

Fernando Leal:

Una metáfora sobre el poder

Las ocho pinturas de Fernando Leal Audi-
Lrac tituladas *Antirretrato del Doctor Villa-
nueva* convocan la perplejidad crítica. La
combinatoria superficial de los posmoder-
nistas, las rutinas de las firmas rentables o
la grandilocuencia de los temas para escri-
tores, son contradichas desde la primera
visión.

En efecto, hay un deliberado uso de la
escala impuesta por las galerías, rota al pre-
ferir tamaños desbordantes de los límites
de una pared habitual. Esto sin embargo no
es constante, porque el primer cuadro de la
serie es más bien habitual en sus medidas.
Parece que la discontinuidad es lo propio de
una especie de antiserie. Hay otra pista ini-
cial que parece confirmar esto: la ausencia
de unidad estilística. El espectador minu-
cioso pronto indaga los orígenes de esta
deliberada discriminación y complicación
de recursos pictóricos que hacen desenten-
derse de los temas. Hay pinceladas bar-
rocas no necesariamente acordes con el
vuelo de una obscena figura despatarrada
como en *Las tentaciones del Doctor Vilanova*
donde al sombreado del gris lo acompañan
toques de tonos violáceos, azules y sepías
a la manera de Matisse, de los orfistas y de
los futuristas. La pastosidad de los trazos
del *Comerrayos* construye la figura como
si fuera propia de los expresionistas empe-
ñados en liquidar la separación entre los
contornos lineales y los colores, pero tam-
bién urgidos de resolver como apreciación
sensual los contrastes tonales y los usos de
las texturas en sentidos encontrados, como
para procrear conflictos desde la pura sen-
sorialidad.

Por su parte, el *Relieve de Gilgamés* lo es
porque renuncia a la estridencia del color
presente en los cuadros mencionados. Aquí
el relieve es tan virtual como las pinceladas
imbricadas de la figura. El fondo de ella
es apenas roto por el realce de construc-
ciones clásicas, una acentuada con un toque
blanco y otras como *graffitis*, de modo de



El relieve de Gilgamés, 1989

dar lugar a un evidente relieve de la figura
desbordante de los límites verticales de
la tela. Una vez más, son recursos estric-
tamente pictóricos los que acentúan la
grandeza. Los tonos sustituyen conceptual-
mente los colores y hasta podría jugarse
con el sentido de blanco porque lo es en
sentido significativo el relieve de la cons-
trucción clásica y el pecho y el rostro del
personaje contruidos con unos trazos
de contornos necesarios. Blanco como
ausencia, blanco como personalidad fincada
en una tradición.

La *antesala del doctor Xochihua* parece
una vez más jugar con el blanco y los grises
matizados. Pero otra vez campea la delibe-
rada negación del estilo porque en tanto en
el cuadro anterior la figura ocupa el centro
como una especie de afirmación de poder,
en esta otra hay líneas de contornos que
contituyen las figuras en ascenso como de
robots sin matices oscuros. Un cierto sim-
bolismo es insoslayable porque sólo la
figura femenina sentada al pie de la escalera

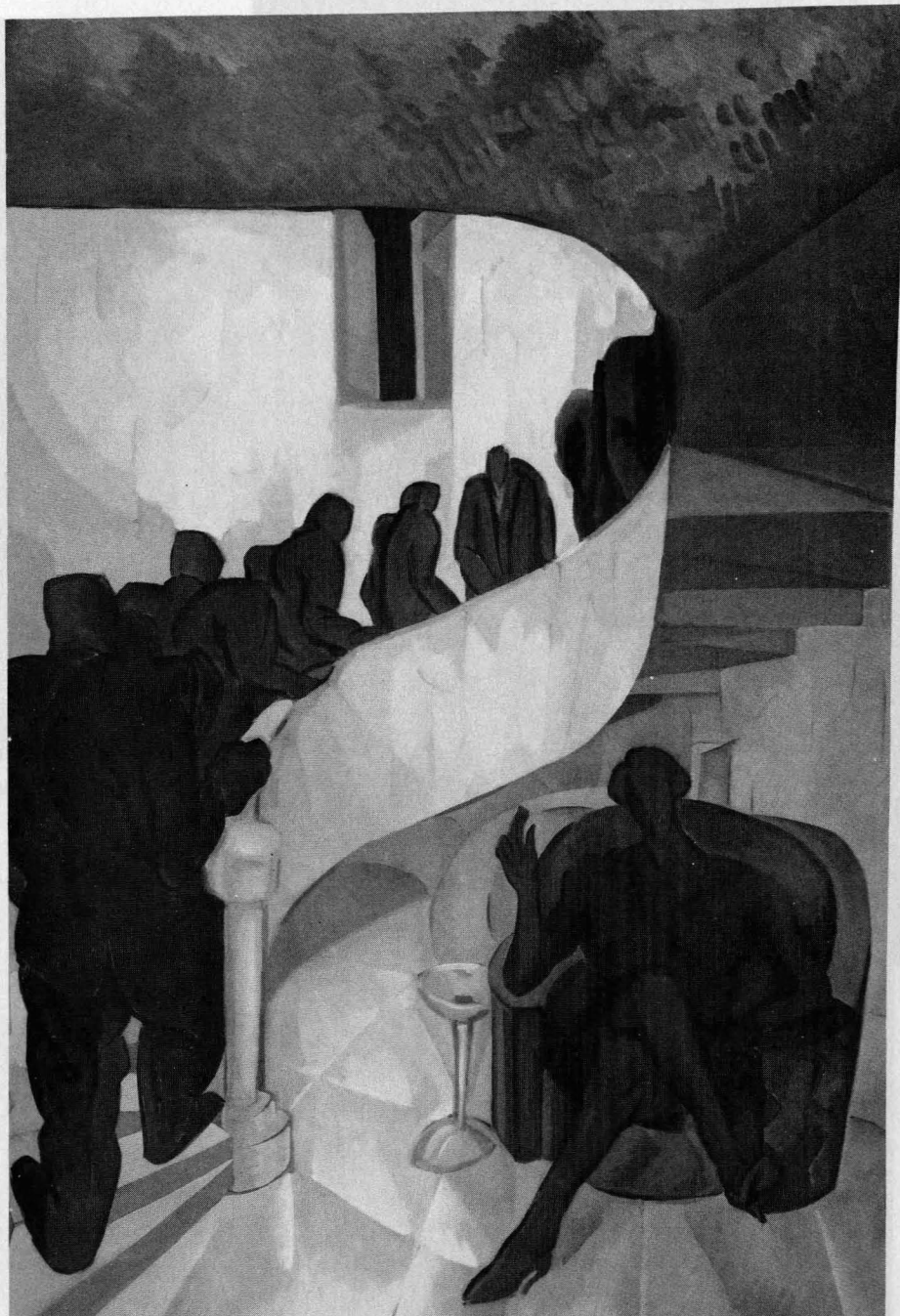
parece poseer cierta humanidad por el ele-
gante gesto convencional, mas no por com-
partir la misma tenebrosidad. Un espacio
blancuzco y azulino deconstruye el am-
biente porque conduce a la confusión de las
figuras que lo rematan. Lo que podría ser el
techo por pura mnemotecnia, es un plano
tocado con una sucesión alineada de pin-
celadas cromáticas en contraste sutil con la
uniformidad negruzca de las figuras. Otro
uso del color, del espacio, de las figuras,
que reitera la total ausencia de unidad esti-
lística.

Imagen de lo Absoluto inicia la segunda mi-
tad de la serie construida con una primera
parte de acertijos. Aquí la contradicción
alcanza su nivel extremo. El óleo nacido y
crecido para la sutileza y puesto en crisis
por los expresionistas, es usado con exce-
lencia técnica como en toda la serie, pero
con brillos y veladuras de una especie anti-
belleza. El cuadro inevitablemente pone en
crisis la noción de serie porque todo el
juego de recursos pictóricos se concreta en
la violación de un niño mostrada en toda
su brutalidad. La figura central sentada en
un excusado ocupa el mismo lugar de Gilga-
més, podría ser él, pero la reflexión no
puede seguir porque es castrada por la bru-
talidad. Una brutalidad donde los blancos
azulados concretan la figura de la que sólo
se ven piernas, sexo brillante y manos, todo
con líneas de contorno azules y toque de
texturas blancas en la cabeza y los brazos
implorantes del niño. La placidez de los to-
nos blanquecinos y azulosos es rota con los
toques sanguinolentos propios del ex-
cusado. Cabalísticos números puestos al
lado en sucesión no habitual del 1 al 8 que
quizá se prolongue, dan una clave. Un piso
de mosaicos irregulares alienta la reflexión
simbólica: ¿qué orden funda la escena?,
¿qué uso impropio del excusado apunta el
artefacto del primer plano?, ¿cómo hasta los
pies tienen un contorno con toques sangui-
nolentos? Hay una especie de gestualismo

en las pinceladas que choca con este juego que remite al desorden dominado por la brutalidad.

La Oficina de la Providencia tiene mobiliario verde y un círculo de luz que puede ser de neón como aureola providencial. Los objetos característicos de una oficina están sombreados por pequeñas sucesiones de cruces. Un recurso dibujístico fatigado por expresionistas menores y caricaturistas, exige el uso conceptual acentuado por los muros donde otra vez aparece el blanco azulado, esta vez para exigir que los posibles muros y el techo sean deconstruidos. Otra vez, la memoria espacial, la rutina tópica, es rota por la sensación de las manchas y los toques del pincel. La ambientación pictórica que a los barrocos sirvió para dar la sensación aérea, es puesta en relación con el mobiliario de un burócrata. De lo sensorial a lo reflexivo, la segunda parte de la serie echa a andar el libre juego de las facultades.

Esto se rompe en *El Antirretrato del Dr. Villanueva*. Sueltas referencias objetuales, algunos posibles simbolismos como el del foco negro, quizá la persiana cerrada del centro, no pueden fundar el orden porque el espacio lo cruzan pinceladas y pintas en todos sentidos. Otra vez los números pero ya no en sucesión y gráficas incompletas que lo mismo insinúan un pene al centro, que unas letras o el símbolo del infinito, nos obligan a descifrar como bien dispone la tradición racionalista: de lo simple a lo complejo, de lo conocido a lo posible. Es entonces cuando al lado reconocemos unas curvas, rojiza una y negruzca con toque blanquecino la otra, que pudieran tener que ver con la escalera pero también con el excusado. La parte baja del lado derecho tiene dos elementos característicos de todo burócrata: el portafolios y la pluma. De no prolongarse y a la par cortarse la punta de ésta quizá pudiera resolverse la necesidad de figuración resintiendo el cuadrado virtual señalado con las carpetas de piel o plástico según el nivel, que adornan los escritorios y bajo las cuales caben las intimidades pero también las urgencias. Pero no, el contorno se pierde del lado izquierdo con una especie de greca sin el orden de la geometría. Estamos pues, ante estímulos visuales que exigen resolver conceptualmente el acertijo. El despacho del burócrata ausente en persona, tiene aquí un acercamiento en sentido físico, un alejamiento en sentido reflexivo a modo de exigir de los signos un reconocimiento más allá de su pura funcionalidad. Los usos cotidianos son apariencias que sólo adquieren sentido por un orden que tiene que venirles

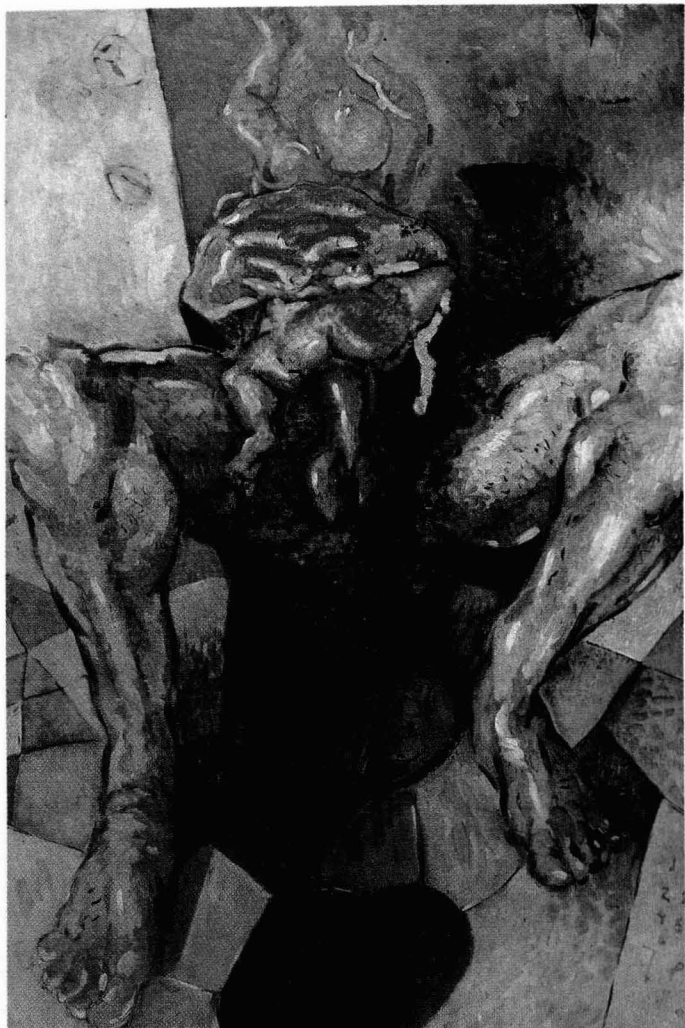


La antesala del Dr. Xochihua, 1988

de fuera. Ellos mismos no tienen sentido alguno.

La sombra del Amarillo otra vez nos enfrenta a las figuras humanas. Para una visión rápida de las impuestas por la estética de masas, el cuadro no es sino un hombre de abrigo orinando que al lado tiene una potente mujer desnuda que toca una trompeta y atrás, rumbo a la salida, un teléfono de pared. Pero la cita a los *Nenúfares* de Monet en la parte baja del teléfono es una impertinencia que nos plantea una duda fundada en la impresión: lo agradable de ese espacio contrasta con los toques de amarillo rotos por grises negros y el rojo visto ya con una carga significativa adquirida a lo

largo de la segunda parte de la serie. Es entonces cuando seguimos el nivel de la cita impresionista y nos encontramos con que la figura escurre como si sus zapatones se despintaran de rojo y negro y la mancha negra del frente y bajo el mingitorio fuera más bien conceptual que natural. La figura oscura que ya conocemos no parece orinar si bien se ve, porque más bien tiene las manos en la bolsa. En última instancia y por la visión cuidadosa impuesta por el pintor, se acaba por descubrir que es un vacío que no tocó el amarillo. Una sutil sugerencia hace que el posible rostro voltee hacia el desnudo femenino obviamente en lugar inadecuado. Todo es una impertinencia que



El come-rayos, 1986-1987

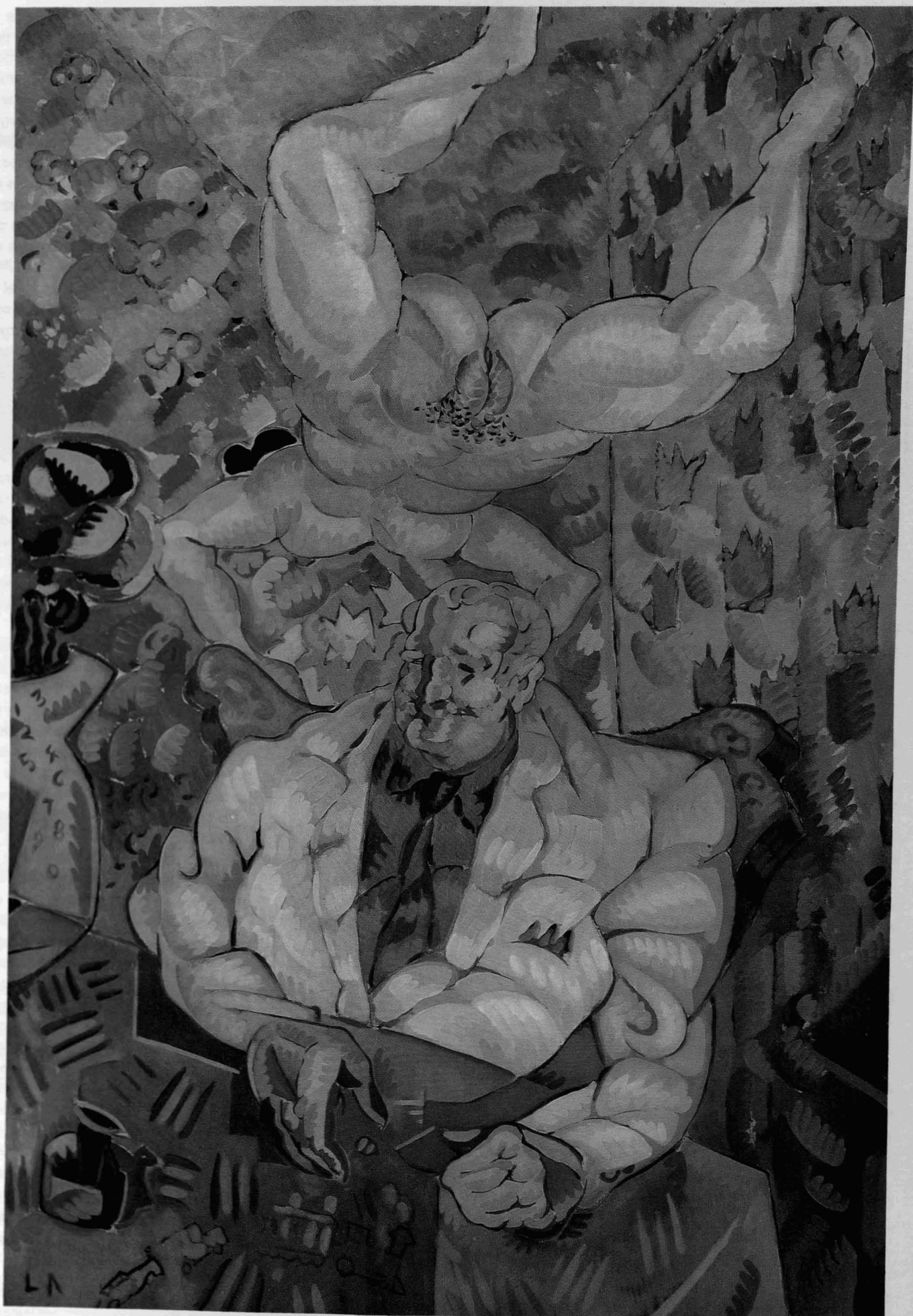
◀ *Imagen de lo absoluto, 1990*

El antirretrato del Dr. Villanueva, 1977-1984

invita a preguntar aunque sea por el teléfono en cuya base otra vez aparecen las cruces grises.

De un cuadro de 50 x 45 cm. que inicia la serie a los demás de 280 x 190, salvo el *Antirretrato* que da título entre otras cosas porque mide 280 x 280 cm., hay un juego sensorial de tal manera sugerente que abre la capacidad reflexiva. Aun las estridencias colorísticas, gestuales o las sutilezas de incluir en un contorno colorido gráficas caprichosas, no son reductibles ni a procesos estilísticos ni a juegos sin ton ni son. Hay un orden fundado en el libre juego de las facultades, en la unidad extraviada de la sensoriedad, la sentimentalidad y la razón. Un poder en conflicto, unitarista y fundamentalista como todo poder, es exhibido con toda su fuerza pictórica, artística, estética y moral. Por esto es imposible reducir la serie o cada una de sus partes a una ejercicio estilístico. La serie es antiserie en el sentido de objetar con signos estrictamente artísticos el reduccionismo estilístico. Pero las referencias estéticas y morales impiden limitar este cuestionamiento del poder por el poder de los signos pictóricos, a cualquier clase de artempurismo. Gracias a las presencias impertinentes y por tanto sorprendentes de objetos cotidianos que pudieran





Las tentaciones de Arnaldo Vilanova, 1988

componer a una señora sentada, un despacho de burócrata o a un señor violando u orinando, la serie se construye como meta-lenguaje fundado en los signos pictóricos. Entre ellos y la moral hay un orden, un poder, un discurso. De vivir Michel Foucault aquí habría encontrado la prueba de ese discurso sin sujeto que se desarrolla como vida cotidiana y que en sus extremos de vacío y de hartura constituye las evidencias de su poder.

Es inevitable y nada culterana la referencia al libre juego de las facultades de Kant y a la microfísica del poder de Foucault. La proposición kantiana apunta a la relación entre los juicios de gusto, la moral y la racionalidad. Lo propiamente estético para él es el libre juego de las facultades desatado en los juicios de gusto que apuntan a los fines nunca realizados de integración de la moral, el placer y la razón. Desde esta posición, los estilos son ensimismamientos artísticos opuestos a la liberación estética y por ello

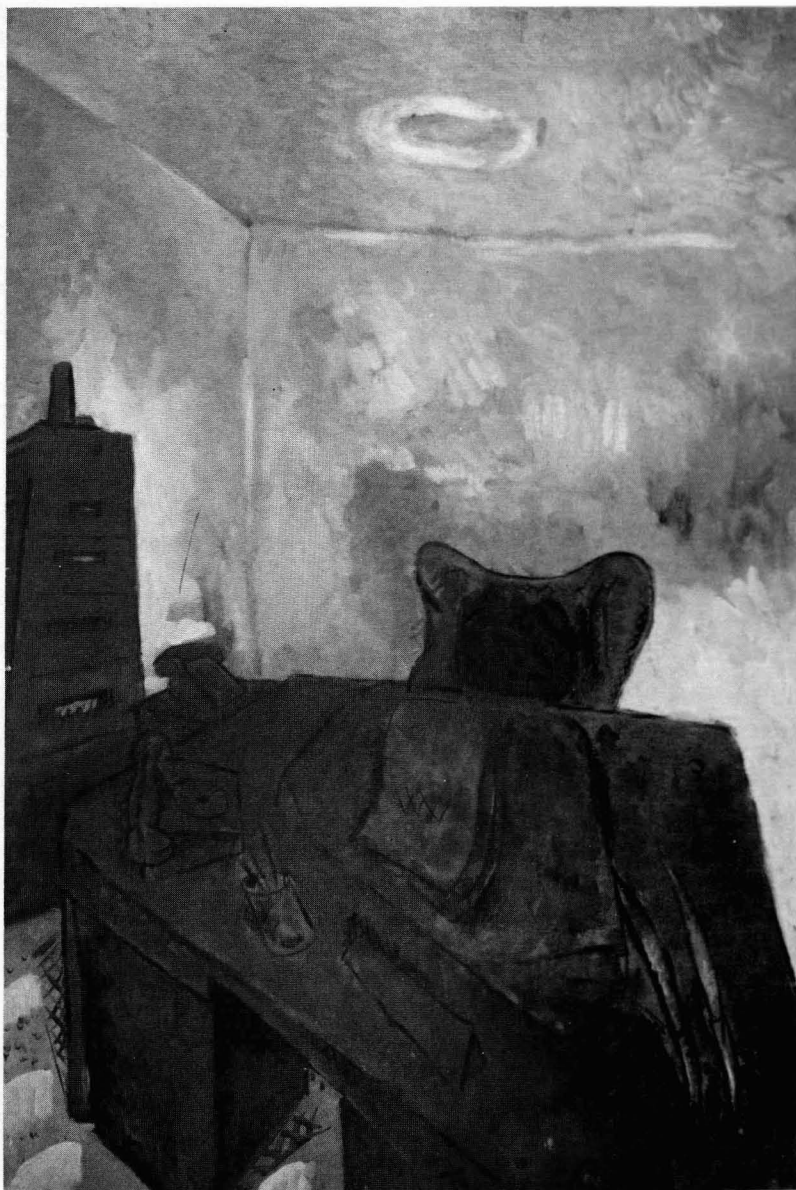
había que romper con ellos. Es imposible esta ruptura de manera absoluta, por lo que hay que ponerlos en situación dialéctica. Esto tan definitivo para la liberación artística y estética está en la base de las propuestas del posmodernismo radical. Leal concreta la propuesta con una relación de necesidad, nada contingente y juguetona, de la sensoriedad y la moralidad con la cual produce una metáfora del poder, a la par que funda una polisemia necesariamente pictórica restringidamente artística, conseguida en diez años de trabajo de la serie.

El poder, dice Foucault, se constituye en discursos aparentemente normales. El poder es esa aceptación sin crítica a lo dado, a lo tradicional, a la innovación controlada. El poder se concreta en signos codificados, previsible como parte de un estilo que los uniforma e integra para decir: esto es barroco, esto es clásico, así es su ritmo, así conviene para situaciones adecuadas. Para descubrir esto, el poder ha de ser sometido

a su génesis como deconstrucción de sus recursos de significación. Esto nada tiene que ver con el descubrimiento de sentidos originarios o de fuentes primigenias, prueba Foucault cuando se apropia de Nietzsche. En el arte, no entender esto reduce los signos a temas trascendentales, a metalenguajes que hacen de los signos concretos un universo de contingencias o de efectos pre-visibles. Leal, por lo contrario, deconstruye el poder en su aparente normalidad desde su capacidad de comer las señales divinas aunque él mismo vibre con ellas a modo de perder impunidad, hasta el extremo de realizar lo más prohibido a costa de su identidad y de presentar como rostro el de su víctima en una especie de monstruosa afirmación de fuerza. Los objetos cotidianos, los gestos, las necesidades habituales de comunicación, de iluminación, de ascenso, de reposo, de satisfacción instintiva, son insertados por Leal siempre como propuestas de visión pictórica. La metáfora del poder no es reductible por tanto a la solución literaria sino a la imaginación desatada en la percepción y en su inmediata y necesaria apercepción, antesala del libre juego de las facultades, así sea como ascenso oscuramente transitable que parece conducir a ninguna parte.

Poder y utopía son lo que la visión fundamentalista del poder llama el fin de la historia. Pero lejos de cerrarse, la dialéctica abre caminos prácticos que requieren de toda la imaginación y toda la crítica, la de las sensaciones y los sentimientos, la del racionalismo que ha dado lugar a órdenes profundamente obscenos.

Ciertamente estamos en un universo enjuiciable por expertos en significación. Leal ha optado por iniciar la difusión de su obra en una prestigiada galería, la de Arte Mexicano y con un libro-catálogo de lujo en el doble sentido: por lo bien hecho y dicho en las ilustraciones a todo color y en el texto de Juan Acha, pero también en sus posibilidades restringidas de circulación. Ésta no será masiva y probablemente ni siquiera produzca el escándalo de los mojigatos radicales sino inquiete sólo a los mojigatos extraviados al no encontrarle sentido a la violación de un infante sin estilo. Pero la historia se afecta en los extremos de poder y requiere de vanguardias estratégicas como la terca realidad propone. La serie *El Antirretrato del Dr. Villanueva* es el Vilanova que desde el Renacimiento y aun antes, en la acumulación originaria del capital, como los Borgia-Borja constituye el bestial poder racionalista, el mismo que llega a su límite en la actualidad que Leal contribuye a orientar. ♦



La oficina de la Providencia, 1989