

La Institución del Espacio

[Reticulas, tableros y sombras]

A propósito de Francisco Castro Leñero

Luis Ignacio Sáinz

El espacio y el tiempo son los primeros y fundamentales medios de construcción de la objetividad. Conocer un objeto de la experiencia exterior significa, sencillamente, plasmarlo conforme a las reglas de la síntesis espacial pura, a base de las impresiones de los sentidos, y, por tanto, hacerlo surgir dentro del espacio. Ernst Cassirer¹.

El paisaje de imágenes de Francisco Castro Leñero (1954) expresa una profunda vocación reflexiva que antecede la fábrica de los episodios visuales y que, después de su materialización, los comprende conceptual y pictóricamente. Se trata de una operación sistemática orientada a pensar y establecer el sentido de los objetos, así aparezcan estos en calidad de simples trazos que componen retículas o gestualidades que transforman manchas en flores de jacarandas.

A pesar de la evidencia directa que proporcionan los datos sensibles, los cuadros son algo más que realidades empíricas; de hecho constituyen, a través de la experiencia física, empeños de representación del espacio, de sus posibilidades, acaso también de sus límites. Semejante rigor no contraviene o escamotea la belleza, la concibe como una cualidad de índole moral: la serenidad.

Sean Scully (1945), también él obsesionado por una geografía elástica y en recomposición permanente, ha reflexionado sobre el desafío de la estética en este tiempo posmoderno, de manera muy próxima a la visión que vertebra la producción de Francisco Castro Leñero:

Beauty is denoted by a word that we have invented. We have invented the word out of necessity. Therefore, I think it is logical to believe we will continue to need to use that word in the future. I don't really believe in these kinds of ruptures. I don't think things change that much. The difference between the eighteenth and nineteenth century is quite great in some ways, but

there many things that carry over between the classicism and order of the eighteenth century and the romanticism, or what one might argue is the romantic order, of the nineteenth century. There are certain characteristics that run through art. At the end of the twentieth century, we are going through a phase, in this decade, where form and beauty do not seem to sit very well together or with anything else for that matter. However, it is interesting to note that only ten years ago we were saturated with nothing but a certain kind of emotive painting. Look how it has changed. It can change back again, it can turn on a dime, and it does. I'm pretty sure it will².

Las rutas de la comunicación de nuestro pintor concilian forma y belleza, como lo plantea el pintor irlandés radicado en los Estados Unidos, logrando un equilibrio fundamental entre las necesidades expresivas, los modos en que se plasman y corporeizan y los principios compositivos, auténticas intuiciones constructivas *a priori*, del artista.

Esta lógica de la imaginación ilustrada genera un extraño equilibrio entre la preocupación mental, el proceso mismo del pensamiento, y la ocupación práctica, la voluntad que objetiva sus deseos. Por eso un sujeto informado, que aprende del pasado de los clásicos (Diego Velázquez, 1599-1660, por caso) y disfruta el vitalismo de Cy Twombly (1928) o de Francesco Clemente (1952), está perfectamente habilitado para superar la falsa aporía del fin de la pintura y resistir, además, el facilismo instalacionista, la provocación del hiperrealismo o la entronización de lo grotesco.

¹ *El problema del conocimiento* (1907), traducción de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 4ª reimpresión, tomo II, p. 639. El filósofo alemán (1874-1945) sigue, en el caso del epígrafe, la propuesta kantiana sobre el *a priori* conceptual que, siendo una potencia cognitiva del sujeto, no se reduce al hecho psicológico.

² Entrevista de R. Eric Davis a Sean Scully, *Journal of Contemporary Art*, proyecto web de Steven Salzman, 1999. La función que realizan las retículas y los tableros en la obra de Francisco Castro Leñero se corresponde con "los muros", "las ventanas" y "los horizontes" del discurso de una de las últimas exposiciones de Scully (*Walls, windows, horizons*, en la David Winton Bell Gallery de la Universidad de Brown, septiembre 8-octubre 28, 2001).

Tan intensa actividad comprensiva hace de este artista uno por demás singular, ya que su arribo a la abstracción no ancla sus raíces en la espontaneidad de la composición, sino, antes al contrario, en una auténtica travesía intelectual que encuentra sus características básicas en la economía de los signos utilizados, la síntesis icónica y la investigación matérica. En consecuencia, su compromiso creativo elude las tentaciones del lirismo poético o el ritmo mecánico, salmódico, del *action painting*; pero tampoco sucumbe a la compulsión repetitiva de Josef Albers (1888-1976), al suprematismo de Kazimir Malevich (1878-1935) o a las cartografías lumínicas de Piet Mondrian (1872-1944).

La suya es una obra de aliento interior, desde una profundidad desconocida por el espectador surge o irrumpe una propuesta cargada de racionalidad abierta, sin ataduras, capaz de impregnarse de tonos literarios, cierta ingravidez espacial y ligereza cromática, y de ritmos musicales, las manchas de acrílico que inducen a pensar en un sistema de notación por sus escalas y secuencias. De tal suerte que su lenguaje plástico se asocia más en el escenario mexicano con Gunther Gerszo (1915-2000) y Vicente Rojo (1932), que con otras modalidades de la abstracción.

Como en sus dos últimas exposiciones (Ground Symmetry en la Howard Scott Gallery, Nueva York, 2000; Recent Works en la Chac-Mool Gallery, Los Angeles, 2002), en la selección montada en la Galería Metropolitana (2003) las retículas y los tableros encarnan la objetividad en sí de su oferta constructiva, nucleada alrededor de un geometrismo cada vez más delicado, vulnerable al desplazamiento de manchas y sombras. Tales estructuras simbólicas cumplen una doble función: por un lado, constituyen el soporte físico que contiene y absorbe las figuraciones, y por otro, encarnan representaciones constructivas que se legitiman al albergar los tonos de la paleta.

³ Incluso el recurso del azul podría considerarse un velado y silencioso homenaje al destacado pintor ruso quien, junto con Franz Marc (1880-1916) y otros expresionistas alemanes, formara en 1911 el grupo *Der Blaue Reiter* ("El jinete azul"), denominación que armonizaba la predilección de Kandinsky por ese color y del teutón por los caballos. Véase: Wassily Kandinsky: *Punto y línea sobre el plano: Contribuciones al análisis de los elementos pictóricos*, México, Ediciones Coyoacán, 2003, 9ª reimpresión, 166pp., especialmente los esquemas relativos a tensiones, contratensiones, disonancias y vibraciones, todos ellos vinculados con el registro sonoro dada su formación musical y, además, la estrecha relación que mantuviera con Arnold Schönberg (1874-1951).

⁴ *Toda la vida*, selección, traducción y notas de Guillermo Fernández, prólogo de Stefano Lanuza, México, Universidad Autónoma Metropolitana, colección de Cultura Universitaria, número 27, 1985, p. 49. Este pasaje narrativo revela una suerte de confesión, ya que pese a su inequívoca trascendencia, la obra escrita, musical y plástica del hermano de Giorgio de Chirico (1888-1978) no recibió, al menos en vida, la atención que merecía.

Algunas novedades rompen con la idea totalizadora del conjunto: el homenaje discreto a un color que hace las veces de hilo conductor, el azul en *décalage* constante; y, de modo protagónico, las excepciones al planteamiento vertebrado en las simetrías y los reflejos, cuatro piezas —verdaderas "aliteraciones" del modelo plástico— tituladas: *Deseo y realidad*, *Jacarandas I*, *Jacarandas II*, y *Punto y línea*, esta última especie de tributo minimal a las vibraciones de Wassily Kandinsky³ (1866-1944). Los rasgos típicos de este quehacer artístico, orden, precisión y una dosis de frialdad, se aminoran y dosifican gracias a la presencia de las telas mencionadas que interrumpen o suspenden al menos, la energía incontenible de un discurso que ha hecho de las superficies convertidas en retículas y tableros su código personal y su escritura autorreferencial.

De la perplejidad que provoca, en ocasiones, el universo creativo de Francisco Castro Leñero, bien podría afirmarse en abono de su calidad lo escrito por Alberto Savinio (1891-1952), como remate de su cuento *Poltrondeamor*⁴:

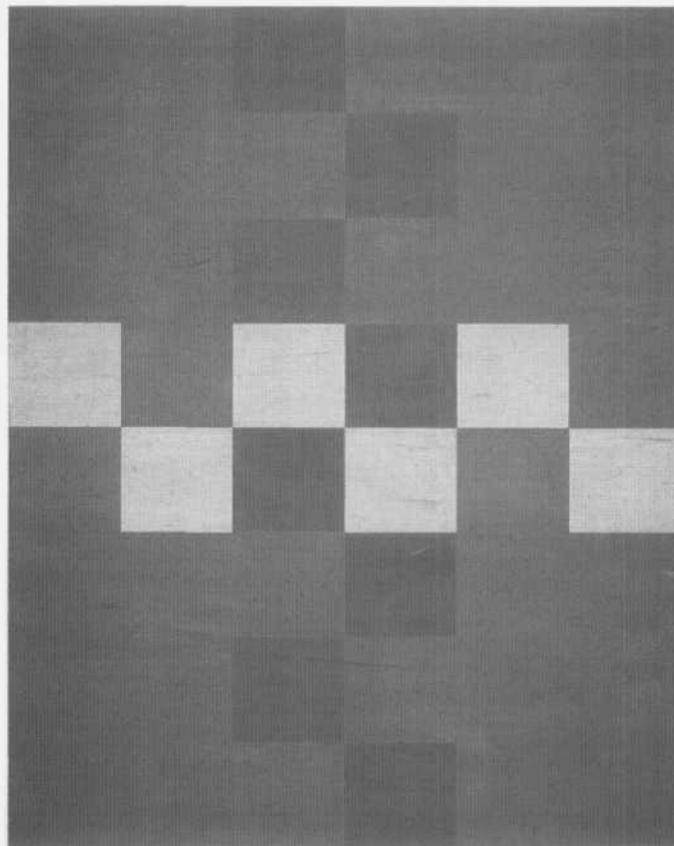
Acostumbrados a ceder a las más burdas impresiones físicas y demasiado torpes aún para percibir las sutilezas inefables que rodean nuestra vida, los hombres no saben escuchar la voz de las cosas que, por ignorancia, ellos creen inexistentes; no saben ver los paisajes que pueblan el aire que creen vacío, a causa de su indiferencia. Y andan entre tantos misterios con sus grandes cabezas que no entienden y con ojos vendados que no miran.

Para nuestro beneficio y privilegio, Francisco Castro Leñero es un vidente poderoso que nos convida su fantasía materializada en celosías sin fin, caprichos geométricos y ejercicios fugaces de color y trazo. Además, con elegancia y suavidad, nos enseña a ver de otro modo la realidad, retirándonos los antifaces que obstaculizan nuestra mirada interior, especialmente de todo aquello que pudo haber sido y no fue: el futuro anterior, propio de su intuición razonada del espacio. ■

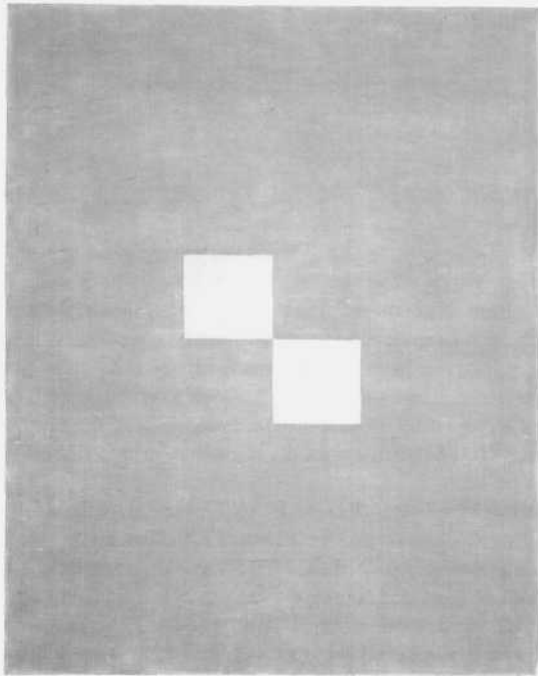
Luis Ignacio Sáinz (Guadalajara, 1960). Mexicano, licenciado y maestro en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional Autónoma de México, dedicado a tratar principalmente temas de filosofía, política y estética. Entre sus libros, cabe mencionar *México frente al Anschluss* (1988), *Disfraz y deseo del jorobado: Hacia una teoría del amor cínico en Juan Ruiz de Alarcón* (1992), *Los apetitos del Leviatán y las razones del Minotauro* (1995) y *La cárcel de la metáfora* (2003). Es actualmente coordinador general de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la ciudad de México.



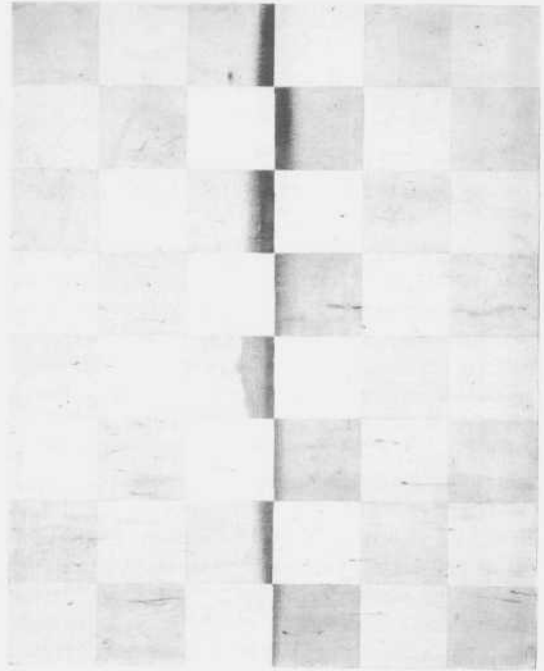
Francisco Castro Leñero en charla



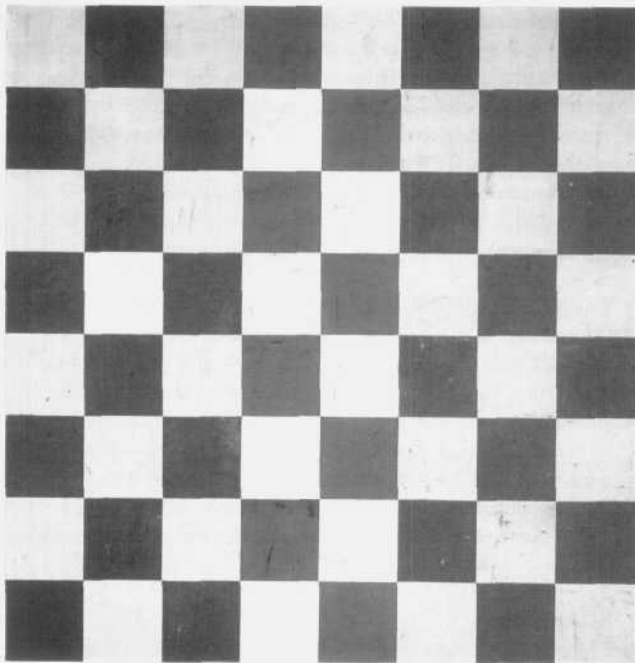
Laberinto



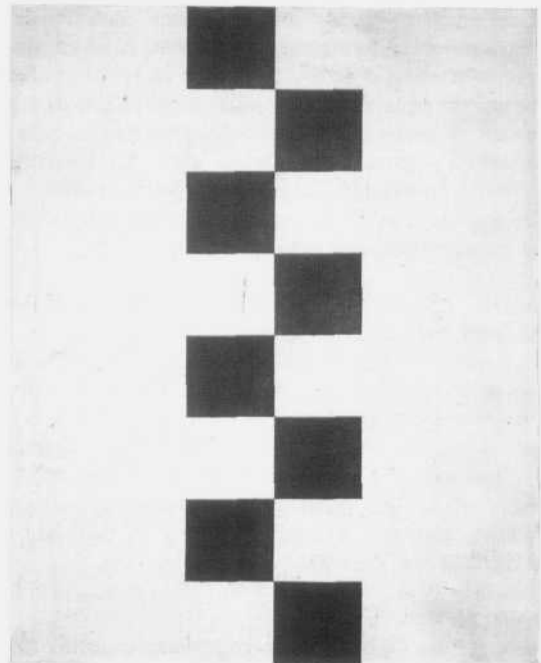
Cielo y tierra



Juego y memoria



Acapulco



Blanco y negro