mundo oriental.

[14] Pintor y docente, Miguel Topete fue una figura crucial en la formación artística de Adrián Lay. Especializado en la pintura de retrato y figura humana, le enseñó a captar no sólo la esencia de los objetos, sino también el alma de los mismos, algo fundamental para la interpretación artística.

[15] Jorge Navarro, destacado pintor y muralista, con una influencia profunda en los jóvenes artistas de la UdeG. Navarro, conocido por su capacidad para fusionar lo tradicional con lo moderno, permitió a Adrián Lay explorar la pintura en técnicas como el óleo y el pastel, ayudándole a definir su propio camino artístico.

Mauro Flores¹⁶ le enseñó la técnica de la caseína, con colores de tierra y secado rápido aplicados con espátula: “De él también aprendí a manchar el lienzo, y no a trazar, lo que me dio una perspectiva de espontaneidad” (Lay, 2025). El maestro Flores también le abrió el camino a la pintura de paisaje. Para ello solían frecuentar la atmósfera natural que les ofrecía la barranca de Huentitán. Por su parte, el maestro Alfonso de Lara Gallardo¹⁷ lo introdujo a la acuarela, técnica con resonancias orientales que exigía al artista poner atención al vacío. Una técnica que lo invitaba a despojarse de lo innecesario y a abrazar la esencia de lo que se encuentra entre lo blanco y lo transparente.

¿Qué memoria estética se reactivó en Lay cuando conoció el arte de la acuarela? ¿Puede el trazo acuoso convocar, aún sin proponérselo, los gestos de la niebla, el ritmo de las olas, la ligereza del aire insular? ¿No será que en esa aparente fragilidad de la acuarela —entre lo blanco y lo transparente— Lay redescubrió una potencia expresiva que lo conectaba con algo más antiguo que la técnica: su propio modo de habitar el mundo?

Con Francisco Rodríguez Caracalla¹⁸, en cambio, Lay entró en el universo del simbolismo y la proporción: “Aprendí los simbolismos del arte y la sección áurea y sus aplicaciones para la obra mural, algo que me llevó a entender la raíz del geometrismo en el arte y la arquitectura” (Lay, 2025). En este punto, su formación conectaba con el legado renacentista reinterpretado por los muralistas mexicanos, especialmente por José Clemente Orozco, quien también pensaba la estructura del mural como una forma de armonía y tensión simbólica. Sin embargo, la formación de Lay no se limitó al caballete: se expandió al movimiento cuando, casi por azar, se topó con la danza. Una melodía de mariachi escuchada desde una azotea lo condujo al movimiento. Esta experiencia marcaría un giro profundo en su vida creativa. Así, el pintor devino bailarín; luego, arquitecto.

[16] Mauro Flores, pintor y docente con una sólida presencia en el ámbito académico artístico de Guadalajara. Fue maestro en la Escuela de Artes Plásticas de la UdeG, donde contribuyó a consolidar una pedagogía del volumen y la forma desde un enfoque expresionista.

[17] Alfonso de Lara Gallardo, pintor, muralista y grabador nacido en Guadalajara, Jalisco. Su formación académica se desarrolló en la Escuela de Artes Plásticas de la UdeG, donde posteriormente también fue docente. De Lara Gallardo fue un impulsor del arte gráfico en la región centro-occidente y un referente formativo para generaciones de artistas jaliscienses durante la segunda mitad del siglo XX.

[18] Caracalla, pintor y muralista con una propuesta visual que evolucionó del expresionismo figurativo hacia una geometrización del espacio plástico. Caracalla dejó una huella profunda en la formación de Adrián Lay.

2. Danza y arquitectura: líneas que se entrecruzan



Imagen 4. Adrián Lay ensayando en el Patio de la Escuela de Artes Plásticas.

Fuente: Fotografía propiedad de la autora.

“Un sábado, mientras estaba en las clases de cultura física que ofrecía la Escuela de Artes Plásticas en la azotea, escuché un sonido que me llamó desde abajo: era ‘La Negra’ en un viejo tocadiscos, ejecutada por un grupo de bailarines que ensayaban en el corredor de la planta baja frente al patio” (Lay, 2010). Fue allí donde se enamoró de la danza. En ese momento (1961) ingresó al grupo de danza de la Escuela de Artes Plásticas, después Grupo Folclórico, ahora conocido como Ballet Folclórico de la UdeG. Ahí, Rafael Zamarripa (Imagen 5), se convirtió en una figura central en la formación dancística de Lay, y también en la historia de la danza escénica mexicana (Dallal, 2001). Desde entonces, comenzó a tejer en su interior una relación profunda entre el movimiento y la pintura, aunque esa fusión no cobraría forma concreta sino hasta años después. Esta dualidad entre imagen y movimiento, entre papel y la coreografía se Enriquecería también con sus estudios en arquitectura (de 1965 a 1971).



Imagen 5. Adrián Lay junto a Rafael Zamarripa

Fuente: Fotografía propiedad de la autora.

Para Lay Ruiz, la danza, la pintura y la arquitectura no fueron caminos separados, sino sendas que se entrelazaron de forma profunda a lo largo de su vida. Desde su infancia, la pintura ya formaba parte de su quehacer cotidiano; no era sólo una afición, sino una manera esencial de estar-en-el-mundo. Sin embargo, cuando expresó el deseo de dedicarse exclusivamente a ella, su padre, Ramón Lay, le insistió en que debía estudiar una carrera formal. “No puedes quedarte sólo como pintor”, le dijo. Así eligió arquitectura, convencido de que en ella también se dibuja, y que el lenguaje visual podría continuar, aunque en un soporte distinto.

La arquitectura, no obstante, no desplazó su vocación por el arte escénico. Esta doble formación le permitió desarrollar una sensibilidad poco común: por un lado, el rigor técnico de la arquitectura; por otro, la expresividad moviente de la danza y la conexión rítmica con las raíces culturales mexicanas. Una experiencia que marcaría para siempre su perspectiva artística. En ese entorno, se encontró con preguntas incómodas de algunos de sus profesores: “¿Es usted arquitecto o bailarín?” Pero para Lay, no había conflicto: ambas disciplinas podían convivir, complementarse y alimentar su visión creativa. En su experiencia, la danza le ofrecía una comprensión del ser y del espacio que enriquecía su trabajo arquitectónico y visual. Para él, el espacio escénico lo unificaba todo: era la arquitectura que envolvía a la danza y, a la vez, la danza misma se le revelaba como una forma de arquitectura en movimiento. Observaba cómo, en el teatro, la escenografía no era un mero fondo, sino una extensión viva de su oficio arquitectónico, un diálogo de dimensiones, volúmenes y ritmos que encontraba su eco en el ser danzante.



Imagen 6. Julieta Camacho y Adrián Lay bailando la Bamba en 1972.

Fuente: Fotografía propiedad de la autora.

Fiel a la enseñanza paterna de que la excelencia debe perseguirse siempre en la vida misma, Lay no se conformó con formar parte del grupo folclórico universitario: llegó a destacarse como primera figura y solista de la agrupación^[19]. Fue ampliamente reconocido por sus interpretaciones de los solos más emblemáticos del repertorio mexicano, entre ellos *Polino Guerrero* y *El Huizache*, creaciones coreográficas de Rafael Zamarripa en las que participó desde su concepción, y el vibrante solo de *La Bamba* del estado de Veracruz (Imagen 6). Su zapateado en las regiones de Jalisco y Veracruz lo hicieron destacar a nivel nacional e internacional. La prensa especializada no tardó en notarlo; varios artículos de la época lo señalaban con frases como: “Nadie zapatea como Adrián Lay” (Ayón, 1991). Su paso por los escenarios con el grupo lo expusieron a públicos diversos y lo sensibilizaron aún más sobre el poder expresivo de la fisicalidad del ser y la relación del movimiento con el espacio. Esta vivencia no sólo nutrió su sensibilidad como artista visual, sino que también marcó una constante en su obra: el ser como arquitectura móvil, el espacio como coreografía, y la danza como lenguaje universal.

Fue precisamente al titularse como arquitecto cuando ingresó a trabajar como dibujante en la Dirección de Obras Públicas del estado de Jalisco en 1972, iniciando así una etapa en la que los saberes técnicos y artísticos comenzaron a entrelazarse de forma inseparable. Allí, entre planos, escalas y reglamentos, aprendió a dominar la precisión técnica con la misma dedicación con la que empuñaba el pincel o el lápiz. El dibujo arquitectónico fue para él una forma de contemplación y estudio de las estructuras que sostienen la vida cotidiana. Ahí proyectó por ejemplo, un anteproyecto del Congreso del estado, que fue aprobado, aunque con el tiempo el Congreso se mudó a otro espacio y éste se adecuó para el Foro de Arte y Cultura (Imagen 7).

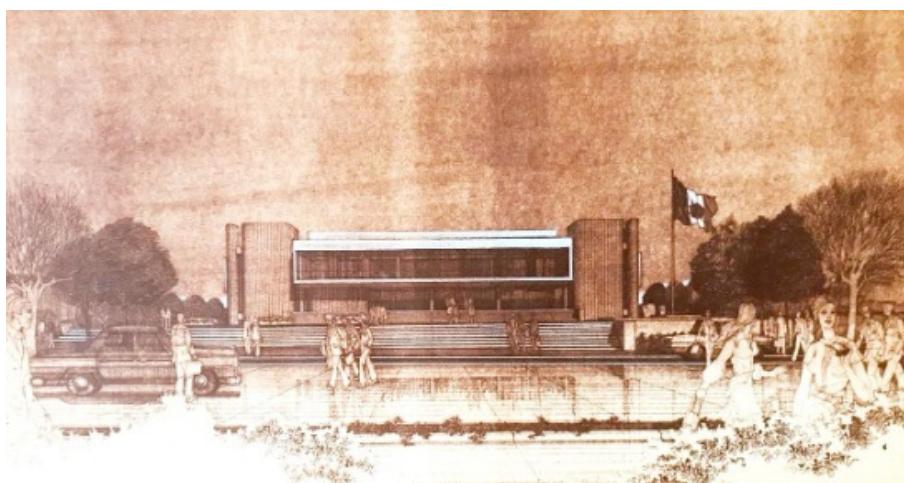


Imagen 7. Proyecto del Congreso, Adrián Lay.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

[19] Para profundizar en esto ver, Lay Trigo (2020).

El proyectista, como el artista, es un visionario: traduce en líneas el espacio que aún no existe, diseña desde la posibilidad. En ese sentido, Lay Ruiz transformó su trabajo en una práctica estética. No se limitaba a cumplir con especificaciones; sus trazos evidenciaban una búsqueda por el equilibrio, la proporción armónica, la belleza contenida en la funcionalidad. El ejercicio diario de representar edificios, instalaciones o remodelaciones templó su pulso, agudizó su ojo y enriqueció su sensibilidad para captar la relación entre volumen y contorno. Estos saberes técnicos permearon su lenguaje plástico, especialmente en el tratamiento de la figura humana y los escenarios arquitectónicos que ahora son parte de sus acuarelas y dibujos.

3. De la arquitectura al dibujo anatómico

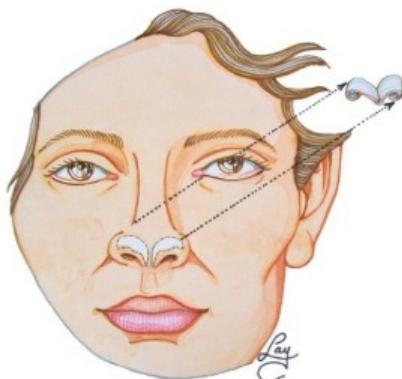


Imagen 8. Dibujo para el Dr. Guerrerosantos. Adrián Lay.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Una veta paralela, pero íntimamente ligada a esta experiencia, fue su colaboración durante cuarenta años (de 1976 a 2016) con el reconocido cirujano plástico tapatío José Guerrerosantos²⁰. A petición del médico, Lay ilustró cientos de procedimientos quirúrgicos, estudios anatómicos y diagramas de intervención, con una precisión que sólo puede provenir de la paciencia del artista y del rigor del técnico. A lo largo de los años realizó más de 9,000 dibujos. Algunos de ellos están en los libros del médico José Guerrerosantos (1999 y 2009). Su relación con el cuerpo humano se volvió entonces tan rigurosa como expresiva. Aprendió a mirar la anatomía como un conjunto de estructuras vivas donde la piel,

[19] Nacido en Guadalajara, Jalisco, en 1939, el Dr. José Guerrerosantos fue un reconocido médico cirujano plástico, pionero de la cirugía estética y reconstructiva en México. Estudió medicina en la UdeG y se especializó en cirugía plástica en Brasil con el célebre Dr. Ivo Pitangui. A lo largo de su carrera, combinó la técnica médica con una profunda sensibilidad artística junto a Adrián Lay. Su visión integral del cuerpo humano como forma estética y expresiva lo posicionó como una figura clave en el desarrollo de la cirugía plástica en América Latina. Además, fue un destacado maestro y formador de nuevas generaciones de cirujanos plásticos.

los músculos y los huesos se disponen como volúmenes interrelacionados. Así, su trazo no sólo obedecía a la representación científica, sino también a la captación del gesto, la torsión, la tensión.

Aquí nos podríamos detener a pensar: ¿Qué ocurre en la mirada de un pintor cuando se acostumbra a ver bajo la piel, y qué le revela la práctica constante del dibujo anatómico sobre el delicado equilibrio entre precisión y expresión? ¿En qué medida estos más de 9,000 dibujos pueden considerarse también una obra estética, una suerte de archivo artístico del cuerpo intervenido? ¿No es este cruce entre medicina y arte un territorio fértil para repensar los límites entre técnica y subjetividad, entre conocimiento y experiencia?

Esta práctica anatómica —que en otras manos podría haberse mantenido en el ámbito meramente funcional— se convirtió en otro espacio de creación. Cada ilustración era también un retrato de la forma, una meditación sobre la complejidad del cuerpo humano. El conocimiento adquirido sobre la corporalidad en la danza, las proporciones áureas en la pintura y las superficies arquitectónicas externas dotó a sus obras visuales de una precisión formal que nunca sacrifica la poesía de la imagen. La obra de Lay Ruiz es ejemplo de cómo el saber técnico no necesariamente anula la sensibilidad artística; por el contrario, puede potenciarla. De hecho, esta minuciosidad técnica le permitió explorar aún más profundamente los movimientos de la fisicalidad del ser en la danza folclórica que él representa con notable expresividad en sus pinturas. Cada falda en vuelo (Imagen 9), cada brazo alzado, cada gesto corporal refleja no sólo la emoción del danzante, sino la comprensión estructural que subyace en su movimiento.

4. Pintar el movimiento: la tradición como gesto vivo

La obra pictórica de Adrián Lay constituye un homenaje sostenido a las tradiciones culturales de México, particularmente a las danzas folklóricas que conoció de primera mano durante su participación en el Grupo Folklórico de la UdeG. Desde ese vínculo fundacional con la danza, su pintura, una vez que se decidió a regresar a ella, se convirtió en una forma de traducción visual del movimiento, del ritual y de la memoria colectiva. Su trazo —de lo técnico del dibujo anatómico a lo artístico— encontró una vía para expandirse, primero tímidamente y luego con decisión, cuando después de su primera exposición de dibujos y

acuarelas, en marzo de 1983, renunció a su encargo público en Obras Públicas del estado de Jalisco para seguir su sueño de convertirse en artista. Entonces inició su periodo más prodigioso, sostenido por el amor incondicional de su esposa, Paty Trigo. No solo en ese momento, sino a lo largo de toda su vida, ella ha sido una presencia esencial, una aliada silenciosa pero firme que apostó todo por el arte de su compañero. Su fe inquebrantable en la sensibilidad y el talento de Adrián lo sostuvo en los momentos más inciertos, haciendo posible que su creación floreciera con libertad y profundidad.



Imagen 9. *Veracruzanas*, Adrián Lay, 1984.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.



Imagen 10. *Alcarabán*, Adrián Lay, 1991.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

A partir de esa renuncia Lay se volcó a una obra personalísima, que tiene en la danza tradicional su principal fuente de inspiración (Imagen 10). Al principio realizó una serie de acuarelas de danzas mexicanas (Imagen 11), después, a finales de los ochentas realizó una serie de acuarelas de niños jugando y bailando (Imagen 12 y 13), muchos de los cuales se publicaron en el periódico *El Informador* en 1988. Estas imágenes no fueron creadas en busca de la fama ni del reconocimiento de la crítica artística institucional —que, en efecto, no siempre ha valorado su trabajo en su justa medida—, pero sí lograron algo más raro y acaso más profundo: enamorar a cada persona que se encontró con ellas. Sus compradores, más que adquirir un cuadro, sentían que llevaban consigo una parte viva de la tradición, del movimiento y de la historia colectiva. No obstante, hubo momentos en los que el desconocimiento técnico de ciertos críticos derivó en juicios errados: alguno llegó a afirmar que sus obras estaban pre-trazadas a lápiz. Una acusación que delata una doble ceguera —estética y material—, pues intentar trazar con lápiz sobre papel de arroz es suficiente para desgarrarlo. Resulta casi paradójico que se sospeche de la autenticidad de un trazo precisamente por su delicadeza, como si la transparencia, en lugar de ser virtud, se volviera motivo de duda. Y sin embargo, ahí radica parte de su fuerza: en lo sutil, en lo no forzado, en aquello que toca sin imponerse y que fluye dentro de la propia naturaleza del papel para conformar la obra.

Lo singular de su técnica es que, sin formación previa en arte oriental, pues su maestra Milly Catela en Macao tenía una formación de arte occidental, Lay logró una alquimia estética que funde lo mejor de dos mundos: la levedad del papel de arroz, tan oriental como puede ser, con la acuarela, de herencia occidental, y una sensibilidad gestual que parece entintada con los ecos de la tinta china. Así, su pintura es simultáneamente mexicana y oriental, global, íntima e inspirativa. ¿No es acaso en esa alquimia entre Oriente y Occidente donde su arte reencuentra al niño que aprendió a mirar el mundo entre lenguas, papeles y horizontes suspendidos? ¿Será que, incluso sin proponérselo, la bruma de su primera infancia en Macao, esa razón poética que articula pensamiento emoción y memoria, sigue filtrándose en cada pincelada, como una niebla antigua que orienta la mano sin que el ojo lo advierta?

En sus acuarelas y dibujos, los seres danzantes no están simplemente representados: están en tránsito, suspendidos en un instante de intensidad, como si el papel mismo respirara y bailara con ellos. Sus obras bordan

telas con pinceles haciendo encagería con los matices de luz que extrae de su colores, plasmando con lujo inconcebible la magia del detalle; trabajando el plumaje penachesco con un cuidado de orfebre, atrapando el movimiento con el ritmo consumado que da la paleta del acuarelista, así, haciendo palpitar al tenue papel de arroz con que trabaja, y al recibir éste, el inspirado caudal del artista, aparecen ante nosotros las concepciones dancísticas y polícromas de Adrián Lay (Morán, 1986).



Imagen 11. *Los Quetzales*, Adrián Lay, 1985.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Imagen 12. *Niña listones*, Adrián Lay, 1988.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Imagen 13. *Salto del caballo*, Adrián Lay, 1987.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

En sus series dedicadas a los bailes regionales, destaca el uso del movimiento, cada trazo da cuenta de un ritmo, de un detalle que baila en el aire (Imagen 14), de un bordado que danza (Imagen 15), de un salto que inspira arte (Imagen 16). A diferencia de la pintura figurativa tradicional que busca capturar una imagen estática, Lay propone una visión cinética, sensorial y profundamente respetuosa de las prácticas dancísticas populares. Su pintura no extrae estas tradiciones para exhibirlas, sino que las acompaña con respeto, como quien se sabe parte de ellas. Lo suyo no es una mirada desde fuera, sino desde dentro, desde un ser que ha bailado. Su pintura no representa la tradición: la encarna. Y en esa encarnación, revela también la potencia poética de lo popular, la riqueza de lo cotidiano, y la belleza de lo transmitido por generaciones fuera de los museos.



Imagen 14. *Pluma*, Adrián Lay, 1991.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Imagen 15. *Tehuana*, Adrián Lay, 1984.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Imagen 16. *Venado*, Adrián Lay, 1985.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Sus obras han sido parte de exposiciones colectivas e individuales tanto en México como en el extranjero, y han circulado en espacios culturales, universidades y galerías independientes. Pero más allá del circuito artístico institucional, sus pinturas han cumplido un papel formativo y testimonial: han ilustrado programas, han sido utilizadas en investigaciones sobre danza (Lay, 2021; Lay, 2025a y Lay 2025b), y han circulado como materiales pedagógicos en comunidades que ven en su trazo un reflejo fiel de sus prácticas (Flores Farfán, ét al., 2010, 2011 y 2012).

A través de su pintura sobre danzas tradicionales, Lay Ruiz ha contribuido no sólo a visibilizar la riqueza del folclor mexicano, sino a dignificarlo como modelo artístico. Su obra rompe la dicotomía entre arte culto y arte popular, y propone un modelo en el que el arte nace del ser que baila, del ojo que observa con devoción, y de la mano que traza desde la experiencia y el trabajo dedicado.

¿Quién podría pintar con más verdad la danza que aquel que la ha sentido en el propio ser? ¿No es acaso el bailarín-pintor quien convierte su trazo en una extensión viva de la danza misma, transformando el arte en experiencia y la experiencia en legado?

5. Conversación sobre el silencio: diálogo con el artista

Hablar con Adrián Lay es abrir una ventana a una manera distinta de habitar el tiempo. Hay algo en su mirada que parece estar siempre escuchando, y algo en sus palabras que revelan una escucha profunda hacia lo invisible. “El silencio, el vacío y el espacio es lo primero que dibujo” (Lay, 2025), dice con una calma que desarma. Su voz no necesita levantar el tono para hacerse notar, porque cada frase es como un trazo: firme, decidido y cargado de sentido.

Adrián Lay no pinta desde la urgencia, sino desde la experiencia. “Cada trazo llega en su propio tiempo, hay cuadros que pinté, en mi primera etapa, durante largas semanas, meses. Necesito que cada línea llegue a su debido tiempo” (Lay, 2025), me explica. En ese gesto hay algo que recuerda a los procesos de la meditación zen, aunque él no los haya estudiado formalmente. “Es simplemente que todo lo que he vivido necesita encontrar un lugar. Y ese lugar es el papel, es la acuarela, es la

tinta o es el trazo espontáneo. Pero antes que eso, es el silencio. Necesito estar frente al lienzo en soledad, y en silencio, sólo ahí aparece la forma” (Lay, 2025). “A veces estoy muchas horas en el estudio y no pinto nada. Solo estoy. Escucho. Veo mis cuadernos, mis apuntes. Escucho otra vez” (Lay, 2025). Esta práctica, cercana a lo que Gaston Bachelard (1999) llama la intuición del instante es clave para comprender la poética del trazo de Lay Ruiz que aparece en un instante de verticalidad: cada obra es un momento condensado de vida, no una ilustración de ella.

Cuando le pregunto por sus materiales, responde con un amor casi ritual: “La búsqueda espontánea de lo que voy a representar haya plena libertad en la acuarela y en la tinta china en aguada, que, sobre el papel de arroz, me permiten expandir la imagen o la percepción imaginada, dejando que una simple mancha respire y se transforme hasta alcanzar su forma plena” (Lay, 2025). Esta forma de hablar no es poética por intención, sino porque proviene de una vivencia encarnada. Hay algo en su trabajo que evoca la razón poética: un saber que nace del contacto vivo con el mundo, de ese ser que siente y del pensamiento que danza con la intuición (Zambrano, 2006). Pues como ya se desarrolló en el primer apartado, la razón poética no es una lógica fría ni abstracta, sino un modo de conocimiento que se funda en la vivencia, en la sensibilidad, y que se despliega a través de una percepción integradora de ese sentir profundo del ser en el mundo.

Le menciono que muchos de sus dibujos, sobre todo los de los juegos infantiles y niños danzantes que se publicaron en la década de los ochenta, tienen algo casi sagrado. “Es que para mí la niñez es el territorio más puro del movimiento. Los niños juegan y bailan con total libertad, y yo quería pintar eso” (Lay, 2025).

Hay en su obra una dimensión que el propio Lay asocia con la arquitectura. “La arquitectura me enseñó a comprender el espacio, la proporción áurea y las líneas visuales que convergen; pero fue la danza la que me reveló cómo habitar el movimiento dentro de la obra” (Lay, 2025). El escenario fue el espacio que impulsó a Lay a explorar la danza y la arquitectura en movimiento. Esta experiencia cobra eco en las reflexiones de Maurice Merleau-Ponty sobre la corporalidad como modo fundamental de conocer el mundo (Merleau-Ponty, 1993). En Lay, su ser —la vivencia profunda y reversible de sí misma— se transformó en conocimiento, y ese conocimiento, a su vez, se expresó en trazo, luz y sombra.

En suma, la obra de Adrián Lay nace de sus propias vivencias, de experimentar-se a sí mismo en una multiplicidad de disciplinas que encuentran su principal anclaje en el silencio, en ese silencio que surge justo antes de pintar. El silencio, entonces, no es ausencia sino matriz.

Es desde el silencio donde emerge la posibilidad de decir algo que importe. “Yo dibujo para no olvidar”, dice Lay (2025). Y esa frase lo resume todo. Su pintura es un archivo sensible, testimonio de un tiempo y un ser que ha danzado, que ha amado, que ha pintado, que ha observado. Un ser que ha vivido. Y desde ese lugar, la obra de Adrián Lay Ruiz reclama su sitio como una propuesta estética y ética, que merece ser leída desde su propia intensidad.

Epílogo: una despedida que danza



Imagen 17. *Quetzales*, Adrián Lay, 1985.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Hay artistas cuya obra parece cerrarse sobre sí misma, como una estructura concluida, un edificio sin puertas. No es el caso de Adrian Lay Ruiz. Lo suyo no es una clausura, sino una espiral: una forma que nunca termina de decirse del todo, que deja que la tinta respire, que la mirada se desplace, que la memoria vuelva una y otra vez al mismo punto, pero con otra luz.

En la conversación que da origen a estas páginas, no hubo preguntas concluyentes, ni respuestas categóricas. Solo una escucha atenta, y una voluntad compartida de dejar que el tiempo haga lo suyo. Como en sus dibujos, donde el agua de la acuarela y de la tinta china se mezcla con la intención sin dominarla, esta narrativa es también una forma de dejar ser.

Lay Ruiz no teoriza sobre el arte, lo encarna. No separa la técnica del afecto, ni el oficio del misterio. Por eso, hablar de su trabajo es hablar también de una ética: la de quien no quiere impresionar, sino conmover; la de quien, simplemente, hace lo que debe hacer. Pues aunque Lay nunca ha sido un creador aclamado ni celebrado dentro de los circuitos oficiales de la crítica de arte, esto no disminuye en absoluto la potencia ni la verdad de su propuesta artística; al contrario, la fortalece. Su compromiso constante con la pintura, se convierte en un acto de resistencia profunda, una afirmación sensible que reivindica lo esencial para todo artista: la necesidad vital de seguir expresándose y comunicándose a través de su obra. En esa perseverancia radica su autenticidad, que no depende de la fama sino del acto incansable de creación y de la convicción de que el arte es, ante todo, un diálogo íntimo y continuo con el mundo y consigo mismo.

Porque al final, como en una danza que se disuelve en el aire, la obra de Adrián Lay no pide ser entendida, sino acompañada. Pide leerse como un archivo sensorial de su tiempo y de su territorio. En sus trazos en movimiento, en los dibujos anatómicos que también fueron arte, en sus danzantes que evocan el Oriente (Imagen 17), está inscrita una historia que aunque es íntimamente suya, no es solo suya. Vive en su trazo una historia que no le pertenece solo a él. Es también la historia de una región del occidente de México, narrada desde una mirada que brota de la experiencia de estar-en-el-mundo. Una historia que, al ser vista con sus propios ojos —los del niño que creció entre la niebla y el papel de Macao, y los del artista que bailó danza folklórica mexicana—, se vuelve otra: una memoria sensible, intervenida por el movimiento de una vida:

el movimiento del mar y de la danza. En cada línea está inscrita no sólo su biografía, sino la de una generación que aprendió a mirar de otro modo, que se resiste a la desaparición apostando por el arte como forma de permanecer. A través de su trazo, se abre un espacio para pensar el arte como razón poética que nace de la belleza de la verticalidad del instante, de ese instante de creación en el que toda obra artística enraiza su ser.

Con esto, hay que decir que la obra artística debería ser leída siempre desde sus matices subjetivos, históricos, emocionales y afectivos. Incluso desde aquella sensibilidad primera que nace en la infancia. Tal como ocurre en la obra de Lay. En su práctica, el arte aparece en su infancia como un latido constante: ese primer mar que marcó sus primeros pasos hacia el mundo. Macao vuelve una y otra vez en las faldas que se agitan como olas, en sus cielos con nubes, en los vacíos que sugieren ausencia y presencia a la vez, en las formas que emergen desde una memoria encarnada. La creación es, aquí, un retorno: lo vivido insiste, reaparece, se transforma en gesto, en trazo, en materia que recuerda. La memoria no es solo contenido, sino forma misma del arte; en ella la obra encuentra su pulsación poética, su raíz emocional, su verdad afectiva. Allí se manifiesta la razón poética, y también ese instante bachelardiano que no es solo el inicio de la creación, sino también una remembranza profunda que, desde su verticalidad, impone trazos.

Es en ese estar-en-el-mundo —entre lo íntimo y lo abierto— donde la obra nos conduce a concebirse de manera distinta, a repensarnos, a perdernos y encontrarnos en imágenes que no sólo se miran, sino que también se sienten y se recuerdan.

¿Qué es lo que realmente vemos cuando miramos una obra? ¿Puede el arte ser un refugio de la infancia que nos habita todavía? ¿Y si crear fuera una forma de recordar lo que nunca supimos que sabíamos?

Así, “Formas del silencio” no es sólo un título, sino una invitación a observar lo que se despliega en los márgenes, en las pausas, en los gestos mínimos que contienen un mundo. Como sostiene Jean-Luc Nancy, el arte auténtico no dice, sino que hace resonar, “representa la presencia” (Nancy, 2001). La obra de Adrián Lay Ruiz resuena en ese nivel, allí donde el silencio no es vacío, sino presencia en su estado más puro.

Referencias citadas

- Ayón Zester, F. (1991). “¡Bravo por los decanos!”. *El Occidental. Gente en la Cultura*. Universidad y Cultura, 17 de septiembre, 1–8.
- Bachelard, G. (1999). *Las intuiciones del instante*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bustamante Escalona, F. (2015). “Somos islas hechas de infinidad de fronteras: Entrevista a Rey Andújar.” *Mitologías Hoy*, 12, 283–291.
- Byung-Chul, H. (2009). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder.
- Calvillo, M. (2020). “Parque Agua Azul, tradición e historia de Guadalajara”. *Milenio. Opinión*, 18 de octubre de 2020. <https://www.milenio.com/politica/comunidad/parque-agua-azul-historia-y-origen>
- Chatterjee, A. (2014). *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*. Nueva York: Oxford University Press.
- Dallal, A. (2001). *El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*. Colima: Universidad de Colima.
- Flores Farfán, J. A., A. Cruz Ortiz, J. Santos Reyes, J. García Leyva, G. G. Mejía, U. López García, J. Julián Caballero, T. López Sarabia, M. Suderman y A. Lay Ruiz. (2010). *Ka'yu ta kutu'a kun Nuu Savi. Adivinanzas en Tu'un Savi*. Ciudad de México: Ediciones de Lirio / CIESAS.
- Flores Farfán, J. A., G. Hernández Santana, V. Romero y A. Lay Ruiz. (2012). *Mitos commcaac. Comcaac quih ziix haptc iiha yaat*. Ciudad de México: INALI / Lingua Pax.
- Flores Farfán, J. A., M. E. Hernández Santana, y A. Lay Ruiz. (2011). *Comcáac ziix aptc iha*. Ciudad de México: Ediciones de Lirio / CIESAS.
- Guerrerosantos, J. (1999). *Cirugía reconstructiva en la rehabilitación del quemado*. México: Colección Monográfica del Instituto de Cirugía Reconstructiva de Jalisco.
- Guerrerosantos, J.. (2009). *Corrección estética quirúrgica con trasplante autólogo de grasa. Mejorando el Volúmen y el Contorno en la Ritidoplastia en la Figura Corporal y en Cirugía Reconstructiva*. México: Odontomedi.
- Lay Ruiz, A. (2008). [Entrevista]. Propiedad de Sarahí Lay Trigos.
- Lay Ruiz, A. (2010). [Entrevista]. Propiedad de Sarahí Lay Trigos.
- Lay Ruiz, A. (2025). [Entrevista]. Propiedad de Sarahí Lay Trigos.
- Lay Trigo, S. (2020). “Ser-uno-siendo-dos: Entrevista con los bailarines Adrián Lay y Julieta Camacho”, en Sarahí Lay Trigo, Irma Susana Carbajal Vaca y Jorge Arturo Chamorro Escalante (Coords), *La huella sensible del pasado. Pasado y memoria en el arte y la cultura*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Lay Trigo, S. (2021). “Danzar mis raíces. Bailarines de folclor mexicano en Santa Cruz, California”, en Ximena Gómez Goyzueta (Coord), *Arte, lengua y cultura. Construcción de saberes y deconstrucción de conocimiento*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- Lay Trigo, S (2025a). "Utopías para la danza escénica mexicana. Bienestar y armonía para vivir a plenitud el arte del movimiento", en Irma Susana Carbajal Vaca (Coord), *Artes, salud y bienestar: Investigación interdisciplinaria con incidencia social*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- _____(2025b). *Ser Danza. Espumas y esferas en la isla del ballet*. Lima: UPC / Universidad de Guadalajara.
- Mendoza, D., y Lemus, T. (2023). "Espacios antropocénicos: Creatividad, memoria y comunidad en el Jardín del Arte de Guadalajara." *Revista Universitaria de Artes Escénicas*, 8 (2).
<https://www.scielo.edu.uy/pdf/ruea/v8n2/2893-6886-ruea-8-02-e301.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- _____(2010). *Lo invisible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Morán del Castillo, H. (27 de abril de 1986). "Hablemos de Joyas". *El Informador*.
- Nanay, B. (2023). Aesthetic Experience as Interaction. *Journal of the American Philosophical Association*, 715-727. <https://doi.org/10.1017/apa.2023.21>
- Nancy, J.-L..(2001). *Las musas*. Buenos Aires: La cebra.
- Ortega y Gasset, J. (2022). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza.
- Pérez Vega, R. (4 de septiembre de 2022). "Parque Agua Azul: manantial de posibilidades." *Mural*.
<https://www.mural.com.mx/parque-agua-azul-manantial-de-posibilidades/ar252652mural.com.mx>
- Sánchez Matito, M. (2023). La razón poética en María Zambrano. *El Búho*, 26, 145.
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III: Espumas*. Madrid: Siruela.
- Vygotsky, L. (1999). *Imaginación y creación en la edad infantil*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Zambrano, M. (1997). *Claros del bosque*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Zubiri, X. (1980). *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid: Alianza.
- _____(1982). *Inteligencia sentiente II. Inteligencia y logos*. Madrid: Alianza.
- _____(1983). *Inteligencia sentiente III. Inteligencia y razón*. Madrid: Alianza.