

2008

José Tola, el ensamblaje del cuerpo y el alma

Mirko Lauer

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Lauer, Mirko (Primavera-Otoño 2008) "José Tola, el ensamblaje del cuerpo y el alma," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Article 14.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/14>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

JOSÉ TOLA, EL ENSAMBLAJE DEL CUERPO Y EL ALMA

Mirko Lauer

¿Qué hay debajo de los colores?
Es como alzar una falda,
Que es como jugueteaba José Miguel con Tilsa, c. 1970,
según ella me contó,
& él había hecho un dibujito & con él una edición
de diez copias de grabado a cuchara (1969) en que una versión
de eso mismo aparece.
Me refiero a una mujer que se alza ella misma la falda
y muestra los pelos, más asustados que asustadores.
Al niño curioso para que no levante hay que decirle
Que debajo de los colores hay monstruos.
Yo estuve la noche en que casi le alzó jugueteón
La falda a la bella J*, que reprimió el avance con un manazo.
La misma noche del fallido compromiso de S*
Entre un paisano palestino-libanés
Y una falda plisada.

*

Los cuadros

¿**C**ómo se mira uno de estos cuadros? ¿De qué manera se mira uno en uno de estos cuadros? Frente a las obras de José Miguel Tola, al menos las posteriores a 1984, acaso muchas miradas oscilen entre tratar de descifrar las historias que se alojan en la gestualidad disforme de los personajes, y el

esfuerzo por evitar que esas historias los alejen del disfrute de la composición y el color. Es casi inevitable que composición y color ganen. Ganancia del espectador, no necesariamente del artista. Quienes quisieran tomar la narrativa de los cuadros de Tola tal como ella se presenta a primera vista, chocarían contra una muralla de argumentación existencial (muy temprano la crítica encontró la palabra expresionismo para evitar un ingreso más detallado a esa argumentación, clave en Tola).

Pero lo que todos hacen, creo, es privilegiar la belleza del color y la composición porque ambos hablan de una faceta del talento que es más amigable, más todavía cuando es entregada mediante grandes dosis de virtuosismo. Por eso es sobre todo el diestro manejo del color lo que mantiene los cuadros pegados a la memoria. Es este doble registro de estructura profunda racionalista y textura sensual el que hace a los cuadros de Tola tan diferentes. Es mediante él que Tola juega a que está jugando con nosotros. Pero a la vez su dedicación al propio mensaje argumentativo es total. El juego, y el posible engaño, es para quienes se resistan a acompañarlo en su aventura creativa más profunda: la cosa mental de una lucha con los arcángeles en aquel espacio recurrente ubicado entre la caída y la salvación.

Las obras de Tola se acomodan mal al papel de telones de fondo: el drama que contienen exige el primer plano de la atención y lo logra. ¿De qué manera mirarlos, insistimos? La mayoría de ellos postula relaciones desafiantes con el observador, como la fascinación, la seducción o la hipnosis. Hay un desorden de los elementos a todas luces aparente pero poderoso, que evoca la libertad, y gestos afilados de los personajes que siempre convocan una punta de adrenalina. A pesar de la exigencia de inmediatez que fluye de ellos en un primer contacto, estos cuadros siempre requieren un tiempo de contemplación y desciframiento: son pocas las obras de Tola que entregan su idea o su sentimiento con facilidad, y conocer el título o sospechar la importancia de una línea argumental no ayuda, al contrario. Y sin embargo estamos ante una belleza que también es instantánea, en el sentido de que reclama ser conocida de golpe.

Hay una idea de uno de sus críticos tempranos, uno de los españoles que vieron sus primeros trabajos en 1971, que mantiene una extraña vigencia. Comentando la muestra de ese año en la Galería Seiquer, en Madrid, M.A. García-Viñolas sostiene que Tola “no crea nuevas realidades, sino que disloca la realidad existente y la somete a un clima de misterio” y percibe “Colores calientes pero sosegados, que envuelven a estos seres de complicada morfología, que siempre nos miran en serio”. Estas palabras vienen durando casi medio siglo. La realidad misteriosa y dislocada es cada vez más rica y compleja, y más profunda, pero la implícita curiosidad por ver otro lado de las cosas sigue allí.

*

El lenguaje

¿Hay tal cosa como “los cuadros de Tola”? Se trata de una obra con una fortísima unidad temática y de estilo. Pero al mismo tiempo en ella las etapas son sumamente marcadas, con algunos giros abruptos y replanteamientos radicales, que a los de la platea cultural siempre nos han dejado aplaudiendo y pidiendo más. Sin embargo no hay un Tola la luz y un Tola las tinieblas, sino un mismo Tola agónico. Sus trabajos se inician en la pugna por salir de los años de formación académica, una etapa que le sirvió bien, y que estableció la idea de lo negro y lo dramático como subtexto de la obra, lo que Augusto Ortiz de Zevallos tempranamente (1972) bautizó como “un mundo sórdido”. Fue una época de figuras zoomorfas, habitantes de una penumbra propia, realizadas con gran dominio de las reglas de la figuración. Hacia 1980 Tola dejó de pintar esas imágenes, que más tarde describió como la materialización de un miedo suyo al cambio. Como si supiera que estaba pintando aquello que le esperaba si dejaba de pintarlo quizás.

Con sus muestras de los años 80 en la Galería 9 toda aquella figuración formal terminó, y empezó una etapa en que el acto de pintar pasó a ser una suerte de manifiesto, un ta tze bao de sí mismo, lo cual introdujo fuerzas centrífugas en su trabajo. Un cuarto de siglo más tarde describí aquella parte de la evolución de la obra más o menos como un abandono de la penumbra formal y oleaginosa que Tola había contraído de sus estudios españoles, y el inicio del camino hacia una creciente luminosidad. Lo que hasta entonces había sido una secuencia de figuras aisladas empezó allí a convertirse en un lenguaje en permanente transformación, al cual hoy podemos percibir como articulador de la obra total desde cualquiera de sus puntos, y que desde entonces no se ha quedado quieto un solo momento. Un lenguaje que reclama la observación de toda la obra, que postula su simultaneidad. Todo –el color, las historias, la composición y la textura- está al servicio de ese lenguaje, nunca al revés. Los elementos de ese lenguaje son visuales, pero su mensaje no necesariamente. A partir de allí puede decirse que Tola ha sido hablado por ese lenguaje, y crearlo ha sido un trabajo a la vez equivalente y paralelo a su experimentación formal controlada. Ha sido la parte descontrolada de su trabajo.

Así lo vi en un texto para unos vitrales suyos en el 2004: “La combinación de un mensaje duro, que mezcla lo furioso con lo unheimlich, en el sentido de lo siniestro, lo fatídico, lo lúgubre. Los colores cálidos activamente buscan enfriar el horror que transmite la narración, y obligan a todas las demás emociones a inclinarse ante la estética”. Son, otra vez, los “colores calientes pero sosegados” que vio García-Viñolas. En una muestra del 2003 Julio Ortega llega a la conclusión de que Tola no es un artista de cuadros independientes “sino de conjuntos que se desarrollan exploratoriamente

hasta agotar su despliegue ...Por eso, lo más evidente es aquí lo más enigmático. Tola entrega todos los postulados, formas y materiales, como si desplegara una baraja completa”.

Tola ha buscado ocupar un espacio exterior a la convención artística, sobre todo la limeña. Lo ha logrado por su originalidad. No es un pintor fácil de imitar, ni siquiera de lejos. A pesar de su éxito, no hay una corriente que se remita a su obra, como sí les ha sucedido a otros pintores. ¿Por qué se juntó a Tola con el expresionismo desde un primer momento y no tanto con el surrealismo, que hubiera sido una posibilidad verosímil? Quizás fue el impacto de la serie de 10 pequeños grabados de 1969, efectivamente próximos al expresionismo alemán o a un fauve como André Derain. O la temprana detección de formas de angustia personal expresada sin las asepeca aristocrática de la práctica surrealista. Tal vez porque al no haber en el Perú una tradición gráfica surrealista en serio, algunos parientes espirituales de Tola, como Max Ernst, no fueron tomados en cuenta a la hora de establecer nexos. En otras palabras, la originalidad de Tola no llegó a ser captada desde un inicio, y exigió más observación para ser considerada. Eso no lo hace surrealista, pero creo que lo libera de las filas del expresionismo.

*

Los colores

Los colores de estos cuadros son siempre una bella vibración. Sin embargo a pesar de ser excelentes, prominentes y elocuentes, nadie se ha atrevido a decir que ellos son en sí mismos los cuadros, es decir que Tola es antes que nada un colorista. Los colores impulsan a la mayoría de estos cuadros hacia el lujo expresivo. Pero no en todo momento. A lo largo de la obra el auge de los colores es intermitente: por temporadas se encienden explosivamente y se apagan hasta llegar a definir espacios umbríos.

Los colores vivos, los más “básicos”, más contrastados o más crudos son equivalentes a los del juego danés de piezas articulables Lego (leg godt, juega bien): blanco, rojo, azul, amarillo, que en muchos lienzos constituyen el encuadre de la composición, y no al revés. Son colores evocadores de infancia, construcción, calidez, orden, limpieza. Thorsten Botz-Bornstein (2005) plantea que “Lejos de rechazar el uso de colores (lo cual hubiera matado la imaginación), Lego redujo los colores a unos “básicos” sin matices, que permanecen abstractos en el sentido de que (...) no tienen relación con nada concreto. Pero lo más obvio es el rigor lógico dentro de la organización del juego mismo. Los ladrillos del Lego se mantienen unidos por una estructura invisible, crean la estructura, por así decirlo, desde sí mismos”.

Sérvulo Gutiérrez, por ejemplo, tiene esquemas de colores básicos similares a los de Tola, y parecidos juegos con una engañosa impresión de desorden. También son lúdicos, en el sentido de ser “colores fuera de lugar”, que hacen su propio juego en relación al tema del cuadro. Pero son colores que se encuentran más en el geometrismo de filo duro, como en Jorge Eduardo Eielson o Regina Aprijaskis. Elida Román llama mi atención hacia una breve fase geométrica de Alberto Dávila en los años 60.

Es a través de ellos, colores y composición, que el pintor crea sus climas —placidez, exasperación, lo insólito— y practica, dentro y fuera del lienzo, un sutil juego de evocaciones culturales que no parece necesitar al espectador.

*

Los signos

Astros en el espacio. Tola a partir de un momento ensambla cada vez más un universo, y utiliza para eso signos. Ensambla en él equivale a integra. Estos signos nacen como lo que Yuri Lotman (19909 llama una comunicación yo-yo, una taquigrafía muy privada, cuyo sentido no es ser inteligible para otros. Ahora último los signos de Tola se han puesto a evolucionar hasta volverse mensajes dirigidos a los demás.

Fernando Ampuero (2007) recoge así el tema de los signos: “se convirtieron en formas más o menos reconocibles: flechas, cruces, dientes, ojos, manos, sexos masculinos y femeninos. Y este flamante vocabulario, al parecer, llegaría para quedarse”. En efecto, Tola con el tiempo ha ido presentando una suerte de alfabeto, lo que Julio Ortega llama una baraja completa, con el cual realiza un arte combinatoria, que en efecto funciona como un mazo de cartas que el pintor se saca, casi literalmente, de la manga. A la lista de signos que da Ampuero habría que añadir otros como listones sinuosos de colores alternados, espirales, estrellas, lunas crecientes, números arábigos, dameros, escaleras. En un momento a partir del 2002 estas escaleras para jugar mundo evolucionaron hasta volverse el camino hecho de casilleros alineados para el juego de la oca. Cada uno a su manera instrumento de un jugar bien.

En realidad la lista de signos es mucho más larga. Varios de ellos evocan los dibujos de la película el Submarino Amarillo (1968), y en consecuencia el lado amable del swinging London de esos años. Sobre todo el arcoiris de Heinz Edelmann, las flechas a la Antonio Seguí de los años 60. En otro registro están los puntitos sobre un campo diferenciado, que en Gustav Klimt evocan la bisutería de strass, o los puntos que a la Vincent Van Gogh evocan estrellas circulares en el cielo. En uno de sus cuadros del 2007 un manojo de estrellas sobre un fondo azul marino hacen pensar en las de Henri

Matisse. Estos juegos de la evocación no son gratuitos: A Tola le gusta citar, incluso en clave, o borrando huellas, como en su cuadro “El sabio trata a los hombres como perros de paja” (2004) donde se juntan inmóviles textos Lao Tse y Carlos Oquendo de Amat.

Los signos funcionan también como una suerte de inter-figuración: no son abstracciones, pero algunos tienen un correlato propio; no son la realidad “tal como la vemos”, pero apuntan a ella. Forman algo así como palabras plásticas. Los signos, como sucede con las palabras, son mensajes larvados, suerte de proto-cuadros y proto-historias, que sin embargo nunca llegan a tener su propia historia, o a ser un personaje, pero que a veces hacen evidente otra dimensión de su existencia. Ortega (2003) cuenta su desciframiento de uno de esos signos, cuyo proceso de maduración él advierte: la flecha. En un cuadro como “La vuelta al mundo” (2001) las formas escaleroides de cuadros anteriores generan a partir de sí mismas, digamos, un nuevo sentido, y una nueva velocidad. Es lo que podríamos llamar una recomposición de los signos. En ciertos momentos de la obra los signos existen sobre el lienzo solos y con cierta calma. En otros el artista acelera su presencia, y produce una colisión.

*

La composición

Colores y signos son ubicados sobre el lienzo por las dinámicas de la composición más amplia y por campos, que es por donde el pintor empieza el trazo de sus obras. El color viene al final. Tola compone por hacinamiento, superposición, traslapo, creando siempre un detrás que no vemos, pero que la mirada tiene que suponer para captar la totalidad. Lo que el surrealista Wolfgang Paalen llamaba “espacios implícitos”. La composición por traslapo hace que todo venga, por así decirlo, en capas. Hay una capa de la cual salen los brazos. Otra que emite los arcoiris. Capas para cada signo. Siempre en número más que suficiente. Alguna vez en Punta Hermosa, a fines de los años 60, Tola le comentó a su amiga Maruja Salas: “Hombre, hombre [su manera de repetir la sílaba sagrada de invocación om en aquellos tiempos], nunca estoy solo. Cuando estoy solo somos dos: Dios y yo”. Siempre he pensado que esa frase es un buen ingreso a la manera en que Tola compone. Dios no es un personaje infrecuente en sus cuadros.

Como ya se ha hecho notar, los años 80 traen cambios sustantivos en esta obra. Los personajes salen de la penumbra (incluso los más oscuros, como los presentados como “Los eunucos de la guerra”, 1989), y sus cuerpos dejan de ser vagamente convencionales para convertirse en inasibles constructos de signos y colores asociados con la infancia, y en cierto modo como ella indescifrables desde la sola adultez. Son cuerpos en desintegración, para la

desintegración, que se sostienen sobre parejas de ojos que funcionan como ejes de la existencia, anclas de lo binario presente a toda costa.

Francis Ponge (1945) se queja de que “No hay literatura, ni tampoco pintura de la descomposición”, pero advierte algunos elementos de esto en la obra de Jean Fautrier. Podría estar hablando de Tola: “No hay gestos. No hay gesticulación. La estupefacción, el reproche. No hay movimiento sino el movimiento de la imagen que invade el campo del espíritu; del rostro torturado que asciende desde el fondo de la sombra, que se acerca al primer plano; más bien el movimiento giratorio de los rostros de mártires en nuestro cielo como astros, como satélites, como lunas”.

Todos esos signos que dan vueltas por los cuadros de Tola son espacios de neutralidad que él intenta salvar del atroz palenque de algunos cuadros, de la gravedad de esa figura central. Su composición siempre tiene una estructura de escena teatral. Tola es un fabro, un hombre de oficio, y en esa medida de exploración, de factura cuidadosa, en que los avances en el trabajo de cada obra se componen a partir de una atenta observación de lo ya avanzado, durante largas horas de taller si necesario. Como la forma externa de una introspección. Esto es lo que se puso en evidencia en “Non omnia moriar” (2003), una de sus obras maestras, es un ensamblaje construido como una suerte de anda de la procesión de todos sus signos, y esto vale para la serie de toda la muestra.

*

Las historias

A pesar de que él no es ni remotamente un pintor narrativo, sus cuadros alojan historias, o por lo menos variantes de lo que parece una misma historia obsesivamente llevada adelante. Esta historia sería la de un personaje en una situación complicada por factores externos, situación cuya naturaleza el pintor no nos desea revelar, pero que impugna la idea de placidez y devora todo contexto.

Ese personaje es un héroe, en el sentido de alguien en torno de quién se estructura la narración. Frente a esto los cuadros traen casi siempre una anti-historia: la manera cómo los significados han sido puestos allí para que se le escabullan al observador del cuadro, i.e. el héroe tiene su camino bien trazado; es más bien el observador el que se encuentra en el laberinto. Cuando hay más de un personaje en uno de los cuadros, es que el héroe está ausente y sus reemplazantes (por ejemplo los pretendientes de Penélope o los amigos de Hamlet) están chocando entre ellos en algún punto del laberinto.

Por momentos de la obra es posible sintetizar la historia a la manera convencional: un héroe, un monstruo, una doncella, los tres representados

por alguno de ellos. Pero las historias de Tola le imprimen numerosas variaciones al tema. En una variante frecuente el héroe es el pintor mismo que captura visualmente al monstruo y lo desnuda en un contexto de intimidación inhóspita, y de allí nace ante nuestros ojos una sensación de violencia. La intimidación es inhóspita entre otras cosas porque no hay el menor indicio de qué es lo que estaban haciendo los personajes de Tola en el momento de su captura visual.

¿Es el título de cada cuadro escrito al dorso, y las frases sueltas que a veces lo acompañan, una buena guía para conocer la historia? En un aspecto sí, a veces; en otro aspecto, nunca lo sabremos. En ocasiones el título parece puesto allí simplemente para que el observador informado construya la historia, muerda el anzuelo. A menudo el nombre del cuadro apunta a un mínimo figurativismo, y en otros todo el planteamiento se abre hacia lo evidente. Como en los cuadros de 1996 “La bailarina”, “El hipnotizador”, “El pianista” o “El mayordomo”. Pero aun en estos casos, donde el título no es realmente necesario, sentimos que la acción y la historia transcurren en alguna otra parte, que viene de un momento más importante que el de la captura de la imagen.

En muchos momentos de su obra Tola ha cedido al gusto por representar la realidad exterior, y lo ha hecho con gran brío. Quizás el caso más notable es la excelente y entusiasta serie pintada en México 1994 de representaciones de lo mágico-real: tres lienzos sobre alucinaciones, y otros titulados “Mujer descalza sobre tigres”, “Chamán”, “Adivino”, “Ser fantástico”.

*

Los personajes

Hay en la mayoría de los cuadros un personaje central, y celoso de su centralidad, que ha ido evolucionando con el tiempo, pero a la vez mantiene una consistencia. El planteamiento es algo así como un tete-á-tete: solo un pintor + solo un observador. No son cuadros para ser vistos en grupo. Incluso podemos pensar en el observador ocupando el lugar del pintor ante el cuadro-espejo. Se nos propone de alguna manera que mirar un cuadro de Tola es ser ese cuadro, si nos atrevemos a la usurpación.

En sus etapas tempranas los personajes de Tola eran seres de penumbra, de vocación amenazante, posturas agazapadas, muchos de ellos moviéndose entre lo enternecedor y lo peligroso, en algunos casos por la indeterminación de lo que es animal y lo que es humano. Llevaban puesta la belleza algo rígida del oficio plástico dominado. Si bien todos los personajes de Tola buscan seducir, aquellos primeros lo hacían sobre todo por su invitación al peligro desde la belleza. Los que vinieron luego abrieron considerablemente el abanico de recursos para la seducción.

En 1989 Juan Acha percibe en estos cuadros “una originalidad desconcertante”, pero a la hora de explicarse estos personajes, sobre todo aquellos en descomposición más activa, es decir aquellos en los que hay un pathos autodestructivo más a la vista, lo hace asimilándolos al expresionismo. Como hay algo que no cuadra con la placidez de buena parte del expresionismo europeo, Acha concibe para Tola una suerte de variante progresista, en que el pintor padece la violencia, no la “ejerce o representa” como otros expresionistas. Extrañamente no menciona “El grito” de Edvard Munch, que hubiera reforzado mucho el argumento. En una línea parecida, Elionor Lorente y Salvat habla de neoexpresionismo, y ve violencia por todas partes. A ella lo que le interesa es el proceso. En la muestra “Los eunucos de la guerra” (1991) ella ve a los colores perder “sus mensajes naturales para proponernos sensaciones distintas y agresivas”. Advierte además “un horror que ya ha dejado de ser humano”. Por su parte Carlos Rodríguez Saavedra (1986) niega que Tola esté dedicado a ilustrar cosas como la depresión, el desorden mental o el delirio.

Dos ideas atractivas de Acha en su texto de 1989: su insistencia en que estos cuadros son espejos (“espejos mágicos de los horrores”, a los cuales considera lo contrario de los “espejos narcisistas, hoy abundantes”) y la idea de que los trabajos a que se refiere, los de sus muestras que triunfaron en las bienales de La Habana y de Sao Paulo (ambas de 1989), “les basta la soledad de una bestia acorralada”. Esta última es una idea hermética (¿fauve?), y dentro de ello fuerte, que apunta quizás al prestigio que tienen la libertad de las fieras o los actos violentos de supervivencia. Pero quizás también a cierto manejo del color y de los trazos.

Lo cual lleva a pensar en un comentario de Stephan Banz (1999, es el autor de los Baby-Bacons) sobre el arte de Francis Bacon: “A mucha gente le choca. Piensan que están viendo el reflejo desnudo de abyectas profundidades emocionales y de nauseabundas visiones de horror. Para mí es el esteta último: ha eliminado los malentendidos que causan una conducta innecesariamente emocional y abrupta”. La monstruosidad vendría a ser, pues, solo lo externo, y quienes cuelgan obras de Tola en sus aposentos entienden esto perfectamente.

Todavía a comienzos del decenio siguiente Acha (1992) habla de los personajes de Tola como una suerte de galería monstruos cuya intención es la crítica social. Aunque no se atreve a hablar propiamente de denuncia social, pues intuye sin duda la enorme carga personal del planteamiento artístico, y no está en su panorama el concepto de injusticia biológica.

*

Los rostros

A partir de un determinado momento los personajes pierden los últimos rezagos de su “animalidad” y el pintor empieza a explorar más adentro en lo humano. Cuando en 1995 Acha se refiere a la fisonomía de las figuras representadas por Tola, opina que para él “estas figuras siguen siendo, hasta ahora y en su mayoría, las de los damnificados por la naturaleza”. Un poco más adelante menciona también las “injusticias de la naturaleza”, y un proceso de representación en que esas anormalidades se desrealizan hasta “alejarse de la verosimilitud”. En efecto, a partir de los años 70 Tola había estado presentando rostros leves mas peligrosamente virolos que podrían ser llamados, como hace John Russell (1993), “abstracciones de deformidades”. Sin embargo a partir de un momento pierde mucho sentido hablar de deformidades, de monstruos o monstruosidades en Tola. La dinámica del personaje central se desliza hacia el grotesco, y de allí simplemente a un planteamiento de estilo, en el sentido de la propuesta de una forma de belleza, que evidentemente el medio especializado y el público en general han aceptado.

Tola busca el instante de la transición efímera de un gesto al otro. Un momento de terrible intimidad sobre un rostro, en el sentido de terrible vulnerabilidad: aquel gesto nuestro del cual somos apenas concientes y que no es para que lo vean los demás, pero que es fugazmente expuesto a la mirada de quien está delante nuestro. Si ese momento del rostro no suele ser visto, es sólo porque quien está delante no lo quiere ver, pues sería como mirar nuestro interior, asomarse a nuestras vísceras espirituales. Algo similar dice de Bacon José María Faerna (1994) que “aun cuando están en reposo los rasgos se mueven y se reconfiguran delante de nuestros ojos, pero nunca se vuelven irreconocibles a pesar de la pintura en movimiento rotativo... la realidad móvil, mudable de la forma humana... Con Bacon la figura a menudo aparece al filo de la disolución, justo antes de volverse irreconocible”.

¿En que estado se encuentran las figuras de Tola en relación a la visión de Faerna? Por lo pronto no podrían ser llamadas carne en movimiento, como define el crítico las de Bacon. Porque con el pintor inglés las figuras se desintegran y reintegran en el momento mismo de la contemplación del cuadro, por así decirlo, mientras que en Tola el proceso ha ocurrido en alguna otra parte. Da la impresión de que para Tola la carne es conceptualmente débil y los cuadros dan testimonio de ello. Telegráficamente dicho: Bacon realista, Tola metafísico. Más sentido tiene por eso hablar de espíritu en movimiento. Sobre eso mismo dice Gaby Wood (2005) que “Si Bacon llevó a sus temas una vida tan asolada fue porque pudo articular dentro de ellos a sus propias muertes. Disolución podría ser una mejor

palabra que desintegración. Sus temas y su mirada, ambos son disolventes y disolutos”.

*

Los cuadros

¿Cómo se vuelve a mirar estos cuadros? ¿Cómo soportan y soportamos una segunda mirada? En efecto hay un Tola del primer impacto y un Tola de la frecuentación. Hay cosas que descubren quienes siempre regresan a un mismo cuadro, otras que van apareciendo en la comparación con los demás. Carlos Rodríguez Saavedra (1986) estableció un modo de aproximación al definir un “Tola formal” que toma forma y formalidad de su educación española y luego un Tola que rompe con todo eso. En sus palabras, “renunciar a lo aprendido, quebrar el sistema formal, trizar el lenguaje”, en lo que vendría a ser más o menos el planteamiento estereotipado de un pintor maldito. Es decir un plástico de “rupturas radicales” (contrástese con la frase de Octavio Paz (1959) sobre Fernando de Szyszlo: “No cambia: madura”), como la que reconoce Rodríguez Saavedra en la muestra de 1984, cuando Tola suelta las amarras del marco, coloca la representación figurativa en suspenso, y deja a formas y colores chorrear en toda dirección por las paredes. Pero a la vez el crítico detecta la “unidad en profundidad que preside su proceso creativo”.

A partir de un momento el contorno/soporte se vuelve central, como en el marco reventado de 1984, como en los ensamblajes del 2003, como en los vitrales del 2004, momentos en que ya toda la superficie es contorno, pareciera.

*

Las manos

Parte de la relación de Tola con las historias es la frecuentación transversal, en el sentido de a través del tiempo, de algunos temas como el piano, la razón, la realidad, los conquistadores, y varios más. Son secuencias que se dan a través de los años, reapareciendo como episodios cada tanto, y que hacen pensar en un lentísimo comic en el tiempo.

En el plano conceptual una de sus historias interesantes es la del piano y el pianista. Tola tiene un gusto por representar instrumentos musicales, aunque no ha pintado muchos. Parecen fascinarlo en particular los pequeños instrumentos de cuerda de los cubistas, Georges Braque, Pablo Picasso, a los que ha rendido discretísimos homenajes. Pero el piano es más.

En “El pianista” de 1996 un teclado es central en la composición y

tocado por una de las clásicas manos de Tola, con cuatro dedos, y en este caso ojos en lugar de uñas o yemas, según de qué lado las estemos mirando. Luego en “El piano” de 1999 ya no aparece siquiera un teclado: el instrumento está implícito, ausente o miniaturizado (cuesta decidir) en un escenario con escarapelas patrióticas. Al año siguiente Tola vuelve al tema con “Piano negro. Un hombre solitario sin ti”, una obra en rojo y negro que formalmente tiene muchos elementos de retorno al cuadro de 1996, otra vez con el teclado y la mano al centro, en este caso una mancha que evoca el perfil de un piano de cola, al centro de la composición. Otro cuadro del 2000, “La máscara de Dios”, muestra un piano también de cola, esta vez completo y en azul, rodeado de un puñado de personajes en un recinto con muebles y un animal patas arriba sobre una mesita circular, acaso un gato muerto. Luego está “El pianista y su mujer” (2000), donde se confunden dientes y teclas, y nos es revelado, finalmente, que un sentido de la presencia del instrumento es que el pianista trabaja con los dedos, igual que el pintor. “Yo hablo con mis manos” escribe Tola al dorso de un cuadro suyo del 2004. “La pianista rusa” y “La solista viuda”, ambos cuadros del 2006, tienen teclados muy visibles en la composición, y en ambos casos la escena, como la de “La máscara de Dios”, evoca la dinámica de una jam session.

*

Las voces

Es importante tomar en cuenta que la carrera de Tola es productiva pero errática, con largos periodos de poca actividad plástica. Son cuadros muy silenciosos en medio de todo, entre otras cosas porque parece imposible imaginar cómo sonarían esas composiciones, más allá de la expresión del inglés loud colors. Quizás el color y la velocidad implícita en la construcción, lo que estoy llamando choques de elementos, silencian el grito presente en la gestualidad de muchos de ellos. Pero hay un lenguaje paralelo que no es el de los cuadros propiamente dichos. ¿A quién se dirigen los títulos y los textos escritos toscamente sobre el reverso de muchos, por no decir casi todos los lienzos y que dan, según el caso, la impresión de una posdata, una reafirmación o una reconsideración? Una explicación posible: Tola tiene una elocuencia casi total en el manejo de las imágenes, pero quiere además una elocuencia del discurso verbal, el cual se le escapa hacia diversas formas del silencio en lo personal y cuya gradación no controla del todo en sus trabajos escritos.

Tola casi no habla sobre su pintura, y prefiere hacerlo sobre su persona, y por lo general mantiene los dos espacios claramente separados. Sus catálogos más ricos (1987, 1991) han terminado siendo álbumes existenciales,

donde la parte pictórica no necesariamente pesa más que la gráfica y la literaria, aunque siempre impacte más. Como si el artista sintiera que lo que él ha querido decir no está todo sobre la superficie de sus cuadros, sino también en otros géneros de vitalismo salido del riñón contracultural de los años 70. Las obras de arte son más vistosas que los textos literarios de Tola, y en esa medida han tenido promotores, pero sobre todo son más profundas. Además en los escritos de Tola (entrevistas incluidas) no hay realmente contrapesos estéticos a la negrura esencial del discurso, como sí ocurre con los trabajos plásticos. Mario Montalbetti me hace notar que, *mutatis mutandis*, los textos de Tola son una versión a la inversa de los dibujos de Luis Hernández: intentos de fuga hacia otro género. Esto se abre a la idea de la poesía como, literalmente en este caso, el otro lado de la pintura en la moneda del arte. En tal medida esos textos del lado oculto del lienzo serían una forma más de búsqueda de integración, de búsqueda de totalidad.

¿Por qué este casi no hablar directamente sobre los propios cuadros? En diversos momentos Tola ha tenido comentarios al paso sobre el crítico como un profesional de la explicación de la obra, de mediador entre la obra y el público. Lo cual podría estar apuntando a un pudor del pintor, en el sentido de no inmiscuirse en las tareas de otra profesión. Pero también es probable es que Tola casi no hable sobre los cuadros porque los considera, en un sentido genérico, autorretratos. No autorretratos de la figura, sino de un proceso de desintegración.

La desintegración es una de las cosas de que está hecha esta obra, y es lo que mejor ella presenta. El rescate de lo que va quedando cuando la persona creadora se desintegra. La idea del autorretrato, que es en cierto modo la del espejo que advirtió tempranamente Acha, se refuerza con la presencia sobre la tela de todos esos brazos truncos que evocan/convocan los brazos del pintor ubicado frente al lienzo del trabajo. Tola ha pintado relativamente pocos retratos convencionales, i.e. figuras de terceras personas que se busca identificar, o autorretratos que se presentan como tales. Hay en la obra algunos autorretratos propiamente dichos, como el de 1998 o los dos del 2003, que no se distinguen formalmente del resto de los cuadros.

Tola parece estimar que la incompreensión que siente venir de parte de la gente frente a su persona la padecen también sus cuadros, algo que no es tan seguro. Pero en cualquier caso, ese sentimiento parece haber despertado en Tola una mezcla de pudor y orgullo, en el sentido de que no es él el llamado a explicar, y menos defender, sus obras. Por eso prefiere hablar de su persona, eludir sus cuadros, y si fuera inevitable hacerlo, hacer comparaciones.

Cuadros silenciosos: “El dolor físico no solo resiste al lenguaje, sino que activamente lo destruye, desencadenando una inmediata reversión a un estado anterior al lenguaje”, dice Elaine Scarry (1985). Sombras de la bestia acorralada que intuye Juan Acha.

Es de gran interés el comentario de Tola sobre el parecido de un dibujo suyo con una tinta de Wassily Kandinsky de 1944, la última que hizo (Centre Pompidou-MNAM, Paris), y el común intento de re-integrar el espacio. Tola da cuenta del hecho, pero lo presenta como una coincidencia con la cual no se compromete realmente en ningún plano. Pero la identidad es real: Kandinsky construye su último dibujo como una acumulación de espacios autónomos traslapados, cada uno definido por la presencia y repetición de un determinado signo. Que es exactamente lo que hace Tola. Lo que comparte con Jean Dubuffet, un pintor que por temporadas le ha interesado, no es realmente formal sino más bien parte del sentido del humor, quizás, y sobre todo un juego al filo del llamado art brut.

*

El cuerpo

El cuerpo completo en la obra de Tola es lo que está semioculto, y el rostro es lo que él busca resaltar, sobre todo los ojos. Sin embargo en todo momento Tola está trabajando con partes del cuerpo. El cuadro es una realidad producto de la mirada, y la mirada es a menudo presentada por el artista como el sostén de la razón. Razón que lo impulsa, lo intriga, o le falta, según el momento. El cuerpo es lo que se puede desarticular en los cuadros sin que se pierda el logos, es la desarticulación visible. Pero a la vez es lo que no puede ser contenido. Hay una antisensualidad, en el sentido de que el cuerpo es un drama penoso, y el rostro es su voyeur. "Soy un organismo" (2000) se llama un cuadro particularmente articulado, un bello cuadro donde el organismo es algo aplastado por las circunstancias, que en el catálogo privado del pintor lleva la indicación "extraviado". Todo el año 2002 de su obra está muy marcado por la construcción de figuras humanas camino de la completud dominando el cuadro, como intentos de forma propia antes que como un agregado de signos y órganos, una novedad en su proceso de ese momento.

Pero a la vez el cuerpo es aquello sobre lo cual se construye, el espacio en torno del cual se articulan los signos, la extensión que sostiene los campos traslapados, aquello que encarna el volumen físico en oposición a los rostros, a menudo reducidos a ojos bidimensionales, que encarnan la vibración espiritual que debe ser salvada a toda costa.

Ya a partir de 2004/2005 se empieza a confirmar con fuerza el nuevo acercamiento a la figuración, el fortalecimiento de historias que ya habían empezado a ser narradas a partir del año 2000, el retroceso de los rostros, la integración del conjunto. Por ejemplo, "Bañistas desnudos" (2004) es una historia de muchos cuerpos en su esplendor. Hacia 2006 empieza algo parecido a la placidez. En la última muestra de obras recién pintadas, en la

Galería Lucía de la Puente, cuyos cuadros están virtualmente concluidos mientras se escribe esto, hay una evolución. Varios de ellos podrían ser llamados remakes potenciados, si no fuera porque Tola siempre ha trabajado avanzando en espiral, volviendo y elevándose sobre terreno ya trabajado. El cambio más sensible es el clima de las imágenes. La violencia ha sido despejada del ambiente, y algunos personajes casi sonrían. En torno de ellos hay un espacio de nuevo tipo, al grado de permitir perspectivas que no han sido ni remotamente la norma en esta obra. En la composición ahora el ritmo no es de choque de elementos, sino de confluencia, y esto vale también para los colores, ahora bastante más matizados y elocuentes. Los espacios de color continuo han crecido, como si el mundo como simple existencia (en oposición al mundo como simple conflicto) se estuviera revelando mucho más. externos para la interpretación. Hoy Tola está en una etapa de alta madurez en que los elementos se van equilibrando, en que la presencia del pintor como agonista –codificada, pero evidente- retrocede en beneficio de algo llamable un mundo independiente respecto de de su persona. Más que nunca, como dice Julio Ortega, “La extraordinaria creatividad de José Tola se distingue por su exuberancia de trazo y por su trance extremado”.

OBRAS CITADAS

Acha, Juan. *Las paradojas de Tola*. Lima, Museo de la Nación-Petroperú, 1995.

Ampuero, Fernando. “Tola, o el arte de perturbar”. El Comercio Lima, Dominical, 2007.

Botz-Borstein, Thorsten. “Overcoming the Logos – Overcoming Lego: From Imagined Space to the Spatial Imagination of the Bionicle World”. *Kritikos*, 2 (2005).

Ed. Stephanie Britton, Disintegration, Fin de Siecle Broodings on Breakdown, Desperation and Fracture, South Australia, *ArtLink* 19.3 (1999).

Faerna, José María. *Francis Bacon*, Madrid: Ediciones Polígrafa, 1994.

García-Viñolas, Manuel Augusto. *Crítica*, Madrid, Pueblo, 7.7, 1971.

Lauer, Mirko Lauer. “Tola, de las tinieblas a la luz”. *Catálogo de la muestra de vitrales en la Galería Lucía de la Puente*. Lima: agosto-setiembre, 2004.

Lotman, Yuri. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.

- Ortega, Julio. "Notas a Tola en Lima". *Hueso número* 43 (2003): pp. 145-148.
- Ortiz de Zevallos, Augusto. "Dos pintores marginales". *Textual* 3 (1972): pp. 80-81.
- Paz, Octavio. "Andando el tiempo". *Claridades literarias*, (1958).
- Ponge, Francis. *Le peintre a l'étude*. Paris: NRF Gallimard, 1948.
- Rodríguez Saavedra, Carlos. "Aproximación a la obra de Tola". *Debate*, 41 (1989).
- Russel, John. *Francis Bacon*. Londres: Thames & Hudson, 1993.
- Scarry, Eliane. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Wood, Gaby. "Face to Face With Bacon". *The Guardian* 7 agosto 2005.