

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 77
Literatura Venezolana del Siglo XXI

Article 42

2013

Equilibrio de la sensibilidad

Mirko Lauer

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

Citas recomendadas

Lauer, Mirko (April 2013) "Equilibrio de la sensibilidad," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 77, Article 42.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/42>

This Notas 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.

EQUILIBRIO DE LA SENSIBILIDAD

Mirko Lauer

*L*a hipnótica pintura de Fernando de la Jara persigue la verdad y la belleza por entre extraños tiempos y espacios. Algunos de ellos peruanos y actuales, pero también muchos de otras tierras y momentos. Es, de entre los pintores figurativos de nuestro periodo republicano, quien ha creado un mundo de representaciones más variado, elocuente y hermético. Su realismo está al servicio de historias siempre inquietantes, siempre poéticas. En todas las escenas ya hay una intensa familiaridad del artista con su tema, como rara vez la hemos visto en el figurativismo peruano, y los temas son muchos y cubren una amplia tajada de vida. Además de familiaridad y conocimiento, la obra de de la Jara exuda un extrañamiento frente al mundo, una perplejidad nacida del asombro. Sus cuadros despiertan una complicidad en el espectador, y lo hacen sin nunca revelarle del todo sus secretos.

No es, pues, solo un mundo rico en imágenes, sino también en acontecimientos, que no se deja definir con facilidad, pues contiene muchas propuestas diferentes. Son cuadros que exigen ser vistos como individualidades radicales, y si bien hay repeticiones temáticas, los parecidos que generan son superficiales respecto de las fibras más profundas que mueven. Además el pintor probablemente no concibe su obra como algo que pueda ser mirado como un conjunto: la acumulación del trabajo y la dispersión de los lienzos por galerías, colecciones y países lo vuelven materialmente imposible. Entonces llegaremos más lejos suponiendo que todo de la Jara está en ese momento existencial que vibra en un solo cuadro, microcosmos de la obra entera en desarrollo. Que haya obras que se dan la mano entre ellas, por así decirlo, es interesante desde el punto de vista del estilo, pero en el fondo secundario. Sin duda hay confluencias de estilo, de técnica o de temperamento, pero no hay realmente series. El relato

de cada cuadro existe como desplazamiento hacia un espacio propio. A veces la clave de esa fuga (en el sentido en que es usado el término en los textos sobre perspectiva) puede estar en un detalle menor en apariencia. Una ventana entreabierta. Una mirada distraída.

Aparecen escenas que en muchos casos también son climas, y al mismo tiempo historias, que son a su vez escenografías. Algunos pueden llegar a tener la complejidad y la densidad de una novela. A veces la imagen es elocuente a primera vista, como en *El juego prohibido* (1971 y ss.). A veces es un acertijo de corte surrealista, como en el *El enigma de Parrasio* (1989) o *El banco frente al pueblo* (2000). A veces son comentarios a la historia del arte. O rasgos de una fascinación con aspectos del mundo juvenil en movimiento: las niñas, el circo, los géneros clásicos, animales y frutas, casas y paisajes.

En el Perú estamos acostumbrados a entender la representación figurativa dentro de contextos preestablecidos, y en esa medida fácilmente asimilables, como son los motivos fuertemente ideológico-temáticos de la pintura religiosa, patriótica o indigenista, o las deliberadas, quizás incluso inevitables, repeticiones de la pintura de género. Cada artista de estos nos presenta mundos que son en parte suyos y en parte tributarios de una preocupación colectiva. La mayoría de las presencias en un cuadro religioso, patriótico o indigenista son bastante predecibles, y algo parecido pasa con los bodegones. Son obras que expresan una posición, pero que no cuentan una historia personal, ni desean hacerlo. Sin duda hay figurativos peruanos con contenidos originales que los diferencian y los definen, pero solo de un puñado puede decirse que tenga un mundo de representaciones intensamente propio, en el cual la imaginación o la fantasía primen. Francisco Laso (1823-1868) es un pintor de figurativismo intensamente personal en unos cuantos de sus cuadros, que no por azar están entre los más importantes. En cambio Herman Braun-Vega es el deliberado deconstructor de la posibilidad misma de un relato personal, algo de lo cual él mismo tiene aguda conciencia.¹

Las historias narradas en los cuadros y la originalidad del tratamiento plástico se combinan con un dominio del oficio que comunica serena maestría a varias de sus líneas temáticas. Ya hemos dicho que la pintura de de la Jara se mueve por entre extraños escenarios. Quizás es el momento de añadir que lo hace con irretocable seguridad. Aquí aparecen igualmente logrados laberintos conceptuales del *trompe l'oeil* renacentista, atrevimientos de vanguardia reciente, noches frescas o días abrasadores, contemplación de lo árido y celebración de lo frondoso. Variada acumulación que evoca versos de José Lezama Lima:

*Allí se ven, ilustres restos,
Cien cabezas, cornetas, mil funciones
Abren su cielo, su girasol callando.*

Los cuadros de de la Jara son superficies inquietas, como si esas imágenes se sintieran incómodas en el corsé de las dos dimensiones, y resonaran en la constante búsqueda de un desenlace explosivo o laberíntico. Como dice el eficaz comentario introductorio a su obra en la red (www.delajara.com) “la escena representada a menudo dicta el contorno del lienzo o el panel; el marco no le impone límites al tema, como es la norma. Muchas de estas pinturas a menudo “se proyectan” y “crecen” en diferentes direcciones, creando un formato pictórico irregular”. La tercera dimensión, y hasta la cuarta, es aquí una aspiración frecuente.

Donde se percibe bien y de manera diferenciada el amor del artista por su oficio es en media docena de cuadros circulares, llamados tondos, con escenas entre románticas y cósmicas, que en este caso sí se adecuan al exigente marco que las contiene. William Zimmer (1991:60) dice que “El tondo es lo supremo en pintura construida. Es formal y metafóricamente exigente; no hay artista que sobreviva una dieta constante de circularidad. Las pinturas elegantemente redondas llaman y fijan la atención. Otras formas pueden decir “mírame”, pero el tondo tiene clase”.

El crítico Jorge Villacorta (2000) ha hecho notar la inclinación del pintor hacia lo literario como modelo de narratividad y su gusto por describir el mundo en lugar de seguir las pautas de la acción humana, ambas opciones de “filosofía pictórica” nuevas y legitimadas en el siglo XVII. De la Jara casi siempre encuentra un espacio para lo insólito, para un desafío a lo convencional, a menudo expresado mediante la aparición de objetos habituales en ubicaciones que llaman la atención.

A pesar de que se ha declarado autodidacta, de la Jara concibe y construye de manera muy próxima a una erudición académica. Sus figuras humanas reposan en una inmovilidad antigua, de origen clásico. Detrás de su selección de temas y tratamientos está la sombra de parte del mejor realismo pictórico, comentado, aprovechado, refrescado, y profundizado. En muchos de estos lienzos el realismo misterioso de personajes, historias, formas, composiciones mezcla una sensibilidad moderna con códigos estéticos del pasado, y estas a su vez corresponden a algunas especializaciones: la pintura religiosa, los cuadros de género, los retratos posados, las cajas surrealistas, las escenas de soledad urbana existencialista, los tondos.

Amenudo los comentarios a la obra de de la Jara la comparan con momentos de la historia del arte europeo. Se trata quizás de una manera cómoda de aproximarse al mundo del pintor, pero que va a contrapelo de la percepción que él tiene de su propio trabajo. En un texto sobre milenarismo en el año 2000 declaró “me siento hoy tan perplejo y fascinado ante la mujer y el hombre como podía estarlo el pintor de las cavernas o el tallador de la rotunda Venus de Willendorf. . . me tienen sin mucho cuidado los grandes cambios cosméticos de la historia, ¡todo cambia y nada cambia!». De la Jara no es un nostálgico. Más bien desea suspender, luego abolir, la temporalidad. Aun así, Villacorta ha podido elaborar con profundidad el aspecto histórico de los cuadros, y hay otras declaraciones del propio pintor que no lo desmienten.

De alguna manera las escenografías de de la Jara son antiguas, pero sus figuras humanas casi siempre son modernas, y muchas comparten el *stacatto* del radicalismo visual contemporáneo. *Billar* (2007), un cuadro temprano que muestra a un grupo de jóvenes inmovilizados en torno del juego, me evoca de inmediato al célebre *Night hawks* (1942) de Edward Hopper, un cuarteto de figuras inmerso en el cuadrilátero de una cafetería en medio de la noche, una elegía a la soledad urbana. La mesa de billar de de la Jara también evoca la modernidad de las piscinas de David Hockney (otro interesado en las técnicas antiguas), que hablan de una parecida soledad en compañía, de un similar cuadrilátero dinámico. Menciono a estos dos pintores para hacer notar que también recorren esta obra inquietudes fuertemente contemporáneas.

Así, cruzan frente a nuestra mirada imágenes de muchachas recién salidas de la infancia, mujeres hechas y derechas, parejas intercambiando momentos de intimidad, aposentos habitados por el estallido de una anécdota enigmática o perforados por resquicios que conducen hacia el campo abierto, objetos cuidadosamente elegidos que parecen haber llegado al lienzo luego de un azaroso viaje, o la gracia de cuerpos suspendidos en una mecánica ligera, mágica y circense.

De la Jara ha pintado en muchas partes (Lima, Arequipa, Cusco, Nueva York, ciudades de Alemania), y eso ha ido dejando rastros sobre las telas, definiendo paisajes que van desde lo dramático hasta lo bucólico, casi pastoral, siempre de gran exactitud y frescura. Por ejemplo, la aridez de los páramos pedregosos de nuestras quebradas andinas, sembradas de imponentes galgas, transmite en sus lienzos una vitalidad que linda con el animismo. Como en los cerros y piedras que me dan la impresión de estar contando una historia dramática en *La casa del padre* (2010). En cambio en los lienzos de encuadre europeo es frecuente la amabilidad de una campiña poblada, mientras que en muchos de los del Perú el desierto y el mar nunca están muy lejos.

Se trata, insistimos, de una obra variada, producto de una curiosidad creadora multiforme, que crea en cada imagen un clima expectante de primer encuentro. Algunos cuadros contienen un descubrimiento original que no se repetirá en la obra, o pueden ser una incursión irónica y detallística en el mundo de algún gran maestro (la sutil, casi inconciente evocación de los relojes chorreados de Salvador Dalí en *El ángel de Sondor* (1968) quizás es un buen ejemplo). En cambio otros cuadros son parte de recorridos habituales del artista. Aunque hasta ahora de la Jara solo se ha autorretratado una vez en su obra, su trabajo debe ser visto sobre todo como una biografía de sus sentimientos.

Es, pues, un pintor de experiencias, que busca la armonía de las formas y desea captar el significado profundo del momento representado. Por eso mismo es también un pintor de situaciones. Algo ha sucedido y algo está por suceder en sus escenas, y nosotros como espectadores estamos en algún punto intermedio, disfrutando de los colores y las formas junto a la cosquilla que nos producen nuestras preguntas acerca de lo que estamos viendo. Artista de experiencias,

entonces: las suyas y las nuestras. No es difícil en una revisión de pinturas de la Jara establecer una relación permanente con algún cuadro favorito. Son cuadros frente a los que siempre conviene echar una segunda, y hasta una tercera mirada. No solo porque suele haber mucho en los detalles, sino también porque este artista es un prestidigitador.

Se puede hablar, entonces, de versiones modernas de espiritualidades y carnalidades intemporales. En de la Jara el placer de pintar se sobrepone a los placeres de representar y de narrar. De los placeres de la representación su preferido es el de transgredir, en el sentido en que suele hacerlo un espíritu libre. Lo hace a partir de cuatro elementos -espíritu, carne, imagen, relato- que aparecen como espacios que coinciden, se entrecruzan, divergen, a todo lo largo de la obra, pero no están encadenados unos a otros. Hay momentos en que de la Jara parece dispuesto a supeditarlo todo a su amor por el oficio de la representación, por ejemplo cuando su arte se religa a estilos antiguos cargados con el aura de la excelencia profesional, el mundo de algunas obras maestras que lo han conmovido. En esos lienzos de de la Jara todo se supedita a las resonancias de algunos códigos estéticos (de preferencia los del siglo XVII y los del onirismo del siglo XIX) y de las especializaciones que ya hemos mencionado, pero repetiremos: la pintura religiosa (de la Jara postula que pinta epifanías y que todos sus cuadros son como oraciones), los cuadros de género, el retrato de modelos capturados por fuerzas internas, el trompe l'oeil, el tondo.

* (desnudos)

Sus desnudos son de mujeres de diversas edades, pero hay una dedicación especial a las más jóvenes, que no solo rezuman sexualidad, eroticidad y una desnudez franca que puede sonrojar a algunos, sino también dulzura y ternura. Son cuerpos que expresan discretamente diversos estados de ánimo del artista. De la Jara no es un voyeur predatorio, como ha sido considerado por ejemplo el franco-polaco Balthus por sus desnudos juveniles, sino un testigo afectuoso, a veces incluso más sorprendido que sorprendedor en el juego del modelaje y la imaginación.

Las muchachas peligrosamente jóvenes y bellas no son las únicas que el artista pinta, pero sí las que más suelen llamar la atención. En un importante grupo de esos cuadros el interés predominante, casi absoluto, es narrar una historia en que la muchacha participa. En otro grupo el asunto es simplemente presentar a una muchacha. Como en los cuentos de hadas, la historia siempre da la impresión de repetirse, aunque ello sea imposible: una jovencita, algunos dirían un ninfa, que no termina de salir de la pubertad pasa a través del lienzo y desvía, por así decirlo, la mirada del pintor, y con ella la del espectador, hacia un silencio sin comentarios. El cuadro enmudece, cargado de lo que no se dice. El silencio señala que el espectador no debe escandalizarse, ni entusiasmarse, como en un impulso tántrico en pos de energías corporales. En torno de ese silencio los objetos circundantes hablan.

En verdad todos los personajes en esta pintura son peligrosamente algo: extraños, insólitos, seductores, intrigantes. Carlos Rodríguez Saavedra (2000)

habla de situaciones límite en la pintura de de la Jara, aunque no ha querido confiarnos cuáles podrían ser ellas en lo específico. Nuestra percepción es que una parte importante de la obra son exploraciones de los puentes tendidos entre la espiritualidad y la carnalidad. Si hubiera que buscar paralelos, uno que viene rápido a la mente es el ya mencionado Balthus, con quien de la Jara comparte un gusto por presentar personajes suspendidos en el tiempo y en el espacio. Otro nombre que acude es Lewis Carroll el fotógrafo. Fascinaciones ambivalentes frente a una inocencia en la que ninguno de los protagonistas (artista, modelo, espectador) necesariamente cree. Andrew Brink (2007:105) dice que “Las adolescentes de Balthus son uniformemente distantes y autocontenidas, incluso son íconos de cera, que exudan más presentimiento que postura. Se acercan más a ser productos de una fascinación voyeurística, en la cual no cabe actividad sexual, que a ser presas de la pedofilia en la cual las menores de edad parecen invitar al asalto”. No es el caso de de la Jara.

Los desnudos peruanos, desde los ceramios Moche hasta los cuerpos de los pasados tres decenios, pasando por los querubines coloniales y algunas campesinas del indigenismo,² tienden a ser arquetipos, aun en los casos en que se da un vínculo fuerte con una persona o una realidad específicas, como sucede con Sérvulo Gutiérrez. Varios de los desnudos de Braun-Vega, por ejemplo, son cuerpos célebres traídos del museo al lienzo para ser puestos al lado de las formas anónimas de la calle tercemundista, y así transmitir un mensaje cultural. Los de Rafael Hastings son desnudos cargados de intención esotérica, como en cierto modo también los desnudos surrealistas de Carlos Revilla o Gerardo Chávez. Los desnudos de de la Jara son cuerpos más íntimos que el desnudo peruano habitual, el cual suele ser concebido también para no escandalizar. En cambio los de de la Jara dan la impresión de haberse despojado de la ropa solo para el pintor, con una impudicia amable, aunque no siempre. Más que la desnudez misma es la idea de que alguien se ha desnudado lo que a menudo domina estos cuadros. Son cuerpos que no están posando en un sentido convencional, ni realizando actividades propias de la desnudez, como el baño.

* (magia)

Casi todos los objetos que trae de la Jara al lienzo son piezas de época, más antiguos que modernos, presencias esencialmente austeras que funcionan en el cuadro como elementos estabilizadores de la dinámica de las formas humanas. Acaso el objeto es el elemento más convencional del cuadro, con un tiempo y un espacio propios: el pintor descansa allí del drama que significa el encuentro con una o más personas, y el objeto marca una suerte de discreto “tiempo de partida” frente a un tiempo de encuentro. Cuando no hay cuerpos presentes sobre el lienzo los objetos ocupan plenamente ese tiempo que es de ellos como primer plano. Me llaman la atención en particular las jarras, de las que he podido contar por entre los cuadros casi una docena en diversos estilos. Esta suerte de

descanso que aporta lo inerte frente a lo que se puede mover acaso es la razón de ser de algunos bodegones. Pero los cuadros de de la Jara no tienen realmente segundos planos: todo exige nuestra atención para que se complete la escena, y eso explica parte de la intensidad de sus imágenes.

Los objetos se vuelven enigmáticos para el observador cuidadoso, en virtud de su independencia respecto de la escena central. ¿Por qué está allí la jarra metálica y desportillada en *Ofrenda* (1993)? ¿Qué sentido tiene la hermosa jara de loza con pico rojo en *El visitante* (1990)? O la jarra antigua de perfil algo árabe en *La lectora*. ¿O la espléndida jarra de cerámica crema en *Dos mujeres* (1998-1999)? Quizás indican domesticidad, y dentro de ello regresión en el tiempo, como amortiguadores del impacto de una narración central que busca un presente absoluto.

Los espacios arquitectónicos, léase sobre todo interiores, buscan enmarcar las escenas, pero también buscan desaparecer. Son presentados como contextos naturales, en el sentido de mudos, filosóficamente necesarios, indicativos de la faceta social innominada de las figuras humanas. En esto de la Jara tiene una opción definida por lo antiguo, y reproduce esos espacios con exactitud. Siempre los personajes son más modernos que su entorno doméstico, como prisioneros físicos del pasado y a la vez figuras de modernidad libertaria. ¿Por qué las ubica en esos contextos? ¿Son recuerdos? ¿Evocaciones? Es notorio que las mujeres de de la Jara siempre son más libres, mientras que los hombres suelen estar totalmente poseídos por su condición de objetos en el espacio.

Por ser lo que son y por estar colocados donde están, aquí los objetos constituyen una utilería que evoca la parafernalia de un prestidigitador. De la Jara es también un coleccionista, dedicado a preservar la integridad de las cosas de su mundo, acosadas por una fragilidad que asoma por todas partes, y que intenta asociar con el paso del tiempo y las fuerzas de la naturaleza, y la esencial impermanencia de lo viviente. La inocencia de las muchachas es una de esas fragilidades.

De la Jara se percibe a sí mismo como espectador de su propia pintura en cuanto proceso mágico. Las escenas de magia, entendida como prestidigitación e ilusionismo, y también como lo sobrenatural, son frecuentes en su pintura, como motivo y como atmósfera. Lo mágico complementa un agudo sentido del paisaje y de su versión no domesticada, la geografía. Es además parte de su compromiso con la provocación erótica y las punzantes nostalgias de lugar.

Como para de la Jara pintar es una actividad mágica, y en consecuencia él tiene un particular interés por lo mágico. Lo vemos en cuadros como *El pintor* (2004) en que este pinta con los ojos vendados, y también en *Pintor y unicornio*, o en *El enigma de Parrasio*, que presenta incluso algo más complejo que una escena de magia. En *Maga* (2001) una joven se dedica precisamente a esa actividad. Luego están *Los brujos de Salalá* (1997) y un par de imágenes con simios de los que entregan un papelito que vaticina la suerte. Hay quizás algo de cabalístico en el cuadro *La danza de Myriam* (1991) donde aparece la palabra como Mairym.

Pero aun los cuadros que no tocan directamente el tema de la magia están cargados de enigma. Papeletos con textos escritos, presencias que apenas asoman, juegos visuales que desafían la óptica, gestos intrigantes, y en general toda una gama de lo extraño. Como dice una cita de Paul Valery que el pintor eligió para su catálogo del 2000: “Una cosa que no es extraña, es falsa”. Es particularmente digno de atención en este sentido *Bodegón del camino* (2001), donde una mesa sostiene un melón que domina un panorama desértico, mesa puesta que más adelante en su obra se va a volver esa otra mesa, algo más misteriosa, de un picapedrero frente a un paisaje que remata en el pueblo de Langenltheim. En los dos casos el hálito mágico parece descansar en la dramática e incongruente ubicación de cada una de las dos mesas. Ambos son muebles fuera de lugar que muy a la distancia me hacen pensar en la enigmática mesa con comida en el cuadro de Teófilo Castillo sobre *La procesión del corpus* (1919).

Aún allí donde no hay enigmas anclados en la presentación de parafernalia de la magia como espectáculo, siempre hay una frondosa suscitación de preguntas en el espectador. ¿Por qué los peces de la pecera se dirigen hacia la mujer desnuda en *Cristina's Traum* (2008)? ¿A quiénes esperan tantas mujeres inmóviles en otros tantos cuadros? Cuando uno va sacando la cuenta de las sucesivas preguntas, estas se multiplican hasta abarcarlo casi todo, y el peso de interrogación va produciendo un clima en el estilo de los vientos metafísicos que soplan en los cuadros de Giorgio de Chirico, algo que se percibe con nitidez en el paseo nocturno de *La muchacha de Papenheim II* (2009).

También está presente lo mágico-enigmático que flota en el arte de las épocas clásica y renacentista, algo que ha captado bien Villacorta en su ensayo. *El enigma de Parrasio* (el pintor ateniense que logra engañar a su colega Zeuxis con el hiperrealismo de una cortina pintada) es emblemático de esta visión del trabajo plástico como magia plasmada y fijada. El enigma de la historia griega reside en la ilusión. Para Maurice Merleau Ponty (1961) “La pintura no celebra nunca otro enigma que el de la visibilidad...El enigma se sostiene en la medida que mi cuerpo es a la vez vidente y visible”. Esto va con la idea de quién es el mago y dónde está la magia planteada por de la Jara. En el cuadro el personaje de oscuro está en pleno trabajo, orientando nuestra mirada hacia una parte del cuadro y distrayéndonos de otras. Robert Pepperell y Michael Punt (2003) sostienen que “el mago profesional sabe que la mano nunca es más veloz que el ojo, y que la habilidad más bien consiste en desorientar al público, de modo que el foco de atención se ubique en el lugar equivocado en el momento adecuado”.

Son varios los momentos en que de la Jara orienta nuestra mirada para concretar su obra. En *Parrasio* es la mano del mago extendida hacia el pomo de la puerta lo que con más fuerza orienta nuestra atención, intentando alejarla de la mesa y acercarla a la puerta entreabierta que da a un jardín nocturno. El título nos sugiere que la magia se podría estar manifestando realmente en

cualquier lugar de la superficie: la mujer reclinada sobre la mesa, el marco del proscenio con el nombre del cuadro escrito encima, la lámpara pegada a la pared que proyecta una sombra triangular, incluso en la sugerente relación de materiales del cuadro que trae el catálogo: madera, seda, pan de oro, bronce. La célebre cortina de la historia griega está aquí, haciendo de telón para lo que sucede sobre el escenario que es también el cuadro. Algo que en cierto modo se repite en el cuadro de la joven *Maga*, donde una cortina de ropero forma un escenario y oculta un misterio, mientras la muchacha dirige nuestra atención hacia un cubo gris del cual asoma parte de una cabeza.

Hay algo de urgencia, y hasta de desesperación en esa mano de *Parrasio*. Como si en ella el personaje de chaqué estuviera considerando fugarse al exterior por la puerta entreabierta, mientras que el resto del cuerpo se vuelca hacia el escenario. La postura expresa un ánimo dividido, que debe tomar una decisión en cuestión de instantes. Sin embargo varias otras cosas distintas y contradictorias podrían estar sucediendo en ese proscenio:

° El personaje de negro ha abierto la puerta y dejado entrar un viento que es el que levanta levemente los cortinajes ubicados a ambos extremos del escenario. Acaba de llegar y se dispone a despertar a la mujer dormida o postrada sobre la mesa. A la vez clava la mirada en el auditorio, imprime sigilo al paso que está dando (casi de baile), y pide silencio con el dedo, en preparación del momento decisivo.

° La mujer ha comido una cena frugal, de la que quedan una naranja y las cáscaras de otra, y simplemente se ha quedado dormida contra la mesa. ¿Por qué se quedó dormida? ¿Sabe el otro personaje si está dormida, desmayada o muerta? Si fuera a despertarla, lo cual es una posibilidad, por qué lo haría, i.e. ¿qué buscaría demostrar? ¿En qué consistiría el truco?

° Alguien a quien no vemos acaba de abandonar la escena, dejando detrás a una mujer desconsolada. Lo que hace el personaje de oscuro (que en esta versión no sería un mago sino un maestro de ceremonias) es anunciar aquella partida que acaba de producir el desconsuelo de la mujer. La puerta hacia la cual apunta la mano del personaje le da a la escena una conexión con el mundo de fuera: por aquí fugó.³

Si nos mantenemos próximos a la historia de *Parrasio*, la clave de este cuadro podría estar en las cortinas de ambos extremos del proscenio. El enigma original griego es, además de la visibilidad que menciona Merleau Ponty, la impenetrabilidad de la mirada: no hay, no puede haber nada detrás de la cortina que engaña a Zeuxis. Sin embargo dos años más tarde aparece en la obra de de la Jara un cuadro con un encuadre similar al de *Parrasio*: un proscenio con una marquesina de pan de oro, sobre el cual se desarrolla una escena. Son tres personajes ahora, y también hay cortinas y una mujer dormida, en este caso vaporosamente ataviada y flanqueada por una pareja desnuda. La cortina es independiente del lienzo y movable, lo cual permite crear varias escenas, a medida que se cubre o descubre a uno u otro personaje. Así que en cierto modo aquí

sí podemos ver detrás de las cortinas. Flota tras la misma puerta entreabierta que en *Parrasio*, el mismo trozo de luna en un parecido punto del cielo, como si fuera el mismo momento en el año. El vestido traslúcido de la muchacha dormida también es una suerte de cortina, si se quiere.

El título de este segundo cuadro figura sobre el frontis del escenario y se refiere a un célebre poema de Pablo Neruda en *Residencia en la tierra*: “Angela Adónica”. Lo reproduzco completo pues dice mucho sobre los cuadros de de la Jara con muchachas:

*Hoy me he tendido junto a una joven pura
Como a la orilla de un océano blanco,
Como en el centro de una ardiente estrella
De lento espacio*

*De su mirada largamente verde
La luz caía como un agua seca,
En transparentes y profundos círculos
De fresca fuerza.*

*Su pecho como un fuego de dos llamas
Ardía en dos regiones levantado,
Y en doble río llegaba a sus pies,
Grandes y claros.*

*Un clima de oro maduraba apenas
Las diurnas longitudes de su cuerpo
Llenándolo de frutas extendidas
Y oculto fuego.*

Estas dos cajas/escenario son parte de la preocupación por el ilusionismo.⁴ Aparte de los dos cuadros que hemos comentado, hay un par más que evoca el clima nocturno —calle vacía y cielo estrellado en una atmósfera índigo— de algunas cajas de Joseph Cornell, como un universo cerrado en exhibición. Muchos de los interiores de de la Jara dan la impresión de ser la misma casa de cuadro a cuadro, una misma construcción de techos altos del paso del siglo XIX al XX, a veces de dos pisos, con madera oscura, y a veces hasta una misma ventana. Brink (2007:116) opina que “Las ventanas son un motivo importante en las pinturas de Balthus, a menudo como imágenes de lo amenazante pero también de la fuga de un recinto opresivo. La mayoría de las representaciones eróticas de muchachas en Balthus se dan en interiores, cerrados al grado de ser sofocantes, como si todo ocurriera en un teatro de la mente”.

* (frutas & rocas)

De la Jara aprecia la fruta y unos pocos alimentos más. El conjunto de esas naturalezas muertas, parciales o totales, es una faceta versátil de su obra. Algunas frutas son el tema central de un cuadro, como en *Higos* (2010), *Granada* (2005), *Plátanos* (1993), donde el propósito central es ponernos en contacto con un esplendor vegetal y sus resonancias culturales, a la vez que se ejerce el oficio con maestría. En otros lienzos la fruta es incidental, como esas naranjas o peras que descansan a un lado del acontecimiento humano, literalmente de adorno (aunque en *Concierto*, 2007, cuatro naranjas dan la impresión de funcionar como mudo puente entre dos sentimientos diferenciados). No le gusta acumular las frutas, sino presentarlas como individualidades o bien en grupos pequeños, domésticos, no comerciales. No son símbolos de la abundancia, sino de la vitalidad, o incluso de otra forma de vida. Tampoco sugieren decadencia, como lo hace la fruta de Bernardo Rivero a comienzos de los años 20: de la Jara es un creador demasiado vitalista como para incurrir deliberadamente en la modalidad del *vanitas*. A pesar de su maestría en representarlas, de la exactitud displicente con que lo hace, y de la importancia que sin duda les concede, da la impresión de que sus frutas flotan en un limbo conceptual.

Sin embargo la fruta protagoniza unos cuantos aterrizajes puntuales de particular fuerza. Es notable la manera como el melón amarillo y algo rugoso del *Bodegón del camino* comparte la austeridad, incluso la aridez de la escena que preside, posada como un centro del cual parecen partir los numerosos caminos que cruzan una explanada desértica. *Granada* presenta a esta fruta cargada a la vez de intención moderna y de tradición muy antigua. Ubicada a considerable altura entre las piernas de una muchacha sentada trae, además de frescura y picardía a un cuerpo, antiguas simbologías sobre la sangre, lo sagrado y acaso incluso la universalidad de la Iglesia Católica. Frente a la densidad de connotaciones de esta granada está la aparente gratuidad de otra colocada como al azar sobre la mesita de trabajo de un pintor enfrascado en representar un unicornio.

En *Ofrenda* una niña muy rubia ofrece al espectador un par de limones en un gesto que da a entender que se trata de sus pechos. Aparece muy arreglada en un amplio espacio de segundo piso antiguo, y sobre ella cae prácticamente toda la luz que llega a ese pasadizo. Es una escena de contrastes: el amarillo encendido de los limones pezonudos, del sweater y del pelo de la muchacha, y de otro lado la pobre luz del pasadizo, que solo contiene una macetita y la jarra algo desportillada que ya mencionamos antes. La niña avanza hacia nosotros con su ofrecimiento. Los limones son fascinantes por su belleza, pero también por su atrevimiento, pues ponen en evidencia lo que el pudor oculta. Se nos invita a imaginar. Sobre ellos Villacorta dice que “la sensualidad de su forma apenas distrae de su acidez”. Mark Doty (2001) hace notar que en la pintura flamenca del XVII el limón es visto como un tema desafiante, con una especial atención a su cáscara pelada (algo que no aparece en de la Jara, que más bien coloca una cáscara de naranja en *Parrasio*). Es nuestra mirada la que “pela” restos dos limones. Doty ve el acto de pelar cítricos como un desnudamiento:

más acceso y más placer para la mirada, descubrir una superficie bajo otra. Para él los limones son “todo ego, todo vanidad, fragantes”, y nos podemos imaginar al verlos “el pequeño fruncimiento de la boca” producido por la acidez. ¿Es a esto que alude la mención de la acidez en el texto de Villacorta? ¿Un pezón sucedáneo y vegetal que nos crispa, nos despierta de un ensueño erótico y nos fija en el mundo de la contemplación?

En el cuadro hay una o varias historias larvadas, o si se prefiere no contadas, sucesivamente para el pícaro, para el candoroso, para el reflexivo. La niña está en movimiento, y casi seguro que viene de cosechar en un huerto (por eso las hojas de limonero), del cual ha subido por la escalera que aparece a la izquierda. Por la mirada da la impresión de que la ofrenda del par de limones es a alguien ubicado en el espacio del espectador. Los limones están a la altura de los pechos de la niña, y el juego con el color del sweater es evidente, como lo es el de la transparencia del plato: el cuadro es una provocación desde el arte.

Ubicados al otro extremo de los cuadros de frutas, a primera vista secos e inhóspitos, están los cuadros de piedras, a las cuales el artista presenta como prácticamente vivas, y en ello depositarias de un secreto. Sus formas, sus matices, y sobre todo su disposición sobre el terreno, resultan algo amenazantes. Rocas inmóviles que sin embargo no parecen en real reposo, sino inquietas. Piedras a menudo filudas y puntiagudas, colocadas de una manera que le dificulta al observador el libre desplazamiento de la mirada, más todavía porque no parecen dispuestas al azar sino en un desorden deliberado, como la versión peruana de un jardín zen japonés. Un escenario bastante más escarpado y árido que un *karensansui*, pero igual dispuesto para algún tipo de meditación. Son volúmenes que hacen pensar en una soledad radical, como la que se encuentra en las quebradas sin río ni pobladores de los contrafuertes andinos del Perú.

En *El concilio de las piedras* (1991) el título es reforzado por el primer plano de una gran roca que evoca uno de esos gigantescos huevos antediluvianos a punto de quebrarse y evacuar su contenido. ¿Las rocas se han reunido en torno del huevo para presenciar un nacimiento? La escena es de una suerte de jardín inhóspito de *La casa del padre* y parecen en espera, y se nos antojan todas referidas a una de ellas ubicada del otro lado de la casa en una posición central, como un dolmen enmarcado por la puerta de entrada (¿El padre del título? ¿Y son acaso una madre con una criatura las piedras que vemos a la izquierda del cuadro?). Las piedras se me antojan con un deliberado volumen y aire de personas, un poco en el espíritu de las piedras quizás antropomorfas de Marcahuasi, en la parte alta del valle de Santa Eulalia, Lima.

El mundo mineral de las piedras, construido con unos cuantos cuadros, está diferenciado de los mundos frescos del agua y de la naturaleza vegetal, que a su vez existen como complementos de las escenas de interiores con seres humanos, su otro lado. ¿Qué hacen estas piedras? No es solo que hayan llamado la atención del pintor, sino que están allí para transmitir un mensaje que no es visual. No es el mensaje heroico y aéreo de la célebre roca flotante

de René Magritte, sino más bien algo muy terráqueo, duro, acongojante. Los cuadros con piedras son lo que más cerca me parece que están de perseguir la presencia del espíritu (también en el sentido de los espíritus) como lo ha tratado el romanticismo, por ejemplo en el concepto del espíritu de lugar. En una obra como *Kenko* (1992) la presencia de un llanto que no logra brotar es casi palpable. Las piedras transmiten rigores que convocan a la meditación, y parecen un comentario sobre la existencia, allí donde los demás cuadros son muchos más sobre la vida propiamente dicha. Las rocas forman un templo, un silencio, un auscultar, la religiosidad de los dólmenes. Una implicación cristiana de *La casa del padre*: lápidas que marcan un espacio de resurrecciones.

Acaso el mejor resumen de los cuadros de de la Jara como mundo casi fuera de nuestro alcance está en los valiosos comentarios del hieromonje y poeta Simeón: “Ahora y siempre - entre niño y adolescente- asombro ante el misterio de las cosas... Atención a los detalles, recreados minuciosamente por el placer del milagro. De lo visible a lo invisible. Fascinación por los encajes y las enaguas. Exaltación de la doncella, puerta a jardín de delicias iluminado”.

NOTAS

1 Cuando publiqué “Figuración, plástica y sociedad en el Perú” en *El caballo rojo* en 1982, todavía estaba por empezar aquí la oleada de exposiciones totalizadoras de grandes artistas como parte de la política cultural de algunos grandes inversionistas del exterior en los años 90, ni se había puesto en marcha el relativo boom de galerías que hoy vemos. Fernando de la Jara (Lima, 1948) tenía 34 años, y ya había hecho dos individuales en la galería de nuestra común amiga Ivonne Briceño. Pocos años más tarde empezaría a compartir con Braun-Vega el moverse por entre *Wuderkammern* transculturales, y con Rafael Hastings la visión del cuerpo como escenario.

2 Ver: Lauer 1976

3 Esta es una interpretación de Ernesto Lauer

4 A partir de la caja perspectiva de Filippo Brunelleschi, su famoso *peepshow*, las ideas de ilusionismo, perspectiva y caja están ubicadas en el mismo horizonte semántico, y los tres unidos pertenecen a la construcción de lo extraño-familiar.

OBRAS CITADAS

Brink, Andrew. *Desire and Avoidance in the Art of Pablo Picasso, Hans Bellmer, Balthus and Joseph Cornell*. Peter Lang Publishers, 2007.

De la Jara, Fernando. *Catálogo*. Eduardo Lores Editor, 2000.

Doty, Mark. *Still Life With Oysters and Lemon*. Beacon Press, Boston

Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul Editores, 220pp. Segunda edición, Universidad Ricardo Palma, 2007.

---. *Bodegón de bodegones. Comida y artes visuales en el Perú*, Lima, USMP, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1961.

Pepperel, Robert y Punt, Michael. "Art at the boundary of the science of consciousness." www.robertpepperel.com, 2002.

Rodríguez Saavedra, Carlos. En: De la Jara. 2000

Villacorta, Jorge. En: De la Jara. 2000

Zimmer, William. "Constructed painting", *Art Journal* Vol. 50, N°1:60-63. 1991