

**Pascual Patuel Chust**

Universitat de València

## **LAS MÁQUINAS PARA EL ESPÍRITU DE SALVADOR SORIA**

El presente artículo analiza la obra escultórica del artista Salvador Soria, iniciada a comienzos de los años sesenta. Después de una trayectoria pictórica en el campo del informalismo, Soria aborda el espacio escultórico con sus "Máquinas para el espíritu". Son ciertamente "máquinas" que se vinculan al arte geométrico, pero con un matiz cinético, puesto que posibilitan al espectador todo tipo de cambios en la fisonomía externa, gracias a sus posibilidades de giro. El autor consigue logros muy amplios con estas producciones: conectar con el mundo tecnológico que nos rodea e introducir al espectador en un ámbito lúdico y activo, que él mismo puede crear a partir de las múltiples posibilidades de transformación que la obra ofrece.

---

This article analyzes the scultoric work by the artist Salvador Soria, which began in the early 60s. After a pictorial trajectory in the abstract expressionism, Soria deals with the scultoric space with his "Machines for the spirit". They are certainly "machines" that belong to the geometric art, but with a kinetic touch, since they are capable of making the spectator introduce all kind of changes in their external physiognomy, thanks to their turning possibilities. The author obtains wide achievements with these productions: to connect with the technological world that surrounds us and make the spectator enter into a ludic, active atmosphere, which he can create from the multiple possibilities of transformation that the piece of art offers.

Son muchos los estudios existentes sobre la obra pictórica de Salvador Soria <sup>(1)</sup>, inmersa desde finales de los años cincuenta en la problemática del informalismo a través de la serie titulada *Integraciones*. Pero pocos autores han recabado todavía en su producción escultórica, dotada de una racionalidad y austeridad que contrasta ampliamente con su pintura.

El autor llega a la tridimensionalidad después de una dilatada trayectoria en el ámbito de la materia, que le vinculó a los ambientes más renovadores de la plástica valenciana, tras el vacío cultural y artístico acontecido después de la Guerra Civil española. Desde este lenguaje lleva a cabo una reflexión sobre la tragedia del ser humano y su existencia en el mundo, representada simbólicamente por los colores oscuros y los mecanismos de destrucción, heridas, roturas, perforaciones, recosidos, oxidaciones con ácidos y demás procesos degradantes a los que somete sus cuadros hasta producir en el ánimo del espectador una fuerte sensación de dramatismo.

Artista autodidacta, pudo elegir muy pronto el lenguaje que mejor se adaptaba a sus necesidades, sin el peso obligado de la formación académica. Pero siempre dentro de una tónica de modernidad que le ha convertido en uno de los representantes más genuinos del movimiento abstracto valenciano, tanto en la vertiente pictórica como escultórica.

Esta «militancia en la modernidad» se corresponde también con su vinculación a los grupos y movimientos más inquietos del contexto valenciano, preocupados por una renovación decidida del arte ante el ambiente de atonía general y academicismo que se respiraba en los años cincuenta. Así, pues, desde mayo de 1957 es miembro del grupo «Parpalló» <sup>(2)</sup>, con el que llegó a exponer en cuatro ocasiones <sup>(3)</sup>. También registramos su co-

- 
- 1 Véase, por citar los más recientes, la monografía de Juan Angel Blasco Carrascosa, *Salvador Soria, una aproximación a las integraciones*, Alicante, 1992. O también Felipe M. Garín Ortiz de Taranco y Pascual Patuel Chust, *El expresionismo matérico de Salvador Soria*, Alicante, 1992.
  - 2 El grupo «Parpalló» (1956-1961) fue fundado en Valencia bajo el impulso del crítico Vicente Aguilera Cerni y el pintor Manuel Gil. Desde sus inicios, la mayoría de sus miembros mantuvieron una línea de vanguardia, con especial incidencia en el terreno informal y constructivista, aunque también hubo artistas que practicaron un arte figurativo cercano al expresionismo y al cubismo.
  - 3 Véase más información en Pablo Ramírez, «El Grupo Parpalló, una aproximación», en Catálogo *Grupo Parpalló (1956-1961)*, Palau dels Scala-Sala Parpalló, Valencia, enero-febrero, 1991. Pascual Patuel, «El Grupo Parpalló (1956-1961)», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1991.

laboración en el «Movimiento Artístico del Mediterráneo» <sup>(4)</sup> a partir de marzo del mismo año. Soria fue uno de los miembros incondicionales de la asociación. Participó en la inmensa mayoría de las exposiciones colectivas e incluso en individuales. El Movimiento le llegaría a dedicar en diciembre de 1960 una monografía de la serie «Cuadernos de Arte del Movimiento Artístico del Mediterráneo», con textos de Alexandre Cirici-Pellicer y Rubén Vela.

A primera vista, puede parecer contradictorio que un artista haya sido capaz de simultanear una pintura tan interesada en los aspectos expresivos y visuales con una escultura de corte racional que busca la sola integración forma-espacio. Soria —nacido el 30 de mayo de 1915— recuerda su condición de Géminis para interpretar esta dicotomía que se observa en el seno de su personalidad. Pero lo cierto es que el cultivo simultáneo del informalismo y el constructivismo permiten a nuestro autor introducirse en dos universos estéticos que por divergentes tienen la posibilidad de equilibrar su creatividad abstracta y unir en su poética razón y emoción, como dos caras de una misma moneda. Pintura y escultura se convierten ahora en dos actitudes, dos caminos para el arte. El primero dominado por la expresión y el segundo por el análisis del espacio.

El mismo Soria, en unas declaraciones recogidas por Miguel Fernández-Braso, analiza la concatenación entre su pintura y su escultura y nos resuelve esta sucesión de continuidad al señalar: «Mi obra partía de un concepto tecnológico, donde los elementos industriales estaban claramente reflejados, aunque impregnados de una expresividad que correspondía más al mundo de lo emotivo, ya que estaba marcado por la fuerza expresiva de los materiales empleados en su estado que podemos llamar bruto.

Esta obra anterior se diferenciaba de la presente, aún dentro del mismo concepto, en que hacía referencia a lo que yo llamaba perspectiva temporal, es decir, a una sugerencia de tiempo transcurrido sobre la obra. Esta expresividad estaba lograda a través de las oxidaciones y sulfuraciones de los materiales empleados.

La obra actual, partiendo de un mismo concepto en lo que se refiere al mundo de la técnica, su elemento temporal está más bien reflejado desde el punto de partida hacia el futuro. Es decir, que ha desaparecido de esta

4 El «Movimiento Artístico del Mediterráneo» (1956-1961) fue fundado en Ibiza por el periodista valenciano Juan Portolés Juan, aunque al poco tiempo la sede se trasladaría a Valencia. El objetivo primordial de la asociación fue la promoción y difusión de jóvenes artistas del Mediterráneo español, vinculados en mayor o menor medida a la vanguardia, hecho que cumplió sobradamente con sus casi trescientas exposiciones celebradas en España y en el extranjero. Además llegó a publicar un fascículo titulado «Artistas Actuales del Mediterráneo» y una colección de cinco «Cuadernos de Arte», dirigida por Rubén Vela. También organizó dos «Ciclos de Arte Actual», en Tortosa y Castellón respectivamente, con la asistencia de personajes como el crítico Alexandre Cirici-Pellicer o el escritor Camilo José Cela.

obra última el indicio más o menos románticista que podría existir en mi obra anterior.

Esta obra, pues, a la que llamo 'máquinas para el espíritu' como desarrollo del ciclo de mecánica plástica expuesto en el 67, es una depuración de esta preocupación tecnológica llevada al borde mismo del punto de confluencia entre arte y técnica. El desarrollo es un objeto que partiendo de este planteamiento, donde el cálculo interviene de una forma activa, da como resultado una escultura cuya belleza adquiere el carácter plástico imprescindible en toda obra de arte.

¿Posible frialdad en mi obra última? Si tenemos en cuenta la elevación del grado de cultura actual, nos daremos pronto cuenta que el mundo sensitivo —me refiero a todo acto u obra que produce en nosotros una exaltación de tipo sentimental oide o romántico— va desapareciendo poco a poco en el ser humano para dar paso a emociones y sensaciones más relacionadas con el mundo del intelecto. Entonces las emociones sentidas y recibidas por el individuo están sufriendo una transformación, al punto que vienen provocadas por factores que están más relacionados con la admiración, con el reconocimiento, etc, que el simple hecho sensitivo»<sup>(5)</sup>.

Las realizaciones escultóricas se inician en los años sesenta, momento en que la geometría renace en el seno del arte español contemporáneo tras una década de dominio casi absoluto del informalismo. El despegue económico de esta década y la tecnificación de nuestra industria son un caldo de cultivo bien abonado para la reflexión estética, elementos bien aprovechados por nuestro autor para incardinar su obra en la problemática del momento presente. Pero las máquinas de Soria no significan una recuperación estricta del constructivismo, sino que se insertan en las corrientes del llamado arte cinético por las posibilidades de movimiento real que conllevan.

En estos «juegos racionales» —como los denominara Alexandre Cirici-Pellicer<sup>(6)</sup>—, Soria eleva la máquina a la categoría de arte, al utilizar el mismo lenguaje formal y productivo que la industria. En este sentido rememora el mundo tecnificado de nuestro tiempo, donde la máquina constituye un elemento inseparable de las modernas sociedades desarrolladas. Presente en el hogar, en el trabajo y en los momentos de ocio. Compañera de juego de los niños. Son máquinas inútiles «incapaces de producir nada que no sea fantasía, juego de la imaginación, sorpresa y belleza»<sup>(7)</sup>. Pero en ello precisamente ciframos su interés, en que son capaces de superar el pragmatismo de nuestro tiempo y trascender el objeto industrial, conce-

5 Miguel Fernández-Braso, «Salvador Soria: Máquinas para el Espíritu», *ABC* (20-V-1972), p. 61.

6 Alexandre Cirici, «Salvador Sòria i els jocs racionals», *Serra d'or*, núm. 120, 1969, p. 75.

7 José Hierro, «Máquinas de Salvador Soria», *Nuevo Diario* (7-V-1972).

bido exclusivamente en función del servicio material que debe prestar.

Soria, como otros autores de su tiempo, ha tendido un puente entre ciencia y arte, por la vía de la razón y la construcción espacial, como ya anhelara en su momento Leo Battista Alberti. Por ende, ha conseguido superar el aislamiento centenario entre estas dos disciplinas e integrar en un mismo contexto dos realidades tradicionalmente separadas. Sus máquinas se sitúan en el umbral de un nuevo lenguaje plástico, dispuesto a evocar el mundo contemporáneo con los mismos materiales y métodos. Como señala Aguilera Cerni, «su racionalidad no concede ni una milésima a lo anecdótico, lo sentimental o lo improvisado. Su fuerza artística (a la que no escamotearemos el nombre de 'emoción estética') es de raíz intelectual, no de origen emocional o instintivo. Pertenece, por consiguiente, a la esfera elevada de lo humano»<sup>(8)</sup>.

### **La Mecánica Plástica.**

Las primeras producciones constituyen una serie de seis obras conocida con el nombre genérico de «Mecánica Plástica», realizadas entre los años 1964 y 1965. Todavía pertenecen a un constructivismo casi puro, ya que no presentan ningún tipo de movimiento a excepción de las dos últimas. Son el puente de enlace entre la pintura y las máquinas posteriores. Surgen como una prolongación de las integraciones. El deseo de profundizar en el espacio pictórico otorga tal volumen al cuadrado que llega un momento en que el artista siente la necesidad de separarse del muro y desembocar en la tridimensionalidad.

Sin embargo, estas construcciones todavía no han roto por completo su cordón umbilical con las pinturas matéricas y en ellas observamos toda una serie de matices expresivos que recuerdan el informalismo, tales como las vetas de la madera, el trabajo rugoso de la superficie metálica, o la proliferación de tornillos largos y tuercas, reflejo de un mundo mecanizado en el que Soria se siente muy cómodo. No en balde de pequeño quería ser escultor y mecánico, anhelos que se hacen realidad en este tipo de obras.

Madera y acero son precisamente los únicos elementos constitutivos con los que el autor trabaja. La madera es seleccionada con sumo cuidado entre varias procedentes en su mayoría de África (wengue, ucola, bubinga), con el fin de obtener la dureza y la nobleza necesarias que permitan trazar planos de arista viva, sin que nudos o fibras obstaculicen la labor.

La idea motriz de la «Mecánica Plástica» es la de explorar la relación entre forma y espacio, en un contexto actual, con objetos que remitan al mundo mecanizado que nos rodea, pero sin perder de vista el sentido plás-

8 Vicente Aguilera Cerni, *Catálogo Pinturas y Esculturas de Salvador Soria*, Galería Sur, Santander, agosto, 1972.

tico. De ahí que Soria utilice acero, tornillos y tuercas, abandonando toda pretensión de escultura académica basada en el concepto de masa. Por eso, el espacio vacío tiene un protagonismo importante, ya que integra los planos geométricos del material con el espacio envolvente, dotando al conjunto de ligereza óptica. «Son obras —en palabras de Alberto del Castillo— de un momento declaradamente mecanicista, que buscan una unidad con forma y materiales distintos»<sup>(9)</sup>.

El espacio vacío es el agente principal de la tridimensionalidad, ya que gesta a su alrededor el conjunto de la estructura. Esto se observa sobre todo en las esculturas monumentales repartidas por toda la geografía alicantina (Alcoi, Benissa, Calpe) y construidas a partir de los años setenta con hierro y piedra arenisca. Soria aplica los mismos principios de la «Mecánica Plástica», con gran dominio de la verticalidad que llega a alcanzar hasta cinco metros de altura. Su silueta se recorta en el horizonte mediterráneo, hiriendo el espacio con las puntas, como un testimonio vivo del mundo mecanizado que nos rodea.

Si en la pintura hay una pretensión de conmover, ahora toda connotación afectiva ha desaparecido y las obras se dirigen a la razón del espectador con el objetivo de que éste descubra las relaciones formales que el autor ha planteado al concebir la obra, sin menoscabo de ciertos residuos de expresividad que aún permanecen en el tratamiento de los materiales. A medida que avanza la serie, desaparecen las superficies curvas y estos rasgos de subjetividad, para evolucionar hacia una composición más rectilínea, donde los valores expresivos van mermando.

Llega un momento en que la escultura se ha convertido en una pieza de máquina, preparada para incorporarse a un mecanismo más complejo y susceptible de ser montada y desmontada en un momento dado, porque la estructura de su configuración se deja intencionadamente a la vista sin la idea de ocultar los tornillos que ensamblan sus piezas. Este carácter mecánico llega a su plenitud en las dos últimas obras, dotadas de movimiento. La primera con un simple desplazamiento de 90° en una de sus partes y la segunda con un movimiento circular sobre un eje. Ambas constituyen la transición entre la «Mecánica Plástica» y las «Máquinas para el Espíritu».

### **Las máquinas para el Espíritu.**

Aparecen en el año 1965. Soria las ha venido realizando a intervalos de tiempo hasta la actualidad, simultaneadas con la obra pictórica en ese deseo de enfrentarse a una abstracción pura y racional que el informalismo no le puede ofrecer. Llevan a las últimas consecuencias el proceso iniciado en la otra serie. Aquí ha desaparecido todo rastro de expresividad que

9 Alberto del Castillo, «Salvador Soria», *Goya*, núm. 89, Madrid, 1969.

pueda desviar la atención del espectador. Tanto la madera como el metal aparecen trabajados con toda pulcritud, sin rugosidades ni vetas. En ocasiones las piezas de madera están lacadas a pistola para ofrecer una mayor sensación de uniformidad. «El escultor, —como señala Campoy— haciendo abstracción de sus fantásticas motivaciones temáticas, informa el espacio de formas de un brillante geometrismo, ordenadas según su ritmo interno, matemáticamente relacionadas. Los materiales, de un asepsismo de laboratorio, dan a estas invenciones una rara elegancia decorativa»<sup>(10)</sup>.

Las Máquinas para el Espíritu deben ser integradas dentro del arte cinético por el movimiento real que presentan. Pertenecen, siguiendo la clasificación de Cyril Barrett<sup>(11)</sup>, al grupo de obras que conlleva la participación del espectador. Significan la ruptura con una tradición milenaria según la cual el espectador tiene que adoptar una actitud pasiva ante la obra, limitándose a su contemplación. En estas producciones se establece una comunicación entre la obra y la persona que la contempla, ya que esta última participa activamente en su proceso de configuración definitiva. Así, pues, no se trata de obras conclusas, sino de un conjunto de posibilidades a partir de las cuales la obra se desarrolla.

En pocas ocasiones el autor asigna al espectador un papel tan activo. Solicita su colaboración e incluso subordina su creatividad a la del visitante anónimo que da forma a la máquina. Pero todavía hay más. Soria demanda la reflexión de este visitante anónimo y le propone un esfuerzo mental. De ahí que estos artilugios reciban el nombre de «Máquinas para el Espíritu», porque en realidad están dirigidos a la inteligencia, más que a la sensorialidad y obligan a la reflexión mental. Son, en este sentido también, «Máquinas para soñar»<sup>(12)</sup> porque permiten imaginar múltiples posibilidades, de modo que la imaginación camina pareja a la especulación mental y abre paso al misterio de lo inexplorado.

Estamos ante el concepto de transformabilidad, que constituye en sí la raíz cinética de la obra. El espectador es invitado a participar directamente en la génesis de la obra, actualizando una de sus infinitas posibilidades de configuración, a través de la reflexión de su espíritu. Precisamente «en esta obediencia racional radica su singularidad y su valor»<sup>(13)</sup>. La colaboración del espectador materializa una de esas posibilidades. De este modo se convierte en coautor de la producción artística que le es encomendada para que a partir de su creatividad defina una fisonomía particular. Como señala Carlos Areán, «el movimiento de las piezas y los soportes móviles que controlan las distancias a que pueden quedar unas de otras, crean toda

---

10 Campoy, «Salvador Soria», *ABC* (4-VI-1972).

11 Cyril Barrett, «Arte cinético», en Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, 1989.

12 José Castro Arines, Catálogo *Salvador Soria*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, marzo-abril, 1978.

13 Alexandre Cirici-Pellicer, Catálogo *Salvador Soria*, Galerías Skira, Madrid, abril, 1972.

suerte de relaciones espaciales cambiantes, en cuya flexibilidad palpita una huella del orden y del espíritu constructivo que caracterizan a su autor»<sup>(14)</sup>.

No puede escapar al juicio del crítico el carácter lúdico que revisten todas estas obras, las cuales, en ocasiones, pueden recordar verdaderos juegos infantiles destinados al desarrollo de la psicomotricidad y creatividad de los niños. Ciertamente esta componente lúdica es buscada de manera consciente por el mismo artista que pretende estimular la creatividad del espectador y ampliar su protagonismo a algo más que mero contemplador. El objeto artístico deja de ser algo «sagrado» que expuesto en el museo espera paciente los gestos de admiración o rechazo del público y se convierte en un verdadero estímulo a la curiosidad y objeto socializado.

El espectador consigue su premio al obtener una de las combinaciones posibles. Se siente implicado e incorporado a la obra de manera directa, porque consigue poner en acción su propia creatividad. Sin embargo, sus manos están conducidas por una normativa preestablecida que él mismo descubre a medida que se desarrolla su proceso de aprendizaje en contacto indirecto con el autor. Así se produce una sintonía dialéctica entre desconocidos —autor y manipulador— alejados físicamente, pero vinculados espiritualmente por la obra de arte. Este fenómeno de cooperación se hace factible gracias a que el autor ha diseñado la obra a partir «de unidades modulares de posible definición mediante la disciplina de la geometría del espacio... Todo ello, límpido, nítido, claro, desnudo, luminoso»<sup>(15)</sup>.

El autor preconice la obra, pero no la concluye. La preconice al diseñar sus elementos y los puntos de giro, con la habilidad de un artesano y la precisión de un relojero. De manera que los movimientos no son arbitrarios, sino sujetos a un conjunto de posibilidades previamente establecidas. Es lo que José Garnería denomina «transformaciones controladas»<sup>(16)</sup>, porque existe una dirección a distancia que está inserta en la misma naturaleza de cada pieza a tenor del juego concreto de variables que permite. Pero las combinaciones dependen directamente del espectador que concluye la obra mediante un proceso de manipulación física que emana directamente del cerebro, hasta dejar parada la máquina en aquella situación que más grata le resulte. El espectador desarrolla sus posibilidades geométricas, no sólo porque combina las estructuras que ya existen, sino porque la manipulación desarrolla en el espacio otras figuras geométricas de tipo esférico o cilíndrico que contribuyen a definir la totalidad de la obra.

Cada máquina es un viaje, es una experiencia nueva. Soria no se repite en sus proyectos. Calcula minuciosamente los goznes de giro, la

---

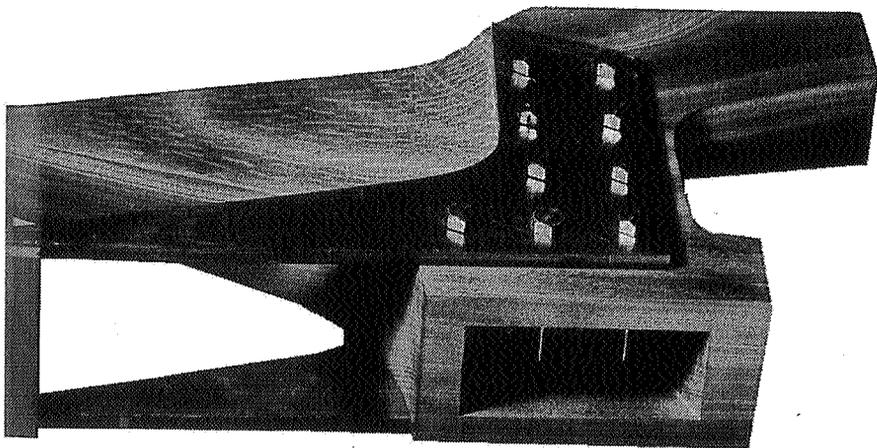
14 Carlos Areán, «Salvador Soria, en la Sala Skira de Madrid», *Estafeta Literaria*, Madrid, abril, 1972.

15 José María Moreno Galván, «Salvador Soria», *Triunfo* (3-VI-1972).

16 José Garnería, Catálogo *Salvador Soria 50 años de búsqueda*, Ayuntamiento de Valencia, 1986.

distribución entre varillas y cuerpos de madera y las dimensiones de cada módulo para conseguir un objeto mecánicamente preciso y susceptible de una manipulación adecuada, con el fin de obtener el número de metamorfosis deseado. En ocasiones, el cálculo que hemos podido realizar en su estudio de Benissa supera el millar de mutaciones en un mismo objeto. Eso teniendo presente sólo las posiciones en ángulo recto, despreciando las infinitas posibilidades oblicuas. Es sorprendente hasta qué punto la fisonomía de una escultura se altera y una obra puede resultar absolutamente irreconocible después de haberle introducido cambios muy simples. Ciertamente «la técnica, aquí, ha sido despojada de su centro alienante y ha sido sometida al hombre, puesta al servicio del sueño del hombre, el sueño de su libre realización en un tiempo y en un espacio concretos»<sup>(17)</sup>.

Son máquinas pensadas para estar al alcance de la mano, donde todo el mundo pueda tocarlas, accionarlas y descubrir sus posibilidades ocultas de construir el espacio. Con ellas la fría mecánica se hace arte. Constituyen una sorprendente «venganza de la imaginación sobre el pragmatismo que la esclaviza»<sup>(18)</sup>. Accionar estas máquinas —lo hemos comprobado— significa suscitar el goce de la exactitud y experimentar el mundo tecnológico de nuestro tiempo fuera del ámbito utilitarista en el que se integran las producciones estrictamente industriales.



17 Ernesto Contreras, «Propuestas para otra aproximación a Salvador Soria», *Cimal*, núm. 8, Valencia, 1989, p. 63.

18 Campoy, «Salvador Soria», *ABC* (4-VI-1972).

