

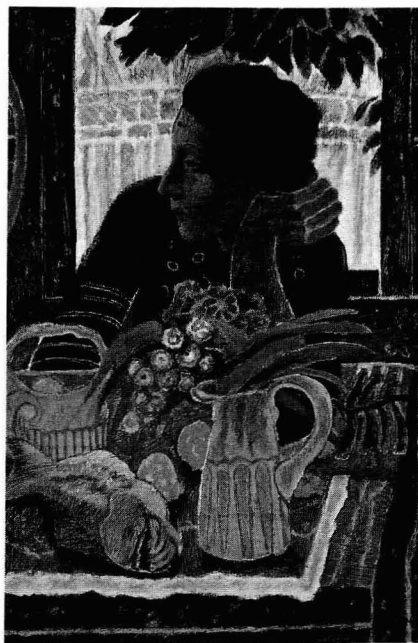
Reflexiones a partir de la pintura de Jorge Alzaga

La visión de un espacio corresponde a una concepción del mundo. Basta confrontar nuestra representación del transcurso del tiempo con aquella que tienen los chinos para comprobar esta evidencia: para ellos el futuro, por desconocido, está a sus espaldas. Frente a ellos se despliega lo ya vivido y la sucesión de los acontecimientos transcurre como cuando en un vehículo nos sentamos de espaldas al conductor.

Herederos de una concepción del mundo que tiene su origen en el Renacimiento –y más lejanamente en el pensamiento griego– sólo a través de la lección de los creadores contemporáneos hemos logrado aprender la diversidad de las posibilidades de rescatar nuestra experiencia del mundo.

En pintura, la lección de Cézanne, continuada por Matisse y Picasso, logra hacer visible una manera distinta de concebir el espacio que tiene su paralelo en el pensamiento bergsoniano y que más tarde dará sus frutos en otras investigaciones extremas, en la misma pintura con Kandinsky (color) y Mondrian (forma), en la música con Schönberg y Stravinsky, o en la literatura con Apollinaire y Proust (y Joyce, Woolf, Eliot y Reverdy): ya nunca más la concepción del tiempo y el espacio como coordenadas autónomas sino, y aquí estaría su rescate, el valor otorgado a la comprensión sintética de la memoria y su análisis posterior reencontrado en el tratamiento de los materiales.

En el caso de Alzaga no deja de sorprender que el punto de fuga

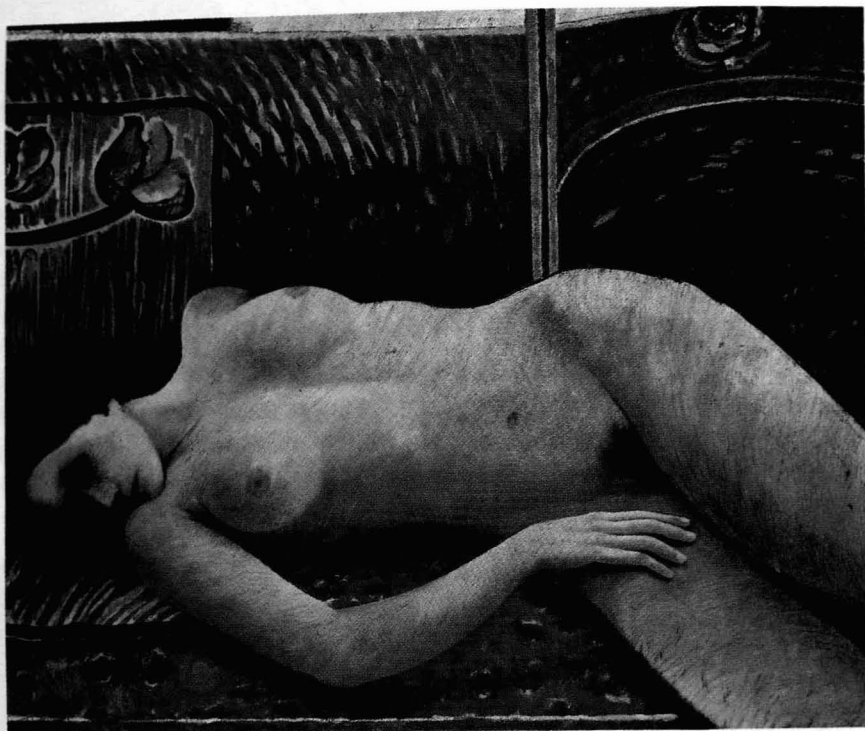


donde convergen los centros de perspectiva se encuentre detrás del espectador. Lo que determina una estructura con expansión de las formas sobre la superficie del cuadro, con lo cual quien las observa tiene la impresión de encontrarse en medio de una fuerza succionadora, un embudo de formas que se continúa más atrás de la retina y que después, al recordar su pintura, la memoria les otorga una dimensión mayor y una cercanía y presencia imposibles de olvidar. Y es que en Alzaga encontramos una aguda percepción de los poderes de la pintura y de la representación mediante el color, una experiencia que llega a volverse física en el sentido más directo, la apropiación con todos los sentidos, la aprehensión sinestésica y

mental de aquello que le atrae: ciertas cálidas densidades en Bonnard, las atmósferas de Turner, el equilibrio aunado a la simplicidad de las formas en el último Braque, y esa piedra de toque, inevitable en cualquier referencia a la figurativa actual, que es la pintura de Bacon. O esa inmensa sensación de plenitud del color en los nenúfares de Monet. Porque todo pintor es una síntesis de sus antecedentes: un desequilibrio estable mientras se gesta el cuadro.

A veces predominan ciertas corrientes expresionistas y en medio del espacio diurno –cierto calor, cierta ternura nostálgica después del desgarramiento que lo aleja de esas atmósferas oscuras, no necesariamente nocturnas, en las que Kokoschka y Soutine han situado sus figuras– surge la abstracción, no de la forma sino del color. Pero nunca como una abstracción total que disipe sus modelos originales, porque en Alzaga siempre hay el asidero de la “objetividad” pictórica. Si por un momento se aleja de ésta es sólo para regresar enriquecido con nuevas texturas y formas, o, mejor, más que con formas, porque en él hay casi una desaparición del volumen y de la línea (tanto que para Alzaga la línea es casi inexistente, no dibuja sino con el color), regresa con nuevas maneras de hacer vibrar la luz. Quizá, como dice él mismo, “ensuciando” el color para dejar que surja la luz de la tela: ese blanco resplandeciente más intenso que el del empaste sobre los colores.

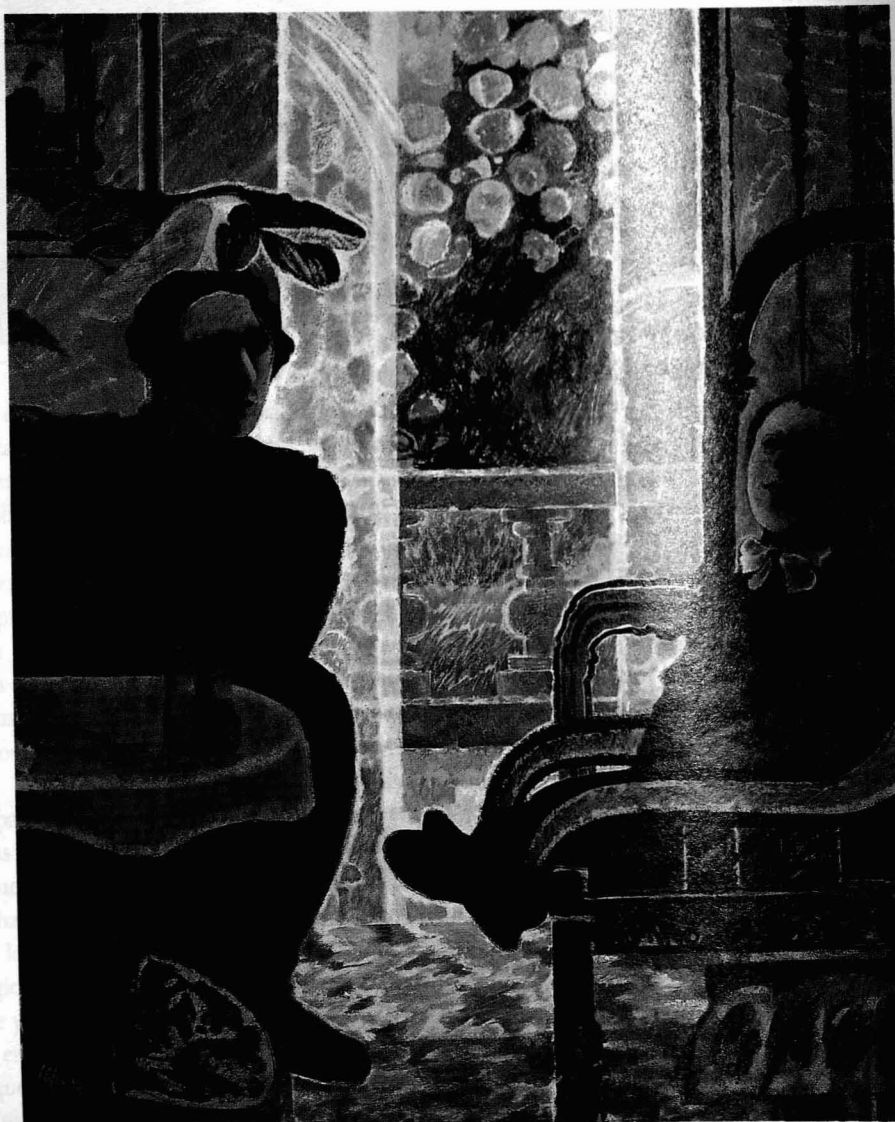
Característica recurrente en la pintura posterior a Cézanne es la de hacer evidente el color y la



indiscernible el lugar donde se definen cuello, seda y reflejos de la luz sobre los cabellos rubios en la más famosa de sus pinturas.

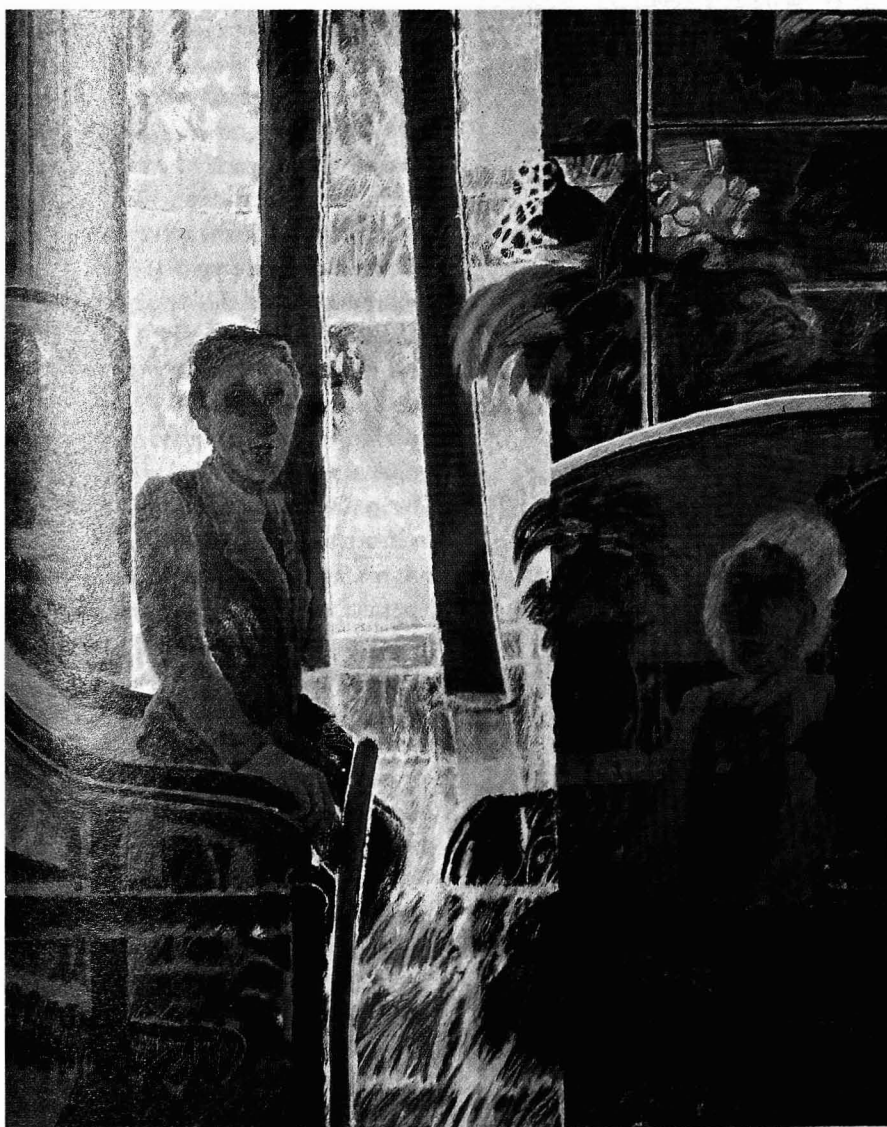
Si insistiéramos en este problema del tratamiento del color sobre los cuerpos en el espacio, se podrían tomar las reverberaciones de la luz en la superficie de las cosas, tal como lo hicieron los impresionistas, firmemente afincados en la tierra y los placeres del verano (su exaltación de la luz pocas veces se detiene en otras estaciones que la primavera y el verano, o, por lo menos, aunque las haya, su proporción no es en absoluto equivalente), y compararlas con esa inspección sensual de las texturas de la piel, el peso de la carne y los objetos envueltos por la luminosidad de la atmósfera casi húmeda de los pintores venecianos, ya

materialidad del soporte en el que se ha fijado la representación plástica. Y si de una parte tenemos la persistencia de una tradición que supone en el cuadro un marco que se abre a un espacio con la perspectiva del punto de fuga en el horizonte, tanto en el paisaje como en los "interiores", generalmente un cuarto, en cuyo caso se tiene, en Occidente por lo menos, la convención correlativa del carácter invisible de una de las paredes (lo que en la pintura japonesa se da mediante una convención diferente, la del techo invisible), por otra parte se hace patente el proceso de representación pictórica al unir dos o más formas, que en la realidad se encuentran en distintas profundidades espaciales, mediante el recurso del "pasaje". De esta manera Alzaga une cierto color que proviene del rostro al vestido o a la pared, o a un espacio cualquiera contra el cual ha ubicado la figura, tal como un trazo cezariano une mediante una pincelada horizontal las manzanas al frutero o las montañas a los árboles de un primer plano. Un recurso que sería posible remontar hasta Velázquez —en cuanto tratamiento del color, no de la estructura— cuando, por ejemplo, los cabellos de la infanta están unidos al vestido haciendo



sea en espacios cerrados o abiertos, la luz, el tacto calibrando las posibilidades del color más que el volumen y las formas es lo que importa en sus pinturas –todo parece flotar en la pintura veneciana–, para llegar a Bacon y observar cómo sus figuras tienen que vivir en un opresivo espacio oscuro, iluminado sólo por los reflectores de la conciencia, mientras su color es una metáfora, el reflejo material de la destrucción, un despliegue de vísceras, secreciones y pieles desolladas, cuando no es la pura negrura del vacío encuadrado por unas líneas que hacen más evidente la nada en que sobreviven.

Esta revisión de los antecedentes de Jorge Alzaga se ha hecho necesaria no para explicar sino para comprender dónde se inscribe su tratamiento del



color y el manejo de su expresión, similar tanto en sus pasteles y gouaches como en sus óleos.

Por otra parte, también en Alzaga tenemos el valor otorgado a los puntos de atracción y el movimiento rotatorio con el que obliga a la mirada. Ésta nunca se queda fija, pasea por su pintura. Aunque quietas, sus figuras tienen el movimiento latente del reposo entre dos actividades, un momento de ensoñación, de recuperación de lo vivido, no sólo por el adentramiento psicológico de sus rostros sino también porque está dado a través de la estructura misma de sus cuadros y el diseño de las figuras allí representadas. Se trata aquí de un equilibrio formal ejecutado por medio de una estructura espacial en distintos planos y un diseño, siempre con intervención del color, más frontal que volumétrico, puesto que en Alzaga su volumen tiene ciertas características especiales. Se trata más bien de una geometrización de distintos planos frontales. Es con ciertos ángulos y no con el claroscuro con lo que logra el volumen de las masas. Pero como en él las sombras no se dan sino a través del color –azules plúmbagos y cobaltos, verdes oxidados, rosas quemados y toda la gama de los grises– tenemos

una disposición colorística con distintas densidades que Alzaga soluciona gracias a una estructura en la que los valores fundamentales están dados por el espacio, la luz, las líneas direccionales y la distribución de los volúmenes, que no son sino masas de color, y siempre y otra vez el color: en el diseño de una línea, por ejemplo, que comienza del lado izquierdo y que alcanza el lado derecho después de haberse interrumpido al centro, en contraposición de ciertas líneas verticales y con un paralelismo que nos recuerda las construcciones de Giorgione y Pissarro; o cuando logra el balance de las formas con ciertos

colores mediante la continuidad o el contraste, compensando así los elementos en un tratamiento por acumulación –no por develamiento, como sucede con Cecilio Balthazar– sino por inclusión en una estructura previamente delimitada, lo que le otorga al cuadro un movimiento interno que lo aleja del estatismo petrificado de ciertos retratos tradicionales y que Alzaga ha resuelto siguiendo la lección de algunos grandes retratistas. Aunque en Alzaga sus “retratos” no tengan por modelo a ningún ser real en particular, a menos que uno quiera aceptar que todos sus rostros tengan

ciertos rasgos comunes entre sus familiares, lo que es más *wishful thinking* de su parte que otra cosa, pero, en fin, uno se pone a asociar su obra con ciertos retratos de Renoir y, por supuesto, con aquellos de Bacon, de quien provienen ciertos grafismos y texturas sobre los rostros, aunque no la ilusión de movimiento que éste le imprime a sus modelos, representados y deformados por medio de la prolongación de la figura sobre la tela, como en esas fotografías en donde el retratado mueve de pronto la cabeza, desenfocando así la imagen, lo que en Bacon es una referencia a Duchamp y, por supuesto, a los futuristas, en tanto que en Alzaga este resultado de la búsqueda baconiana se vuelve un medio más, un re-curso, un método, el camino a través del cual logra otorgarle a estos rostros una amplitud, penetración y persistencia psicológicas precisamente por haber destruido la representación o, mejor, organizándola de una manera nueva y extraordinariamente eficaz a la que ha agregado un elemento propio: cierto apartamiento ensimismado –esa distinción– equiparable a ciertos retratos de Sargent, el gran amigo de Monet, sobre todo aquel de Mrs. Frederick Mead en la Yale Art Gallery, excepcional por la riqueza y audacia de sus empastes, aunque el tratamiento de Sargent sea absolutamente diferente y lo recordemos más por contraste y calidad, ya que es, en suma, y con las limitaciones que eso significa, el gran representante de la pintura eduardiana, mientras lo que en Alzaga nos interesa es que haga visibles los signos de nuestra propia época, aquí y ahora, que su sensibilidad y su inteligencia nos den a través de las formas y colores de su pintura. Y de esta síntesis y apartamiento surgen sus figuras quietas, pensativas, como en un retrato de familia que la memoria hubiera retenido y que la luz hubiera rescatado poco a poco superponiendo distintos momentos para fijarlos en un plano único: el tiempo sobre los rostros en un espacio iluminado por el color. ◇

