

Ejercicio de memorización visual: Waldemar Sjölander (1908-1988)



ALBERTO DALLAL

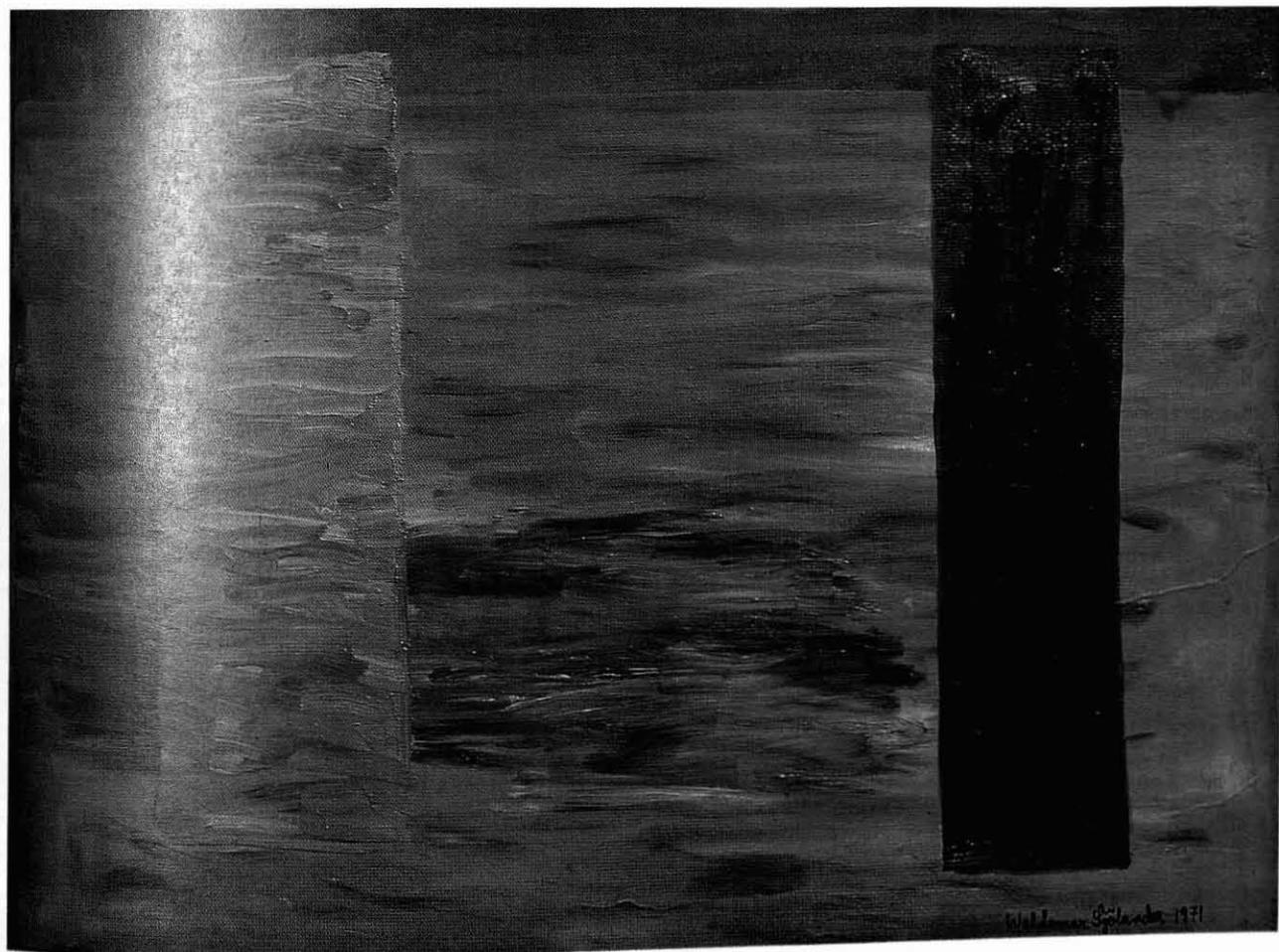
Conocimientos de las claves del mundo

Waldemar, con su cara de niño, no para de contar cómo llegó a México, cuál fue su encuentro con las intensidades de un país lleno de colores, de gente extraña y buena.

Detrás de sus palabras está el embeleso: una materia prima para todo artesano.

Enamorarse de un país debe ser una experiencia grave: jamás estarás satisfecho en un solo lugar porque te llega la obsesión de visitar todos los rincones, todas las comarcas, familiarizarte con una geografía intensa, conocer a la gente, seres llenos de sabores y sinsabores.

Obsesiones buenas si las sabes manejar. Waldemar así lo hizo: miró cómo se movían los animales de la selva, cómo recorrían las hormigas y los alacranes el piso de tierra de las casas, observó cómo los habitantes de cada



Fotos: Archivo Fotográfico IIE-UNAM

Azul y rojo, 1971, óleo, 40 x 60 cm

región construyan su morada. No se asustó. Sabía que la tierra de este lado era casi santa y se dedicó a observar el cuerpo de las mulatas, a tallar en madera esas figuras que nuestros ancestros hicieron de piedra; enamorado de la piedra y de la carne, Waldemar quiso acariciar texturas nuevas, figuras disfrazadas de plantas y de tierra, crear. Se apoderó de las formas de la manera más directa posible. Y luego vinieron los colores: de la puesta de sol, de la luna, de la piel, de los zapatos de cuero que hacen en El Bajío, de los ojos de Aurora, su mujer.

Pero Waldemar cuenta otras cosas. No todo es el idílico saber de las tierras de México. Por ejemplo, se refiere con parsimonia a la escuela de su ciudad natal, en Suecia. Allí aprendió a labrar la madera, a pulir los viejos troncos, a restaurar los santos de una iglesia que había sido construida en el Año Mil. De allí proviene esa densa lente con la que parece mirar, en toda su obra, la armonía del mundo: láminas, cristales, hojas, cuerpos, edificios.

Sus manos indican, como si estuviesen tocando suavemente piezas lejanas, milenarias, ancestrales. Son manos gruesas, curtidas por el tiempo y las andanzas. Waldemar fue buen estudiante y buen aventurero. Estuvo en la Universidad, en la marina y, durante la segunda Guerra, en el ejército. Para Waldemar Sjölander tocar es un acto sensual y tocar es también una acción auditiva: la mente se llena de sonidos. Algo de santo debía tener este hombre que diariamente, a las seis de la mañana, salía de casa, tomaba el trolebús y llegaba a tiempo a dar una clase de grabado y otra de escultura en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica del Instituto Nacional de Bellas Artes. Porque al fin, al fundar una familia, Sjölander estableció las reglas del artista sedentario: construyó su taller, tuvo hijos, se hizo de alumnos, llenó los espacios de su casa con obras e instrumentos. Su taller aún suena; sus miradas se esparcen como sonidos. Rebotan en los cuadros. Juegan entre las esculturas. Tañen las espátulas.

Sjölander es su apellido. Waldemar su nombre de pila. Se ríe de buena gana de todos los chistes; a veces sonrío con la mirada, sobre todo cuando se le conmina a contar su historia. ¿Por qué México?

“Yo ya sabía de México —explica— porque había estudiado la plástica de muchos países.” Debe ser así porque la primera época de la obra de Waldemar Sjölander se halla ligada al expresionismo nórdico. Tiene cuadros en los que recrea escenas familiares; o paseos de su patria de origen: las mujeres caminan sobre la nieve; todo es blanco, excepto las vestimentas, el paraguas, la mirada. Al menos así nos parece porque la blancura es un signo característico de los países escandinavos. Lo blanco y el frío. El hielo. Tiritar la vida. Calentarse con pescado y alcohol.

Aún después, cuando la obra de Sjölander se hubo llenado de la sensualidad indígena, de los ojos cafés de los mestizos, de las plantas y los paisajes de México, el pintor lograba combinaciones suaves, tenues, finas, como si observara los colores a los lejos, en el silencio de un paisaje olvidado, dejado atrás, trascendido. Sjölander debe haber cambiado de piel al pasar de una etapa a otra; en su obra aparece su metamorfosis: son los procedimientos: variedad de técnicas, secreto a voces que va desempeñando, envolviendo y desenvolviendo, con nuevos materiales e instrumentos.

Creo que vamos descubriendo su secreto: Sjölander se encuentra frente a la materia y la acosa, sin violencia, para sugerirle algún pacto. Tal vez el de que unas cuantas piezas de madera, sobre la superficie de un plano improvisado, bastan para hacer arte, para construirlo. Las telas están allí, dentro de su estudio (los instrumentos cuelgan en las paredes) y Sjölander, de un día a otro, propone una serie de colores que, a primera vista, deviene manchas. Aquí, allá, sobre la superficie plana, Sjölander ha dejado un número infinito de posibles combina-



Amarillo,
1965,
óleo,
96 x 162 cm

ciones. Crea con avidez, obsesivamente. Delimita. Parece discutir consigo mismo. ¿Sobrevino el caos, la locura? A los ojos de sus observadores, el artista, el verdadero creador es un ser al que le impulsa una fuerza desconocida para desatar su conciencia —su cuerpo y su alma— en una obra que lo defina. El desorden mismo requiere de una estructura. Curiosamente, las telas de Sjölander ya llevan un marco pintado por el propio artista, dentro de la tela misma. Y ese marco se va a llenar de texturas, caminos, manchas de agua, zanjas, pantanos, hondonadas: imágenes: sumas y restas. Un marco enmarca, precisamente delimita el espacio de la vista. En Sjölander el marco enmarca un mundo que, de faltarle un límite, saltaría por la borda, hacia el vacío, la nada. A veces, los trazos parecen de niño: sólo deseos. O sueños. Palabras que todavía no saben pronunciarse.

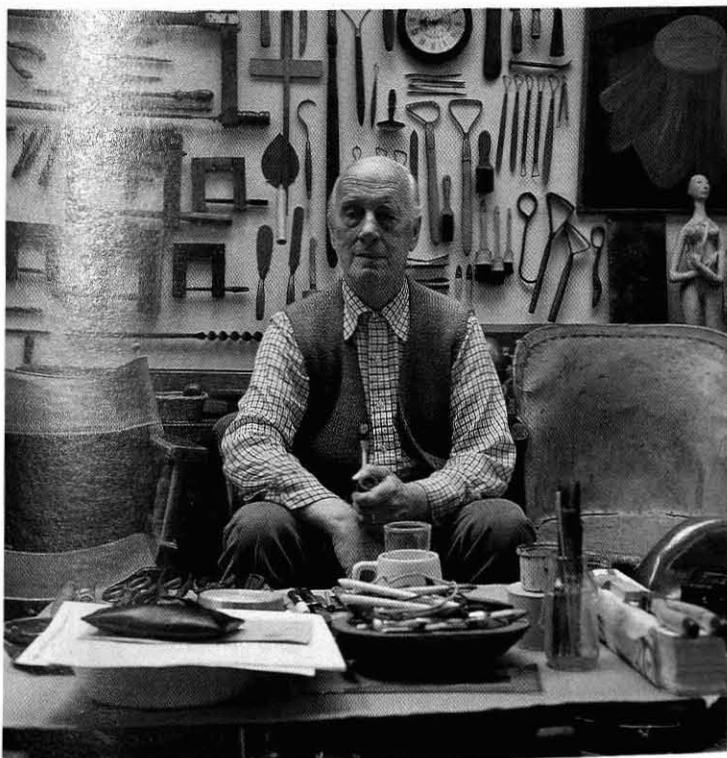
Los marcos que Sjölander incluye en sus lienzos son el testimonio del pacto: de aquí hacia allá es el mundo de esta pieza: un universo que mis manos conforman exclusivamente con los elementos primordiales del color. Y el observador debe ir de un rasgo a otro, de una línea a otra, de un trazo al que se encuentra allí, en el marco o fuera de él, en la mente de Sjölander o en las ansias del observador de “entender” la tela. Deben adivinarse las formas con las que Sjölander organizó la superficie: repetición de cuadros, superposición de cuadros. Y como si se abriera una puerta o una ventana, cada cuadro se llena de formas y movimientos, de curvas múltiples, de fuegos rojos, azules, morados, cafés. Y el cuadro se incendia sin consumirse... Como el sol... Entre la obra de su primera etapa de trabajo y la última media un enfriamiento: de lo orgánico, lo semirrealista, Sjölander transitó audazmente a lo inorgánico, a lo plano, a la mancha espontánea y el rayón inesperadamente libre, penetrante que parecía gritarle al impulso primigenio, al espermatozoide viajero, a la descomposición del mapa nacional.

Waldemar Sjölander intenta siempre apresar en el cuadro el orden que propicia la desintegración de una idea. Presupone que la forma existía ya, presa, en el interior de la materia: madera, metal, tela, aceite, papel. Acicates. La forma pura no es inasible sino perdediza; juega a dejarse ver. No se extingue: se esconde detrás de ciertos elementos propios del artista, elementos que pueden ser instrumentos de trabajo, superficies o vehículos de la acción creativa, procedimientos, andamiajes. Dentro de cada tela, Sjölander adivina y examina un espacio. El artista propone un acomodo que no es la forma misma o sola sino el “estado de sitio” del que habrá de surgir, vencida, la forma; o bien es el “tinglado” o el ambiente propio de los materiales para que el artista o el espectador detecten, descubran, experimenten la forma.

La forma es, para Sjölander, una experiencia, un proceso. No se trata de algún “resultado” cuya muerte o extinción preside el posible entendimiento, el arribo a la comprensión que realiza, al fin, el espectador, el “público”. Por el contrario, para Sjölander, según se puede ver en sus cuadros, la forma perdura en la tela como una posibilidad de revelación: la apariencia es un ofrecimiento, a veces terrible o en ocasiones tierno y fluido. Una sugerencia de acciones; la primera de ellas penetrar en el cuadro. El artista se limita a exponer en

la obra singulares vetas, tratamientos del material, prueba de sus habilidades, señalamientos. Propuestas de pactos. Invitaciones. Pero la obra no está allí, a la vista sino que debe ser “arrebataada” al lienzo, desprendida de la pieza, de la escultura, de la cerámica, de las rayas del grabado, de las combinaciones geométricas que a veces asoman por entre los intersticios de la relación marco-tela.

Hay una negación en esta actitud de Sjölander: no entrego la obra hecha, acabada. El arte es de todos los seres humanos: deben hacerlo vivir. Esta singular rebeldía de Waldemar Sjölander se hará actitud persistente a lo largo de muchos años y de muchas experiencias artísticas. Como el niño que se “pelea” con los materiales a su alcance, a su disposición, Sjölander no cede al lienzo, a los colores, al pincel o a la espátula la acción de emitir el juicio definitivo o de “asentar” la idea, de “plasmarse” la



Waldemar
Sjölander en
su estudio,
1983

forma. La forma es una propiedad doble: tanto el espectador como el artista acaban por "fundarla", por "figurarla", por "exponerla" juntos. La forma es, como cuando pintan los niños, el resultado de una limpia acción espontánea. No importa el acoplamiento entre material y técnica: ambos elementos se pierden, se diluyen previamente al acto de pintar en el alma del creador.

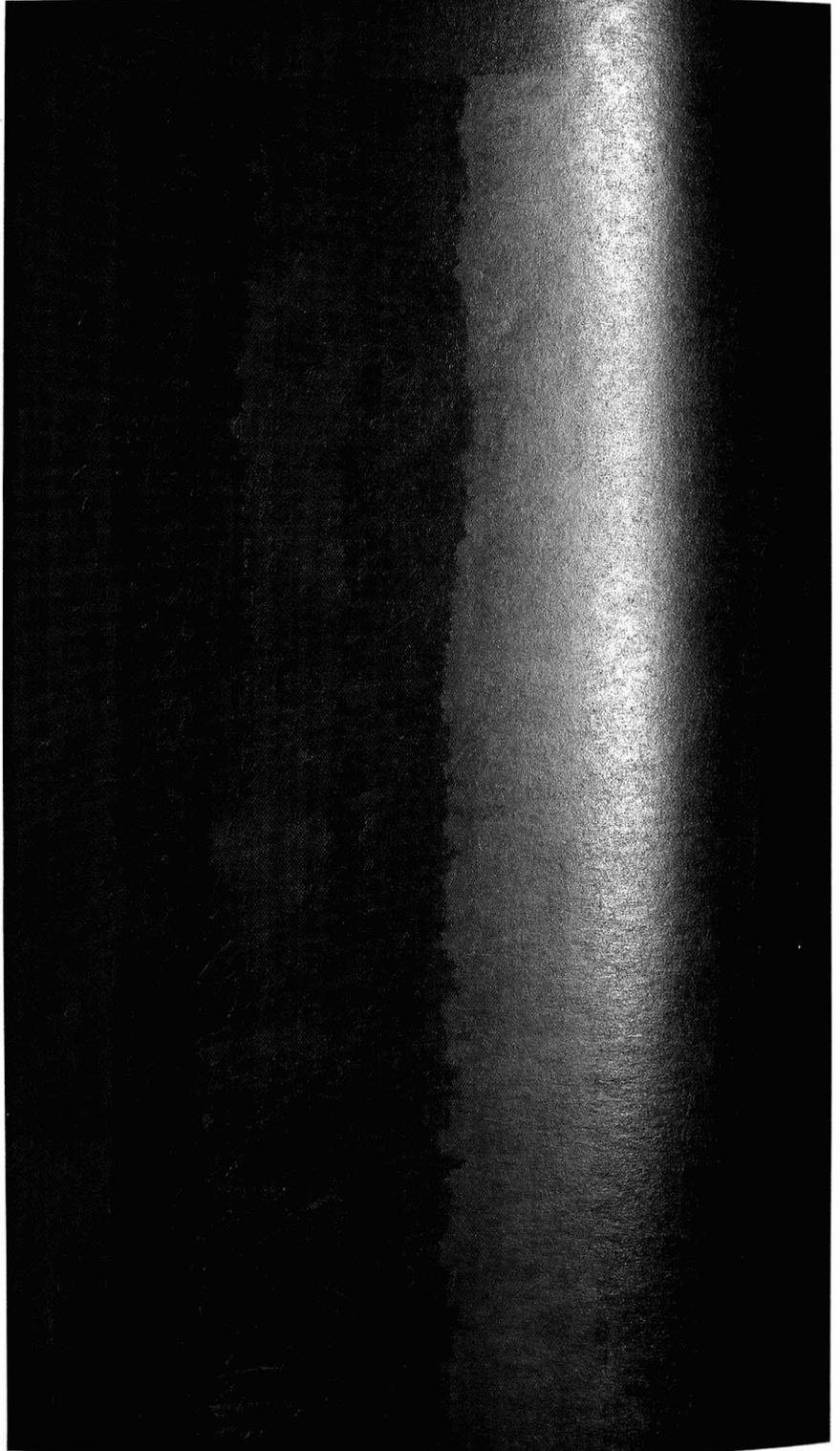
Sjölander se niega a precisar la forma de antemano. Se pelea, se rebela ante el cuadro. Sabe que sus derechos comienzan en el enfrentamiento y que terminan en el esbozo de una trayectoria de la mano y del pincel, camino que debe seguir, hacer cumplir, perseguir el espectador desconocido, tal vez durante muchos años, décadas, siglos más allá de la desaparición del artista.

Pero si Sjölander propone un itinerario, debe ser apto para ofrecer claves. En efecto: claves. Ésta sí es una palabra adecuada. En sus obras figurativas, llenas de esa intensidad cruda, original, casi virgen, que lo echó a andar por el mundo, las claves se hallan en una parte del rostro o del cuerpo. O bien en la actitud de la figura sentada o puesta en pie, como si recién se hubiese aparecido en la tela. Las últimas obras de Sjölander, sobre todo las pinturas, están llenas de claves: pululan por la tela, el lienzo; reptan, se encaraman, brillan, aparecen y desaparecen vertiginosamente como las luciérnagas en la oscuridad total, como signos tendidos en una carretera larga y recta; se hallan a lo largo y a lo ancho de la pieza, entre los detalles de la escultura. Comban el metal. Establecen un arco de colores. Se distraen, corren. Dicen algo, dicen mucho, dicen todo. Sjölander es un pintor que sustituye sus formas con claves: nada falta, nada sobra. Son signos son indicadores. Para Sjölander, las obras artísticas son caminos, vías, planos, laberintos. Y aun éstos, en su aparente elementalidad, conforman un conjunto que a la postre queda representado por una gran clave: ¿el cuadro mismo?

Las sombras de las figuras, los huecos de las palabras, los silencios de los gritos, las quejas de la alegría, la negrura del brillo, la enumeración del universo... En sus obras, Waldemar trata de hacer comprensible el caos pero no a la manera de aquellos que buscan la gran armonía o el fundamental conocimiento de las cosas. La proposición de Sjölander es sencilla: realizar un juego de sentidos encubiertos: allí están y es necesario extraerlos, revelarlos.

La experiencia auténtica constituye un placer porque es un juego profesional, maduro. Para Sjölander el ser humano, gran manipulador de sus sen-

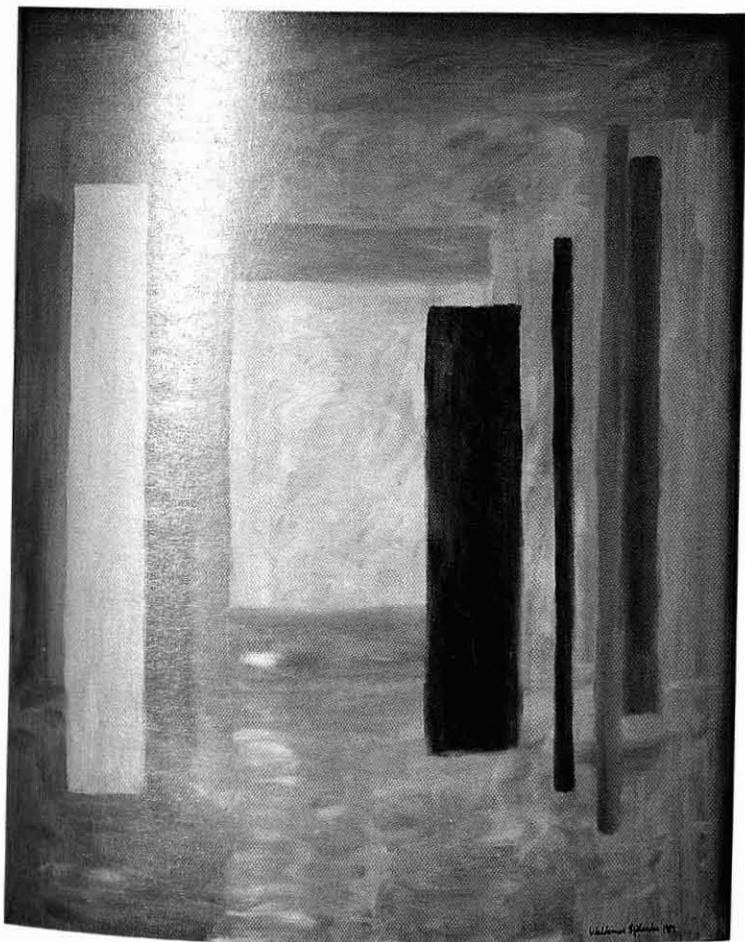
Azul y rojo,
1967,
óleo,
160 x 95 cm



Grupo de
rock and
roll,
1983,
escultura
en bronce



El estudio,
1982,
óleo,
100 x 80 cm



tidos, de sus cinco sentidos, se hace historia, se hace civilización durante el desarrollo de sus capacidades. El hombre es siempre un explorador, un viajero, un observador.

Resulta fácil —ha dicho Sjölander— incluir en el cuadro una descripción, hacerlo como si fuese una anécdota, expresar en él la religión y la política o el transcurrir personal, individual de los días y de las noches. Esto es fácil. Cualquiera lo hace. Lo difícil es hacer un cuadro, una obra de arte exclusivamente con las combinaciones, con el juego que aparentan las formas...

Con las claves y el mundo. Con las claves del mundo.

La transgresión del silencio

Las ideas alcanzan a ser sonidos cuando en la mente del hombre "se ganan" una operatividad funcional. Nos oímos cuando nos gusta algo que dijimos. Nos "evocamos", nos imaginamos diciendo esto o aquello que nos produce alegría, plenitud, satisfacción. Por esto los signos "funcionan", representan, simbolizan. Son convenciones que los grupos, los conglomerados, las naciones acogen como lenguaje. Con los signos los hombres se comunican, se escuchan, registran, interpretan y... crean: abren brecha, empujan. Camino hacia la grandeza, la historia de los signos no tiene límites. Se inventan, se proponen, se aceptan. Viven y sobreviven auditiva y visualmente por lapsos cortos o largos, según resulten indispensables para los hombres y mujeres que los "utilizan", aplican, aman y re-crean. Signo sobre signo, el hombre y la mujer se representan, se hallan en perenne representación.

La fundamental tarea de los signos, mientras perdura, consiste en sustituir al silencio, ese silencio-origen ese silencio-nada que nos rodea y nos contiene. Cuando un signo existe y está vigente, sin duda lo "escuchamos". No importa que nuestra voz no lo reproduzca. Pensamos su sonido.

No sólo lo vemos; no sólo lo observamos. Los mecanismos de la conciencia nos obligan a identificarlo con un sonido particular, el cual, sin propiamente decirlo, repetimos. O sea: lo "decimos sin decirlo", lo pronunciamos mentalmente. Nuestro lenguaje discursivo, el que hemos hecho, conformado y aceptado mediante palabras habladas y escritas, constituye un sistema de signos que constantemente "leemos" y que simultáneamente "decimos" para nosotros mismos, dentro del silencio del yo, en zonas más interiores que nuestro sentido de la vista. Como si nos las dijésemos al oído, las palabras se repiten dentro del silencio de nuestro

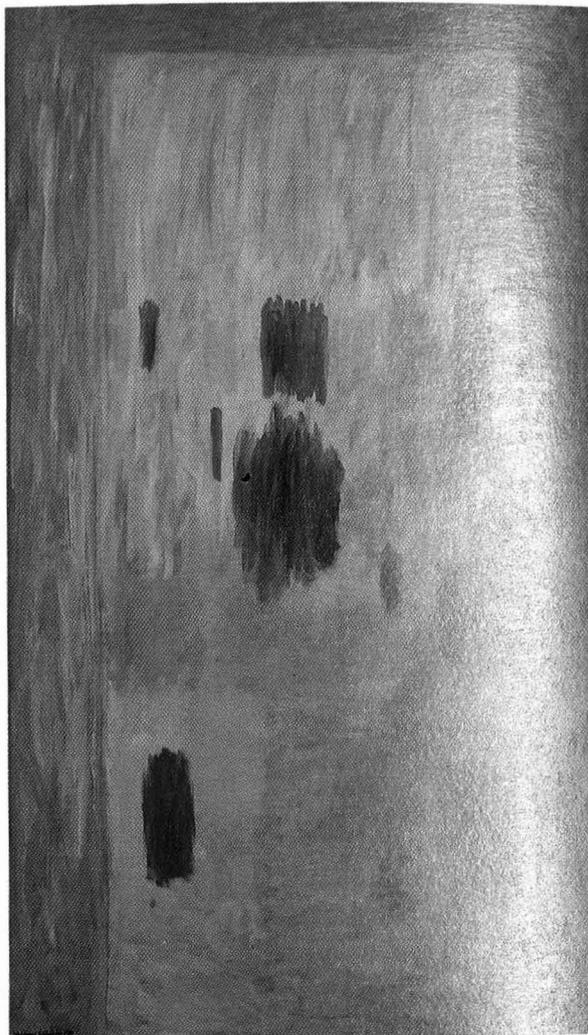
cerebro. Las ideas (hechas de palabras), también. Las palabras se vuelven formas, música, cuando ya no se refieren a nada concreto, ni siquiera a una imagen, y nuestro cerebro sólo las combina, las juega.

Hay un cierto tipo de pintura que recorre un camino semejante al de las ideas y los signos. Como si buscasen convertirse en sonidos, sus trazos y elementos quedan en la tela como una proposición, como palabras provisionales que han surgido del fondo de las emociones del pintor para adquirir ulterior consistencia en el espacio. Hay formas, trazos, imágenes que están a punto de estallar, de oírse. Pero no en cualquier espacio sino en el universo de la obra, en el recipiente de la trayectoria artística: un todo conformado, como el lenguaje discursivo, con "funcionalidad" y amor, con necesidades y gozos, mediante la elaboración paulatina de claves, armonías, coincidencias, rompimientos, cataclismos, explosiones. También mediante ajustes, arrepentimientos y cambios de ritmos y objetivos. O sea: hay mecanismos en pugna dentro de la convención visual (el lenguaje) que es el cuadro. Ese universo, ese lenguaje, ese conjunto de signos habrá de llamarse (o ya se llama) "obra". Obra completa de Waldemar Sjölander, la cual corresponde a ciertas vías de acción, a determinados sufrimientos, a específicas alegrías en el ir descubriendo, trazo a trazo, lienzo a lienzo, las enormes ventajas de los signos, las armonías de sus posibles sonidos, las luchas que permanecen durante días y años entre un color y otro, entre una textura nominal y otra que se le superpone; entre una proposición visual que parte de la mano del artista, transita por el cuadro (su conjunto la "mueve") y se sitúa, como si fuese un sonido (con todo y su sonido correspondiente) en la armonía, la *summa*, el conjunto del cuadro. Como un trascendente juego de formas en el ser interior de un niño.

Sí: en el mundo del arte, como en el de los signos, la lucha de las formas es una forma de amor. Hay naturalezas que se forjan mediante un enfrentamiento de elementos opuestos. Son proposiciones de síntesis, como cuando Waldemar Sjölander hace que en el cuadro interfiera la imagen a la atmósfera de una ciudad nórdica que se resistiera al frío, a la bruma, al origen informe de la naturaleza. O bien cuando el pintor va recorriendo de un cuadro a otro los hallazgos del más fogoso expresionismo para "limpiarlo", para someterlo, para hacerlo lírico y decantado. O bien cuando, seducido por su propia geometría, por su propia noción de orden, Sjölander hace estallar de pronto esas vetas rojas, magentas hasta alcanzar un meditado abstraccionismo: son líneas rectas convertidas en cascadas de trazos que hablan nuevamente del proyecto original, del comienzo, de ese trazo fluido proporcional y primigenio, que ha quedado atrás, por debajo de la figura, como un lenguaje superado, como una gama de sonidos. Se trata de una superposición activa, dinámica, en movimiento... Es un todo sonoro del cual no se escucha ni uno solo de sus elementos aislados.

Memorización plena

¿Hacia dónde nos conduce la observación de los cuadros de Waldemar Sjölander? La misma pronunciación desconocida del nombre del artista nos indica, en nuestro medio, una transgresión del silencio, un estallido. Las figuras que propone Sjölander una y otra vez adquieren su plena, más compleja consistencia cuando nos entregamos, sin objeciones, a lo que podríamos denominar "su pronunciación". Los signos, dentro de la superficie del cuadro, hablan por medio de su concreción: son contundentes. Son rayas y rayones, piedras, ramas que literal-



Sombras,
1980,
óleo,
169 x 100 cm

mente “violentan” las superficies y que hieren nuestro recorrido visual hasta impedirnos una mirada o una interpretación fluida, tersa, fácil. Pero son elementos que han transgredido la superficie del cuadro para “caer”, agobiados por una fuerza externa extraña, sin descartar, jamás, el piso, el suelo, el límite. Y es que, antes que nada, antes del ruido que producen los elementos al explotar y desmenuarse, Sjölander figuró, fingió, en la tela, los límites de un cuadro: hay un marco simulado que no posee uniformidad cromática ni textura lisa. Los trozos o vestigios (productos del estallido) caen fuera de ese marco simulado y nos entregan la sensación del desorden; son desbordamiento y conflagración. Ciertos toques de colores vivos nos dan, nos entregan la certeza de una fantasía dentro del caos y el desorden: como luciérnagas que alumbraran el polvo de la explosión.

Sjölander desea obligarnos a hacer un alto en el camino. Nos impide asimilar sus cuadros, su arte, como una mera acción complaciente, como un paseo nebuloso o abstracto. Nos indica que debemos “afocar”, humanizar, darle nombre a cada uno de sus elementos. Y si al fin cedemos al impulso de descubrir un orden, una interioridad, una armonía (porque al fin Sjölander es enemigo del caos), estamos obligados a reconocer la vocación universalista de todo arte, de cada código, de cualquier lenguaje: las figuras, los elementos, los colores, los contornos están allí: son signos: pululan, transitan, hacen ruido, emiten sonidos en nuestra mente. Somos humanos.

El lazo,
1955,
óleo,
195 x 140 cm

Leemos y escuchamos. Y así como el auténtico creador posee, antes que nada, la imagen de cada obra dentro de

su conciencia, Sjölander nos indica que un cuadro sólo se halla hecho de dos, tres, varios cuadros superpuestos cuya sensible, lenta ubicación crea armonía: un área verdinegra contiene un plano rojo y otro, más corto, de color amarillo ante el cual se sobrepuso el verdadero cuadro, más pequeño, que simula contener, a su vez, una figura alargada, hecha de rayas y rayones de color verde.

En otros cuadros, estas sucesivas, obsesionantes superposiciones quedan difuminadas, “desfiguradas”, como si una meticulosa bruma cubriera la superficie del cuadro e impidiera la verdadera, directa visibilidad. El procedimiento implica ciertos afanes rothkianos que organizan reflejos o cristales ahumados. Sin embargo, el “toque final” (una superficie geométrica más clara y menos realista) hace surgir a la obra entera pues se trata de un rectángulo verde, en posición vertical, que se “regulariza” o completa con los rayones verdes y paralelos que —ellos sí— van de abajo a arriba de la tela.

Waldemar Sjölander persigue a la sustancia. Sus abstracciones jamás flotan. No se “volatizan”. No podemos hallar en los cuadros de Sjölander esas manchas “de relleno” a las que son tan afectos algunos pintores que prefieren la abstracción uniforme y sorda. A veces, en los cuadros de Sjölander, se percibe el espacio como una suma de intensidades. Una plaza (*Juchitán*, 1950) es, antes que nada, la densidad de una atmósfera. Gente, color, cielo, casas, cuerpos no existen sino en la totalidad. La “visión” del artista propicia un arreglo. El creador cabal-



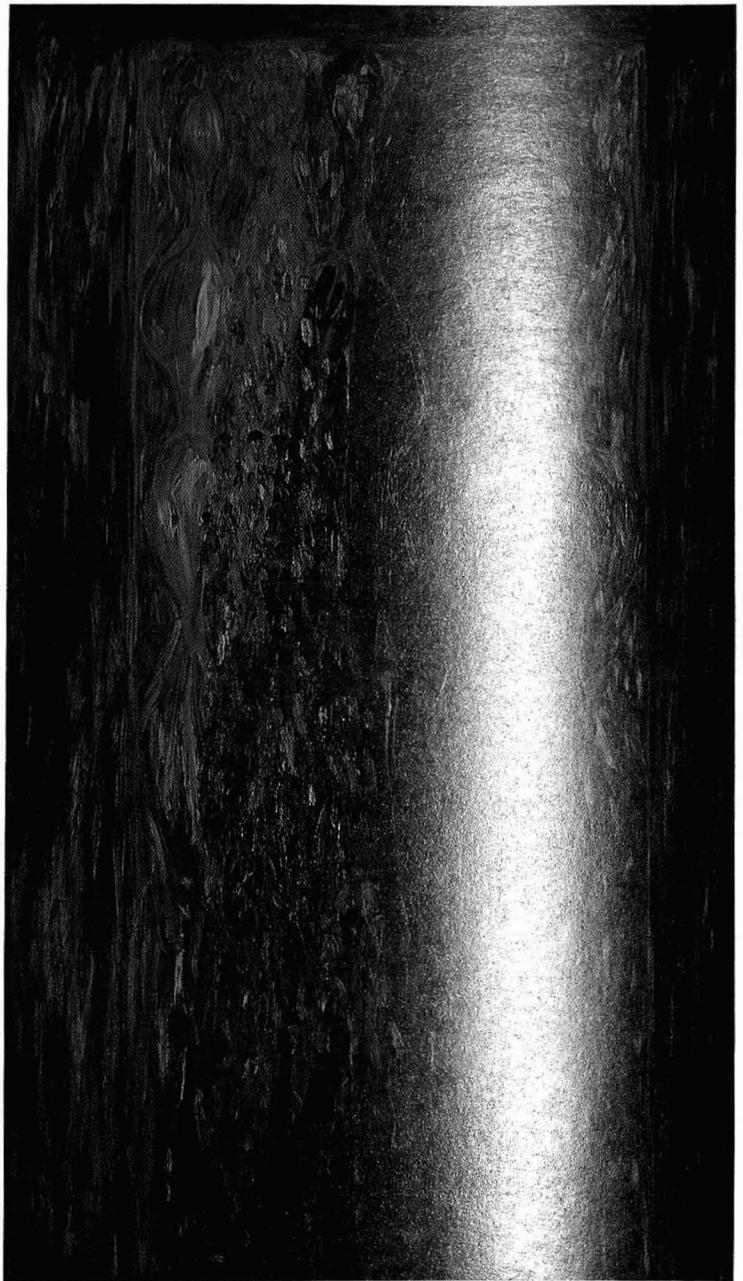
mente compone. Y la totalidad se muestra al espectador como un bloque condensado, fulgurante, en movimiento. La pintura no sólo se percibe; también se escucha. Aun en sus "naturalezas muertas", Sjölander crea "controversias visuales" que hienden los espacios y los colores con un propósito de "sonora especificidad".

E incluso en un cuadro tan "liso" y plano como *Zaguán* (1967), el artista diseña, tras el "marco" oscuro, la sombra nítida, uniforme, clara de un elemento rojo de proporciones verticales. Esta sombra "desdice", se opone tanto a la línea amarilla que va de arriba a abajo, como a la textura sorprendente e irregular del fondo blanco. Juego de creaciones en un mundo inconcreto. Reiteración de Sjölander: los ojos de los seres humanos son puertas y ventanas por donde penetran las misteriosas formas del universo, sus signos. Si el observador "duro" resulta incapaz de escuchar los ruidos que ineludiblemente se "cuelan" a partir del cuadro, podrá, sin embargo, inventar sus propios nombres y sonidos: palabras visuales que producirán los efectos de un discurso cromático.

Pero también ocurre que cuando la uniformidad cromática sólo se altera por un marco desvanecido y ciertos "bloques" más claros, no completamente blancos, entonces se ahonda el espacio interno de la tela: dólmenes, volúmenes, pesadas piedras lisas que flotan en el vacío interno de la tela, impedidos de deformación por las franjas organizadas que a la vez atraen y delimitan, suscitan y detienen.

Waldemar Sjölander parecía ir de un plano a otro aplicando y obedeciendo un proyecto y un orden. Hasta que no agotaba el espacio que le ofrecía una dimensión, unas proporciones, una fantasía, no pasaba al siguiente. Este procedimiento se ha convertido de tal manera radical en un sistema, que las series todas de cada "espacio" mantienen las mismas dimensiones para cada cuadro. Así, varían los colores, las texturas, las formas de "ver" y de "ser" y de "oír" de los trazos y combinaciones pero mantienen simultáneamente una proporción entre "marco" e interiores, entre conformación sugerida y simulación formal alcanzada. A veces, las figuras se "desbordan" o se "salen de cauce" mediante un derroche cromático; otras, los colores devienen "señalamientos" de elementos que establecen un juego formal-visual operativo, aparentemente ingenuo; en fin, hay cuadros de una misma serie que, o bien "destiemplan" la figura central o la refuerzan mediante una difuminación del o de los fondos. Cuando hay figuras humanas evidentes, el cuadro recupera una uniformidad que se cree lisa, inorgánica en las muestras anteriores. A veces, súbitamente, el cuadro se hace un conglomerado de seres que, rotos y desorganizados, se ofrecen al espectador en plena euforia de trozos, signos y decapitaciones.

Aun los más vastos horizontes "se llenan" en la pintura de Waldemar Sjölander. Hay pequeños soles referenciales, instrumentos que llenan el espacio cósmico de una "mesa de trabajo", focos y líneas de acción que completan las rugosidades de la tela, superposiciones de grises y cafés, trigales rojos, medianoches luminosas. Hay a veces verdaderas tormentas de ruido o sombras que se hacen terribles como una música oscura. Fuego negro. La afloración, el desgaste y la culminación de los elementos evocativos varían de una serie a otra. Todos éstos son aspectos dramáticos de una obra totalizadora, lenta, trascendente, cuidadosamente expuesta (hasta la muerte del pintor en 1988), minuciosamente labrada como un conjunto de signos en el que nada falte, nada sobre y en el que las claves para su comprensión incluyan una armoniosa noticia de todos los sonidos del universo. ♦



Verde-gris,
1967,
óleo,
160 × 95 cm