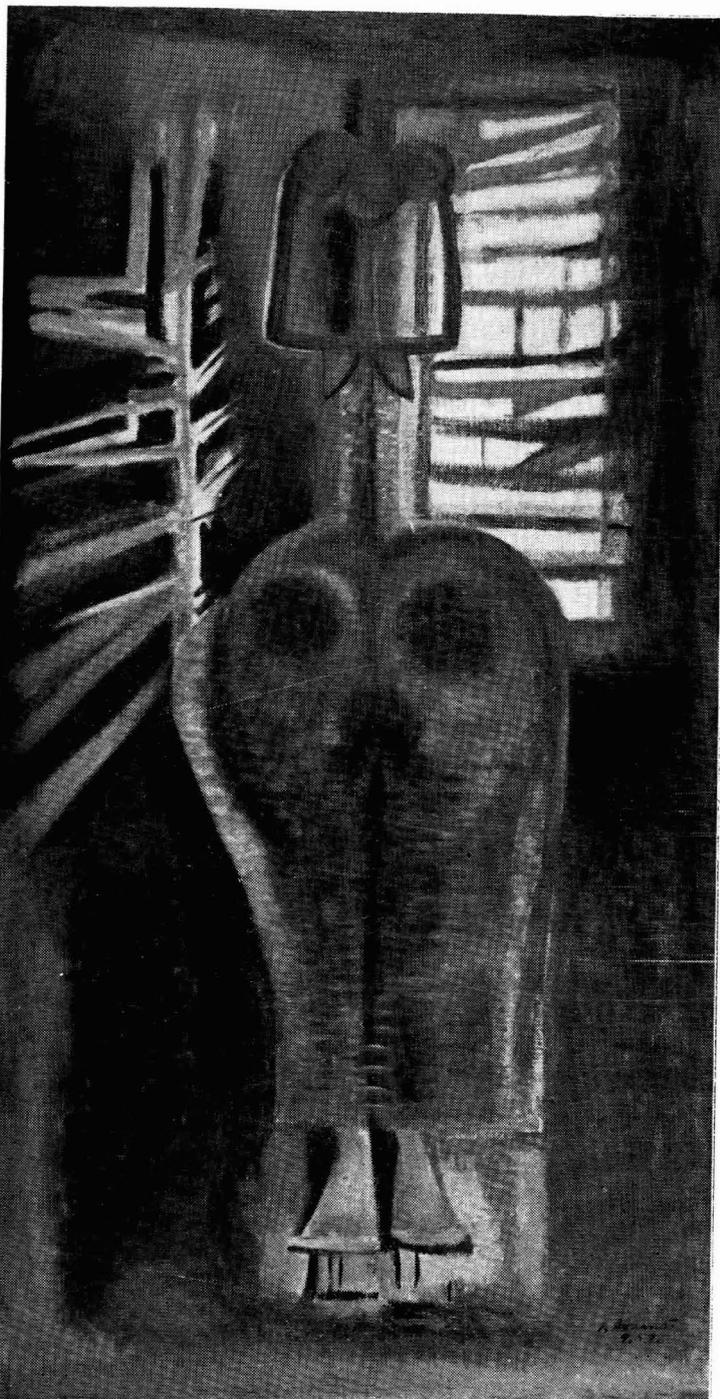


CUANDO todo indicaba que Juan Soriano desarrollaría su obra más y más por las vías tradicionales y clásicas, después de una larga estancia en Roma, vuelve a México y abre una exposición sorprendente en el Salón de Ventas Libres, del Instituto Nacional de Bellas Artes (marzo de 1955).

Su anterior exposición en la Capital (Galería de Arte Mexicano, 1953), tras de su primera residencia en Italia, no anunciaba la presente. El mejor cuadro que entonces exhibió era un caballo en un pajar; obra bien concebida y ejecutada, sin rebuscamientos ni complicaciones, luminosa en su color y excelente en su factura. Soriano se había despojado de ese cúmulo de intenciones —buenas y malas— que recargaban su producción anterior. Se tornaba un clacista en la concepción, por su sencillez, aunque siempre barroco o romántico por su color. Mas podríamos haber supuesto que el caballo comiendo su pienso no era sino un autorretrato espiritual del artista.

En efecto Soriano ha pasado los últimos años en Europa aprendiendo las lecciones de los maestros antiguos y modernos en el pajar de oro de la historia del arte y ahora vemos que no ha sido en balde. Si hubiera tenido una personalidad menos inquieta y ágil, seguramente nos traería su aprendizaje en formas arcaizantes. Pero no; tras de aprender bien —o comprender mejor que antes— los resortes más profundos de la creación artística, ha dado un rápido viraje para situarse entre los pintores contemporáneos con sentido universal; lo mexicano le brota por los poros sin necesidad de que piense en ello.

Sorprendente fué, pues, recorrer las salas de la exposición en las que había todo —y de todo: acuarelas, óleos, colores brillantes, otros matizados, formas que recordaban a éste y al otro (y ¿por qué no?) y Juan Soriano por doquier, derramando gracia, conocimiento, picardía, y rozando a veces el límite de la banalidad innecesaria, no en las obras mismas sino en su presentación. ¿Es que Soriano es un vergonzante de la seriedad? o quizá es que con un buen gusto muy personal evitó así las asperezas de la exposición. Porque tras la aparente brillantez estaban dos temas arduos y fundamentales: la vida y la muerte; aquélla en símbolos sexuales; ésta en su símbolo por excelencia, el descarnado cráneo. Pero, en el arte los conceptos universales no cobran sentido sino en el cómo hayan sido expresados,



JUAN

SORIANO

ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

Por Justino FERNANDEZ

y son esos "cómo", ya sabiendo los "qués", los interesantes, o sean las obras mismas.

Entre las acuarelas, buen número era de calidad; la poesía de Soriano cada vez más directa lucía en los tonos matizados, y ricos; en su dibujo sintético, más decidido que nunca; y en sus graciosas invenciones, siempre con un ojo puesto en lo sensual. En otras técnicas o medios apareció un número de calaveras suficientes para poner un puesto en día de muertos. Otras fantasías con tortugas, hormigas y culebras tenían interés. Pero

todo eso no hubiera sido suficiente, lo importante fueron unos cuantos cuadros que aseguraban la auténtica calidad de pintor de Juan Soriano. Descartaremos algunas obras buenas en sí, pero en las cuales había resonancias muy cercanas del inmediato pasado. Y está bien, pues Soriano quiso mostrar todo lo que había hecho en los últimos tiempos. No hay otro modo de aprender sino es haciendo, si bien no siempre es necesario mostrar todo.

Fijemos nuestra atención siquiera en unas obras, aqué-

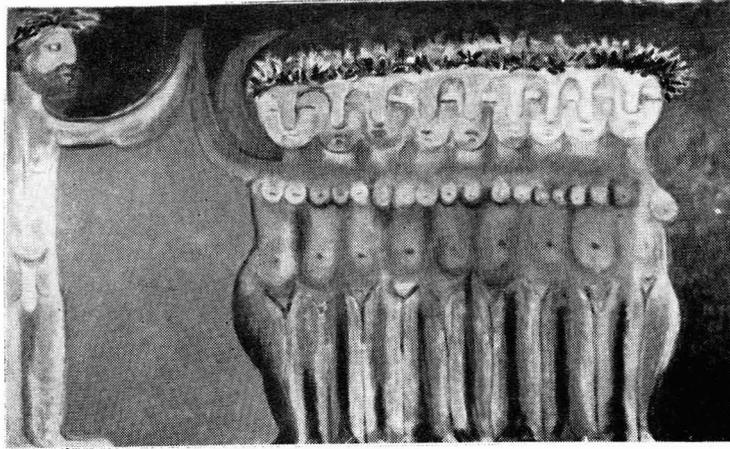
llas que seguramente no tuvieron compradores —buena señal—. Es curioso que mientras mejor es una obra más difícil es que alguien la compre y la cuelgue en su casa. Aunque no es regla ni señal siempre de que una obra sea buena, ni de que todos los compradores sean idiotas.

De las calaveras la que en verdad tenía una categoría superior era la "Calavera grande" (óleo, 1954). Bien resuelta en su forma, brillante de color, de pinceladas francas y decididas y de buena textura. Por la expresión de las órbitas de sus ojos, o de sus ojos en sus órbitas, esta calavera resumía el sentido de la exposición por completo: muerte y vida. Y está en una línea de la más antigua tradición mexicana, en que los símbolos de la muerte no lo son en definitiva, sino que están en un estado peculiar: entre la vida y la muerte, "con un ojo al gato y otro al garabato"; si se me permite una expresión popular que concuerda con el espíritu de esta atractiva obra de Soriano.

Muchos espíritus ingenuos se ruborizaron ante otras pinturas, sin pensar en que en el arte todo es posible, mientras sea arte. Así, el "Retrato de la madre-Amarillo" (óleo, 1954) daba una sensación sorprendente, porque su mérito consiste en la expresión y comunicación de ideas y sensaciones asociadas. Su color en tonos ocres, como de oro viejo, habla de un sentido milenario; la intimidad del recinto en que se encuentra; las formas curvas y los miembros del cuerpo indicados lo suficiente para hacer cabal la intención y llevar la atención del espectador a un sólo punto, origen del misterio de la vida y la muerte. Es un cuadro excelente y en el cual Soriano ha probado que es pintor de veras, que su mente funciona a maravilla y que no necesita de la anécdota para expresarse con profundidad.

El cuadro de mayor importancia en la exposición era "Apolo y las musas-Rojo" (óleo, 1954). De importancia por su concepción, por sus dimensiones, por sus cualidades. Una vez más la sencillez es la base: una serie de verticales y algunas horizontales unidas por curvas libres, todo conveniente al tema, así como el color, en gamas de rojos, desde el pálido rosa hasta casi el bermellón. Apolo, símbolo milenario y clásico de la belleza, ahora con judaico perfil, reaparece como el eterno símbolo sexual. Y las musas, cuyo número podría perderse en el infinito, lucen sus atractivas curvas y en el rostro llevan la marca de su preocupación y su deseo central, que hace jue-

go con alguna parte del Apolo. La concepción no podía ser más certera y su expresión más adecuada, ni más discreta. Una obra así sólo se puede lograr cuando se sabe mucho, lo que no le resta espontaneidad de expresión. La sabiduría está en la mente, la frescura en la mano del pintor. Es una obra que sin duda recuerda a Picasso, más en su concepción que en sus formas. Pero algunas obras semejantes del pintor malagueño recuerdan a Goya — y así hasta el infinito. Viene a mi mente que algún crítico descubrió que el famoso cuadro de Manet "Le déjeuner sur l'herbe" tenía por base una composición de Rafael; mas otro crítico descubrió que la composición de Rafael había sido tomada de un relieve en un



Soriano: *Apolo y las musas—rojo*

sarcófago romano — y así hasta el infinito.

Juan Soriano ha buscado con ahinco su camino y tal parece que lo ha encontrado, justo en el momento en que

llega a las puertas de una madurez deseable. El clásico sentido de la sencillez ha venido a librarlo de muchas ideas y cosas innecesarias; su talento ha sido puesto en juego en

mejores formas que nunca, haciéndolo un maestro de la sugerencia, de la asociación de ideas y sentimientos, que exige también del espectador; su gracia, su fantasía y su experiencia hacen posible que sus concepciones se conviertan en arte. Soriano ha llegado a un nivel envidiable, pero no llega en todos los casos todavía a lo rotundo, aunque llegará; todo lo indica. Cuando se mueva con mayor comodidad y refinamiento en los planos que ha alcanzado, cuando madure más, habrá surgido un artista cabal del siglo xx. Tiene todas las cualidades para ello. Y con la franqueza que digo lo anterior va también una calurosa felicitación para Soriano por haber dado un paso que bien puede ser "el Salto de Alvarado".

PROLOGO A UN LIBRO

(Viene de la pág. 2)

nal es más fuerte que la novedad, y son épocas académicas; hay otras en que la novedad es más fuerte que la tradición, y son épocas modernistas. Pero sólo por la vivificación de la tradición al contacto de la novedad, ambas en proporción justa, pueden surgir obras que sobrevivan a su época.

Hemos llegado aquí al término de las cuestiones teóricas que nos proponíamos tratar en este capítulo y pasamos ahora a las históricas. Así pues la literatura no camina hacia su perfección, sino que en cada etapa de su existencia la alcanza o cree haberla alcanzado, según el punto de vista, el criterio particular que entonces la anima. La tarea del historiador y del crítico es colocarse en aquel punto de vista particular (cosa nada fácil, ya que ambos tienen otro punto de vista propio, que es el de su tiempo) y decidir, de una parte, si la época que comentan realizó lo que pretendía; y de otra, si lo que pretendían valía la pena de realizarse. Esta segunda decisión la toman inevitablemente el historiador y el crítico según el criterio actual de su tiempo, y si coinciden ambos puntos de vista, el del pasado y el del presente, se dice que la literatura de la época en cuestión está viva, y por remota que sea del presente aparece en cierto modo como contemporánea; si no coinciden, está muerta y resulta extraña.

Con respecto a los poetas del pasado tenemos afinidades y desacuerdos, una vez que con ellos hemos realizado lo que desde Nietzsche acá se llama una revisión de

valores. Así por ejemplo los Argensola y Quintana no existen para nosotros, cuando hace apenas cincuenta años eran poetas estimados; en cambio, Góngora hace poco tiempo y San Juan de la Cruz más recientemente aún, son más estimados por nosotros de lo que lo fueron hace dos generaciones. Por lo tanto hay un sentido lato en que puede entenderse la contemporaneidad, y puede ocurrir que Garcilaso sea más propiamente contemporáneo (al menos así lo es para quien esto escribe) que cualquier poeta de hoy. Pero también hay un sentido estricto, según el cual la contemporaneidad está determinada por la contigüidad histórica; ahora, esta contigüidad histórica, que es condición de la contemporaneidad, no basta sola: es necesario también que el poeta, para ser contemporáneo, perciba su tiempo y lo exprese adecuadamente. Todos podemos recordar nombres de poetas (llamémosles así) que viven en nuestra época, pero que no son en espíritu nuestros contemporáneos.

¿Hasta dónde remonta dicha contigüidad? Es decir, ¿qué línea separa lo contemporáneo en sentido estricto de lo que ya ha dejado de serlo? Nuestro tiempo tiene raíces en el pasado inmediato, y hasta en el que sólo es mediato; raíces que no podemos cortar arbitrariamente, sino seguir hasta la mayor profundidad temporal que alcancen, para determinar y comprender mejor lo contemporáneo según sus orígenes, qué carácter tiene, por qué es así y no de otro modo. De ahí que, para estudiar nuestra poesía contempo-

ránea, sea necesario ante todo determinar hasta qué límites extremos remonta su espíritu, su tradición. Ciertamente que la continuidad de nuestra tradición lírica va mucho más atrás: hasta los orígenes literarios del idioma; pero sin perder de vista esa continuidad de siglos, que hace de nuestra lírica lo que ella es y no otra, hay en dicha continuidad transiciones que determinan las épocas distintas en que se integra, y la última transición de ella en el tiempo es precisamente la que buscamos: la que determina su contemporaneidad histórica con respecto a nosotros.

Una transición en el curso de nuestra poesía, dentro del pasado inmediato, la marca el movimiento modernista, y a su tiempo veremos si esa transición es tan considerable como pretenden los historiadores de nuestra literatura y no resulta más aparente que real; pero los orígenes de la poesía contemporánea van en el tiempo más allá de la fecha histórica asignada al modernismo. Llegan en realidad (en línea ondulante, como la del oleaje sobre la playa, que en unos lugares se adentra más que en otros) hasta ese momento incierto, a finales del siglo xviii, cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neoclasicismo cede al romanticismo y a ambas direcciones, extrañamente, parecen coexistir en algunos poetas, engendrando un lirismo que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake, de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, época que entre nosotros, por desgracia, no