

—pero no se determinan— por una tradición en un momento dado). En una medida que no se da en otros de nuestros sentidos, el oído es capaz de percibir sonidos según reglas muy precisas; y en una medida que no se da en otras de nuestras tradiciones culturales, el hombre ha sido capaz de deslindar y codificar ese sistema de percepción. Una disonancia siempre es una disonancia: asunto aparte es que resulte aceptable o aceptada en determinado contexto musical. Y la disonancia, o cualquier otra “violación” es utilizada por el artista como un recurso formal determinado y preciso. De tal modo que la música, siendo tal vez la invención humana que, entre todas las imaginables, más es precisa y definitivamente invención, es al mismo tiempo la que procede por cauces más necesarios y menos contingentes: aquellos que dictan las posibilidades perceptivas.

La sola aceptación de formas geométricas ya establece, por fuerza, un parangón entre forma plástica y forma musical. La geometría también es un invento humano *ad ovo*, y también procede según reglas, cuya violación, cuando sucede, está necesariamente afectada de esa cualidad de violación. En el caso de Sakai el parangón se extiende a muchas otras zonas. Su última obra tiene un indudable sentido orgánico, que no se contradice con lo que a primeras podría suponer uno de un cuadro geométrico, a menudo tenido por frío, ascético o poco vital. Porque procede de un organismo lógico, en donde cada estructura o cada trozo de estructura pide necesariamente el siguiente. Como en música un grupo de notas, en un contexto dado, pide necesariamente otro, una sucesión de sonidos quiere su complemento lógico para constituirse en tema, una sucesión de temas quiere una coda. Y la ausencia o alteración de la serie propuesta crea por fuerza una violación en la percepción regular, y por lo tanto un efecto —positivo o negativo, buscado o imprevisto... pero más bien buscado— en el escuchador. Así, en los cuadros recientes de Sakai las grandes carreteras de franjas de diferente ancho, de colores planos y muy definitivamente separados en líneas precisas de sus vecinos, se mueven en meandros determinados según reglas establecidas: lo que podríamos llamar las premisas del pintor; de tal modo van produciendo, sobre esos fondos planos

agresivos por su peso o por su blancura, irrumpiendo en ellos, un discurso preciso y ordenado; variaciones de un tema, que extiende sus posibilidades casi al infinito, a partir de una básica simplicidad estructural. E igualmente, cuando se produce una violación premeditada respecto al orden propuesto, el efecto en el espectador se da de necesidad, como algo que no hay que meditar, sino que tiene que suceder. Violación que abre posibilidades nuevas, que rompe un ritmo ya no sólo del cuadro, sino del mecanismo receptor de quien lo ve. Pero que a la vez, en cierta manera, por su carácter esporádico y por su calculada disonancia, reafirma en forma de reflejo la validez de la estructura propuesta.

No nada más ese sentido orgánico relaciona estrechamente la pintura de Sakai con la música. Debería hablarse también de su sentido de “desarrollo” en el interior de cada obra, de cómo fuerza al espectador a una percepción “lineal”, lo que es especialmente patente en las series de cuadros continuados, o más todavía en los trípticos o polípticos unidos o unibles. Ahí el espectador, en forma natural, se ve impulsado a seguir paso por paso, punto por punto, el recorrido de los cuerpos de franjas, ante la inminencia de un desarrollo contrario al previsible, en espera de la sorpresa, en la tensión de la carencia de lo inesperado. Percepción lineal que es lo más parecido a la percepción temporal de los sonidos.

De este modo Kazuya Sakai, cuya obra reciente podríamos decir —para seguir en el parangón musical— que está plagada de disonancias pero que no llega a las ansonancias ni a la estridencia, hace su proposición plástica. La propia premisa planteada por él los sitúa en el campo de un geometrismo vital por “impuro”, decididamente personal: con las ventajas y los riesgos que tal postura ambigua trae consigo.

Jorge Alberto Manrique

Juan Soriano

Juan Soriano pertenece a la categoría, sin clasificación posible, de los pintores absolutamente singulares. Sería inútil tratar de colocar su obra dentro de una determinada evolución de los estilos. Si sus cuadros siguen algún movimiento éste no está guiado de una manera directa por las exigencias de la historia de la pintura. Al contrario, Soriano parece encontrarse siempre en los comienzos, incluso en relación con sus propias creaciones anteriores. Ante su obra todo parece ocurrir en el principio del principio y la impresión que nos causa de inmediato es la de una radical extrañeza. Nos encontramos frente a un mundo de pintor, sin duda alguna. Cada óleo, cada acuarela, cada gouache nos lo demuestra con su exigencia de entrar a él a partir de su raro y contradictorio atractivo; pero ¿qué mundo es éste?, ¿cuál es su lugar?, ¿desde qué sitio ha mirado el pintor? y ¿cuál es el sentido del producto único que su mirada nos ofrece?

Es cierto que Soriano tiene raíces. En sus primeros cuadros se advierte un punto de partida que podría colocarse dentro de un impaciente primitivismo marcado por una difícil relación con los elementos de su oficio. Ante el mundo de las apariencias, colocado frente a la realidad del mundo, el artista, inseguro de su propia calidad de artista, no parece aceptar con facilidad el lugar de la pintura en ese mundo. Si la obra provoca apariciones, esas apariciones, por su misma capacidad de transformar o invertir el orden de la realidad, deben encontrar su propio espacio. Luego, no es imposible distinguir en su obra una voluntad de utilizar o apropiarse distintos modelos que le proporciona la pintura misma. Hay un mundo de la pintura, una realidad de la pintura, y la pintura puede moverse dentro de esa realidad que no le pertenece mas que a sus propias posibilidades. Pero entonces no es un determinado estilo el que le interesa a Soriano, aunque los utilice, sino la posibilidad de habitar en ese espacio fuera del tiempo que la pintura ha creado y dentro del que todo es posible porque la realidad de la pintura como objeto la pone dentro del otro espacio, el

que se halla sujeto a la temporalidad. Pero incluso en estas condiciones el pintor no parece ser fiel ni siquiera a sí mismo, aunque sólo sea exteriormente. Por eso su obra está marcada con el signo de la dificultad. Muchos cuadros pueden a primera vista tener el mismo tema: cada uno de ellos nos exige entrar a su apariencia como si fuese una realidad independiente. En vez de la continuidad de un estilo, la obra nos ofrece muestras de la discontinuidad de un temperamento. Sin embargo, desde sus diferencias, sus ascensos, sus caídas, sus traiciones y fidelidades, esa obra tiene y muestra una misteriosa unidad: aquella que apunta precisamente hacia su inevitable singularidad. A través de ella no podemos llegar a ninguna definición de los valores en los que se apoya la elección de cualquier estilo, no podemos descifrar el secreto sobre el que descansan las distintas maneras, no podemos encontrar el que sería el camino del pintor. Todo se niega y se contradice.

Tal vez habría que afirmar que Juan Soriano no busca ni siquiera la pintura. La sola posibilidad del concepto de obra le estorba. Soriano se busca a través de la pintura. No es su identidad la que debe mostrarse y afirmarse en la obra, no hay ninguna identidad presupuesta detrás de ella, sino que la obra debe conducirlo a la negación de cualquier identidad fija de antemano en favor de un fluctuante conjunto de emociones que no tienen rumbo fijo y luchan entre sí dentro de la obra. En el más alto y difícil sentido del término, sus cuadros, sus esculturas, sus cerámicas son la expresión visible de una biografía que estuviera formada por los inesperados accidentes que configuran toda biografía cuando el azar aparece todavía determinando la naturaleza incierta de su curso y el protagonista pareciera transformarse continuamente en ella, hasta el extremo de que cada nuevo movimiento invalida el anterior y el conjunto nada más hace evidente la verdad del cambio. En ella, sin embargo, es posible distinguir la continua persecución, desde los más diversos grados de intensidad, de un único fantasma interior nacido de las propias exigencias de la sensibilidad ante las limitaciones del mundo establecido por una serie de principios normativos. Ese fantasma, cuyas exigencias e imposiciones no tienen forma todavía, es precisamente el que se



Guadalupe Marin (detalle), 1962

muestra a través del arte, alimentándolo.

Ante los cuadros de Juan Soriano nos colocamos entonces frente a una casi impenetrable unidad. Imposible establecerla desde afuera. Si se mueven, las obras no avanzan en una sola dirección. En última instancia, quizás ni siquiera deberíamos intentar buscarla. Su más auténtica manifestación se halla en su variedad, en esa continua desobediencia a cada una de las formas en que se muestra, porque una vez que se han hecho visibles no satisfacen la insaciable necesidad del fantasma. Sin embargo, a través de sus múltiples contradicciones, la obra de Juan Soriano nos va dejando las huellas de su lucha y siguiendo el camino que crean esas huellas debemos encontrarlos al final con la figura del artista.

Hay quizás una constante más fuerte que ninguna otra, que reaparece siempre y que tal vez puede conducirnos hacia la insalvable naturaleza del fantasma: la fascinación, el gusto o la satisfacción, en el sentido de descarga de un puro impulso emocional, que el artista encuentra en hacer evidente las distintas manifestaciones de lo monstruoso, de todo aquello que no ha terminado de configurarse por entero y cuyos diferentes elementos se contradicen y luchan a su vez entre sí. Es como si el mundo, la realidad que se nos muestra en su obra, no hubiese encontrado aún, fuera de la misma obra, la posibilidad de determinarse, de adquirir y reconocer el sentido de su propia forma, y oscilara siempre entre una posibilidad y su opuesto, de tal modo que sólo en la indiferente desobediencia a toda exigencia normativa que se encuentra en el espacio del arte dispone de la manera de manifestarse. Cuadros, esculturas, cerámicas. En todos ellos se unen la extrema animalidad y la absoluta espiritualidad.

Lo monstruoso es un estado intermedio en el que se hallan presentes los dos puntos opuestos y en la obra de Soriano se manifiesta como el carácter o la substancia o la esencia misma de la vida.

Desde los primeros ángeles que descendían en sus primeros cuadros sobre los sórdidos y extrañamente atractivos patios de vecindad en el enrarecido ambiente en el que pueden hacerse visibles las más inesperadas presencias, desde las primeras niñas en cuya inocencia encontraba su más seguro refugio la perversidad, marcándolas con su signo indeleble, hasta el centauro, mitad animal mitad hombre, expresión tradicional de lo indeterminado y lo monstruoso, que lucha o intenta seducir a un joven desnudo en uno de sus cuadros recientes, el artista nos coloca una y otra vez ante la misma revelación de una realidad que no ha terminado ni terminará tal vez nunca de definirse por completo. Están los animales heráldicos y las distintas figuras humanas que se muestran en el espacio del mundo, ya sea que se trate de un pobre patio de vecindad o del desolado paraje rocoso y desértico en el que impone su presencia el centauro, a través del lugar de la pintura convertido en materia sensible por medio de los mismos animales y las diferentes figuras humanas. Con ellos Juan Soriano ha hecho visibles las diferentes variaciones que constituyen su obra; pero hay que detenerse en el raro atractivo de esa obra.

Los temas de Juan Soriano tienen una calidad implícita de signos particulares que no pertenecen a ningún código común establecido y reconocible de antemano, sino que obedecen al significado que tienen para el artista y que éste debe hacer comunicable por medio de la configuración que adquieren una vez que se han hecho visibles como formas de expresión en la obra. En sus mejores cuadros, en sus más certeras esculturas y cerámicas, en sus dibujos más personales, Soriano no se sirve nunca de la alegoría. Pero esto no quiere decir que sus obras no aspiren más que a representarse a sí mismas y afirmen su propia autonomía en tanto cuadros, esculturas, cerámicas o dibujos. Hay, en efecto, en ellos un tema y ese tema llega hasta la obra porque de alguna manera secreta actúa sobre la sensibilidad del artista, despierta en él ecos, resonancias emocio-

nales que lo conducen hacia las múltiples variantes en las que precisamente una cierta forma de elaboración, lo que podríamos considerar la particular retórica del creador, provoca su revelación no desde la objetividad del significado que el tema podría tener en sí mismo ni desde el carácter simbólico que puede haberle otorgado su empleo tradicional dentro de la historia de la cultura, sino desde la exigencia de objetivar una visión totalmente subjetiva. Juan Soriano pinta, por ejemplo, una serpiente. Lo ha hecho en innumerables ocasiones; pero esa serpiente no será el animal alegórico que aparece en múltiples representaciones desde Eva hasta Cleopatra, que la utiliza podríamos decir casi con un conocimiento previo de su carácter alegórico, que es utilizado a su vez por el incontable número de artistas que se han servido de la serpiente para representar la tentación o el mortal poder de lo venenoso que destruye la vida, sino que tendrá otras implicaciones. Podríamos decir que las serpientes de Juan Soriano son las serpientes de la pintura, a través de las variaciones a las que el pintor somete a su forma original, la pintura se muestra capaz de crear una serpiente que no le pertenece más que a sí misma, pero esto no quiere decir que haya perdido su calidad de serpiente, sino que es otra serpiente: la que puede mostrarnos simultáneamente su carácter original y las implicaciones que la subjetividad del artista ha puesto en ese carácter. El animal se convierte en una manifestación espiritual sin renunciar a su propia naturaleza. Lo mismo ocurre con el pez, el toro o las figuras humanas que se muestran en obras de Soriano y se hace particularmente evidente en las innumerables variaciones que el pintor ha realizado tomando como motivo a la figura de Lupe Marín. En esos cuadros prodigiosos e inagotables está antes que nada Lupe Marín. Ella es indispensable, pero también es al mismo tiempo el pretexto para que Juan Soriano se aplique a la representación de lo femenino y esa feminidad esencial se nos entrega en una serie de obras en las que se conservan tanto el modelo como la visualización exterior del concepto que es producto de la sensibilidad interior del artista. El tema y su representación establecen un diálogo a través del cual se nos entrega el signo secreto oculto tras la figura del

creador, signo en el que se encuentran la esencia de la creación, la figura del artista y su propia posibilidad de hallarse a sí mismo a través de la creación.

En sus últimos cuadros, sin embargo, Juan Soriano simula una especie de objetividad. El mundo aparece como contemplado desde afuera o a través de una ventana, como sorprendido súbitamente en el descuidado despliegue de su propio esplendor. Pero ésta no es más que una insidiosa simulación. La misma pretendida sencillez de esos cuadros nos lleva hacia su falso carácter. Lo que ocurre es que en ellos la pintura ha sorprendido y detenido, a través de su poder de representación, un instante. Aquel en que los pájaros con las alas extendidas están a punto de posarse sobre una rama o un jardín se nos muestra con una quietud de piedra. La falsedad se encuentra en esa imposible detención. Todo ocurre fuera del tiempo, porque ocurre en la pintura, porque ocurre en el interior del artista que al contemplar el mundo lo transforma y nos lo entrega dueño de una aparente serenidad que no se halla en el mundo sino en la misma capacidad de contemplación. Una vez más en la aparente sencillez de esos cuadros se disimula y se revela ocultándose el continuo movimiento de las emociones e impulsos a través de los cuales se hace existir a sí misma la figura del artista.

Juan García Ponce

La Síntesis Pictórica de Fernando García Ponce

La pintura de Fernando García Ponce revela la voluntad de sintetizar el frío ordenamiento geométrico y el expresivo y desordenador trazo gestual, fundiendo así el expresionismo y el geometrismo abstractos. En su trasfondo está la idea del arte como medio de expresión de un mundo interior. Esta identificación emotiva del autor con su obra, muy propia de los artistas latinoamericanos, parece surgir de nuestra constante necesidad de autoafirmarnos, de una "gana" irracionalista y montaraz. Como todo geometrismo entraña un peligro para la presencia de la figura o de la expresión emotiva, García Ponce, en un gesto de rechazo a la construcción razonada e impersonal, recurre primero al informalismo lírico y luego al trazo gestual.

Fue durante los años 50 cuando este artista nacido en 1933, comenzó sus búsquedas aplicando rigurosamente a la figura una geometría inspirada en el cubismo de Juan Gris y hacia la cual tal vez lo llevaba su profesión de arquitecto. Contravenía por entonces los postulados artísticos que imperaban en México desde la década de los años 20

Pintura No. 5, 1972

