

de Garay, Graciela

En conSecuencia con la imagen: La escultura monumental de Juan Soriano. Entrevistas al artista plástico y a dos conocedores de sus obras

Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales, núm. 63, septiembre-diciembre, 2005, pp. 180-216

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319127418006>

SECUENCIA

Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales,

ISSN (Versión impresa): 0186-0348

secuencia@mora.edu.mx

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis

Mora

México



Profesora investigadora del área de Historia Oral del Instituto Mora. Profesora de Historia Oral en la maestría de Sociología Política del Instituto Mora; maestra en Historia por la Universidad Iberoamericana (1993); licenciada en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (1978). Publicaciones recientes: *La historia con micrófono* (coord.); *Cuéntame tu vida* (coord.); *Rumores y retratos de un lugar de la modernidad. Historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán, 1949-1999* (coord.); y, *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán, ciudad de México, 1949-1999* (coord.), publicadas por el Instituto Mora. Mario Pani, vida y obra, UNAM, México, 2004. Miembro de la Asociación Mexicana de Historia Oral y de la Asociación Internacional de Historia Oral.

Resumen

Estudiar la vida y la obra del artista plástico Juan Soriano a través de su testimonio y las miradas o relatos de otros, en este caso la licenciada en comunicación Martha González Escobar y el arquitecto Teodoro González de León, representa una oportunidad para observar, en un nivel microscópico, la historia de México y del arte nacional. En este regreso simbólico al pasado que realiza el que cuenta una historia a partir de su propia historia, el entrevistador puede conocer las normas o reglas de la sociedad desde el interior de ésta, es decir, a través de los individuos que las aceptan como estructurantes de sus vidas pero que a la vez las transgreden con sus propias elecciones marcadas por el deseo de ser lo deseado. Esto es precisamente lo que marca la biografía ordinaria como lo ha escrito Giovanni Levi: "Ningún sistema normativo está, de hecho, tan estructurado para eliminar toda posibilidad de elección consciente."

Palabras clave:

Guadalajara, Jalisco, ciudad de México, guerra Cristera, escultura monumental, arte figurativo, arte abstracto, arquitectura contemporánea.

Abstract

Studying the life and work of plastic artist Juan Soriano, through his testimony and the perspectives or accounts of others, in this case, communications graduate Martha González Escobar, and architect Teodoro González de León, constitutes an opportunity to observe the history of Mexico and the country's art at the microscopic level. In this symbolic return to the past embarked on by a person who tells a story through his own history, the interviewer discovers society's rules or norms from the interior of the latter, in other words, through the individuals that accept them as structuring their lives yet at the same time, break them through their own choices, marked by the wish to be desired. This is precisely what marks ordinary biography, as Giovanni Levi has written, "No normative system is in fact so structured as to eliminate any possibility of conscious choice."

Key words:

Guadalajara, Jalisco, Mexico City, Cristero war, monumental sculpture, figurative art, abstract art, contemporary architecture.

Fecha de recepción:

octubre de 2004

Fecha de aceptación:

enero de 2005

En conSecuencia con la imagen: La escultura monumental de Juan Soriano. Entrevistas al artista plástico y a dos conocedores de sus obras

Graciela de Garay

PRESENTACIÓN

I

Los testimonios que ahora se publican son el resultado de las entrevistas que la suscrita realizó a Juan Soriano, artista plástico jalisciense, así como a dos conocedores de su obra, para 'la producción del video'¹ que acompañó la apertura de la exposición escultórica intitulada Juan Soriano. Naturaleza y Mito.² La organización del evento estuvo a cargo del Departamento de Difusión del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, con el apoyo de la Fundación Juan Soriano y Marek Keller A. C. La museografía fue un trabajo de Mauricio Maillé y Alejandro Matzumoto. El conjunto escultórico se exhibió en los jardines del propio Instituto, del 6 de mayo al 25 de octubre del año 2004.

Juan Soriano es uno de los mexicanos del siglo XX más reconocidos nacional e internacionalmente. En 1978 obtuvo la beca de apoyo a pintores distinguidos de

la Fundación Cultural Televisa. En 1987, el gobierno mexicano le otorgó el Premio Nacional de Arte; en el mismo año las máximas autoridades francesas le concedieron el título de Caballero de Arte y Letras, y, por su parte, la entidad mexicana de Jalisco distinguió al artista con el Premio de Arte del Estado. En el año 2004, Francia concedió a Juan Soriano la Legión de Honor.³

La lista de exposiciones individuales en homenaje a Soriano es extensa, pero de particular importancia fue la organizada por el Museo de Arte Moderno de México para celebrar los 70 años del artista, así como la exposición Juan Soriano, Retrospectiva: 1973-1997, exhibida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, España. Finalmente, en el año 2000, para festejar los 80 años del maestro, se montaron tres exposiciones en la ciudad de México, la exposición intitulada Juan Soriano en el Zócalo. Esculturas, y Homenaje Nacional a Juan Soriano en los museos Rufino Tamayo y el Nacional de la Estampa.

¹ Garay y Hernández, *Arte*, 2004.

² Instituto Mora, Fundación Juan Soriano y Marek Keller, *Juan*, 2004.

³ Existen muchos libros y artículos dispersos sobre la obra de Juan Soriano, pero para este trabajo se consultaron fundamentalmente los siguientes: Briuolo, *Juan*, 2002; Pitol, *Juan*, 1993, y *Juan*, 2000.

La obra del artista es prolija y diversa, pues abarca pinturas figurativas y no figurativas, además de esculturas de pequeño y gran formato, e incluye temas y materiales varios. A sus múltiples y complejas experiencias plásticas hay que sumar su trabajo como ilustrador de la revista *El Hijo Pródigo*, dirigida por Octavio G. Barreda, entre los años de 1945 y 1951. Entre otras de sus aportaciones se cuentan las escenografías y vestuarios que el artista realizó para las puestas en escena del grupo, *Poesía en Voz Alta* (1956) que el mismo Soriano contribuyó a fundar junto con poetas, escritores, pintores y dramaturgos de la talla de León Felipe, Jaime García Terrés, Leonora Carrington, Héctor Xavier y José Luis Ibáñez. Afortunadamente, de ese arte efímero se conservan espléndidas fotografías que prueban las enormes capacidades creativas del artista.⁴ Por tal motivo, su talento ha merecido el análisis de parte de historiadores del arte, filósofos, escritores y poetas, entre los que sobresale el nombre del mexicano Octavio Paz, premio Nobel de literatura (1990).⁵

El hecho es que Juan Soriano es un artista incansable, y su imaginación sigue intrigando tanto a legos como a especialistas en el asunto. Por lo anterior, es de celebrarse que el Instituto Mora, en los jardines de su sede del antiguo barrio de Mixcoac, haya reunido esta muestra escultórica para el deleite de visitantes, intelectuales, profesores, investigadores y estudiantes que acuden a sus instalaciones en busca de conocimiento y oferta cultural. Formas en bronce, de dimensiones di-

versas y variados temas, esperan los comentarios de curiosos espectadores.

En cuanto a los dos expertos entrevistados para el video antes mencionado, conviene puntualizar algunos detalles que explican la selección de los informantes. Por un lado, me referiré a la maestra en Letras Españolas, licenciada en Comunicación y profesora de la Universidad de Guadalajara, Martha González Escobar, quien desde hace más de 20 años es amiga de Juan Soriano; fruto de sus conversaciones y encuentros con el artista es su conocimiento perceptivo de la obra del maestro. Sobre el tema, González Escobar ha escrito artículos periodísticos y notas para la crítica especializada.⁶

Por otro lado, debo mencionar al arquitecto Teodoro González del León, amigo personal de Soriano y uno de los arquitectos mexicanos más notables de la segunda mitad del siglo XX. Su obra es muy vasta y abarca trabajos realizados dentro y fuera del país, además de contar con innumerables premios y distinciones, así como el reconocimiento de la crítica nacional e internacional. Cabe mencionar, entre sus principales obras, el Museo Rufino Tamayo (1981), en la ciudad de México, que realizó en sociedad con Abraham Zabludovsky; el parque Tomás Garrido Canabal, zoológico y jardines (1983-1986), en Villahermosa, Tabasco, México, con la colaboración de J. Francisco Serrano y E. Arredondo, responsable del proyecto de jardines; la remodelación del Auditorio Nacional (1989-1991), en la ciudad de México, en sociedad con Abraham Zabludovsky. También hay que agregar a su largo currículum el edificio del Corporativo Arcos-Bosques (1990-2003), en la ciudad

⁴ Lavín, "Poesía", 2000, pp. 209-300.

⁵ Paz, *Privilegios*, 1994, pp. 344-358; Pitol, *Juan*, 1993.

⁶ González, "Juan", 1999, pp. 280-288.

de México (1990-2003) con la colaboración de J. Francisco Serrano y Carlos Tejeda; la Sala Mexicana (1993-1994), en el British Museum, de Londres, Inglaterra (1993-1994) en asociación con Miguel Cervantes y la Embajada de México en Berlín, Alemania, con J. Francisco Serrano (1997-2000). Dicho sea de paso, en el año 2000 el arquitecto Teodoro González de León realizó, junto con Miguel Cervantes, el proyecto de la exposición Juan Soriano, en el Zócalo, ya mencionada.⁷

Por otra parte, cabe advertir que por invitación de Teodoro González de León, Juan Soriano retomó la escultura monumental⁸ y produjo tres obras: *El toro* (1991) para el parque Garrido Canabal, en Villahermosa, Tabasco, México; *La luna* (1993) en el Auditorio Nacional y *Dafne* (1995-1996) para el edificio del Corporativo Arcos-Bosques, ambas en la ciudad de México.

Los testimonios de Martha González Escobar y Teodoro González de León son indispensables para apreciar los aspectos formales de la trayectoria plástica de Juan Soriano. Martha González Escobar interrelaciona los episodios relevantes de la vida del artista, el contexto social que marca su trayectoria plástica y las posturas formales que el propio Juan Soriano decide adoptar para posicionarse dentro del campo del arte. Este recorrido es fundamental para comprender las búsquedas, figurativas y no figurativas, evidentes en la obra escultórica y pictórica del artista.

⁷ Adria, Curtis y González de León, *Teodoro*, 2004. Existe una larga bibliografía sobre la obra del arquitecto Teodoro González de León, pero para efectos prácticos se cita este libro que revisa los trabajos del autor hasta el año 2000, aun cuando éste no incluya sus realizaciones más recientes.

⁸ Poniatowska, *Juan*, 1998.

A partir de una mirada rápida pero profunda de la escultura monumental de Juan Soriano, el arquitecto Teodoro González de León descifra la compleja abstracción que define al maestro como un artista moderno. En su esfuerzo analítico, González de León propone al lector nuevas posibilidades para acercarse a la apreciación de la escultura contemporánea.

II

Al ver que no existían más que dos caminos en el arte nacional: la “escuela mexicana”,⁹ correspondiente al arte oficial, y lo nuevo que introducían los artistas extranjeros que llegaban a México huyendo de la segunda guerra mundial, Juan Soriano pronto se dio cuenta de que el ambiente artístico imperante nada le ofrecía a su carrera de pintor y escultor.

⁹ En 1921, José Vasconcelos, como secretario de Educación y con el apoyo del presidente Álvaro Obregón, pidió a Diego Rivera que volviera de Europa para que junto con Roberto Montenegro realizara grandes murales en los edificios públicos de la ciudad. De esta manera, el gobierno dio los primeros pasos para promover una pintura nacional y monumental. Cabe señalar que Vasconcelos no sólo invitó a pintores, sino que también llamó a escultores a participar en la producción de un arte monumental de carácter cívico, para el servicio del público y con raíces nacionales. Si bien es cierto que los escultores no tuvieron tantos encargos como los pintores, el espíritu nacionalista liberó a los artistas plásticos de las fórmulas clásicas aprendidas en la Academia y los alentó a buscar un arte propio pero de alcances universales. La euforia revolucionaria, la búsqueda nacionalista y el deseo renovador de los artistas sentaron las bases para lo que más tarde se llamaría “escuela mexicana”.

Durante 30 años, la pintura mural mexicana tuvo un gran éxito internacional. Sin embargo, en los años cincuenta los jóvenes artistas, aburridos del naciona-

El hecho es que aun cuando el joven jalisciense conocía de cerca a los maestros de las “escuela mexicana” y tenía amistad directa con Rufino Tamayo, el artista prefirió, desde una época muy temprana de su vida, mantenerse alejado de las corrientes oficiales y desarrollar una expresión muy personal, *naif*, que recogía los ambientes cotidianos y fantásticos de Guadalajara, su tierra natal, una ciudad difícil de querer para un creativo, sobre todo si se toma en cuenta el poder de los católicos fanáticos, siempre desconfiados de cualquier conato de infracción de las convenciones sociales y religiosas (p. 26).

Ciertamente, desde mediados del siglo XIX, cuando liberales y conservadores luchaban por el poder político, Jalisco se distinguió como un estado reservado a los católicos fervientes que se negaban a renunciar a sus prebendas y al control de la población. Cosa curiosa, la Iglesia y la elite católica ganaron el apoyo popular al exigir mejores condiciones de vida para los pobres. Basaron su reclamo en la doctrina social de la Iglesia que impuso el papa León XIII en su encíclica *Rerum Novarum* del año 1891. Resulta que el gobierno civil había ofrecido poco o casi nada en materia de educación, salud y trabajo, en comparación con la obra realizada por la Iglesia. Y ante la indiferencia del régimen, las clases trabajadoras no vacilaron en pronunciarse a favor de las instituciones

lismo, criticaron las tendencias oficiales, se pronunciaron por la ruptura y se identificaron con el maestro Rufino Tamayo, quien a su regreso de Estados Unidos descalificó al muralismo mexicano por su retórica vacía. Finalmente, en la década de los sesenta, los patrocinadores del arte oficial reconocieron las nuevas tendencias en la pintura mexicana y que éstas deberían ser incorporadas.

y grupos que iban surgiendo de los Congresos Católicos.¹⁰

Durante la revolución de 1910, Guadalajara registró pocos brotes de violencia, aunque los revolucionarios del norte y del sur se la disputaban.¹¹ Los jaliscienses desconfiaron de Venustiano Carranza por sus inclinaciones socialistas, que creían representaban una amenaza para sus creencias religiosas y, por un momento, prefirieron a Francisco Villa, que suponían estaba de su lado. De cualquier manera, los católicos de Jalisco se unieron de inmediato al Partido Católico para asegurar la defensa de sus derechos. Una vez aprobada la Constitución de 1917, los creyentes protestaron por el carácter socialista del artículo 3º, que proclamaba una educación laica, y el 130, que establecía el derecho gubernamental a limitar el número de sacerdotes que podían officiar en el país. Como era de esperarse, los grupos religiosos se pusieron en guardia ante cualquier ataque del enemigo. El asunto no trascendió, pues Venustiano Carranza no aplicó las leyes como se esperaba. La situación cambió cuando en 1920 Álvaro Obregón asumió la presidencia de la república y dio señales de querer aplicar fielmente la Constitución de 1917. Para lograrlo comenzó por intentar controlar a la población obrera a través de los sindicatos. La maniobra gubernamental dio por resultado el ascenso de un “obrerismo laico”.¹² Los grupos católicos protestaron pues sintieron disminuido su poder sobre la clase trabajadora. No obstante su enfado, los católicos procuraron el equilibrio. Sin embargo, éste se rompió

¹⁰ Muriá, Galván y Peregrina, *Jalisco*, 1987, pp. 279-283.

¹¹ Muriá, *Brevísima*, 1982, p. 69.

¹² Vaca, *Silencios*, 1998, p. 34.

cuando el 11 de enero de 1923 el delegado apostólico Ernesto Filippi colocó la primera piedra del monumento a Cristo Rey en el cerro del Cubilete, dando a entender con ello la supremacía de la Iglesia sobre el Estado. La carta pastoral que para tal propósito expidió el arzobispo de México, José Mora y del Rfo, reafirmó la insubordinación eclesiástica. En este documento, su autor señalaba que aun cuando el reino de Cristo "no es de este mundo, está en el mundo y se manifiesta en una sociedad humana, visible, perfecta y universal y eterna, que es la Iglesia católica, la cual posee derechos que nadie puede negarle sin traicionar a Jesucristo y sin destruirse a sí mismo".¹³

Ante tal despliegue de poder, el presidente Obregón ordenó a Plutarco Elías Calles, el entonces secretario de Gobernación, expulsar al delegado apostólico. Esta medida drástica encendió los ánimos. Junto con lo anterior, el gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, cerró conventos y reservó al gobierno el derecho para nombrar sacerdotes. Así que los católicos jaliscienses se sintieron humillados, y el 9 de marzo de 1925, con el apoyo de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa (LNDLR) hicieron un llamado a los creyentes mexicanos para luchar con valor hasta obtener la derogación definitiva de los artículos 3º, 5º, 24, 27 y 130 de la Constitución. La Liga se proclamaba así como la dirigente del movimiento liberador que, con el tiempo, el pueblo llamaría la "Cristiada".

Ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo entre la Iglesia y el Estado, y el recrudecimiento de la hostilidad por parte del gobierno del presidente Calles, el le-

vantamiento armado se formalizó en enero de 1927. Al poco tiempo la sublevación fue sometida por falta de organización interna, y el 30 de enero de 1930, Calles, para dar una lección a los católicos, mandó dinamitar el primer monumento a Cristo Rey, del cual ya se habló en un párrafo anterior. Sin embargo, con la intervención del general Enrique Gorostieta en calidad de jefe militar de Jalisco, la conducción de la insurgencia católica recobró fuerza, pero ésta decayó a la muerte de su líder, acaecida el 2 de junio de 1929.

Finalmente, el episcopado llegó a un acuerdo con el presidente provisional Emilio Portes Gil para resolver las diferencias, de tal manera que gracias a las intermediaciones del embajador de Estados Unidos en México, Dwight Morrow, las partes involucradas dieron por terminado el conflicto religioso el 29 de junio de 1929. El presidente acordó que se reanudara el culto cuando los prelados lo desearan, con la condición de que su ejercicio se apegara estrictamente a las disposiciones que marcaba la ley. Este arreglo no significó que el gobierno aceptara derogar los artículos constitucionales que demandaban los cristeros, sin embargo, el presidente prometió que las leyes se aplicarían sin tendencia sectaria. A esta confrontación religiosa siguió el tema de la educación socialista, que en la década de los treinta ocasionó tanto revuelo entre los creyentes y el Estado mexicano. Desde entonces, los grupos católicos del país, particularmente los del centro-occidente de México, como Jalisco, Guanajuato y Michoacán, mantienen una posición vigilante, defensiva y ofensiva, contra cualquier manifestación que atente contra el *statu quo*.

Como era de esperarse, un espacio dividido entre dogmáticos religiosos y revo-

¹³ Quirk, *Mexican*, 1973, p. 132.

lucionarios extremistas se antojaba poco atractivo para los creativos, quienes sospechaban tanto de la política liberal como de todos los fanatismos capaces de empequeñecer los espíritus. En 1934, inmerso en ese ambiente, Juan Soriano, con apenas catorce años, alentado por amigos, intelectuales y artistas, abandonó Guadalajara para ir a la ciudad de México y ahí continuar su carrera artística.

Consecuentemente, su interés por el color, la luz, la forma, lo llevaría a buscar otras fuentes de inspiración y formas de ver el mundo, ya sea a través de la literatura, en su diálogo con los escritores y filósofos más avanzados de la época e incluso mayores que él, o en su relación con otros artistas e intelectuales extranjeros que conoció entre los republicanos españoles que se refugiaron en México a causa de la guerra civil española. En 1951, para enriquecer su lenguaje plástico, Juan Soriano viajó por primera vez a Europa, visitó Grecia y permaneció en Roma por tres años. Entre 1969 y 1975 volvió a residir en la capital italiana. En 1975 Soriano se trasladó a París, ciudad que adoptó desde entonces como una segunda casa. Sus primeros viajes a Europa fueron definitivos en su formación y tendencia a emprender aventuras personales encaminadas a preservar su autonomía plástica. A la fecha, me parece que la experimentación constante y el distanciamiento de cualquier escuela y posibles discípulos puede explicar la capacidad de Juan Soriano para transitar del arte figurativo al abstracto, dos etapas que Justino Fernández distingue en la obra del artista,¹⁴ pero siempre manteniendo sus dotes de artista moderno que ponen, por encima de todo, los valores pictóricos,

pues para Juan Soriano “el arte no son ideas, son colores, son formas, son luces, son líneas [...] El arte es una conversación.”

En los años cincuenta, sesenta, el campo de las artes plásticas en el mundo descubrió una gran variedad de tendencias contrapuestas. En México, sin embargo —asegura Jorge Alberto Manrique—, es difícil hablar realmente de tendencias. La mayoría de los artistas, que en esos años contaban con 40 años, cinco más, cinco menos,

se formó en un medio hostil y en buena medida aislado; podemos decir que se formó en la batalla contra la vieja “escuela mexicana”, buscando desesperadamente respiraderos al exterior. Eso parece haber tenido por lo menos dos consecuencias importantes: una, al sentirse ayunos de una tradición de continuidad, puesto que para ellos no resultaba rescatable ni utilizable nada de aquella escuela, eran más bien los iniciadores de una tradición que no tenía antecedentes locales, y se encontraron de pronto con problemas largamente gestados en otras partes pero absolutamente desconocidos en México. Otra consecuencia, que en buena parte está en relación con la primera, fue que cada uno buscó inspiraciones donde y como pudo, y que desarrolló su trabajo individual y solitariamente; el punto de contacto con los demás miembros de la generación era la defensa —y el contraataque— frente al enemigo común de la escuela nacionalista. Así las cosas, no se formaron grupos hermanados por la búsqueda determinada de líneas poéticas, porque parecía no haber espacio para ello.¹⁵

Pero Juan Soriano prefirió, como el joven mayor de la insurgencia, el camino

¹⁴ Fernández, *Pintura*, 1964, pp. 181-182.

¹⁵ Manrique, *Arte*, 2000, pp. 39-40.

de la libertad. Ni escuela mexicana ni ruperistas afiliados a grupos. Sólo la búsqueda personal del lenguaje plástico que define los valores propios de la pintura y la escultura.

La entrevista al maestro Soriano, aquí editada, nos acerca al artista por lo que respecta a su práctica, a su filosofía, a sus posicionamientos dentro del campo del arte y el anclaje cultural que le permite disponer de una perspectiva crítica con respecto a su país y a su propia obra. En efecto, a través del testimonio registrado es posible percibir las estrategias que Soriano ha ido adoptado para liberarse del nacionalismo, de la religión, de la política y del control del patronazgo privado y público de un Estado al servicio de la ideología revolucionaria. Prefiere el aislamiento, y cuando sale de éste para regresar a su país, lo hace en sus propios términos, situación que lo coloca en una posición de ventaja para reclamar un lugar central dentro del arte y, desde ahí, inventar el suyo propio para comunicarse con el otro, sin ambages ideológicos o jergas teóricas que nada tienen que ver con el verdadero arte.

Estudiar la vida y la obra de Juan Soriano a través de su testimonio y de las miradas de otros es una oportunidad para observar, en un nivel microscópico, la historia de México y la del arte nacional. En este regreso simbólico al pasado que realiza el entrevistado cuando cuenta una historia a partir de su propia historia, el entrevistador puede conocer las normas o reglas de la sociedad desde el interior de ésta, es decir, a través de los individuos que las aceptan como estructurantes de sus vidas pero que a la vez las transgreden con sus propias elecciones marcadas por el deseo de ser lo deseado. Esto es precisa-

mente lo que marca la biografía ordinaria, como lo ha escrito Giovanni Levi:

Ningún sistema normativo está, de hecho, tan estructurado para eliminar toda posibilidad de elección consciente. Creo que la biografía constituye, en estos términos, el lugar ideal para verificar el carácter intersticial -no menos importante- de la libertad de que disponen los agentes, como para observar la forma en la cual funcionan concretamente los sistemas normativos que no están nunca exentos de contradicciones.¹⁶

La maestra Martha González Escobar, como amiga y conocedora de la obra de Soriano, aporta, a través de su testimonio, claves importantes para sentir las pinturas y las esculturas de este gran artista. La crítica nos recuerda con sus reflexiones que en la escultura de Juan Soriano se halla latente o de manera tácita el genio popular. Basta con detenerse a observar cómo el artista despliega una inventiva fantástica cuando pinta juguetes, angelitos, adornos profanos, cerámica casera, muebles, cortinas y enseres domésticos, así como cuando incluye en sus cuadros los típicos animales de casas, parques y pueblos, como pájaros, pericos, ranas, gatos, caballos. Con el tratamiento *naif* y a veces no figurativo de estos motivos, Soriano reproduce los ambientes cotidianos de la Guadalajara que dejó en su adolescencia y a la que siempre recuerda como trasfondo de las historias y de la gente que retrata y ocupa su atención de artista, siempre intrigado por los problemas de la forma y el color. En fin, para Juan Soriano, el arte son emociones expresadas a través de formas y colores para ser interpretadas sólo por aque-

¹⁶ Levi, "Usages", 1989, pp. 1333-1334.

llos que verdaderamente saben ver el arte. De ahí que su obra pictórica y escultórica no figurativa sea tan sugestiva y, a la vez, enigmática para los que se interesan en la abstracción del arte moderno (pp. 39 y 75).

Por último, me parece que el testimonio editado del arquitecto Teodoro González de León, creo es fundamental para entender la fuerza de la escultura de Juan Soriano. Me refiero al momento en que el arquitecto nos muestra cómo una obra escultórica puede producir una gran tensión en el espacio que ocupa, crear un contrapunto o contrapeso a la arquitectura y mostrarse como orfebrería urbana de la más refinada calidad.

Encuentro que González de León, con su descripción de la *Dafne*, ubicada en el edificio del Corporativo Arcos Bosques, revela cómo Juan Soriano, con su obra, alcanzó el diálogo perfecto de dos artes: escultura y arquitectura. De este diálogo afortunado de las artes, se puede decir que en un rincón de la colonia Bosque de las Lomas, en la ciudad de México, ha emergido un oasis de paz y belleza.

El hecho es que la ciudad de México, por su complejidad, diversidad y pluralidad ya no puede apegarse a proyectos únicos de ciudad, parece que sólo le resra —como diría el arquitecto González de León— permitir que en ella se combinen de manera equilibrada cuatro factores: el azar (las casualidades afortunadas o desafortunadas), el diseño (el orden del diseño para propiciar la libertad), la memoria (la memoria urbana de sus habitantes para corregir y preservar la historia), y el tiempo (cuyos efectos, llegado el momento, siempre pueden ser aprovechados).¹⁷

¹⁷ González de León, "Arquitectura", 2004, p. 224.

¿Acaso el emplazamiento de la *Dafne* en el edificio del Corporativo Arcos Bosques es un ejemplo del encuentro afortunado de estos cuatro factores: azar, diseño, tiempo y memoria? La emoción que impresiona y seduce al espectador, casualmente atrapado en este espacio urbano donde arquitectura y escultura coinciden y se tocan, parece confirmar la sospecha (p. 85).

JUAN SORIANO, UN ARTISTA Y SU LIBERTAD DE ELECCIÓN¹⁸

Lo que más puede parecerse a la pintura
es la conversación entre dos gentes.

Juan Soriano

*Nací en la ciudad más mocha
del mundo: Guadalajara, 1920*

¡Qué barbaridad! Nací en Guadalajara, hace 84 años, y fui muy desdichado porque era el único hombre y tenía cinco hermanas. Mi madre, mis tías —que eran hermanas de mi abuela—, todas sobrinas del cura Soriano. Entonces mi casa olía a mujer y a cura (p. 97).

¹⁸ Versión editada de la entrevista hecha al artista plástico Juan Soriano por Graciela de Garay, investigadora del Instituto Mora, en la ciudad de México el 22 de marzo de 2004 para la exposición Juan Soriano. *Naturaleza y Mito* que se presentó en la ciudad de México, en el Instituto Mora, del 6 de mayo al 25 de octubre de 2004. Copias de la videograbación y su transcripción se encuentran para su resguardo y consulta en el Archivo de la Palabra del Instituto Mora. Fragmentos de esta versión editada ya fueron publicados en el catálogo *Juan Soriano. Naturaleza y mito*, bajo el título "¿Por qué hay arte?" y el otro fragmento fue publicado en *Enlace*, gaceta interna del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, núm. 13, julio de 2004 bajo el título "Entre el Remington y el cura: Juan Soriano, el artista".

Hace pocos meses, y en muy poco tiempo, murieron, por orden de edades, todas mis hermanas; primero la mayor y luego las cuatro que quedaban. El día que murió la última o cuando empezó la catástrofe, dije: “¡Por fin solo! Ya se me hizo el milagro.”

Guadalajara era una de las ciudades más mochas que ha habido en la historia del mundo. Toda la gente rezaba, toda la gente comulgaba. Pero comulgaba con tequila y agarraban unas borracheras tremendas. Y el cura Soriano pues era considerado una lumbrera porque sabía mucho de religión. Dicen que era muy inteligente y fabuloso para hacer discursos. Además tenía un padecimiento que era de esos que tienen la cara morada y pues la gente se conmovía mucho de verlo y oírlo, porque parece ser que todo lo que decía era muy brillante y muy bonito. Y luego todas las veces que el cura hablaba, bajaban los indios limpiísimos y las indias con unos collares de esas piedras que brillan mucho, que son como de papelillo, así de colores, y se sentaban en el suelo, como unas reinas, oyendo al cura como viendo a Dios. Preciosas. ¡Una maravilla!

Siempre a caballo, siempre vestidos de charro. Durante varios años dormí mal porque cuando me estaba durmiendo empezaban los disparos en una cantina que estaba cerca de mi casa, y el que echaba los disparos era hijo de un personaje importante y le perdonaban todo. Nunca lo metieron a la cárcel, nunca lo detuvieron, y todas las noches mataba al menos una persona en la cantina. Lo llamaban como el nombre de una pistola “El Remington”.

Mi padre había sido cómplice de muchos de estos políticos que tenían la horrible costumbre de agarrar a los que iban a ser senadores y diputados, los hacían creer

que eran amigos, iban a echar *speech* a los pueblos —mi papá escribía esos *speeches*— y a la vuelta sacaban la pistola y mataban a los que de verdad iban a ser. Entonces mi papá se hacía culpable de haber colaborado con ellos y agarraba unas borracheras para olvidarse de esto.

Y así aprendí muchas cosas: viéndolas

Desde que nací vi muchas cosas de pintura porque primero nací ciego, lo que fue una tragedia horrible que duró como quince días. Lloraban todos ¡qué horror! El único hombre y ciego. Y todo porque cuando uno nace ahí en Guadalajara te ponen una llama, y si no la sigues es que estás amenazado de ceguera. Entonces mi madre me llevó a Zapopan y ahí rezó, empeñó hasta los calzones para comprarle un anillo de oro a la Virgen. Y cuando regresé empecé a tener segregación en los ojos y entonces ya estaba salvado, y sí vi muchas cosas que no debería haber visto. Así pues toda la gente me enseñaba muchas cosas. Unas se me quedaban en la cabeza y otras me están saliendo apenas ahora.

Después estuve en una escuela italiana y ahí aprendí italiano. Los profesores hablaban italiano, eran unos profesores muy elegantes, muy ricos, que tenían una clientela extraordinaria y que a mí me regalaban toda la educación. Y también tenían moreras y animalitos. Y tenían un segundo patio, donde había los niños pobres. Yo no sabía que existía esa cosa en la escuela, y andaba yo ahí paseándome y de pronto veo y digo: “¡Qué raro, es como el patio nuestro!” Entonces me asomé y vi lodo, pero no me di cuenta que eran unos niños tirados en el polvo. Entonces me fije más y vi las patitas y las cabezas y los

trajes medio rotos de los niños jugando muy contentos. Entonces yo me puse furioso y le dije a mi papá: "sácame de esa escuela, no quiero estar ahí". Y me sacó.

Había cerca de mi casa una iglesia muy bonita y un teatro que se llamaba el teatro Degollado. Me llamaba mucho la atención la arquitectura de los altares dorados, y al mero principio de la tarde, cuando iba a caer la primera sombra, me metía a la iglesia, me sentaba y entonces se veía el sol que entraba y pegaba en los altares y se veía aquello maravilloso. Y además yo estaba solo en toda la iglesia, entonces era como un milagro, como si estuviera subiendo entre las nubes o algo así. Y todas las figuras éstas estaban hechas con una técnica maravillosa, que era una técnica de dos siglos atrás. Eran arcángeles, santas, y todo bien hecho y bellísimo, poético. Entonces eso me fascinó por mucho tiempo. Pero todavía no me salían, hacía todo lo posible y me salían como gallinas. Entonces me daba un coraje horrible y los rompía y los tiraba.

Entonces empecé con furor a tratar de hacer una bicicleta que vi. Entré a un lugar donde te rentaban las bicicletas y ahí estaba uno que arreglaba las bicicletas que rompías, y yo vi cómo las arreglaba, y me pareció fascinante que esos pedazos, que eran como pedazos de paraguas rotos, los juntó todos y salía la armadura de la rueda, que es tan bonita. Y me decía "¿cómo da vueltas con tanto impedimento?" Y eso empezaba a dar vueltas perfectas, por eso estaba encantado ahí. Entonces me decían: "Bueno, súbete a la bicicleta." Y así aprendí a andar en bicicleta; tenía como trece años.

Desde que empecé a montar las bicicletas empecé a tratar de dibujarlas, pero era difícilísimo dibujarlas. Poner todas

esas líneas y que tuvieran una apariencia de bicicleta, era difícilísimo. Entonces yo sacaba el cuaderno y se lo enseñaba a mis hermanas: "¿qué es esto?", y decían: "una bicicleta". Entonces ya me sentía yo el rey del mundo. Y así aprendí muchas cosas. Viéndolas, yendo a verlas con calma a diferentes horas; así aprendí a leer muchos libros, porque veo muchas veces que hay como siete, ocho, nueve maneras de hacer una cosa, por eso no me gusta certar, siempre he dejado las ventanas abiertas, las puertas y las posibilidades de hacer una cosa. Entonces, yo siempre he sido muy observador, y todas las cosas me dan como muy dentro ¿no?, las malas y las buenas.

Luego, a mí me dio mucha piedad ver en una ventana una niña muerta rodeada de flores y sola, no había nadie. Y esto era cerca de la orilla del mar, en alguna región de playa, pero no me acuerdo cuál fue de todas porque iba yo con Lola Álvarez Bravo, íbamos al mar, nos bañábamos, ella sacaba fotos y venían más amigos y más amigas. Entonces ahí paseando yo vi esta niña y vine corriendo a decirle: "Mira, hay una niña ahí, por qué no haces una foto de ella." No la hizo la foto. Entonces al día siguiente era el entierro, y el cajón era color de rosa. Y lo llevaban y cantaban con cirios y todo. Y la niña así, chiquita, pero vestida tan bonito, que por eso me quedó en la cabeza. Luego hice un cuadro de esa niña y luego hice otro, pero era un poco distinto. Y ahora un amigo dice que hay dos niñas muertas en dos museos de Estados Unidos, pero que antes había una y ahora hay dos y yo le digo: "Y va a haber más."

De mi hermana Martha hice varios dibujos, retratos y todo porque se veía muy guapa, porque me gustaba su cara, tenía un pelo muy liso, se quemaba al sol y la

vestía una tía que era de familia de sastres y ellos habían aprendido muy bien el oficio. Me gustaban sus maldades y todo lo que era la persona, a mí me parece que hay que respetar eso. Lo malo y lo bueno. Y siendo parienta más. Decía yo: "esta demonia que se vaya al infierno". Espero no acompañarla, pero se lo merece porque era de una perversión. Todas mis hermanas, cuando les pinté un retrato, lloraron. Y me decían: "¿Así me ves?", y yo les decía: "¿Cómo te verá tu marido? ¡Imagínate!"

Es que si a uno le interesa hacer el retrato de la gente que está posando se impone su figura a todo, a las más grandes fantasías se impone. Uno quiere que se parezca a lo que uno ve. Eso es como lo que uno siente en ese momento, porque a mí qué me importa que se parezca mi hermana a un retrato, nada. Pero sí me importa que se parezca para mí, que yo la hice y que salió como yo veo a mi hermana o como la vi en ese momento.

La experiencia de los retratos es que siempre hay un pleito horrible. Eso es muy divertido. Tú estás ahí observando todo para que el retrato sea muy parecido y quedar muy bien con la señora o con el señor o contigo mismo, y resulta que hay un pleito ¡espantoso! Te insultan y dicen: "Pero cómo puede usted ver a mi mujer así, si es una mujer divina y usted ha hecho ¡un cerdo! Y no sé qué y no le pago nada...!" Y le digo: "Pues si yo no te estoy cobrando, si yo te lo iba a regalar. Eres mi amigo, yo te iba a regalar el cuadro, yo no soy vendedor [...] ¿Quieres que te haga un retratito más chiquito?"

De Lupe Marín hice como 300 dibujos. Es la única gente que he pintado muchísimo. Y cuando vio ella los cuadros, yo noté que no le había gustado el cuadro más grande y que yo había puesto más cuida-

do; no le había gustado. Le digo: "Bueno, Lupe, sé que no te gustó el cuadro, ¿por qué no te gustó?" Dice: "Oye, porque me pusiste igual que un maricón". Bueno, luego ella se veía como muerta, pero no estaba pintada como muerta. "¿Por qué? Qué me viste muerta o qué." No, bueno, tenía yo mucho sentido del humor. Entonces me gustaba hacer algunas burlas.

Y había muchas intrigas

En el teatro Degollado se juntaba lo mejor de la ciudad, las gentes más bien educadas, más guapas, más bien vestidas. Y bueno, de pronto llegaban algunos actores de fuera y estrenaban alguna obra que estaba de moda en París, entonces esto llevaba mucha gente. Pero esto era un día o dos en cuatro, cinco años; todo eso era muy poco, no ajustaba para la demanda que había. Y había muchas intrigas. La gente era muy intrigante.

Y a la mayoría de la gente le gustaba vivir en las afueras o en los pueblos alrededor, ahí vivían más tranquilos. Pero todo con unas historias falsas de haciendas que no existieron y que ellos creían que eran de sus abuelos, y no habían sido nunca ni de sus abuelos ni de sus abuelas ni de nadie de Guadalajara, eran de otra ciudad. Pero ellos presumían. Todo esto hacía muy chocante el ambiente.

Bueno, también había algunas personas que tenían en su casa libros buenísimos, pero me consta que no los leían. Muy pocos, muy pocos leían. Chucho Reyes Ferreira era muy culto; era muy culto Luis Barragán. Chucho tenía una colección maravillosa de miles de cosas que había juntado en su vida y la tenía abierta y recibía a toda clase de gente que se interesaba, y

la dejaba manipular todos los objetos. Tenía cosas valiosas, preciosas, mucho sentido del humor y libros increíblemente raros y buenos.

Había una serie de muy cultos, pero eran muy perseguidos. Pero perseguidos de verdad. Bueno, tan perseguidos que nos fuimos de Guadalajara. A Chucho lo fueron acosando, acosando, hasta que lograron echarlo de la ciudad. Y entonces nos fuimos juntos. Yo me fui porque yo quería hacerlo, pero a los otros les dio trabajo decidirse, pero también se fueron. Y nos juntamos aquí en la ciudad de México y ya fuimos muy felices, como en los cuentos.

Niño precoz en la ciudad de México, 1935

Pues llegué a la ciudad de México con dos pesos y un libro de Chéjov. Y llegué a buscar una tía que tenía dos hijos y que su marido vendía paletas en los cines, entonces ganaba muchísimo dinero vendiendo paletas. Y el marido quería mucho a la mujer y a sus hijos, pero desde que yo llegué la empezó a aborrecer porque ella me cantaba, me peinaba, me daba el mejor bolillo que había en la casa, entonces empezó a tenerme un coraje horrible.

Bueno, yo quería ganar dinero pero no sabía cómo ganarlo, no tenía la menor idea porque en mi casa, como en todas las de Guadalajara, la gente creía que era rica, pero no. Padecían esta locura. Luego pedí una carta de recomendación de José Guadalupe Zuno porque era amigo de mi padre y de otros políticos como él.

Di clases de dibujo en la escuela nocturna en la ciudad de México. Los convencí porque se necesitaba tener, mínimo, creo que dieciocho años o algo así para ser maestro, y yo debo haber tenido diez años,

y yo no sabía hacer nada más que dibujar un poco. Entonces yo le dije al rector de la escuela: "Yo estaría encantado si usted me deja que un día dé yo toda la lección de dibujo y que los niños y las niñas estén dibujando y no hagan ruido." Y dijo: "¿Usted va a lograr eso? Pues yo creo que no, pero en fin, se lo voy a conceder porque si no usted va a creer toda la vida que yo eché a perder su carrera." Entonces me dejaron hacerlo, y los niños no chistaron, hicieron dibujos maravillosos, gracias a un truco: que yo dictaba los dibujos.

Así se me ocurrió dibujar en el pizarrón un caballo, luego dibujé un gato y luego les di los lápices afilados para que los siguieran afilando y les dije: "Bueno, en cada hoja hagan un animal de éstos, pero viendo todas las diferencias que tienen, entonces lo voy a dictar." "Ay, a poco se dictan los dibujos! Ja, ja, ja", se reían. Entonces: "Sí, se van a dictar. Usted hace lo que yo diga. Bueno, el caballo, vamos a empezar por el caballo: orejas puntiaguadas, cola así y asado; patas, pezuñas, cuerpo como nalgas de mujer." Y así. Y luego venía otro animal y también lo describía así, poco a poco. Y ellos dibuje y dibuje. Y todos dibujaron maravillosamente lo que nunca habían observado ni sabían que era así.

En la Escuela de la Esmeralda encontré a Zúñiga, que era muy simpático y tenía así un cuerpo de boxeador. Enseñaba maravillosamente la escultura en barro, pero era muy conservador. Luego con el tiempo se hizo muy rico y compró una especie de taller muy grande y ahí vendía todos sus cuadros y todo lo que hacía, porque eran muy atractivos y muy fáciles de saber que eran de una persona porque tenía un lenguaje muy reducido pero muy eficaz. Impactaba y además era una cosa que era del

gusto de la gente y que era dizque muy mexicano, no era, pero parecía. Yo veía mucho esas piezas y se me hacían interesantes pero no me emocionaban, yo me apartaba de eso porque no sentía esa necesidad. Yo miraba la cultura donde estuviera. Pero te digo, todo ese arte que está inspirado en ideas pues desmerece, porque el arte no son ideas, son formas, son colores, son otras sugerencias.

La guerra fue horrible. Los refugiados españoles nos hicieron mucho bien porque muchos prejuicios que teníamos contra España y eso desaparecieron. México era un México lleno de deseos. Quería ser Estados Unidos, pero no quería ser Estados Unidos; quería ser Guadalajara pero ser Zapotlán.

Fue de verdad un momento muy terrible para los refugiados españoles, pero luego fue un momento muy bonito porque de verdad los tratamos muy bien y los quisimos mucho, porque la mayoría eran muy inteligentes.

Hay una pintura que tiene muchas figuras *La playa* que son los extranjeros que llegaron. Y era nada más reflejar ese momento en que toda la gente pierde la cabeza y se vuelve como objeto, no como persona. Era como un infierno, algo así. Entonces la gente me lo compraba y luego me lo devolvía. Les parecía tremendo.

Primer viaje a Italia y Grecia, 1951-1953

Mi primera vez en Italia pues la encontré muy bonita y muy rara porque cada lugar es como un pueblo diferente y se habla otro italiano y otra forma de ser. Entonces eran como muchas cosas diferentes, pero que formaban Italia. Grandes librerías a

las que entrabas y lo primero que te preguntaban ¿qué querías leer? Y luego te decía: "Vaya a tal puerta, toque y diga usted que es fulano de tal. Ahorita voy a mandar a alguien que le dé su silla, que le dé su candelabro y que le dé su libro con la fecha que entra y con la fecha que lo va a dejar." Y lo metían a uno ahí y uno podía estar una hora, tres horas y luego a los tres o cuatro días ir otra vez y seguir así. Y libros maravillosos que hacía un siglo que no se reeditaban y que eran importantísimos, pero que la gente de ese momento no tenía interés por esos libros, buscaban otros libros. Para mí fue una maravilla porque ellos me trataron como si fuera del grupo de los que prestan los libros.

Estaba leyendo mucho sobre cómo había nacido la Iglesia católica y la fuerza de los curas. Eso me impresionaba mucho. Y entonces pues había muchas versiones, había muchas historias de familias que tenían pecados tremendos.

Y luego la gente tiene como una cultura de muchos siglos acumulada y no se les ha hecho algo podrido o cursi, sino que al contrario, les ha dado mucha calidad de persona. Ir a un café a tomar café, cuando te dicen quién ha estado en ese café te paras porque te da miedo y dices: "Pero puro genio aquí. Me voy a caer de la silla." Y el café impecable, precioso, como si lo estuviéramos estrenando.

Luego el río, el edificio que quedó en medio del río, que está decorado con frescos. Todo está así lleno de historia y de historias muy bonitas y trágicas. De belleza, de crímenes horrendos. Había incluso casas que eran de la condesa tal y tal que tenía la obligación de abrir tal día en el año, y ella tenía la obligación de abrir, estuviera en su cama o en donde estuviera, para que entraran las gentes a ver los cua-

dros que tenía en su cuarto. Entonces ibas y estabas muy contento de que tuvieras tantos derechos como tenía esa duquesa.

Bueno, las esculturas, las fuentes eran impresionantes. Esa figura hecha de pura belleza, de una cosa tan hermosa como es el mármol. Algunas estatuas me parecían demasiado relamidas en los textos, luego vi las originales en Italia y en Grecia y las originales son de una belleza ¡maravillosa! ¡increíble! Son verdaderas estatuas, y las otras son derivadas de esas estatuas.

Me gustaron mucho las cosas que vi en Grecia porque vi algo que era como lo que yo deseaba conocer, lo que yo deseaba ver alguna vez, y la razón es porque me sabía de memoria y leí varias veces los libros que hablan de Grecia. Todo era maravilloso en ese estado. Y las esculturas son así. Son bellísimas.

En un sentido me gusta más México. Sí, porque México no tiene tantas alteraciones como tiene Italia. Italia está muy cortada por los mismos italianos y por los que la invadieron. En México eso no existe. En México está pasando lo contrario, ahora están descubriendo las grandes esculturas, los grandes monumentos antiguos que pasaron como ruinas viejas, que había que darles una patada y tumbarlas. Han descubierto que hay muchas cosas que no pudieron leer porque el jeroglífico no son letras, es como una partitura de música. Entonces no tengo un México mutilado por ideas y cosas. Lo que veo lo he aceptado, a veces son cosas maravillosas; a veces son cosas equívocas, que uno no puede interpretar.

A mí México me gusta mucho, pues para mí, cómo te diré, no es muy importante que sea mexicano o que sea francés, sino que sea bello, que sea interesante. Me gusta mucho la historia, el paisaje, los re-

cuerdos, los pedazos que quedan de las cosas del pasado y la gente que es una gente muy civil, muy simpática, se come bien. Es muy bonito lugar.

Como soy un poco incrédulo la escultura me sale más fácil

Yo primero hice escultura con masa porque me daban a comer pedazos de masa y yo primero me los comía pero después hacía a mis hermanas y las quemaba. Y luego cuando di clases de dibujo me metía siempre al lugar donde estaban enseñando escultura o las otras técnicas, porque había muchas técnicas que empezaron y que felizmente no siguieron porque eran puras técnicas que iban a destruir el arte, como cualquiera hecha con intención de venderse. Las llevaban a Misrachi y ahí las vendían.

Bueno, la escultura me sale más fácil porque como soy un poco incrédulo, cuando veo que sí tiene volumen y le hago así (la toco) ya me conformo con la vida. Pero cuando es pintura quiero hacerlo y no, pues es un plano (p. 112).

La escultura me gusta mucho porque la luz la cambia todo el tiempo... ya venimos de allá y ahí teníamos otra luz. Está en constante transformación. Es algo como muy vivo (p. 127). Y lo otro pues es muy bonito y cómo te diré, todas sus cosas son maravillosas, pero es como bastante limitado, necesita uno más imaginación para ver en una tabla lisa todos los pequeños detalles que le dan vida.

Hay muchas cosas que de una idea o de un pedazo de papel, en el que se te quedó una idea, de ahí te sale un edificio. Empiezas a pensar: "¡Ay! Qué bonito se vería esto más grande." Y luego lo haces y luego

le pones la luz, luego le quitas la luz. Es muy divertido (p. 139).

Teodoro González de León me dijo: "Mira, a mí me gustaría poner aquí (frente al Auditorio Nacional) alguna figura." Vi el lugar, cómo estaban las formas del suelo y las formas de la pared. Entonces dije: "Aquí iría bien una pieza, pero ¿cómo?, ¿cuál? Entonces vi lo que tenía en mi casa y vi ésa y dije: 'Ésta estaría bien'." Y ya. Y dije: "Se la voy a enseñar a Teodoro, si le gusta la hago y si no, le haré otra más y ya." Si ya no le gusta, le diré el nombre de mi enemigo para que lo contrate ¿no? Entonces yo llevaba otras figuras en la bolsa, chiquitas, así muy chiquitas para que él las viera. Y sí, bueno, a él le gustó mucho *La luna*. Y que si la ponemos, y que si no, y que si sí. La subíamos, la bajábamos para que luciera lo que él quería que luciera. Porque en la luz se ve todo, aunque sean así, chiquitas. La llevábamos al lugar y ves que en la mañana da una luz, en la tarde otra y en la noche otra. Y le digo: "¿De qué tamaño la quieres?" Entonces la hicimos de ese tamaño y quedó igualita. Pero así se nos ocurrió a los dos.

Pues vi el edificio (Arcos, Bosques) que tenía este hueco, así, enorme, muy, muy, muy grande, muy luminoso. Entonces empecé a pensar. "¿Qué podrá ser?" Luego vi que había palmeras por acá y que como un jardín, y luego que había como la manera de poner agua y dije: "Pues va a quedar como un parque muy protegido y muy bonito y la gente se va a poder pasear, besarse en la oscuridad." Entonces vino Teodoro y le enseñé la *Dafne* y me dice: "Me gusta, pero a ver si les gusta a los dueños, a ver si la aprueban." Y sí la aprobaron. Y se ve muy bien.

Siempre he tenido amigos arquitectos, pero ahora son más cercanos y me toman

en cuenta, me preguntan. Los arquitectos toman muy en serio su trabajo, y si no lo toman en serio pues se les caen los edificios. Siempre están pensando en los gruesos de las cosas, en la altura, en el clima y en la competencia, ahora eso está matando a la arquitectura. Antes los arquitectos me preguntaban, pero en cuanto yo decía algo no lo hacían porque dudaban de que estuviera bien ¿no? Y ahora no dudan, digo: "Pues yo lo haría así." Como muy serio ¿no? Y "¡ay! De veras, qué gran idea." Y lo hacen.

Y *La mano* ¿ésta para que se me ocurrió? Pues ésta salió de un chiste. Yo era muy amigo del dueño de esta empresa de comida Herdez y todos sus hijos e hijas eran muy amigos míos y nos llevábamos muy bien. Entonces empezaron con que querían una forma para el edificio que habían hecho muy grande como... rojizo, de una piedra; se los hizo un arquitecto muy conocido, Javier Sordo Madaleno.

Entonces el dueño me dijo: "Oye ¿tú harías una escultura?" Y yo: "Claro que sí. Nada más que estén de acuerdo tu familia y tú." Porque ellos todo lo hacen en familia. Entonces me dijo: "¿Por qué no te vienes a cenar pasado mañana?" "Sí, cómo no." Entonces yo ya llevé el modelo, la pieza de la mano. Entonces yo no dije nada. Platicamos y entonces Marek (Keller) les preguntó: "Bueno, ¿qué les gustaría a ustedes que Juan hiciera?" Y entonces dijeron: "¡Un chile!" Bueno, unas carcajadas, de morirte de risa. Entonces pues yo dije: "Bueno, yo tengo otra propuesta porque ésa se me hace así como que no va a quedar muy bien en la vía pública [...] Mejor vamos a pensar en otra cosa." "¿Pues qué puedes pensar?" Y les dije: "Pues mira: una mano. Una mano sería muy bonita." "¡Ay, sí! De veras, una

mano.” Y ya se quedó la mano. Bueno, puedes pensar otra cosa, pero en un caso así, era bonita la idea de una mano pues la comida es algo que es como que das, algo que haces y que das ¿no?

Entonces hice la mano bastante más grande del modelo chico; les gustó mucho. Además hicieron muchas manos para regalarlas en la fábrica a los empleados y como publicidad. Y allá circuló eso; todavía andan por ahí muchas manos. Y se ve muy bien ahí donde está, porque además el edificio se prestaba. Es como el lugar de entrada, como que te recibe. Tiene un color verde y todo el edificio es muy rojo, entonces se ve muy bien.

Ahora de pronto tengo muchas ganas de hacer escultura y ando buscando; a veces pienso: “Voy a cambiar ahora. No voy a hacerlas de tal material sino de este otro que vi que se ve muy bien, etc.” Y luego cambio y sale otra cosa ¿no? Pero yo no puedo planear una cosa así como con mucho tiempo ¿no? Se me ocurre o no se me ocurre y, en general, sale. Pero no tengo tantas ideas. Es que una cosa es la idea y otra cosa es hacerla realidad porque al hacerla realidad la idea casi no está, la realidad es superior a la idea; es ya la cosa bien entrelazada, bien sentida, y lo otro es como que a lo mejor sale (pp. 151 y 165).

La pintura es como una conversación

La mayoría de la gente no sabemos ver. Cuando nacemos al encuentro con una pintura, vemos la pintura y la tomamos como exvoto o como cosa de religión. Entonces no hay una manera de aprender. Y si agarra uno un libro, entonces ya está uno equivocado para diez años más porque dice puras cosas que no tienen que ver con

la pintura. Es que la pintura, a lo que más se puede parecer, es a una conversación entre dos gentes, que uno se quiebra la cabeza para encontrar la palabra que expresa lo que uno está sintiendo. Y así es la pintura, uno se siente forzado a ponerse a dibujar y a dibujar para que salga algo que uno sintió viendo una cosa o un momento de la vida, y entonces la otra persona reacciona y contesta. Y entonces se hace el diálogo y uno siente ternura por aquella persona que lo entendió a uno. Y entonces uno se esmera por hablar mejor y que lo entiendan. Entonces es todo un aprendizaje que uno no sabe qué va a hacer. Ahora me gusta mucho la conversación, si no, estaría uno en el manicomio hablando solo. Pero uno no puede hablar solo, tienes que tener quién te oiga.

Unos cuadros se hacen solos, de un de repente uno volteo y ya está. Y otras veces está cinco años con la obsesión de terminar un cuadro y no puedes, no se te ocurre cómo. Pues no se sabe, yo volteo y lo veo feo y digo: “Pero cómo, si cuando lo estaba pintando, al principio, me parecía bien. ¿Qué está mal?” Entonces busco, busco; hago varios *sketches* y eso, y no sale. Y de un de repente sale ese cuadro, algo completamente inesperado para mí. Pero en realidad, uno nunca sabe por qué sale bien un cuadro. Nunca lo puede uno saber. La geometrización la hace uno sin saber qué es. Es una necesidad, que ve unos espacios que molestan y uno los tacha con el color y con la forma y les da una vida que no tienen, si no no habría pintura.

Fíjate que ningún cuadro mío me gusta y por eso sigo pintando, porque no hay una perfección que puedas saber. Qué te diré, sería uno como Dios si supieras las reglas para que un cuadro te salga perfecto. Es como algo que te llega por equivo-

cación; estás trabajando en un cuadro y de repente sientes que va muy bien y lo terminas, eso es maravilloso.

Y luego puede rodar por todo el mundo, me lo puedo encontrar tirado en una alcantarilla y no me importa ya nada. Me importa que lo pueda hacer, que fue como un regalo que me lo hizo el destino porque yo no quiero hacer cuadros para que toda la gente se arrodille delante de ellos, se me haría algo espantoso, los hago porque me da un placer muy grande hacerlo y que salió. Eso es como parte de tu casa, lo llevas contigo a donde vayas, tus pequeñas obsesiones o tus grandes obsesiones, todas viven contigo durante el periodo que tú estas en vida, y luego pueden desaparecer o aparecer los vestigios, pero la verdadera intención es la que siente el que la descubre. Hay pintura, no tanto por el que la dibuja, sino por el que la ve. El que la ve de verdad le da a la pintura su verdadero carácter.

EL DIÁLOGO DE LAS ARTES:
LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA MODERNA.
LAS ESCULTURAS DE JUAN SORIANO
EN LA ARQUITECTURA¹⁹

Juan Soriano es un artista moderno, no hay remedio. Claro que tiene elementos figurativos, pero siempre trabajados en

¹⁹ Versión editada y extractada de la entrevista hecha al arquitecto Teodoro González de León por Graciela de Garay, investigadora del Instituto Mora, en la ciudad de México el 22 de abril de 2004 para la exposición Juan Soriano. Naturaleza y Mito que se presentó en la ciudad de México, en el Instituto Mora, del 6 de mayo al 25 de octubre de 2004. Copias de la videograbación y su transcripción se encuentran para su resguardo y consulta en el Archivo de la Palabra del Instituto Mora.

forma abstracta. Es decir, todo el arte moderno es abstracto, salvo algunos artistas como Balthus y otros, que también tienen una gran abstracción en el fondo, pero Juan la tiene profundísima, además tuvo épocas totalmente abstractas.

Creo que Juan ha tenido muchas oportunidades de hacer escultura grande y espléndida. La de Jalisco, *La ola*; luego *La paloma*, con Ricardo Legorreta. Unas más figurativas, como *La paloma*, pero siempre con gran abstracción. Son piezas muy abstractas y muy aptas para el arte público, son muy limpias de concepción, son de imagen muy clara de comprensión, a pesar de su complejidad. Lo que es muy bueno para el arte público.

A Juan lo conocí en los cincuenta, hace mucho. Se pierde ya en la memoria del tiempo. Él era muy jovencito y yo también lo era; bueno, yo un poquito más joven que él, todavía. Y lo conocí, por supuesto en una fiesta, porque él no paraba de hacer fiestas, como lo sigue haciendo todavía.

El primer proyecto en el que colaboramos juntos Juan y yo fue en Tabasco. Ahí fue la primera vez que pusimos una escultura a escala importante. Después fue el Auditorio Nacional y después fue el Corporativo Bosques. Bosques es inmensa, pero también la del Auditorio tiene su dimensión respetable. Creo que son de la misma altura inclusive: nueve metros de altura, las dos, la del Auditorio y la de Bosques.

En los sesenta Juan empezó a revivir sus esculturas que había hecho en cerámica, y las empezó a pasar a una escala un poquito mayor en bronce, y coincidió con el Auditorio. Yo vi varias maquetas, y *La Luna* se me hizo una forma muy propicia para la plaza del Auditorio.

En el Auditorio teníamos un comedido de poner varias obras: unas dentro del *lobby*, en la plaza, y adentro, en el telón. Entonces escogimos a tres artistas: Manuel Felguérez para el telón, Vicente Rojo para el vestíbulo interior y Juan Soriano, el más viejo, para la plaza. Bueno, la pieza de Vicente también es de un tamaño muy respetable. Un proyecto precioso de Manuel, para el telón, se frustró, porque no se consiguió el financiamiento. Pero, se consiguió, en cambio, una reproducción de un cuadro de Rufino Tamayo. Eso sí lo donaron gentes privadas. Después Manuel ya hizo una pieza dentro del vestíbulo que está espléndida. Pero la que fue más compleja de dimensionar fue la de Juan, porque está en la plaza. En la plaza era difícil saber a qué escala. Hicimos muchas maquetas con la maqueta original para saber el tamaño. Y llamaba a Juan: "A ver, ¿qué te parece éste?" Y lo malvado de Juan es que siempre me decía: "Así está bien." Cualquiera le parecía bien, no quería discutir conmigo. Pero se le veía en los ojos cuál le gustaba más ¿no? Y cuando llegamos a un tamaño, que era como, no sé si... ahorita estoy mal de memoria y creo que no tiene nueve metros, creo que es un poco menos dijo: "Así está bien." Es un tamaño bastante bonito. Y creo que quedó muy bien de tamaño en relación con la plaza y el edificio. Juega muy bien. Por supuesto es una escultura para vía pública. Es escultura pública, arte público. Es un trabajo muy bello. Y creo que la pieza quedó muy fuerte, muy bien situada, estamos muy contentos (portada).

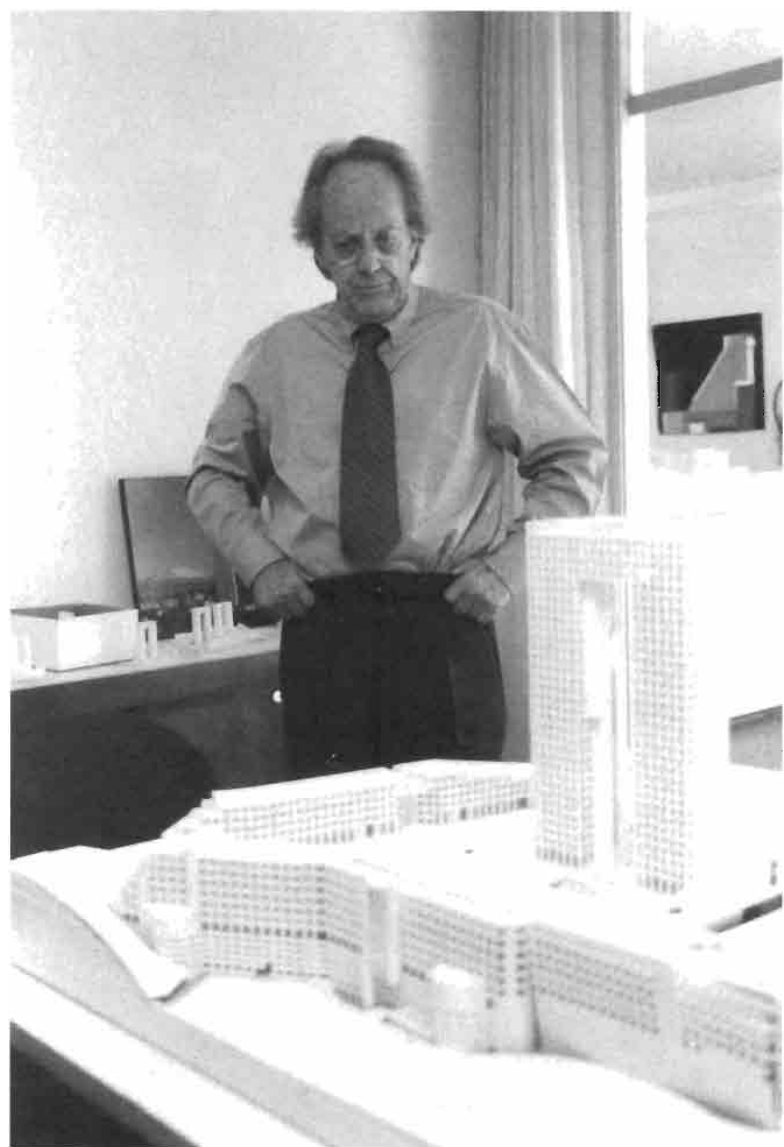
La pieza original es una pieza de los [años] sesenta en cerámica, bellísima, y coloreada: Pero al pasarla a nuestra escala, ya el coloreado, pues ya no puede funcionar, teníamos que colorear el bronce. Y

bueno, para escultura pública, el bronce es históricamente el material que más aguanta a la intemperie. Todo el mundo ya está acostumbrado a que el arte público es casi siempre de bronce. Ahora, los escultores modernos también han introducido las placas pintadas, el acero o el acero oxidado o el acero pintado, pero yo prefiero el bronce. El bronce, cero mantenimiento y queda para siempre.

Bueno, *La luna* se ha vuelto el emblema clave del Auditorio, hasta los premios que da el Auditorio, se llaman las Lunas. Y a los actores que ganan ese premio anual se les da una pequeña escultura de *La luna* hecha en vidrio, la hacen en Monterrey. Y es muy bonita escultura en vidrio. Entonces, claro que *La luna* ya es el símbolo del Auditorio (p. 179).

El edificio Arcos Bosques fue una aventura mucho más compleja porque queríamos, Francisco Serrano y yo, que estuviera en el arco, en el hueco del arco, que es lo primero que se ve viniendo desde el estacionamiento, al salir de los elevadores. Y ahí pensamos poner la escultura de Juan (p. 199).

En la maqueta nos resultaba bien la medida de nueve metros, habíamos probado varias, pero igual Juan: "No, ésa está bien." Y luego cambiaba. "Ésa también." Así me contestaba. No sabía yo si era broma de él. Pero cuando le puse la más grande me dijo: "También está bien." Pero le vi los ojos, que le gustó más. Y entonces, cuando yo le dije al cliente, al dueño del edificio, al licenciado Manuel Senderos: "Vamos a poner una escultura de nueve metros de la pieza que te gustó de Juan. Pero va a ser de nueve metros." "¡Ah, caramba! —dice— nueve metros. Se me hace excesivo. No puede ser, oye, no. Va a aplastar el lugar, no. No, puede ser." "Qué





te parece —le dije— si hacemos una maqueta a escala natural. Una especie de judas, de tela o a ver qué se me ocurre. Te hago yo la figura de nueve metros, la pintamos de un color...” “Ah no, pues perfecto, muy bien. ¿No saldrá muy cara?” “No, no, no.” Entonces hicimos una especie de judas, que Juan intervino para hacerlo. Y quedó ¡precioso!, el judas ése. Yo no sé si mejor que la escultura... No, no, no, pero claro, porque la hizo el mismo artista. Precioso quedó. Entonces le dijimos a nuestro cliente: “Ya está listo, venla a ver.” Le fascinó. Es el tamaño exacto. Nada más se adaptó perfectamente el gran tamañote al espacio y empezó a hacer juego, a girar: a dialogar con el espacio, muy bien. La pieza hizo una tensión muy fuerte en el espacio (p. 200).

Y cosa muy curiosa, la teníamos al eje de la calle peatonal y al centro del arco, pero al eje de la calle peatonal que está atrás. Y ahí Senderos nos dice: “Ay, me invade un poquito sobre el eje de la calle peatonal, por qué no la mueven un poquito para acá. Mira, por ejemplo, que se remate en este pórtico, meterla un poquito, sacarla del eje, para que se vea del eje, pero, de un pórtico de adentro.” (p. 202). Pórtico del propio edificio. “Claro.” Y así la pusimos. Entonces también intervino el licenciado Senderos en la posición de la pieza. Y quedó mucho más misteriosa, porque desde la calle peatonal se ve, pero invade ligeramente y no se ve al centro. En cambio, cuando se sale del edificio y se ve el pórtico, ahí aparece, como apachurrada por el pórtico: ¡precioso efecto!, ¿no? Hizo una riqueza muy grande ese movimiento que propuso el cliente. Estoy muy contento de esa aventura. Localizar una escultura puede ser un ejercicio plástico muy bello ¿no? Y éste fue muy bello.

Desde el gran judas hasta el resultado final, el movimiento final. Fue muy bonito juego.

La forma de *Dafne* quedó espléndida, y con sus brazos como que mueve el espacio de la arquitectura, lo mueve. Le da un dinamismo ¡bárbaro! a todo esto. Sí, porque se supone que es el momento en que Dafne se empieza a convertir en árbol, perseguida por Apolo. Y Juan le puso un brazo que ya es una rama —es totalmente abstracta— pero ya le puso un pájaro ahí. Sí, ya los pájaros ven como rama al brazo de Dafne. Pero los pechos no. Los pechos son de mujer todavía (p. 204).

La escultura tiene un pie asimétrico y pasamos por debajo de ese pie asimétrico un canal de agua, que sí es totalmente simétrico respecto del edificio y le da un jueguito ya arquitectónico a la escultura sin tocarla. Quedó espléndido.

El que hace el viajecito peatonal en vez de subir por los elevadores, la descubre de lado, que es otra forma de verla. Pero la más bonita vista, tal vez la más misteriosa, es cuando se sale hacia atrás desde los vestíbulos y al cruzar el pórtico que lleva a la calle peatonal se ve la pieza apachurrada por el pórtico, llena totalmente el fondo del espacio. Es espléndida vista. Y distinta, según se ve desde el vestíbulo izquierdo o del vestíbulo derecho. Por supuesto, totalmente distinta (p. 206).

Realmente es un espacio muy, muy sorpresivo. Muy sorprendente gracias a la escultura, gracias al arte que está dialogando con la arquitectura, que es como yo siento que debe ser la integración plástica moderna. Son obras independientes, no como se hacía antiguamente, que la escultura estaba disciplinada por la arquitectura, digamos. Es decir, eran formas, columnas que se volvían escultura, acróteras en



las partes superiores. En la arquitectura clásica la escultura está subyugada por la arquitectura, está disciplinada. Y creo que hay que hacer un diálogo de dos artes, totalmente libre, sin que uno se subyugue al otro. Ésa es la integración plástica moderna.

JUAN SORIANO, UN PINTOR DE LO ENTRAÑABLE²⁰

Juan Soriano es un escritor de imágenes.
Martha González Escobar

En cuanto a su pintura, Juan recuerda un poco a los pintores tradicionalistas del siglo XIX, pero su temática es más compleja porque Juan tiene una gran influencia literaria más que de artes plásticas. Desde un principio, a él le cautivó la poesía, la literatura, Octavio Paz, Luis Cernuda, León Felipe. Toda esa gente lo tuvo y lo mantuvo interesado. Por eso yo les insisto que su pintura, más que artes plásticas, es poesía. La influencia de ellos fue importante porque le dio a su trabajo ese sentido. Cada cuadro de Juan Soriano es una narrativa en imágenes.

Juan Soriano es hijo de Rafael Rodríguez Soriano y de Amalia Montoya. Él nació en esta ciudad de Guadalajara, por la calle de Belén. Era el menor de una fa-

milia de cinco mujeres. En su casa no había dinero. Su papá era muy adicto a las cantinas. Se dedicaba a ser empleado burócrata municipal y cuando tenía chamba les iba más o menos, pero cuando no tenía dinero pues les iba bastante mal, al grado de que cuando ellos no tenían dinero para el desayuno, su mamá los mandaba a los templos a comulgar para que comieran algo. Una vida muy difícil.

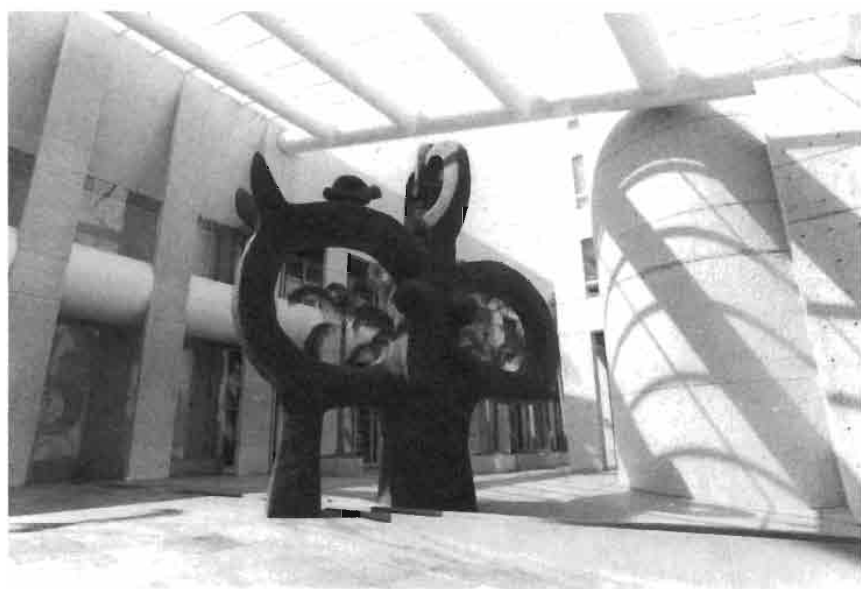
El niño desde chico fue muy retraído, muy sensible, un poco enfermizo, y cuando había choques importantes en su casa, pues se desmayaba porque él era muy sensible. Esto le fue haciendo un poco aislado y muy individualista, y hasta la fecha, porque aunque él era muy chico y vivió con los muralistas como Diego Rivera, él nunca fue muralista, siempre opuso la pintura de caballete a ese movimiento.

Las dos características personales que destacan mucho de Juan son sus ojos azules y un sentido del humor extraordinario, y también una sabiduría de la vida extraordinaria. Siempre da opiniones muy documentadas de absolutamente todo.

Bueno, debo decir otra cosa. Juan Soriano descubrió que tenía vocación para el arte desde muy chico. Él empezó aquí en Guadalajara dibujando. Le gustaba mucho dibujar, y como todo buen pintor debe ser primero dibujante. Entonces dibujaba *Las meninas*, un cuadro del siglo XVII que está en el Museo Regional de Guadalajara y que me dijo: "Me salían igualitas."

El niño fue enviado por sus papás, en vacaciones, con Chucho Reyes Ferreira, un anticuario muy famoso y muy ilustrado que recibía todas las revistas importantes de la época en materia de cultura, artes plásticas y demás. Ahí Juan aprendió todo. Todo lo que se refiere a las antigüedades,

²⁰ Versión editada y extractada de la entrevista hecha a la periodista Martha González Escobar por Graciela de Garay en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México, el 1 de abril de 2004 para la exposición Juan Soriano. Naturaleza y Mito que se presentó en la ciudad de México, en el Instituto Mora del 6 de mayo al 25 de octubre de 2004. Copias de la videograbación y de la transcripción se encuentran para su resguardo y consulta en el Archivo de la Palabra del Instituto Mora.



que sabe mucho. Todo lo que se refiere a revistas y libros de la época.

Chucho Reyes Ferreira tenía esta casa de antigüedades a la que asistía la flor y nata de la sociedad de Guadalajara a comprar objetos bellos que Chucho Reyes Ferreira importaba o traía o comerciaba; no sé de dónde los sacaba, pero ahí estaban. Entonces Chucho pintaba pliegos de papel de china con acuarela y hacía gallos, Cristos, unas cosas preciosas, y usaba esos papeles para envolver las cosas que vendía, hasta que el arquitecto Luis Barragán se dio cuenta y le dijo: “¿Pero qué estás haciendo? ¿Cómo? Esto es tirar a la basura obras de arte. Y me haces favor de que no envuelves tus cosas con esos pliegos de papel de china que pintas, me los regalas y yo sabré qué hacer con ellos.” Y bueno, supo qué hacer, porque ahorita son unas obras de arte muy apreciadas. Chucho Reyes Ferreira era igual que Juan, empleaba muchos colores muy fuertes; entonces fue llamado el Chagall mexicano. Y cuando en París, Chagall supo de su existencia, se quedó impresionadísimo y muy interesado en conocerlo. En fin, Chucho Reyes Ferreira fue para Juan su primer maestro. Parece que Juan también reconoce la influencia de un maestro de artes plásticas llamado Caracalla.

Finalmente, Juan se fue y nunca volvió a Guadalajara. Sin embargo, en todas las pinturas que ha hecho Juan desde entonces, se nota la influencia y el ambiente de Guadalajara.

En su época Guadalajara era una ciudad chica; en el centro había muchas casas importantes y grandes, la mayoría ha desaparecido porque la verdad la ciudad ha sufrido una agresión arquitectónica muy fuerte. El ambiente que predominaba era muy moralista, muy represivo para el sexo

y para cualquier otra información del tipo que no fuera vas a la iglesia y te confiesas; hipócritamente, porque a lo mejor en el fondo ni tanto. Juan sentía que era muy exagerado todo. Entonces, entre otras cosas, el ambiente opresivo de la ciudad le impulsó a irse. Si Juan no hubiera salido de aquí a los trece años, pues no sabemos si habría sido el Juan Soriano que conocemos

Juan tenía trece años cuando se fue de Guadalajara. Se fue a instancias de un grupo encabezado por Lola Álvarez Bravo y por algunos pintores de Guanajuato que le dijeron que se fuera de México porque tenía mucho futuro. Entonces él se fue y allá le consiguieron una chamba de maestro de dibujo en las escuelas para obreros. Y pues hizo su vida en México y le fue muy bien.

Se fue seguro de que iba a olvidarse de Guadalajara. Entonces Juan, cuando se fue de Guadalajara, dijo: “Pues ya me olvidé de esta etapa de mi vida. Yo hasta aquí llegué.” Y ahora que han pasado los años y ya que es mayor, me dice que en realidad se llevó a Guadalajara con él.

Juan es un hombre muy sabio, muy culto, lector incansable, habla tres idiomas pero en realidad no asistió más que a sexto año de primaria. Él siempre ha buscado libros y se sabe influir por mucha gente. A mí me ha dicho que el secreto de su cultura es tener amigos que saben y que te pueden decir cosas. Y me lo dijo con un dejo malicioso, porque los personajes con los que tuvo contacto fueron Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Octavio Paz, Elena Garro, María Izquierdo, Luis Cernuda, León Felipe, Ramón Gaya, José Gaos, o sea la intelectualidad de la época. Todos los grandes de la cultura de los años treinta y



cuarenta en la capital. Juan era amigo de todo el grupo de los años treinta. Y a mí me contaba que María Félix era preciosa, mucho más bonita en persona que en la pantalla. Bueno, era su amiga y se llevaba bien con ella. Y como les digo, con todas esas personas tuvo contacto. Y era un muchachito, por supuesto, pero aprendió todo. Vamos a decir que poco a poco él se hizo a sí mismo.

Hubo una época, la víspera antes de irse a Europa, en que Juan participaba en grupos de teatro y grupos de "Poesía en voz alta", y sí, se estaba dedicando a otra cosa que no era exactamente la pintura, que era la escenografía de los teatros y vestuario. Pero terminó yéndose a Europa y en Europa vivió otra parte de su vida. Le tocó la Europa de la posguerra. Aprendió muchas cosas y visitó varios lugares. Estuvo en Italia un largo tiempo; de hecho el italiano es un idioma que Juan domina, pero básicamente lo que le gustó, y hasta la fecha, es París.

En París conoció a Marek, que es polaco. Marek fue para Juan el cambio total en su vida. Marek tiene un carácter muy ejecutivo, le lleva su agenda, su archivo de fotos, está al pendiente de todo y entonces Juan puede dedicarse a pintar. Finalmente ellos se quedaron a vivir ahí porque Juan fue muy bien recibido por la comunidad artística francesa; apreciaron su talento y pues se quedó ahí muy feliz. Finalmente pues se está medio año allá y viene medio año para acá. Es que en París —él me ha dicho— camina por las calles; nadie lo conoce; puede ir a las librerías. Tiene otra vida distinta que en México. En México es muy invitado a fiestas y su vida aquí sí es muy agitada.

Entonces, sus primeros cuadros hablan de cosas tradicionales, no hablan de la re-

volución mexicana como lo hacían Diego Rivera y Clemente Orozco. Él habla de cosas concretas, familiares, pequeñas, entrañables, es como que está diciendo poesía en imágenes. Sus cuadros, cuando tú los ves, tienen muchos significados y no terminas de verlos. Es la mano, el lápiz, el papel, el color del cielo, los adornos de la blusa, es mil cosas. Estas pinturas se parecen a los retablos del siglo XIX, insisto, como los de Hermenegildo Bustos, como los de José María Estrada. Juan es realmente complejo, aunque simplificamos diciendo que se parece a los tradicionalistas del siglo XIX.

A él la revolución mexicana no le interesó. Es más, hasta la fecha dice que fue una matanza de gente y nada más. Es su opinión política sobre la revolución mexicana. Entonces no cree que haya aportado alguna novedad y el muralismo me dice: "Era importante porque la gente no sabía leer. Había que enseñarles la historia de México. Me parece muy bien. Pero yo quería enseñarles a conocer la pintura." Y entonces se concretó a la gente y a lo que rodeaba a la gente; objetos cotidianos, populares y cercanos a la gente.

Los ángeles y arcángeles, eso es de Guadalajara... lo que nos platican a los tapatíos que te cuida el ángel de la guarda, reza todas las noches para que te cuida. Los ángeles eran muy importantes para los niños de la época de Juan Soriano. Estaban en todos los iconos de los cuartos. Y Juan pues como a mí me ha dicho varias veces, él creyó que se iba pero no se fue.

Las ventanas son una obsesión en Juan. La puerta es la manera como entras a una casa. La ventana es la manera como ves al exterior de la casa y entonces son importantes. En Guadalajara hay muchas ventanas. En las ventanas se novia, se plati-

caba con la gente. Todavía a la fecha ustedes verán que toda casa que se respete debe tener muchas ventanas.

Los pájaros son usuales en los parques de Guadalajara, con muchos colores muy fuertes, incluso aquí está el búho con su reflejo. Los cuadros de Juan los hace para verlos, para que la gente se detenga y mire, y mire, y mire... Son cosas, qué podría decirte, entrañables, porque te sienta en una silla, en una casa con cortinas. Es lo que tú ves, nada más que más bonito. Es la verdad. No hay ningún otro secreto. Su pintura atrapa al espectador. Toda la gente entiende su pintura. Nadie necesita explicarla. Él siempre ha dicho que sin el espectador las pinturas no son nada, y que el espectador tiene el final de la pintura. Lo que el espectador ve, opina, cree y siente es el final de su pintura.

Su composición de Juan siempre es muy trabajada. Si ustedes ven el cuadro de *El accidente* (1963), donde está el toro al que le echa la luz el coche, también ven en el fondo una serie de sugerencias del pintor. Incluso cuando hay un solo objeto en su cuadro, hay tales colores en el horizonte y en la tierra y en todo, tú ves que en eso hay un trabajo de meses. Él trabaja mucho pintando para conseguir tantos colores y sugerir tantas cosas, porque lo que sugiere no se queda nada más en la figura. Tú dices ¿el coche le echó la luz al toro?, ¿qué habrá pasado?, ¿lo atropelló?, ¿se destruyó el coche?, ¿se mató el toro?, ¿qué sucedió?, ¿habrá embestido el toro al coche? Y ellos ¿qué hicieron? Y nunca se queda el cuadro. Aquí está y ya. Siempre el espectador le continúa con la historia.

Y bueno, también debo hablar sobre el color. El color es esplendoroso en Juan Soriano. A veces es el tema central del cuadro. Ustedes quiten el color y pues quedan

muy bonitas formas, pero el color lo hace dos veces mejor o tres veces mejor.

Su pintura de caballete incluye una paleta con una gran riqueza cromática. Si ustedes ven, los tonos de verde, azul y café que emplea en los cuadros van disminuyendo, graduándose. Ustedes no se explican cómo hace esa combinación de matices que dan ese resultado al ojo tan interesante. Ustedes habrán visto alguna vez un follaje gigantesco verde y adentro está un gato. Esto fue reproducido en tapiz y los tapiceros, que son muy buenos para copiar, sufrieron mucho para poder sacar esto porque para que dieran los colores que Juan había puesto tuvieron que teñir y desteñir los estambres muchísimo, y estuvo muy forzado. Porque sí, sus colores son difíciles de crear y de imitar. Es más, yo creo que con todos los adelantos que tenemos, a cualquiera de los pintores modernos le costaría trabajo alcanzar ese cromatismo tan rico. También *El cocodrilo*, pintado en 1978, es un cocodrilo en morado, azul, café y se ve sugerido por los colores. Es realmente muy interesante de ver. Y vean por favor los colores en *Fuegos de artificio* (1959). Yo creo que difícilmente un artista mexicano tiene esta paleta.

Juan Soriano se siente arte popular cien por ciento. De hecho, lo puedes ver en todas sus pinturas. Siempre hay las flores típicas de la ciudad en la que está. Siempre hay los muebles hechos por los artesanos. Siempre hay las cortinas hechas por la gente de la casa. Los vestidos. Todo el movimiento de las figuras. Todo es popular. Si tú ves niños jugando, están jugando entre sí; pero si buscas un juguete será un juguete popular. Nunca Juan ha admitido en sus cuadros nada que no sea popular. Quizá a la aristócrata Lupe Marín, que era bonita y bien puesta ¿no? Pero fuera de

eso nada. Y hay muchas mujeres bonitas que ha retratado y todas son como son en su casa. No sé si esto sea popular o no lo sea, pero quiero decirte con eso que no es sofisticado, pues. Es sofisticado en un sentido profundo. Busca la creación más exacta, la más elaborada, pero no se traduce en que se vuelve algo exclusivo de elites ni mucho menos.

Este cuadro es precioso: *Niños jugando*, está hecho en 1942. La silla es la típica silla tejida por los artesanos. Los niños no tienen ni zapatos. Tienen movimiento los niños, están jugando; algunos niños hasta sin ropa, como se suele usar en los barrios de Guadalajara. Hay niños que andan sin calzones o las niñas apenas con vestido porque no hay para más. Sin embargo, hace a las niñas bonitas y a los niños también. Entonces ustedes suponen a qué estarán jugando. Y nótese las cortinas, que son muy recurrentes en la pintura de Juan.

Cuando era chico, Juan Soriano estaba inscrito en un colegio donde iban niños pobres y niños ricos. Entonces, el patio estaba dividido. Los niños pobres eran de aquel lado y los niños ricos de éste. Entonces los niños pobres tomaban unas clases y los pobres otras. Cuando Juan se dio cuenta de esto dijo: "pero yo soy niño pobre", y se pasó al otro patio. Entonces protestó, protestó y protestó. Y éste fue el primer acto que lo dibujó para el resto de su vida. Y él quería ser realista y ha sido realista.

Sus retratos son impresionantes. Él retrata realmente a la persona. Para mí es uno de los mejores retratistas que conozco. Yo creo que Juan es observador desde chico. Él era el más chico de la casa, tenía que estar en silencio y calladito. Las hermanas andaban todo el día —él te cuenta— entre las ropas y los vestidos para irse al

baile y todo eso. Sus papás peleaban mucho. En fin, todo se conjugó para que él fuera un niño silencioso, solo, y esto lo hizo, claro, observador. Entonces, él observa a la gente y fácilmente la descifra, aun ahora te dice el rasgo principal que tiene la gente que tienes enfrente; es muy hábil para eso. Sí, yo creo que tiene un gran entrenamiento visual que proviene de su niñez un poco abandonada. Es un gran retratista del carácter de las personas. Eso es.

Pero por ejemplo, hay un retrato de Diego de Mesa, hecho en 1941, en donde atrás de este personaje ves unas flores que están sobre una mesa con un mantel morado. Tiene claveles y estas flores de nardo que son típicas de la ciudad de Guadalajara, son muy favorecidas en la ciudad. La silla de los artesanos que la encuentras en el mercado de San Juan de Dios. El vestido de este señor joven es un vestido muy elaborado. Si puedes ver el chaleco, parece como si tuviera pedazos de ¿cómo se llama?, alforzas para ser cosido. Ve la expresión del rostro, la sonrisa, cómo están puestas las manos. Está a punto de recibirte, a punto de recibir algo ¿qué será? Y ¿por qué esta mirada tan afectuosa? El contexto del personaje es rico. El personaje con su ropa, sus manos, su rostro es más rico todavía. Tiene una expresión en el rostro siempre el sujeto de sus cuadros, y es la expresión que predomina en la cara del personaje que está retratando.

Aquí en esta composición, en el retrato de Ignacio y Sofía Bernal, 1948, me baso para decir que Juan nunca salió de Guadalajara. Están las torres de la catedral, los ángeles de la guarda, los balcones de la ciudad, las cortinas de la ciudad, la pareja en la que el señor está sentado y la señora un poco sentada, y se supone que él es el

que domina esta pareja. Todos los detalles de la vida cotidiana de la ciudad, Juan los incorpora a su pintura, porque sigue siendo el tapatío Juan.

Aquí está la famosísima Lupe Marín, con sus grandes manos y sus joyas. Vean, son joyas de oro, cadenas de oro, pendientes de oro. Por favor noten cómo el vestido puede ser azul pero también morado. Y vean cómo los pliegues tienen morado, verde y cómo atrás surgen otros matices de color en el escote del vestido. Y desde luego los increíbles ojos azules de Lupe Marín, su peinado hacia arriba, la boca muy pintada y los aretes que acentúan su rostro.

La obsesión de Juan por Lupe Marín es porque ella era todo lo que Juan no era. Juan era tranquilo, sensato, y Lupe Marín era una chispa. Entonces para Juan era pues como el complemento, el estímulo, y sí la pintó mucho y bueno, ella merecía ser pintada porque era una mujer muy bonita. Ojo azul, pelo negro. Entonces varios de sus retratos son con tendencia a la abstracción; resaltan mucho las manos. Todo el mundo dice que son manos de hombre. Bueno, ella era una gran costurera y yo creo que Juan puso énfasis en las manos porque las debió haber tenido grandes, pero además porque era muy expresiva con las manos. Y en la riqueza de las ropas de Lupe Marín, que era muy bien vestida, de muy buen gusto, también la trabajó mucho, y como ella era costurera, pues estaba a la moda todo el tiempo. Ella vivió de su costura porque se separó de Diego Rivera. Y bueno, los preciosos ojos azules y toda ella era realmente de retrato.

Y a finales de los cincuenta, Juan se acercó en su búsqueda estética a una cosa parecida a la abstracción. Rechazó todas las corrientes de posguerra que querían cambiar al mundo, y Juan decidió mante-

nerse en su misma individualidad y con sus mismos propósitos y, en realidad, Italia si lo influyó en algo fue en hacerlo más cálido, en aceptar más colores en el paisaje, en cosas así. Pero no es fácil de influir en Juan Soriano.

En la etapa abstracta sobresale muchísimo el color; lo van a ver en *La vuelta a Francia* (1954), que son los ciclistas, con unos cuantos trazos te enseña todo un escenario de ciclistas; el color de la gente y del contexto. Sobresale mucho el color y trazos que él tiene magistrales, que con un trazo sugiere una bicicleta, pero en realidad no la estás viendo, te la sugirió, y así otra serie de cosas que él hace. Es muy sugerente en su etapa abstracta.

La vuelta a Francia es mi favorita. ¡Qué cromatismo! Y bueno, sabemos que *La vuelta a Francia* son ciclistas pero ustedes qué se imaginan que puedan ser estas ruedas y qué se imaginan quiénes van aquí arriba. Y aquí están las banderas de los participantes. Y las señales del sol, luna, estrellas, de cuántos días dura. Y se pueden quedar viéndola fácil dos, tres horas y siempre encontrarán algo que podrán interpretar o traducir.

Y aquí llegamos al aspecto abstracto. Es *Apolo y las musas* (1954). Ustedes me dirán: será la misma mujer repetida o qué. Y vean cómo resalta el color, los verdes, los tonos verdes. Los colores que diferencian unas piernas de las otras. Y las caras que parecen una misma para todas las mujeres, para todas las musas.

A Juan le gustó la mitología muchísimo cuando tuvo su primer contacto con ella. Bueno, él toma la mitología como algo sabio y orientador para la vida normal. Entonces a veces te remite a ejemplos de la mitología, de lo que hacían los dioses y saca conclusiones ya locales o concretas

para ese momento. Él usa la mitología. Le gusta, le impactó mucho cuando tuvo contacto con ella, que ya fue grande; cuando era chico comprenderás que aquí, en Guadalajara, no estaba permitido. Sí, tenía que tener el freno permanente que había respecto a las conductas y... Hay como un culto a la apariencia, sin que eso sea malo pues, pero si te conduce por un camino del que no te permite moverte mucho como para generar creaciones y producciones artísticas y demás... pues...

La muerte es un tema recurrente, pero Juan la trata con encanto y buen humor y una dulzura que no tienen los demás pintores. Los pintores cuando se refieren a la muerte son dramáticos, y Juan nunca la ve como un drama, nunca. La corona de laureles, la mete en una jaula, la rodea de flores, la rodea de cadenas, la hace un adorno, la hace muchas cosas, como los mexicanos vemos la muerte. Para él la muerte es algo que existe y punto ¿no? No le parece tan dramático. Es más, cuando yo he hablado con él sobre qué va a pasar con su obra cuando muera me ha dicho que a él ya no le interesa, que ya muriéndose, se murió y ya, que si la gente la quiere apreciar, recoger o lo que sea, pues él ya pone punto final.

La libido para Juan es muy importante y eso lo notan ustedes en varios desnudos que tiene, en la gente que está a medio vestir, en todo está un tono sensual que Juan apreció mucho, que retrató mucho y que le pareció muy vital en la vida en general. Entonces, siempre en la mayoría de sus obras está presente la sexualidad, por supuesto.

Ahora, cayendo sobre el asunto de las esculturas. Él cuando era chico, desde chico, hacía esculturas en barro y todavía hasta la fecha, si ustedes ven sus formas,

que son redonditas, rechonchitas; *La paloma* (1991), que está a la entrada del museo de Monterrey (Museo de Arte Contemporáneo, MARCO) son como juguetes de niños ¿no? Y él, en esas esculturas, él muestra otra vez más que él se despegó del género tradicional para hacer su propia búsqueda, su propio camino, su propio encuentro con la estética de las formas.

Un flashazo, la luz del coche dio sobre un toro negro que estaba sentado a la mitad de la carretera y eso se tradujo en la escultura de *El toro*. Resulta que Juan y Marek y un grupo de personas iban rumbo a Tabasco cuando era gobernador González Pedrero, iban para allá invitados por González Pedrero y al dar la vuelta en la carretera, ¡chas!, que ven un toro negro sentado a la mitad de la carretera y no alcanzaron a frenar y le dieron con el coche un golpe, y el coche se dañó un poco, pero al toro no le pasó gran cosa. Y a Juan le impresionó mucho que a la vuelta, de pronto, el toro apareciera en la carretera y la luz sobre el toro negro. Y llegando a la capital de Tabasco se puso a hacer el toro en escultura. Y finalmente esa escultura, que es muy bonita, la pusieron en un parque, en el centro de un lago en Tabasco, y ahí quedó.

Hace tiempo que Juan no expone pintura. Juan está verdaderamente cautivado por la escultura. Su escultura es básicamente para la calle, no es para dentro de las casas. Un arte público. Y desde chico son las mismas esculturas. Es una escultura un poco desinhibida y lúdica y juguetona y pues le gusta mucho a la gente; le gusta mucho.

Aquí en Guadalajara, en el Palacio Municipal, trajo ocho esculturas monumentales, hace como dos años o tres y las instalaron, y la gente las visitó muchísimo,

se acercó muchísimo y les gustó mucho. *La paloma* (1991), *El toro* (1991). Todos los animales... porque era tocar otra vez los puntos de la infancia. Y aquí compraron para el World Trade Center una escultura que se llama *La ola* (1988)... nada más que yo jamás le he encontrado forma de ola. Supongo que es una ola que trae en su agua muchos objetos y por eso se ve así, pero es una suposición mía. No te puedo hablar tanto de la escultura que no es tan sencilla como las otras, que son nada más redonditas y tiernas. Me cuesta más trabajo, yo supongo que a todas las personas...

Para la ciudad de Guadalajara él escogió el barrio de Santa Cecilia, que es un barrio populoso y está en un sitio cerca de la barranca de Oblatos, que es un sitio entrañable para la ciudad. A la barranca de Oblatos, que es preciosa... que es una barranca muy profunda, va a hacer ejercicio la gente que no tiene clubes deportivos ni nada de eso. Entonces el lugar que escogió Juan para colocar algunas de sus esculturas iba a ser muy visto por toda la gente que no tiene dinero, que convive un poco con la barranca y otro poco podría hacerlo con las esculturas que Juan haría, que, por cierto, a la gente de ese tipo le gusta mucho. Sí, a la gente le gusta la escultura de Juan Soriano muchísimo, y si alguna vez les preguntas ¿por qué?, te van a decir porque se parece a las cosas que tienen en su casa.

Y de su relación con los arquitectos pues ha sido una influencia común. Ellos lo han invitado a hacer algunas cosas y él los ha invitado. De hecho el arquitecto (Ricardo Legorreta) que hizo el Museo de Monterrey (Museo de Arte Contemporáneo, MARCO) soñaba con una escultura de Juan en la entrada, tal como está. Y pues qué bueno, ha sido una afortunada sim-

biosis, nos ha enriquecido el panorama de la arquitectura en México.

Finalmente, esta ciudad tan dura con la gente creativa, original y que rompe barreras, reconoció a Juan Soriano y le entregó el Premio Jalisco de Artes en 1987 y, ese mismo año, el gobierno mexicano le entregó el Premio Nacional de Arte. Invitó a sus amigos José Luis Cuevas, Octavio Paz, Raquel Tibol a que vinieran a Guadalajara a hablar de su obra. El teatro Degollado se llenó, hubo muchos aplausos e inauguramos una exposición de solamente las pinturas de la muerte que se llamó *La victoriosa*, muy visitada por la gente.

Juan en agradecimiento, entre comillas, me dedicó este dibujo porque en varias ocasiones he sido anfitriona de Juan Soriano por encargo del gobierno del estado de Jalisco. Y dice: "Para Martha, mi guardiana infernal. Juan". Entonces, supuestamente yo no lo dejaba ir a ningún lado, a menos que yo estuviera de acuerdo. Es una falacia porque Juan siempre ha ido donde ha querido. Pero lo que me da gusto es que han pasado los años, no tiene fecha pero hace fácil de esto quince años, y siempre viene a la ciudad y me anda buscando, porque sí, soy muy infernal, pero soy muy buena guardiana.

Aquí el asunto es que Juan es muy simpático, muy agradable, muy alegre, tiene un gran sentido del humor y lo hace ser un charlista encantador y, por tanto, te puedo decir que es amigo de todo el mundo. Si tú hablas con Juan Soriano tres minutos te conquista, porque sabe decir exactamente lo que tú esperas oír. Y si tú vas y le preguntas una orientación, es muy sabio. Y además siempre, siempre, todo está teñido de humor. Siempre te hace reír. O sea, de eso se trata la vida.

Juan es muy trabajador. Trabaja a la fecha ocho horas diarias, como lo hacía Tamayo. Ellos lo toman como su hora de ir a la oficina. Entonces Juan sube al último piso de su casa en la colonia Condesa y se pone a pintar, y luego baja a comer y se vuelve a subir y sigue pintando, baja a las ocho de la noche si hay algún evento social, alguna cosa, y si no, se va a dormir porque se cansa. Pero sí trabaja ocho horas igual que Tamayo. Y es que ellos creen que el horario de oficina debe cumplirse para toda gente que trabaja en las artes plásticas.

Yo no sé cuánto tiempo dura Juan haciendo retratos y cuánto tiempo gasta su vida en eso, pero es mucho, y sé, porque yo misma lo he escuchado, que literalmente se los quitan de las manos porque nunca le parece que están bien. Entonces se los llevan porque si no él seguiría transformándolos, recreándolos, generando nuevos detalles. En fin, Juan es un perfeccionista.

Ahora bien, yo creo que Juan Soriano es una de las influencias más fuertes en los artistas de la segunda mitad del siglo XX y creo que Juan no ha sido suficientemente estudiado. Sería muy bueno que en esta época nos pusiéramos a ver cómo la búsqueda del lenguaje de la modernidad en la estética le dio a Juan Soriano un camino impresionante.

Y finalmente el contacto de Juan Soriano con Carlos Pellicer, con Xavier Villaurrutia, con Octavio Paz—sus amigos protectores y generosos que le enseñaron tantas cosas maravillosas— se ve reflejado en su pintura, porque Soriano escribe su pintura. Y, por tanto, pues vamos, yo le encuentro más semejanzas con esos poetas grandes de los años treinta y cincuenta.

En su pintura se refleja la delicadeza, la ternura, la poesía y la literatura mexicana. Soriano es un escritor de imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

-Adriá, Miquel, William J. R. Curtis y Teodoro González de León, *Teodoro González de León. Obra completa*, Arquine/Editorial RM/El Colegio Nacional/SRE/CONACULTA/Facultad de Arquitectura-UNAM, México, 2004.

-Briuolo Destéfano, Diana, *Juan Soriano, pintor de antiguos y nuevos dilemas*, CONACULTA, México, 2002.

-Juan Soriano. *Obra gráfica 1944-2000. Homenaje nacional en su 80 aniversario*, CONACULTA/INBA/Museo Nacional de la Estampa, México, 2000.

-Curiel Ballesteros, Arturo y Ana María de la O Castellanos (coords.), *Jalisco en el siglo XX. Perfiles*, Universidad de Guadalajara/Consejo Consultivo de Cátedras Empresariales/ACUDE/Gobierno del Estado de Jalisco, México, 1999.

-Fernández, Justino, *La pintura moderna mexicana*, Pormaca, México, 1964.

-Garay, Graciela de y Carlos Hernández, *El arte es una conversación*, Instituto Mora, México, 2004, duración 23 min., video.

-González Escobar, Martha, "Juan Soriano (1920)" en Arturo Curiel Ballesteros y Ana María de la O Castellanos (coords.), *Jalisco en el siglo XX. Perfiles*, Universidad de Guadalajara/Consejo Consultivo de Cátedras Empresariales/ACUDE/Gobierno del Estado de Jalisco, México, 1999, pp. 280-288.

-González de León, Teodoro, "Arquitectura y ciudad" en Miquel Adriá, William J. R. Curtis y Teodoro González de León, *Teodoro González de León. Obra completa*, Arquine/Editorial RM/Colegio Nacional/SRE/CONACULTA/Facultad de Arquitectura-UNAM, México, 2004, pp. 224-225.

-Instituto Mora, Fundación Juan Soriano y Marek Keller, *Juan Soriano. Naturaleza y mito*, México, 2004, video.

-Lara Elizondo, Lupina, *Visión de México y sus artistas. Siglo XX 1900-1950*, Quálitas Compañía de Seguros, México, 2001, t. I.

-Lavín, María José (coord.), *Juan Soriano. Pintura, teatro, escultura*, CONACULTA/Pinacoteca, México, 2000.

-Lavín, Mónica, "Poesía en voz alta. Rebeldía contra la falta de imaginación" en María José Lavín (coord.), *Juan Soriano. Pintura, teatro, escultura*, CONACULTA/México, 2000, pp. 209-300.

-Levi, Giovanni, "Les usages de la biographie", *Annales ESC*, 1989, pp. 1325-1336.

-Manrique, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, CONACULTA, México, 2000 (Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie).

-Muriá, José María, *Brevísima historia de Guadalupe*, Editorial Colomos, Jalisco, 1982.

———, Cándido Galván y Angélica Peregrina, *Jalisco, una historia compartida*, Gobierno

del Estado de Jalisco/Instituto Mora, México, 1987.

-Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Círculo de Lectores/FCE, México, 1994, vol. VII.

-Pitol, Sergio, *Juan Soriano. El perpetuo rebelde*, CONACULTA, México, 1993.

-Poniatowska, Elena, *Juan Soriano, niño de mil años*, Plaza & Janés, México, 1998.

-Quirk, Robert E., *The Mexican Revolution and the Catholic Church 1910-1929*, Indiana University Press, Bloomington, 1973.

-Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, Hermes, Buenos Aires, 1975, vols. V, VI, tt. I, II.

-Torres Seprién, Valentina e Yves Solís, "De cetro a montaña santa: la construcción del monumento a Cristo Rey (1919-1960)", *Historia y Grafía*, núm. 22, 2004, México, pp. 113-154.

-Vaca, Agustín, *Los silencios de la historia: las cristeras*, El Colegio de Jalisco, Zapoñan, Jalisco, 1998.

IMÁGENES REFERIDAS

Portada: *La luna*, 1993

Explanada de acceso al Auditorio Nacional
Avenida Paseo de la Reforma, ciudad de México
Escultor: Juan Soriano
Foto: Paris García.

p. 26, Retrato de Juan Soriano, 2004
Foto: Lente 30-30, Luis Aguilar y Alfonso Guerrero
Archivo fotográfico: Instituto Mora.

p. 39, *La ola*, 1988
Bronce, 88 × 42 × 34 cm
Escultor: Juan Soriano
Colección: Fundación Juan Soriano Marek Keller
Foto: Lente 30-30, Luis Aguilar y Alfonso Guerrero
Archivo Fotográfico: Instituto Mora.

- p. 75, *La ola*, 1988
Vista desde la plaza del World Trade Center, Guadalajara, Jalisco, México
Escultor: Juan Soriano
Foto: Paris García.
- p. 85, *Dafne*, 1995-1996
Bronce, 9 m de altura
Vista en el pórtico interior del Corporativo Arcos Bosques, ciudad de México
Escultor: Juan Soriano
Foto: Paris García.
- p. 97, Retrato de Juan Soriano, 2004
Foto: Lente 30-30, Luis Aguilar y Alfonso Guerrero.
- p. 112, *Dafne I*, 1995
Bronce, 163 × 206 × 70 cm
Escultor: Juan Soriano
Colección: Fundación Juan Soriano y Marek Keller
Foto: Lente 30-30, Luis Aguilar y Alfonso Guerrero.
- p. 127, *Gallo sobre bola*, 2001
Bronce, 40 × 19 × 15 cm
Escultor: Juan Soriano
Colección: Juan Soriano y Marek Keller
Foto: Lente 30-30, Luis Aguilar y Alfonso Guerrero.
- p. 139, *Ofrenda, I*, 1992
Bronce, 200 × 50 × 40 cm
Escultor: Juan Soriano
Colección: Juan Soriano y Marek Keller
Foto: Lente 30-30, Luis Aguilar y Alfonso Guerrero.
- p. 151, *Caracol*, 1992
Bronce, 69 × 69 × 25 cm
Escultor: Juan Soriano
Colección: Fundación Juan Soriano y Marek Keller
Foto: Lente 30-30, Luis Aguilar y Alfonso Guerrero.
- p. 165, *Paloma*, 1992
Bronce, 87 × 68 × 35 cm
Escultor: Juan Soriano
Colección: Fundación Juan Soriano y Marek Keller
Foto: Lente 30-30, Luis Aguilar y Alfonso Guerrero.

- p. 179, *La luna*, 1993
Vista de frente
Avenida Paseo de la Reforma, ciudad de México
Escultor: Juan Soriano
Foto: Paris García.
- p. 199, Retrato del arquitecto Teodoro González de León frente a la maqueta del Corporativo Arcos Bosques, 2004.
Foto: Paris García.
- p. 200, *Dafne*, 1995-1996
Vista del pórtico interior del Corporativo Arcos Bosques, colonia Bosques de Las Lomas, ciudad de México
Escultor: Juan Soriano
Foto: Paris García.
- p. 202, *Dafne*, 1995-1996
Vista desde el pórtico interior y el eje peatonal del Corporativo Arcos Bosques, colonia Bosques de las Lomas, ciudad de México
Escultor: Juan Soriano
Foto: Paris García.
- p. 204, *Dafne* transformándose en árbol, 1995-1996
Corporativo Arcos Bosques, colonia Bosques de las Lomas, ciudad de México
Escultor: Juan Soriano
Foto: Paris García.
- p. 206, *Dafne*, 1995-1996
Otra vista en el pórtico interior, Corporativo Arcos Bosques, colonia Bosques de Las lomas, ciudad de México,
Escultor: Juan Soriano
Foto: Paris García.