

Stéphane Mallarme  
Brisa Marina

Como se recordará, Salvador Elizondo había invitado en *Plural* a enviarnos versiones del poema de Mallarmé. Hemos recibido estas dos desde el Perú:

Versión de Javier Sologuren

La carne es triste, ¡ay!, todo libro lee.  
¡Huir, huir! ¡Que están ebrias, siento, las aves  
de hallarse entre la espuma ignorada y los cielos!  
Ni los viejos jardines que en los ojos se copian  
al corazón mojóndose en el mar retendrán,  
¡oh noches!, ni la lumbré desierta de mi lámpara  
sobre el papel vacío que la albura preserva  
y ni la joven madre dándole el pecho a su hijo.  
¡He de partir! Steamer, mecida arboladura,  
¡leva el ancla hacia una naturaleza exótica!  
¡Un Tedio, desolado por crueles esperanzas,  
aún cree en el supremo adiós de los pañuelos!  
y quizá si los mástiles, que invitan tempestades,  
son de aquellos que un viento dobla sobre naufragios  
perdidos, ya sin mástiles ni fecundos islotes. . .  
¡mas oye, oh corazón, el canto del marino!

Versión de Ricardo Silva Santisteban

¡Ay! que la carne es triste y todo lo he leído.  
¡Huir! ¡Muy lejos! ¡Siento la embriaguez de las aves  
que están entre la espuma ignorada y los cielos!  
Nada, ni los jardines que lucen en los ojos  
sujetará este pecho ya templado en el mar,  
¡oh noches!, ni la llama desierta de mi lámpara  
sobre el papel vacío que esconde su blancura,  
ni la joven esposa que a su niño amamanta.  
¡He de partir! Steamer, tremante arboladura,  
leva el ancla con rumbo hacia exóticas tierras!  
¡Un Hastío, apenado por crueles esperanzas,  
aún cree en el supremo adiós de los pañuelos!  
y quizá si los mástiles, invitando tormentas,  
son de aquellos que el viento doblega en los naufragios,  
sin mástiles perdidos ni fértiles islotes. . .  
¡Mas oye, oh corazón, canción de marineros!

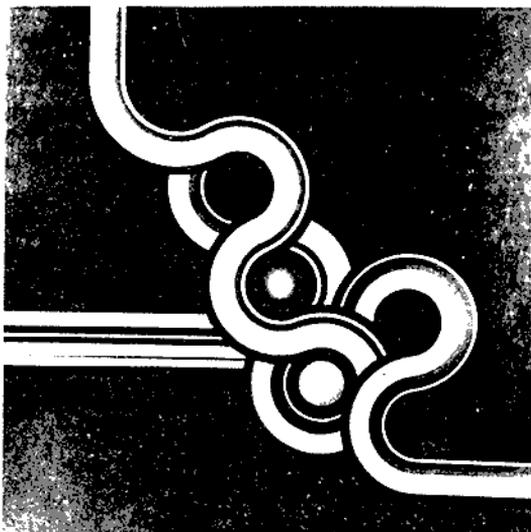
## ARTES VISUALES

Sakai Pintura Música Objeto

**L**a más reciente obra de Kazuya Sakai corresponde a cuadros muy emparentados entre sí, que tienen su origen y se desarrollan a partir de una serie de diseños impresos, de hace dos años: "Homenaje a Körin". Ahí está el principio ya claro y definido de la actual serie de variaciones, por más que éstas se hubieran ya esbozado remotamente en algunos de los diseños de portadas para la revista *Plural* —cuando ésta valía la pena de ser leída—. Variaciones, etapa, período, conclusión parcial, alto, base para un futuro imprevisible despegue, que eso es lo que representa su última exposición (Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, octubre—noviembre de 1976, y exposición paralela semirretrospectiva, Galería Juan Martín).

La pintura de Sakai es una de aquellas que de modo más explícito se ha manifestado en series definidas, que se proponen plantear un problema plástico concreto y lo desarrollan hasta agotar, por lo menos parcialmente, la gama de sus posibilidades. En él la sucesión de esos períodos claramente deslindados se da con un rigor casi matemático, que por una parte deja muy explícitamente establecida la personalidad misma de cada serie (y hablar de personalidad de sus series no es sólo recurso retórico, como trataré de mostrar), y por otra parte va trazando una especie de biografía fáctica del pintor. Biografía de hechos concretos, de objetos existentes, traza o rastro perfectamente recorrible, no de intimidades, ilusiones, sueños o ensueños: por más que virtualmente éstos pudieran estar ahí incluidos.

De unos diez años a esta parte la obra de Sakai se desplazó en un sentido muy evidente y que no deja lugar a dudas: el centro de su quehacer artístico no radicó ya más en la expresión, como había radicado, sino que empezó a gravitar cada vez más en el problema de la percepción. Es decir, siguiendo o asumiendo una tónica que adquirió desde entonces cierta amplitud en el ambiente artístico mundial, el pintor dejó —por decirlo así— de interesarse fundamentalmente en el cómo de la pro-



Mantra II 1976

54

ducción de la obra (en el cómo trasladar al lienzo la experiencia personal), sino en el qué del objeto-obra que se propone como un existente más en el mundo de lo real, de lo existente, y consecuentemente en el qué de lo que se propone a otros hombres: lo que implica de necesidad un cuándo de esa proposición y su gemela la percepción. Con esa traslación la obra pretende ganar en objetividad (en calidad de objeto) pero simultáneamente asume más normalmente su carácter temporal e histórico. Queda dejada a sus propias calidades físicas de objeto perceptible, y no apela ya a ninguna virtual justificación por parte de su sublime creador.

Para alcanzar esa calidad de objeto en sus obras, Sakai se acercó de manera natural a formas de tipo más o menos geométrico, líneas rectas, ángulos trazados con escuadra, colores planos. La forma geometrizable por su propia estructura abstracta y lógica, es normalmente alérgica a aquellos elementos de una acusada expresión automatista que el artista trata de galvanizar. Entonces aparecieron en los cuadros de Sakai las bandas de colores, que de hecho no lo abandonarían y persisten hasta la fecha. A través de las diversas series, algunas casi opuestas en su sentido, que forman el proceso las bandas o franjas

alteradas, transmudadas, aparentes, esfumadas o agresivas de la producción artística de Sakai, están casi siempre presentes. En las series de mediados de los años sesenta se les ve "contaminadas" por elementos de otras procedencias, especialmente por trazos caligráficos, por flechas, letras de molde o pegostes o *collages* figurativos. Las bandas son entonces más bien el sostén de aquellos otros elementos dispares que por ellas adquieren coherencia y estructura.

Después ganan terreno y se convierten en el motivo fundamental de cada cuadro. Entonces se las ve a menudo afectadas por un estarcido que las oculta o desvirtúa. Otras veces sus ejes no son paralelos, y se produce así un efecto buscadamente ambiguo de falsa perspectiva, acentuado por un elemento perturbante que rompe su regularidad y crea zonas de tensión en el cuadro, tensión que genera y a la vez anula a las propias franjas. Después alcanzó una especie de limpieza o pureza total en la presentación de las tiras coloridas, una suerte de límite provisional: que más tarde sería contradicho por un "reblanqueamiento" de las bandas, que con más facilidad empiezan a curvarse. Ahora, siguiendo esa como a modo de salida lateral de lo que pudiera haberse imaginado el proceso lógico del proceso, las

bandas readquieren, en modo diferente, un sentido de movimiento virtual.

Movimiento virtual, movimiento musical en esos bizarros arabescos matemáticos que recorren las series de franjas coloreadas sobre fondos totalmente lisos. La relación que desde mucho o desde siempre ha existido entre la pintura de Sakai y la música se hace más explícita en esta su obra reciente, y retoma un antiquísimo tema ya presente en la filosofía tomista (por no hablar de Pitágoras) y hecha acto evidente en los pintores venecianos, de Giorgione para adelante. Sakai pinta oyendo música. Desde hace varios años sus cuadros llevan títulos musicales. El mismo escribe crítica de música de jazz. Todo lo cual resultaría anecdótico y de poca trascendencia, si no hubiera muestra patente en su obra de esa musicalidad. Pero estamos, parece, más allá de los gustos personales, las manías o los buenos deseos. Por otra parte, nada extraña es esa relación pintura música en el arte reciente: dos ejemplos, Klee y Hans Hartung, sirvan de muestra, aunque en ellos la "musicalidad" de la obra tenga un sentido totalmente diverso al que aquí nos ocupa.

Lo musical en las obras recientes de Sakai no se hace ver, precisamente, por la presencia de una calidad lírica, o casi, sino más bien por todo lo contrario. En él está más bien presente lo que la música tiene de estructura lógica "inalterable", rígida en principio; lo que tiene de complicada construcción mental, de teoría hecha acto en una medida que ninguna otra de las artes parece tener en forma tan acabada (o tan necesaria). Lo que nos lleva, otra vez, al problema de la percepción. De hecho, por más que la música haya históricamente y por reflejo de otros fenómenos culturales intentado hacerse lírica en sentido estricto, y ser expresiva y ser hasta naturalista, la verdad es que todo músico siempre ha sabido y tenido que saber las reglas del juego musical que implica tonos, relaciones, series, concordancias y disonancias, posibilidades reales de los mismos instrumentos. Y esto quizá pueda seguir diciéndose aun de los últimos movimientos musicales "informalistas". La clave de esas reglas del juego no está seguramente en los músicos, ni siquiera en una determinada tradición musical, sino en las posibilidades de percepción del escucha (aunque éstas se conformen

—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