
José Miguel Oviedo

LIENZOS DEL SUEÑO

En la década del 70, un elemento nuevo apareció en la pintura Fernando de Szyszlo: la perspectiva del interior, el espacio confinado en el que una extraña ceremonia se celebra, pues se trata de un aposento que tiene algo de privado y de público a la vez, a medias entre el cuarto propio y el cubo

teatral. Su presencia se reconoce fácilmente en la serie "Interiores" (1972) por el muy preciso efecto de perspectiva que subrayan el piso ajedrezado y los ángulos que forman las altas paredes, en medio de los cuales se yerguen los símbolos clásicos del artista: columnas totémicas, formas flotantes ru-

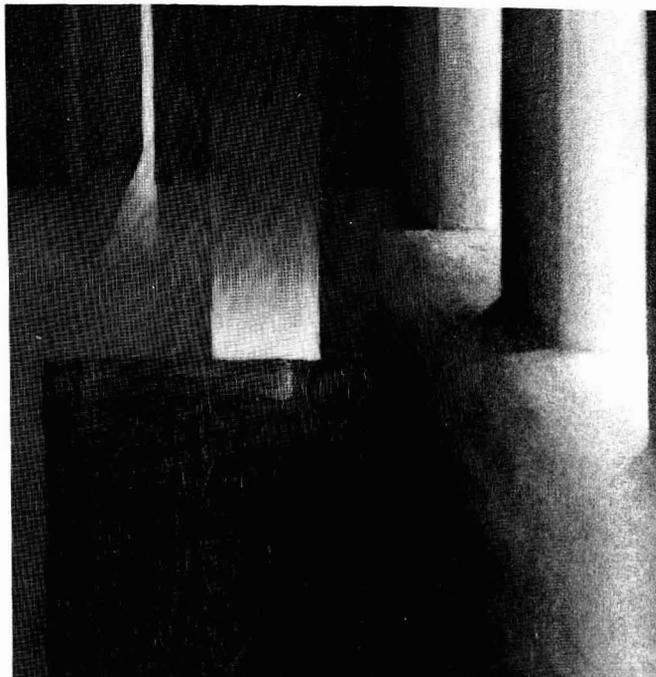


bricando el espacio, planchas escoriadas, discos manando vivos colores de sus llagas. No sólo en esa serie se aprecia ese interés por incorporar a su pintura el misterio de algo cerrado que se asoma al vacío; varios cuadros de esta misma época reiteran esa preocupación (quizá con menos nitidez) y la señalan en sus títulos: algunos de la serie de 1975 "Waman Wasi" (*wasi* significa "casa" en quechua) o de "Casa de Venus" (1978) parecen jugar, de otro modo, con la idea del espacio propio y estable, dándole centro de gravedad a la exploración plástica. Incluso se puede recordar la serie "Casa" de 1964, en la que el pintor parece colocarnos ante el pórtico de ese ámbito clausurado: lo que vemos es un acceso severamente delimitado por jambas y dinteles de vivísimos colores, que se abre a un espacio cuya negrura interior a la vez nos tiente y nos cierra el paso. Pero simultáneamente con estos cuadros y series, Szyszlo pintaba otros, que apuntaban en dirección contraria: el diálogo libre de las formas en un solo plano visual, ilimitado y extenso como un mapa celeste. Por un lado, los cubos y cuadrados secretos de los "interiores"; por otro, los paisajes lunares y las visiones cósmicas, como los que aparecen en las series tituladas "Camino a Mendieta" (1977-78) y "Noche estrellada" (1979).

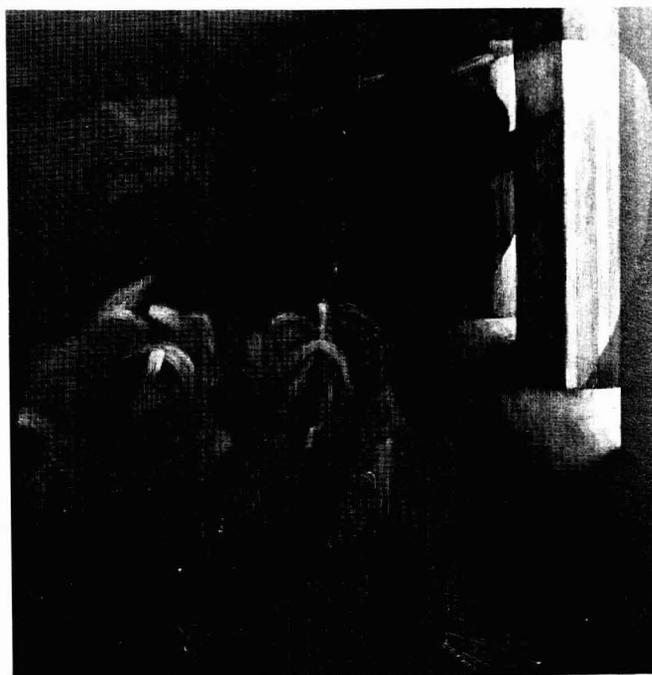
Esta dialéctica entre lo limitado y lo ilimitado, lo íntimo y lo objetivo, es el motivo central de la última serie pintada por Szyszlo: "Cuarto de paso".¹ Hasta el título lo dice: el lugar en el que uno está provisionalmente, ocupado sólo para ser abandonado; un espacio que, como la famosa puerta de Duchamp, está al mismo tiempo cerrado y abierto. Y, sobre todo, un ámbito donde se oficia un rito del que podemos tener inicialmente sólo una sospecha, pero que debe ser riguroso, intenso, cotidiano y siempre distinto. A medias entre el austero cuarto de trabajo y cámara privada de una *maison de rendez-vous*, lo que allí ocurre tiene que ver con la imaginación y con el cuerpo: es un acto mágico y pasional. Contemplar con cierto detenimiento la serie (aunque, cuando lo hice, no estaba del todo terminada y alguno de los cuadros estaba inconcluso), brinda una definida sensación de ritmos y tonalidades que se van modulando y recombinaando en cada tela, en busca siempre del mismo objetivo, como si el conjunto fuese un solo pensamiento visual, un *statement* plástico descompuesto en ensayos y estudios varios. Szyszlo llama a estas variaciones de su tema único, "hipótesis": la una lleva a la otra, y la suma constituye un asedio plural, siempre comenzado y afinado, de la imagen capital que desencadena la serie. El principio básico que rigen esas "hipótesis" es el contraste de ciertos elementos, que generalmente se presentan por pares, examinados bajo la presencia de un factor que los somete a presiones o cambios inesperados: la luz.

Es posible que el elemento de la perspectiva haya estimulado el de la luz, que en esta serie cobra una importancia desusada. Por cierto, no existe aquí un tratamiento "realista" de la luz. Más bien, hay una expresa contradicción de las reglas con las que la luz funciona en la pintura clásica. En "Cuarto de paso", especialmente en los cuadros XIV, XV, XVIII y XIX, la luz se comporta caprichosamente y no oculta su carácter de "efecto". En XIV y XV, el haz luminoso que se filtra por un costado y barre las sombras de la "cámara", se dobla en un arco que desafía las leyes de la física; en XIX, el arco es casi un círculo que se integra con la forma que ocupa la parte superior del cuadro; en XVIII, hay un dramático foco de luz vertical que ignora el efecto de la luz lateral. En realidad, más que un factor entre los objetos, es

un objeto ella misma, aunque indefinible y artificioso: ilumina y muestra, pero sobre todo baña a los cuadros en un aura de irrealidad, que es la atmósfera propia de la serie. La luz es decididamente una "trampa", y esa ambigüedad da a cada composición un carácter de interrogante: estamos ante una "hipótesis" de trabajo, observando cómo funciona y qué nos propone.



Serie Cuarto de paso (XXVII), acrílico, 100 x 100 cm, 1981



Serie Cuarto de paso (XVII), acrílico, 150 x 150 cm, 1981

¹. La exposición se exhibió en la Galería 9, en Miraflores, Lima, en octubre de 1981.

Como en los "interiores", la tensión dialéctica de la serie, pone a prueba, oponiéndolas y conjugándolas, la forma definida y angular del cubículo y la forma caótica y gaseosa en cuyo interior hay como una crispación de figuras y colores. Mientras el cubículo sugiere fuertemente la estabilidad terrestre, la forma caótica puede aludir a la liquidez del sueño y la constante reelaboración del mito, lo que parece estar su-



Serie *Cuarto de paso* (XIX), acrílico, 120 x 120 cm, 1981



Serie *Cuarto de paso* (XIV), acrílico, 150 x 150 cm, 1981

brayado por la misma posición que ocupan en la mayoría de los cuadros: abajo y arriba, respectivamente. Pero, por supuesto, los significados de esa oposición son relativos a cada cuadro y cada espectador: se puede hablar también del contraste (o de la alianza) entre el intelecto y la pasión, la realidad y el arte, la materia y la idea, la fatalidad y la libertad, lo profano y lo sagrado, la permanencia y la fugacidad, etc. Algo primordial se "representa" aquí, pues las formas se anudan como símbolos de una ocurrencia cuya naturaleza precisa se nos vela. Los detalles del cubículo son mucho más teatrales que los de la serie "Interiores". Aunque el suelo ajedrezado ha desaparecido, la idea de escenario está reforzada por la presencia de escalinatas, altos muros, "techos", arcos por donde justamente se filtra la luz (como si fuesen bambalinas), puertas. Se trata de una arquitectura cuyo arreglo busca un efecto escenográfico, acentuado por los spots que la luz arroja sobre ella; en algún caso, como en XVII, las columnas están "decoradas" con delgadas franjas verdes y ocres que les dan un aire casi festivo: son paramentos del ritual. (Esta conversión del cubículo en escenario de intención ceremonial está ensayado por primera vez en el mural que el artista pintó para el edificio de la OEA, en Washington, D. C., a comienzos de 1981; la presente serie es una evolución en el sentido iniciado allí.)

Los grados de complementación y equilibrio entre las dos formas recorren una amplia escala, y van desde los casos en los que predomina una silenciosa serenidad hasta aquéllos en los que una nerviosa agitación recorre toda la composición. Las sugerencias de la forma caótica juegan en eso un papel muy importante. Mientras que el cubo traspasado por la luz es una reminiscencia del interior de la pintura renacentista, la otra forma es, dentro del vocabulario plástico de Szyzlo, un signo o clave sustantivo: es como la sombra arquitectónica de las formas precolombinas que han seducido tanto su visión desde el comienzo. Mucho se ha dicho ya sobre ellas, de tal modo que bien puedo limitarme a señalar la función específica que cumplen aquí. Aluden a un mundo de formas elementales y puras: círculos, medias lunas, estelas, tótems, perfiles de ídolos, símbolos solares, ritos de creación. Pero también hablan de un drama: el de la destrucción y la desgarradura de la violación. Hay una hostilidad encerrada en esas formas que recuerdan garfios, hierros, dientes, garras, herramientas bárbaras, sexos erectos y vaginas abiertas. Todo allí hiere, punza, abre, perfora: violencia y erotismo. En el VII, que es un cuadro de gran tamaño, las figuras caóticas son dos, una pareja de apasionados contendientes que exhiben sus armas: el ojo percibe ese diálogo del cepo y la uña, de la dulce curva que se encrespa como la hoja de una guadaña, del clavo que es también raíz. De ese ardiente choque parece surgir una lluvia de semillas o esferas frutales presionadas por planos pesados y graves, que migran hacia el espacio superior, como corpúsculos en suspensión. Esa explosión seminal ocupa el centro de XIX, posiblemente el cuadro más bello de la serie, con sus rojos ígneos y sus rosados sexuales. Aquí la estructura cubicular se ha transpuesto en una forma semejante pero de significado distinto. Este elemento, fuertemente empastado y acribillado por los cráteres de la lluvia genésica, participa a la vez de las características del altar, la mesa y el lecho, lugares todos ellos de comunión sagrada y de reconciliación de los contrarios. Ese es, casi seguramente, el triple misterio que se oficia en "Cuarto de paso": espectáculo íntimo pero también universal, de uno y de todos, de ayer y de hoy, de siempre. Es decir, un hábito, un rito y un milagro que tiene que ver con la Creación. Esto quizás explique la insistencia del juego dialéctico con



Serie *Cuarto de paso*, acrílico, 120 x 120 cm, 1981

parejas opuestas, cada una emblema de espacios diversos: el mundo de arriba y el mundo de abajo, la voluntad de los dioses y la del hombre. En XVI, el primer plano está ocupado por dos tótems, cuyos atributos los identifican como masculino y femenino, majestuosamente erguidos y como contemplándose sobre un fondo en el que predominan los blancos.

Por el modo como usa los elementos más disímiles (precisamente *los más* disímiles), las referencias realistas, las alusiones históricas, y aún las sugerencias literarias y artísticas de las que se apropia como lector o espectador, para convertirlas en otra cosa —una atmósfera perturbadora, un elán poético, una visión sombría y exaltada—, la pintura de Szyszlo muestra su clara estirpe surrealista. No es el suyo un

surrealismo de sorpresas mecánicas ni de efectos superficiales, sino el fruto de una indagación en el otro lado, el más profundo y verdadero, de la experiencia humana y estética, del que trae estas imágenes suntuosas, grávidas y aéreas, saturadas de enigmas vitales y presagios celestes —semen y polvo de estrellas. Como en las verdaderas obras de arte, esas imágenes están sostenidas por un sistema de rigor arquitectónico y de gran precisión conceptual, que dejan abiertas, sin embargo, todas las vías de indagación y procesamiento simbólico al espectador. Rigor lógico, ardor, dispersión caótica: las telas de “Cuarto de paso” son sin duda lienzos del sueño rescatado por la vigilia.