

**EDUARDO  
R. BLACKALLER**

**GUILLERMO  
CENICEROS**



I

*Dar al hombre lo que es del hombre  
y a la computadora lo que es de la  
computadora.*

N. Wiener

El taller de Ceniceros evoca a John Cage; los instrumentos que rodean las telas parecen medios de provocación: látigos, pinceles preparados, herramientas mecánicas, brochas de diferentes procedencias, pinceles neumáticos, herramientas de albañil, recipientes de vehículo, espátulas descomunales, latas con pigmentos y papel, rollos para proyectos y herramientas sin nombre, objetos que puestos en acción descubren su aspecto más recóndito: esa posibilidad de transfiguración que constituye el sentido ontológico de los medios de expresión artística y que se manifiesta cuando la actividad creadora transforma el curso vacío del tiempo en tiempo lleno de trabajo vivo, fuego que anima la materia. Es algo semejante a la palabra, que en la metáfora tiene resonancias. El poema se levanta entre las palabras cotidianas, de la aparente indiferencia del habla, usa los vocablos combinados de distinta suerte y rescata la poesía, ahí donde sus veneros desapercibidos fluyen. Así en Ceniceros: su pintura triunfa sobre la simplicidad de los medios, rompe los contornos fijos que el uso diario imprime a las cosas y consagra la victoria del arte por la revelación de lo invisible.

En apariencia, en el método de Ceniceros hay un indeterminismo total. El azar es violentamente provocado. La tela, sin un caballete que la soporte, soporta un caos primigenio. Como en el Génesis; las cosas, en desorden, deslumbrantes en su aparecer y desaparecer. De la materia informe la obra emerge organizada en destellos vertiginosos: el mito del fuego, el hágase la luz, la creación, la destrucción, el ensayo, la negación creadora, el avanzar del río nacido que busca cauce, una geología plástica que cubre, levanta, amontona y vuelve a cubrir estratos de color y textura. Igual que en el planeta, esas capas son prehistoria; la prehistoria de la obra de arte, testimonio de su evolución hacia la

factura definitiva, insustituible, inolvidable, inviolable, única. En este instante la concomitancia con John Cage se pierde. La secuencia de obras que surgen y desaparecen se suspende. A diferencia de la música, que fluye en el tiempo y que improvisada existe una sola vez, *la pintura busca capturar el tiempo,\** fijarlo, habitar la tela. La obra plástica se levanta ante nosotros y nos habla desde su inmovilidad dinámica. Jackson Pollock deja la constancia del impulso, la legitimación de la audacia, el arrebatado regocijante y la protesta. Nada más. Casi es como John Cage, a quien poco le importa organizar el azar, sino provocarlo. No es este el lugar ni el momento para juzgar esa actitud, aún entre las furias de la polémica. Pero Ceniceros que asombrosamente aplica un cierto indeterminismo, al mismo tiempo lo rechaza: el azar no es un lenguaje, sino la materia prima, el substratum de algunos aspectos del lenguaje pictórico. Y no se trata de un término medio. Se trata de la aplicación simultánea de dos procedimientos de creación artística: *Yo concibo el medio, en función del lenguaje,* —ha dicho Ceniceros—. *Para mí el látigo es un instrumento en cuanto me permite trazar una gráfica que no puede dibujarse con pincel.*

Concebir el medio en función del lenguaje. Esta fórmula encierra, tanto la continuidad de una concepción que viene de Magnasco y llega a Kokoscha y Vlamink como la conexión de Ceniceros con las actuales alternativas del arte. Medio y lenguaje reposan en la base del enfoque artístico y su sentido se manifiesta abstrauyendo la envoltura exterior del arte y penetrando en la esencia de su técnica y en los recursos que de ella se derivan, para arrancar los subterfugios que propicia.

Diego, primero trazaba el dibujo y luego lo llenaba con el color. Por el carácter anecdótico de su obra y por su maestría artesanal no consideraba a los espacios elementos integrantes de la composición; cubría las áreas haciendo predominar el diseño, igual que Botticelli, Gauguin o Matisse. Orozco imponía, simultáneamente, línea y color, porque el sarcasmo y la agresividad no aceptan la delectación minuciosa. En Goya y

\* En toda la primera parte las cursivas son palabras de Ceniceros.



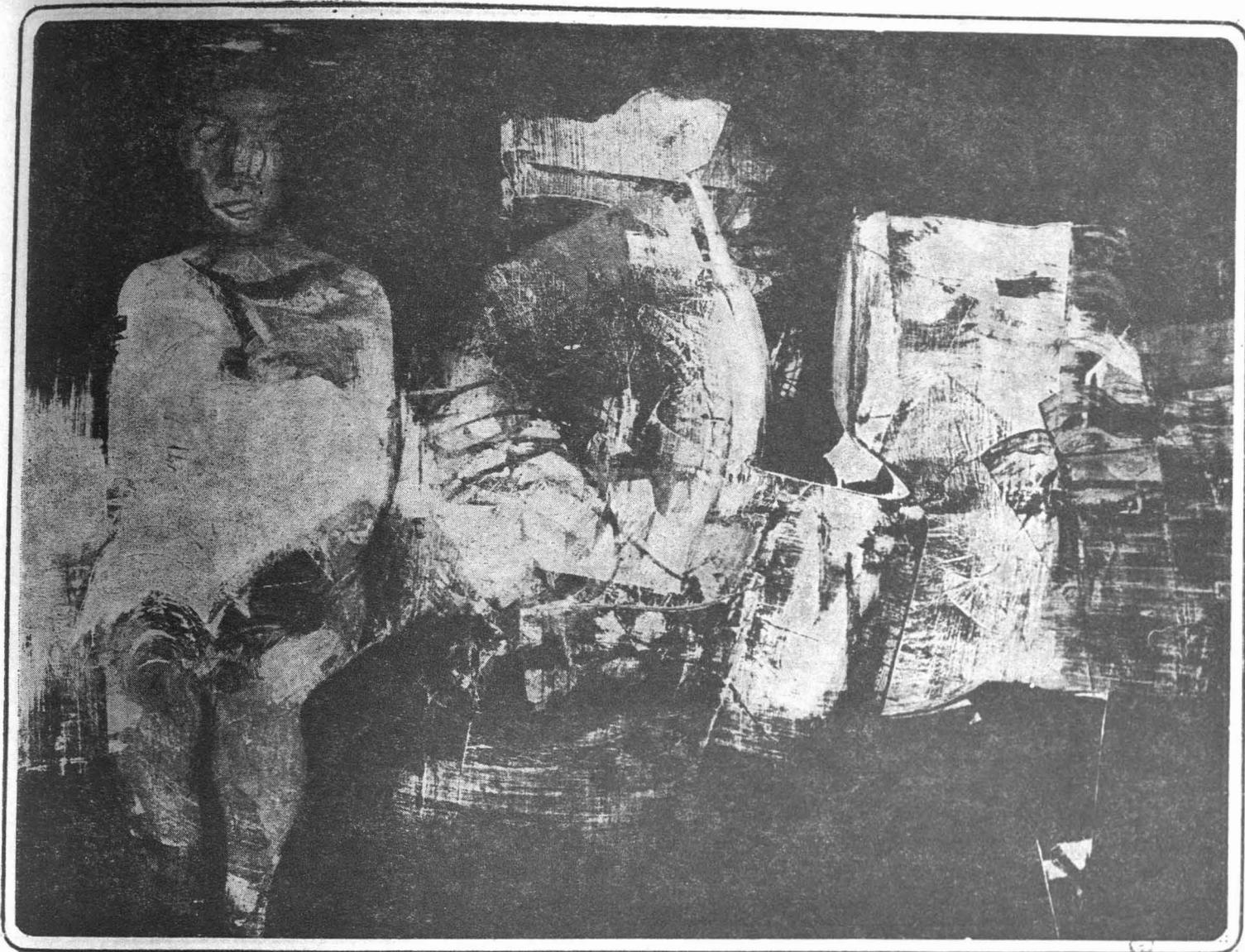
Van Gogh predomina la misma aproximación estética. Aunque Siqueiros utiliza este segundo método, el empleo de materiales plásticos le permite modificar el trazo y mejorar el acabado de la factura. Claro está que la acumulación de capas y capas de material pueden matar la espontaneidad y evanescer la frescura y nerviosismo en el dibujo original. Sin embargo, su tendencia a la geometrización y, en algunos casos el uso de plantillas para pistola de aire, confiere a su obra gran solidez. Además, el acrílico y otros materiales, le permiten disponer mayores cantidades de pasta y dar al volumen un sentido escultórico; por ello los espacios adquieren importancia y se incorporan a la composición.

En los maestros arriba mencionados el punto común de partida es el diseño, mientras que sus diferencias nacen de los procedimientos para aplicar el color, integrar los espacios que deja el dibujo, sugerir el volumen y dar un tratamiento, ya sea dinámico o estático, a la composición derivada del diseño inicial. En otras palabras, la composición se subordina al diseño. A su vez, el diseño aparece: primero, precediendo al color, y segundo, entrelazado con él.

En cuanto a Tamayo y Cuevas no sabría decir si su

obra participa de ciertas limitaciones o sus medios se han desarrollado unilateralmente. Aunque, en rigor, ambas cosas son exactas, la creación artística no se aprecia objetivamente a partir sólo de la técnica. (Así, por ejemplo, sin salir del ámbito pianístico, Chopin ofrece un mundo sonoro integral y de un elevado significado estético). También Tamayo —quien ha elaborado un lenguaje a partir del color, de las formas y de una simplificación de la figura— y Cuevas —quien arranca del valor autónomo del dibujo— logran una producción coherente. Es notorio que Cuevas no suprime la anécdota, sino la desplaza al campo de la experiencia individual: “Antes decía que para mí, dibujar era como escribir un diario. Estaba en un error. En verdad dibujando o pintando estoy narrando mis memorias”.\* En general, Tamayo y Cuevas subordinan la composición al diseño. Pero la reducción de los medios y recursos que practican les condujo a vislumbrar el valor de los espacios. Tal es la visión que ofrece Tamayo en algunos murales.

\* Revista *Siempre!*, No. 924, entrevista con José Luis Cuevas, por José Luis Merino, Suplemento La Cultura en México, 10 de marzo de 1971, pp. VI-VII.



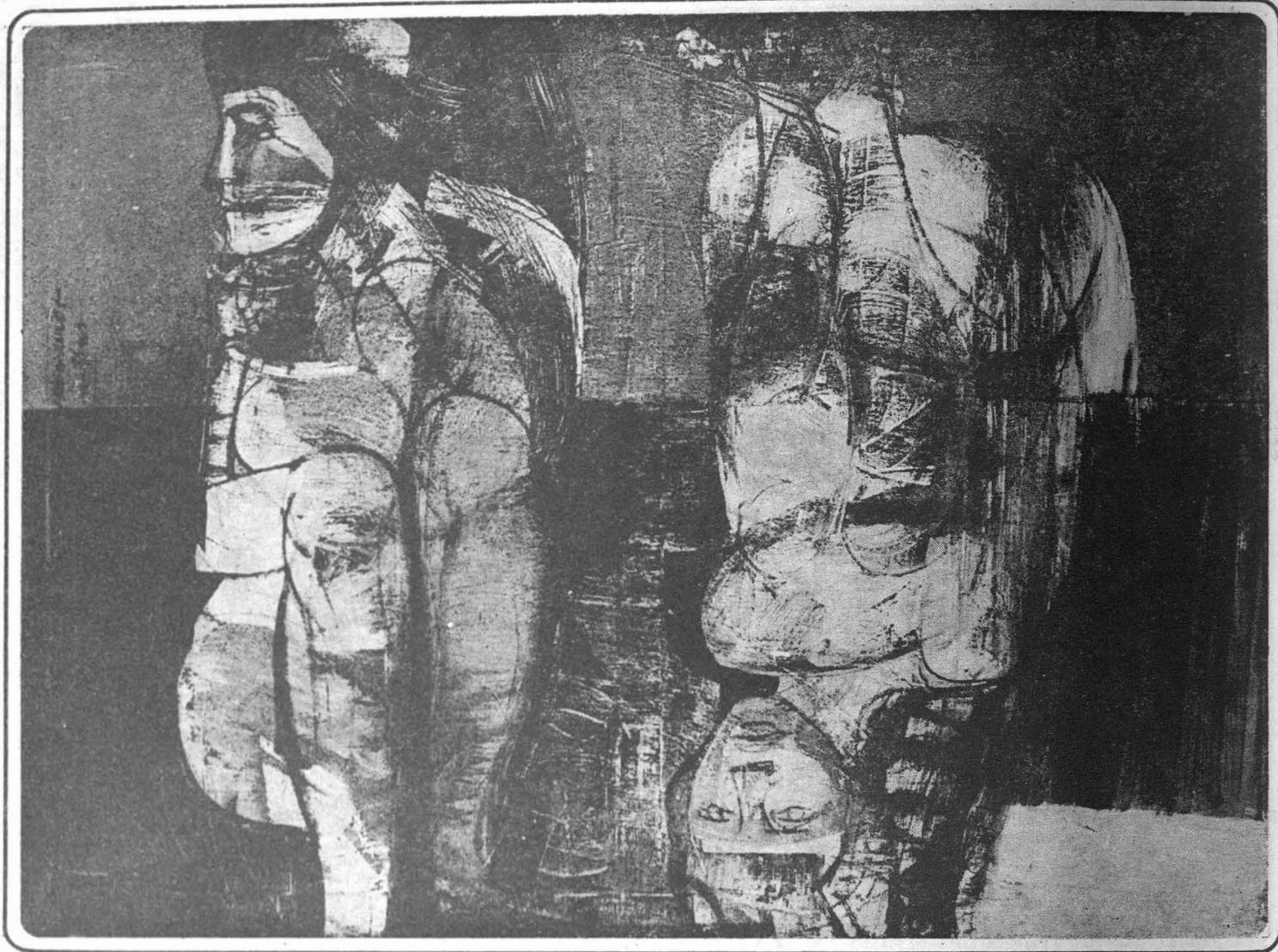
La pintura en México, lógica e históricamente, ha recorrido este camino: diseño-composición, color, espacio, formas. El lenguaje plástico, con o sin servidumbres anecdóticas o ideológicas, se define por el dibujo o por el color. En Cuevas, el lenguaje es el dibujo.

He querido subrayar la importancia de este grupo de pintores que encarnan la dirección sustantiva en la evolución técnica de la pintura y constituyen los parámetros que delimitan los cambios esenciales en el desarrollo de su lógica interna. Uno no niega al otro, más bien lo supera. Inaugural y premonitoria, la creación de Ceniceros inserta en esa sucesión y se ubica en la cúspide. Su enfoque artístico y técnico es resultado del desenvolvimiento de la pintura mexicana, no de la interpolación ecléctica de elementos foráneos muy valiosos en su medio propio y dignos, por otra parte, de ser asimilados, pero cuyo traslado mecánico sería grotesco.

Pienso en el carácter internacional del arte contemporáneo y al mismo tiempo en su inevitable conexión con las fuentes nacionales, que alimentan por conductos invisibles y remotos a toda creación auténtica.

En Ceniceros, el lenguaje gráfico es la composición. Ha surgido un pintor en el cual el diseño no interviene

para condicionar la estructura fundamental de la obra. Su punto de partida es la composición, manifestada como una selección de espacios, para proceder a destacar el área considerada el núcleo estético del cuadro. Ahí concentra textura, color, movimiento y ritmos de composición como engendrados de unidad orgánica para los otros espacios. Donde hay un indeterminismo real y no aparente, el procedimiento semeja un rito vertiginoso de creación y destrucción. La obra no surge de algún pormenor anecdótico, ni de un tópico concebido o de un programa previo; surge de la expansión de las dotes y potencias creadoras, conjuradas unas veces con violencia y otras con fruición meliflua por el despliegue portentoso de la lógica inherente a los espacios y la composición. En cierto sentido, la forma, la estructura externa de la obra, condiciona el contenido. Mientras en Diego, Orozco, Siqueiros, Tamayo y Cuevas el diseño está en el principio, en Ceniceros, sólo cuando la composición está concebida, cuando el valor de los espacios ha sido fijado, aparecen las figuras y los objetos con base en el dibujo. Los cambios finales que sufre el diseño corresponden al carácter y la expresión: líneas breves, economía de elementos, ras-



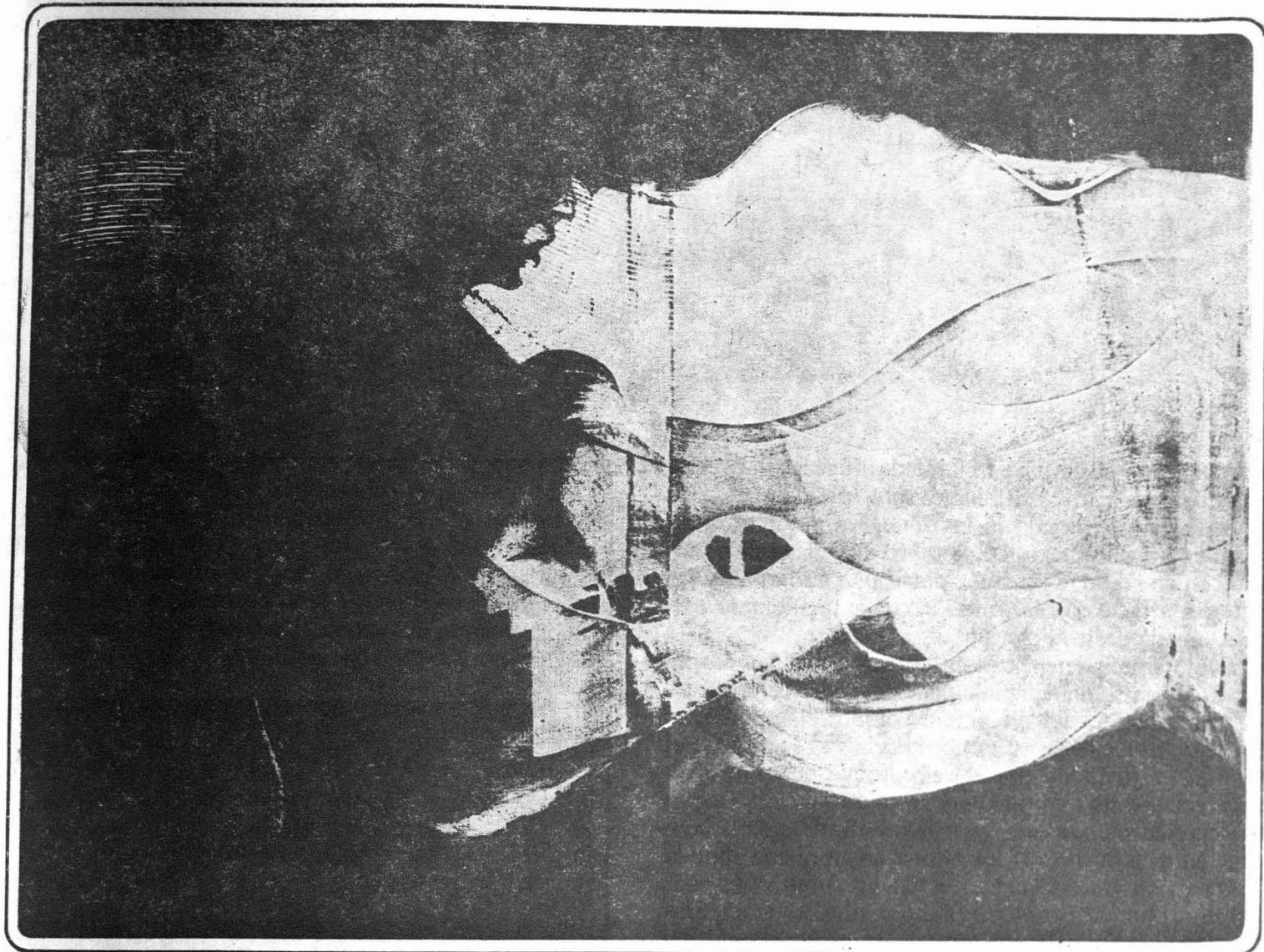
gos del color no suficientemente contrastados, etcétera: es la última subordinación de las partes a la composición. En la producción de *Ceniceros* el todo es superior a las partes, quiero decir, cada uno de los aspectos que integran la obra, —dibujo, color, formas, espacios— cobra significado y es congruente por la composición.

La composición es como el sustantivo que engloba propiedades, que es total y concreto. El adjetivo es un auxiliar en la captura del mundo, e igual que el color o el dibujo, se limita a exaltar parcialidades. El sustantivo, lleno de sí, las invoca. Digo esfera, e implico: redonda, rotunda, turgente, diáfana, blanda, dura, elástica, azul . . . En cambio, el adjetivo me remite a la noción abstracta, a la propiedad dispersa, a la seducción estéril y sin objeto, a un descomponer la realidad, no para entenderla, sino para desintegrarla. Adán hace surgir el mundo cuando le pone nombre a las cosas, cuando las sustantiva en la conciencia; y a su manera, es también la misión del arte hacer patente la esencia del mundo como algo tangible, directamente palpable. El arte es una sustantivación *sui generis*, de ahí que

no exige que sus obras se reconozcan como realidad.\*

La realidad del arte es el mundo develado: riqueza de lo concreto y profundidad de la esencia, su intensidad dimana del carácter de la propia obra, que es receptáculo de la actividad humana particular y espejo de su época. Estos momentos alcanzan plenitud por el desarrollo del lenguaje artístico, un proceso de esfuerzos, ensayos y tanteos en el que la oposición entre los medios y los fines va desapareciendo y el artista transforma a la actividad creadora en la principal actividad vital, en la condición primaria de la existencia. Entonces, la creación artística irradia posibilidades porque no se manifiesta como absoluta. Retorna a los grandes y pequeños problemas del hombre y los resuelve desde la reactividad de su ser y desde la relatividad de un determinado contexto histórico: lo exclusivo en el estilo es una especial simbiosis entre lo viejo y lo nuevo, entre lo conocido y lo desconocido, de otra manera no sería un peldaño en la evolución creadora. La

\* "Si el arte fuese una imitación completa del objeto, ya no tendría carácter de signo" (Claude Levi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología*, entrevistas con Georges Charbonnier, Siglo Veintiuno Editores, S. A., México, 1968, p. 97).



multiplicidad de variaciones que cada obra sugiere está hecha de recurrencias e innovaciones. Lo concreto artístico es bien distinto de lo concreto natural. Esto último es resultado de fuerzas ciegas; lo primero, producto de la acción consciente: el arte es el hombre agregado a la naturaleza, según la profundísima conjetura de Bacon. Por eso, el lenguaje reiterado se vuelve aburrido, despoja al arte de lo inefable y acaba en el academismo ascético y sin pasión: la vacuidad.

Erguido de acuerdo con las leyes de la belleza (la renovación del lenguaje es una ley del arte; la belleza es una relación y un proceso), habitado por la ficción objetiva de la existencia, vehemente en la denuncia, sensual en la metáfora terrígena y complementaria de la mujer, perturbadora en las inagotables sorpresas de la vida y la muerte, violento en la flagelada geografía, tenso en la despersonalización radical del hombre, poético en el erotismo, organizado por una geometría que superpone planos y sombras y luz, el universo de Cenicientos se caracteriza por la composición. Estamos ante un compacto, intenso, integral mundo plástico, fincado sobre un "sólido conocimiento de lo estructural", como observó Jorge Juan Crespo de la Serna.

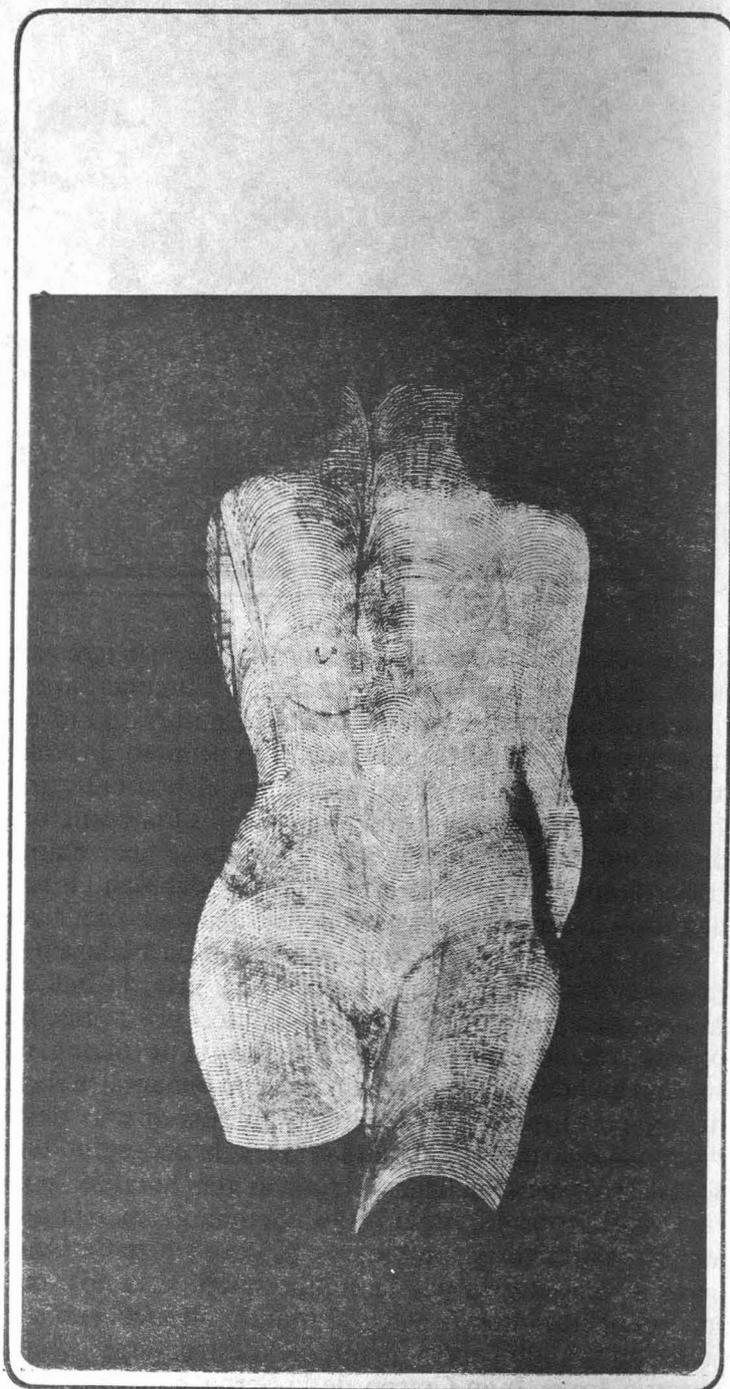
¿Cenicientos, es consciente de este rasgo de su obra, advertido y subrayado desde diferentes ángulos por diferentes críticos? Nada mejor que las palabras del artista: *Entiendo a la composición como la forma en que la naturaleza dispuso los espacios con relación al volumen y al movimiento. Aquí entra el tiempo, pero es problema aparte. En la esfera humana, el modelo frío y exacto lo encontramos en el diseño industrial, que considera no sólo los espacios con relación al volumen y al movimiento, sino también la resistencia de los materiales. En la pintura, la composición es intuitiva libre, no sujeta a necesidades ni a intereses prácticos. Lo asombroso es que cuando la obra es auténtica, la composición responde a constantes clásicas. Digamos la serie de Fibonacci y sus variantes. La pintura crea otra realidad, pero el nexo con la vida no se pierde. El verdadero artista no repite la naturaleza, que sólo ofrece la materia prima, más bien quita a ella lo que sobra y agrega lo que falta. Eso depende de la capacidad para traducirla plásticamente por medio de un lenguaje creativo. En efecto, estos conceptos esclarecen el significado estructural de la composición y algo más importante: su origen vital, su vínculo con la condición*

humana, que niega las parcialidades fugaces para afirmar, incluso a través de las mismas parcialidades, la totalidad sustantiva de lo invisible. La pintura revela al mundo por los nexos del hombre. Pero las relaciones carecen de realidad sensible, participan en la imagen y agregan a las cosas eso que llamamos inefable, lo que no se puede decir ni escribir.

Tanto si nos detenemos en el tránsito de la composición al centro del lenguaje plástico, como en el carácter subordinado del dibujo, el color y el espacio, la conclusión que deriva de ambos hechos es la misma: el sentido de totalidad preside el enfoque de Ceniceros. Quisiera precisar un poco más esta afirmación (me limito a cuatro cuestiones puramente técnicas de la concepción de Ceniceros): En primer lugar, queda abolida la oposición entre forma y contenido. Aunque después volveré sobre este punto, por ahora advierto lo siguiente: aquella discusión en torno a la preeminencia del contenido sobre la forma o su contrario, tan viva en México por la peculiaridad del desarrollo histórico de nuestra pintura, reflejaba un planteamiento equivocado de las relaciones entre el arte y la política, y no una preocupación por dilucidar problemas fundamentales del arte. En nombre de la inteligencia y de los principios, en nombre de la "gran taumaturgia del espíritu", César Vallejo esclareció la ideología mutilada de Diego Rivera, al rebajar y prostituir el "rol político del artista convirtiéndolo en un barato medio didáctico".\* No menos precaria era la otra posición. A Ceniceros no le afecta esta disyuntiva: en su pintura existe una conjunción dialéctica de los opuestos: la composición es forma y contenido. En segundo lugar, el suyo es un método que propicia la unidad orgánica de la obra, ya que sus aspectos no están dispersos, ni artificialmente juxtapuestos, ni pretenden ser valores autónomos.

En tercer lugar: la conversión de la composición en el síntoma básico de la expresión plástica permite un lenguaje intenso, no necesariamente figurativo, ni tampoco juego abstracto y arbitrario de formas y relacio-

\* Revista *Siempre!*, No. 982. César Vallejo, Los artistas ante la política, Suplemento La Cultura en México, 19 de abril de 1972, pp. VI-VII. El texto de Vallejo fue redactado en París, 1927.





nes. Estamos muy lejos de las conclusiones que obtuvo Kandinsky del análisis del cuadro de Claude Monet, "Montón de Heno": cuando él afirmaba que en esa obra "falta el objeto", justificaba la posibilidad de transformar las formas y el color en los elementos de un lenguaje plástico. Estamos también lejos de Mondrian, que, al absolutizar la geometría abstracta de las relaciones, llegó a identificar la composición y el lenguaje con la imagen; y la imagen con un juego arquitectónico de formas. Los orígenes de esas actitudes están ya en el registro de la historia: la mística y la metafísica son la figura críptica de la anécdota. El carácter hermético de ese arte, decorativo en el sentido religioso-ritual del término (el misterio como extrañamiento), fue más evidente en la pintura abstracta posterior, despojada de la frescura de Kandinsky y Mondrian y de los maestros cubistas, también inspirados en teorías físicas y filosóficas, y cuyo desprestigio no alcanzó las manifestaciones artísticas que estimularon. Frente a estas concepciones que buscaban justificar una expresión no figurativa en razones extraplásticas, Ceniceros finca el hechizo del lenguaje en el prodigio de lo espontáneo. Hay una cierta conexión con las formas primitivas, ya que su esencia es lo vital, no la razón fría o lo maquinizado. La gráfica nerviosa de la hormiga, la curva del albatros, la flexibilidad del leopardo, la cópula dinámica de un insecto, el ingravido juego submarino, el corte de una roca, la textura de una ostra, la composición de un cactus, el bestiario rupestre, el trazo infantil en la arena: balbuceo de comunicación, el mundo sin tiempo de Homero; la seducción que ahí encontramos es la certidumbre de algo perdido. La expresión abstracta de Ceniceros es un giro copernicano: su raíz no está en el ambiente gaseoso de la filosofía ni en la vacía conciencia de la enajenación, sino en la transmutación plástica del alfabeto primigenio de la vida. Su lenguaje es una transfiguración.

Llegamos al cuarto rasgo que caracteriza la obra de Ceniceros: un lenguaje edificado sobre la composición implica todas las expresiones plásticas con naturalidad. Mejor dicho, su congruencia radica en la perfección derivada de la maestría en todos los niveles, des-

de el diseño mínimo hasta la multiplicación dinámica de las formas. La práctica de Ceniceros es una reconciliación: los extremos se tocan, no por la atenuación de las discrepancias, sino por el desarrollo de las mismas. La contradicción entre las corrientes artísticas nunca es antagónica. El arte, si bien carece de historia propia, posee una lógica interna que preside su desarrollo. De ahí que la muchas veces tardía aceptación de algunas corrientes trascendentales sea fruto, entre otras causas, de la división del arte en zonas exclusivas e irreductibles. Dos perversiones igualmente perniciosas se desprenden de lo anterior: de un lado, la erección de un aspecto del arte como único enfoque verdadero (en pintura, por ejemplo, la obra de caballete o el mural); del otro, el repudio a cualquier manifestación basada en otras coordenadas históricas, morales, políticas o artísticas. Detrás de las llamadas culturas exóticas se encuentran verdaderos sistemas estéticos, otras formas, populares y profesionales, cobradas por la asimilación artística del mundo.

Una conquista memorable de la estética y la crítica modernas es el reconocimiento de la simultaneidad de diferentes sistemas artísticos, propiciada por la pluralidad histórica y por la complejidad de las relaciones del hombre con el mundo. El quehacer artístico se adelantó al análisis histórico: la exaltación del arte negro por Picasso y de las escalas javanasas por Debussy refutaron la concepción europeo-centrista. Del mismo modo, el enfoque de Ceniceros demuestra la inconsistencia de la oposición entre el mural de vasto despliegue y la obra de pequeño formato, oposición que caracterizó una larga etapa de la pintura mexicana y que bajo varias formas se prolonga hasta nuestros días.

Finalmente: el cambio en el lenguaje encuentra su corolario en la transformación de los medios. Todos los períodos de florecimiento artístico constatan este hecho. El carácter impersonal y la promiscuidad con diferentes tendencias son propios de la producción carente de estilo, o de la academia. Las indagaciones arrojadas rompen el curso consagrado de las cosas y sacuden sus cimientos: Beethoven y su descomunal orquesta; Debussy y su repugnancia al do, re, mi, fa, sol,



la, si, do; Stockhausen y su increíble técnica vocal; John Cage y su desafío inverosímil. Es como si el alumbramiento interior del hombre necesitara violentar la materia para expresarse libremente. Por eso, pocos artistas aceptan que alguien viole la intimidad, el arrobaamiento de la creación. Durante horas, y a lo largo de años, he observado muchas veces el trabajo de Cenceros. Creo que el examen de su método y de las particularidades técnicas de su obra habría sido imposible sin esos momentos privilegiados, de los que recojo también lo que ahora quiero recalcar y que ya había advertido al principio: el taller de Cenceros es un laboratorio de subversión técnica, su actividad es consubstancial con la mudanza de los medios de expresión: látigos, pinceles preparados, herramientas mecánicas, brochas de diferentes procedencias, pinceles neumáticos, herramientas de albañil, recipientes de vehículo, espátulas descomunales, papel y latas con pigmentos, rollos para proyectos y herramientas sin nombre todavía, objetos que puestos en movimiento revelan aspectos arcanos de la creación. Por los medios, el artista realiza la desobjetivización del mundo, transfiere a la obra sus fuerzas esenciales, humaniza la naturaleza y hace surgir una nueva realidad: la realidad sustantiva y concentrada del arte, opuesta a esa realidad real, pero en cierta manera irreal, que constituye la vacuidad satisfecha, la cosificación del hombre, la personalización de los objetos, y que es la esencia y el resultado de la persuasión colectiva y la manipulación de los intereses: el réquiem de Hegel; todo lo irracional es irreal. Todavía más. En la creación artística, los medios técnicos, objetos fríos y desvitalizados, cobran vida y se animan. Sin embargo, su sentido ontológico, su posibilidad de intervenir como instrumentos generadores de arte está en el hombre, en la riqueza de sus nexos activos con el mundo. Por sí misma, la técnica, los medios y los recursos, no resuelven nada. Nada crean. Como en todos los campos de la actividad social, en el arte el agente impulsor o la esperanza —para decirlo con Nazim Hikmet—, la esperanza es el hombre. Mundo desobjetivado, la pintura de Cenceros es una revelación del hombre: lo invisible en las cosas. El espíritu es una relación.