

Fabio Rodríguez Amaya

fabiorodriguezamaya@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Fabio Rodríguez Amaya, "El dibujo: espacio sin tiempo, tiempo sin espacio", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVII, No. 44 (enero-junio 2023), pp. 7-38.

<https://10.15446/ensayos.v27n44.114369>

RESUMEN

Reflexiones personales sobre la creación artística centradas en el dibujo. Este texto fue originalmente presentado en *El dibujo: Reflexión, Expresión y Práctica*, XIII Congreso de Arte Internacional en el Caribe, realizado en Cartagena (Colombia), el 7, 8, y 9 de octubre de 2021, auspiciado por la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar y la Universidad de Cartagena. El escrito recurre a algunos textos críticos que no se citan literalmente, cuyos autores, después de cada apartado, aparecen identificados con sus iniciales.

PALABRAS CLAVE

Arte del siglo XX y XXI, Colombia, Fabio Rodríguez Amaya.

TITLE

Drawing: space without time, time without space.

ABSTRACT

Personal reflections on art centered on drawing. This text was originally presented at *El dibujo: Reflexión, Expresión y Práctica*, XIII Congreso de Arte Internacional en el Caribe, held in Cartagena Colombia on October 7, 8, and 9, 2021, sponsored by the Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar and the Universidad de Cartagena. This piece makes use of critical texts that are not quoted literally; after each passage their authors are duly identified with their initials.

KEY WORDS

Colombia, 20th and 21st Century art, Fabio Rodríguez Amaya.

Pintor y escritor colombiano, es Maestro en Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Desde 1975 reside en Italia. Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Bérgamo, ha sido asesor de importantes casas editoriales italianas para la publicación de más de cincuenta autores latinoamericanos (Álvaro Mutis, *Summa de Magroll el Gaviero*; Jorge Luis Borges, *Obra completa*, y Álvaro Cepeda Samudio, *Obra literaria*, edición crítica, Archivos-Unesco, entre otros). Desde 1967 trabaja ininterrumpidamente como pintor, dibujante y grabador y ha participado en numerosas exposiciones colectivas y bienales. En curso de publicación por Tusquets el tríptico de novelas: *Abuelo Macedonio* (2023), *Abuelo Antonio, Papá Paz*.

El dibujo: espacio sin tiempo, tiempo sin espacio¹

Fabio Rodríguez Amaya

Solo en dos ocasiones, forzado por las circunstancias, me he aventurado a pensar, de manera parcial y por escrito, mis labores del taller.² Las reflexiones fragmentarias y, de seguro, incongruentes que me propongo hacer, se basan en mis quehaceres de toda una vida en campo artístico (la pintura, el dibujo y el grabado) y literario (la escritura ensayística y la escritura narrativa). A ello sumo conversaciones silenciosas con la poesía, el arte de Oriente y Occidente, más los textos visuales y escritos de maestros latinoamericanos y de otras latitudes. En el ámbito de este congreso me motiva el diálogo que sostengo con la obra de Frances Yeats, *El arte de la memoria*, Dore Ashton, *La leyenda del arte moderno*, Italo Calvino, *Lezioni americane* y, no en último lugar, Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*³. Permítaseme, pues, enunciar, no como verdades absolutas sino como petición de principio,

¹ Este texto fue originalmente presentado en *El dibujo: Reflexión, Expresión y Práctica*, XIII Congreso de Arte Internacional en el Caribe, Bellas Artes y Ciencias de Bolívar/Universidad de Cartagena, Cartagena de Indias, 7, 8, y 9 de octubre de 2021

² “Amaya: pintar desplazamientos mínimos” en (Silvana Serafin, ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, Udine: Forum, 2011, pp. 229-246; Fabio Amaya, “Hay otro: quien ve”, en *Cien mil ojos en dos ojos. Semántica y representación del ojo en el mundo hispánico*, Eds. Antonella Cancellier, Carmelo Spada, Padova: Cleup, 2022, pp. 27-42.

³ Frances Yates, *The Art of Memory*, London: Routledge and Keegan Paul, 1966; Dore Ashton, *The fable of Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 1991; Italo Calvino *Lezione americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milano: Mondadori, 2003 y Linda Hutcheon, *A theory of adaptation*, London: Routledge, 2006.

seis constataciones: 1. se piensa y se sueña por imágenes. 2. El dibujo es inmediato, libre, directo, sin velos. 3. El dibujo es expresión, cognición e imaginación. 4. El dibujo es texto, es escritura, y vector de informaciones por ser un documento. 5. El dibujo, ligero y dinámico, es trasiego del pensamiento por medio de trazos y de formas. 6. El dibujo es poesía de lo invisible. 7. El dibujo es uno y múltiples cronotopos.

Pensando el dibujo lo primero que acudió a mi mente, visual, auditiva y verbalmente fue TRASEGAR; verbo que expresa con exactitud la acción múltiple de verter, tratar, transportar, pasar, cruzar, atravesar, mezclar, conjuntar, transvasar (etc.). Trasegar de la mente al soporte con la mediación del ojo y la mano, la sensibilidad y la cultura. Prefiero trasegar a transvasar por la modulación fónica que me resulta hermosa, amén de la antigüedad del vocablo cuya acción impone una infinitud de verbos como pueden ser: re-CONOCER, re-PRODUCIR, re-FIGURAR, re-PRESENTAR, res-TITUIR re-TRATAR, re-INVENTAR...

Consciente de que somos palabra, TRASEGAR me remite, sea al oficio más remoto de la especie humana: la alfarería, sea a uno de los oficios aledaños: la vinificación. Pienso en el mito de Pigmalión, el escultor hechizado de amor por la bellísima mujer que él mismo había esculpido; invito a leer lo que testimonia Plinio en el libro XXXV de su *Naturalis Historia* sobre el nacimiento del retrato en Corinto, por mano del alfarero Butade Sicionio; recuerdo a menudo lo ocurrido en Xibalbá y en los montes de Zagreos⁴, y la importancia de la libación. Los dos oficios implican un trasiego; con el primero, la alfarería, nace la **re-PRESENTACIÓN** artística, el retrato, debida a una intensa necesidad de presencia dictada por la nostalgia y esa imposibilidad que es el amor por una ella, ausente, de un él, presente; con el segundo, se experimenta la ebriedad: capaz de acallar el dolor, estimular el espíritu a la imaginación y alegrar el alma al fin de aligerar la vida dura de nosotros, los humanos. Converdrán que este doble efecto: imaginar y trascender implica un estado de alteración de la conciencia sin ingerir substancia alguna y nos coloca en el único reino posible del hombre: el de este mundo. Se trasciende pues lo cotidiano, gracias al ejercicio y al acto de construir con la belleza, no con la guerra, la violencia y la devastación.

Esta premisa, para hilar la **re-presentación** (el texto) y el verbo trasegar con las acciones de verter y traducir. Una cadena consecuencial necesaria para hablar de arte,

⁴ Zeus, transformado en serpiente, sedujo a su propia hija Perséfone cuando era ya reina del inframundo. Ésta tuvo a Zagreos, lo confió a Apolo y los Curetes con la esperanza de hacer del niño su heredero. Éstos lo ocultaron en los bosques del monte Parsano. Hera, celosa, envió a los Titanes en su búsqueda. Encontraron al niño usando juguetes y sonajeros, lo descuartizaron, devoraron sus miembros a excepción del corazón, que Apolo (o Atene, según la versión) logró salvar. Zeus se tragó el corazón del niño y así le hizo nacer por segunda vez, bajo el nombre de Yaco (de ahí una etimología propuesta para el nombre de Dioniso: 'dos veces nacido'). Los Titanes, por su parte, fueron fulminados por Zeus y de sus cenizas y de los restos de Zagreos nació la humanidad. El dibujo del Popol Vuh es más sencillo y de seguro más a medida de hombre, pacífico y bello. Porque si en Grecia en el principio era el Caos, en Abya Yala, Tahuantisuyo o Anahuac que se quiera, era el Silencio...

literatura, cine y los nuevos media, que vehiculan las expresiones del espíritu y la sensibilidad humanas, materializados en un texto, a través del acto y del ejercicio de la belleza. Ya no, quizás, de ELABORARLA materialmente como era de uso corriente hasta hace muy pocos años solo por la mano del artista. Lo anterior explicaría por qué a la raíz de la cuestión se halle la locución latina del poeta Quinto Orazio Flacco: *Ut pictura poësis* que literalmente en nuestro idioma significa: “la poesía es como una pintura” o “una pintura es como una poesía”. Un enunciado que nos adentra en el espacio-tiempo del mito hecho con los mismos términos, 1500 años antes por el poeta chino Sung Tun' Po⁵ y, exactamente 1500 años después de Orazio, declinada por Leonardo da Vinci en: “La pintura es poesía muda; la poesía es pintura ciega”.⁶

Válida síntesis, si se recuerda que apenas a partir de mitad del siglo xv el dibujo adquiere estatuto de sentido, autonomía propia. Además, promueve la publicación de cientos de teorizaciones, también sobre la práctica y las muchas técnicas, en tratados que inician con Ghiberti, Filarete, Lomazzo, Vasari (“el dibujo es el fundamento de todas las artes y los trabajos manuales”) y Leonardo (“en el principio es el dibujo y el color, la inmediata reproducción de la idea, del pensamiento porque es más abstracta que la obra realizada y sirve para conocer el mundo por medio de la razón y el método científico, pues solo la experiencia da certidumbre y es fuente de verdad”). Teorías sintetizadas por Romano Alberti en 1604, en un decálogo sobre el oficio del buen dibujo y Federico Zuccari en 1607, cuando habla de la existencia del Dibujo interno o espiritual que precede al Dibujo externo o material; el primero angélico, divino y humano, dividido este en moral y artificial y, a su vez, el moral en virtud y bien, el artificial en natural y artístico.

Déjese decir también que no es menos fascinante el debate teórico-filosófico sobre la espacialidad, la temporalidad y la relatividad (Fraise, Browder, Pöpel, Nuttin) por las luces que esta última ha esparcido sobre estos oficios. No acaso el dibujo-poema más exacto, sintético y bello del siglo xx es: $E = mc^2$. Y data de 1905, cuatro años antes del Manifiesto Futurista con que se sancionaba el nacimiento de las vanguardias artísticas y preanunciaba épocas fértiles y, al tiempo, caducantes para el arte en Occidente. Pues las profundas transformaciones del modelo epistemológico en las disciplinas científicas, generaron una crisis de la representación.

Lejos estoy de adentrarme en la complejidad derivada de axiomas, teoremas y fórmulas matemáticas en apariencia tan abstractos, pero sí en el de pensar el dibujo (no en el dibujo): la materialización de una idea, la concretización de una imagen, la traducción de una fantasía que no siempre aparece o se revela nítida y, sea en la mente del dibujante, si es un auténtico

⁵ Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, México: Joaquín Mortiz, 1979, p. 220.

⁶ Leonardo da Vinci, *I pensieri*, Firenze: Giunti Nardini, 1977, p. 41.

artista-poeta⁷, sea en la del científico, desencadena un sistema de asociación y concatenación de signos, hasta lograr dar forma a una, entre las infinitas, de lo posible y lo imposible. El privilegio es sin duda el del dibujo: el artista lo vierte en trazos, el poeta en palabras, el músico en sonidos, el científico en fórmulas, cada uno con sus códigos que han tenido un comienzo, mas no llegan nunca a su fin. De ahí, no obstante el caos actual, la perenne vigencia del arte y de la ciencia que imponen hablar de tiempo y espacio, sabiamente condensado en el neologismo CRONOTOPO, por el formalista ruso Michail Bajtin.⁸

Dicho esto, me instalo en el tema del congreso a partir de una experiencia incompleta, de un sueño irrealizado, de mil preguntas sin respuesta: la convergencia e interacción en el dibujo, con referencia al que se produce entre arte y literatura. Es decir, el trasegar entre, 1º los signos de la representación, los signos de la escritura y los símbolos de la imaginación; 2º la amalgama de los géneros, los lenguajes y las poéticas. Es decir, de las diferentes modulaciones de la expresión: el dibujo – por extensión la pintura, la escultura, el grabado –, la literatura en su vasta amplitud y la fotografía, con el cine, la televisión, los media y la red digital, en sus innúmeras variables y variantes. En suma, del auténtico mestizaje –no hibridación⁹– que conforma el texto dibujado, pues al final el TEXTO es único, sea danzado, pintado, grabado, cantado, esculpido, dramatizado, multimediado, filmado, representado o escrito.

0. Premisa

“Antes del primer trazo, surgió la mirada del artista. Y al cabo del trabajo por éste cumplido, aparece la mirada del espectador. Ambas constituyen una sumatoria de espacio, tiempo y velocidad, reunidos en una interacción necesariamente dinámica. Y ambas son cambiantes. El dibujo, en este caso, constituye un espacio privilegiado dentro de un campo

⁷ Entiendo por “poeta” a “esos hombres que con su arte inauguran una época, con su sensibilidad la cuentan, con su inteligencia la leen y gracias a la invención de un mundo y de un hombre nuevos la recrean”. Fabio Rodríguez Amaya, “De juglares y narradores en Colombia: los años Setenta, tan cerca y tan lejos de Macondo”, *Periplo colombiano*, Erminio Corti, Fabio Rodríguez Amaya Eds., Bérgamo, Bérgamo University Press-Sestante, 2014, p.5.

⁸ Michail Bajtin, *Estetica e romanzo*, Torino: Einaudi, 2001, pp. 230 y ss. En filosofía, la unidad ideal y metafísica del espacio y del tiempo. En física, espacio a cuatro dimensiones, cuyos puntos, o eventos, los marcan tres coordinadas espaciales y una temporal (el instante en que se verifica el evento), multiplicada por la velocidad de la luz para que esta tenga las dimensiones de una extensión; ha sido incorporado en la teoría de la relatividad para formalizar el vínculo entre las medidas del espacio y las del tiempo.

⁹ Palabra que me produce urticaria por lo de la “esterilidad” cromosómica de las mulas y los mulos (de asno y yegua).

perceptivo”.¹⁰ No acaso, “El estilo de ensueño es la única forma posible de ser, su única versión concebible”.¹¹

No sé de dónde provienen el ensueño o la visión que donan vida al dibujo, la pintura y la escritura: si de la luz o de la sombra. O de los sueños y las intuiciones. O de las presencias y las ausencias: la única forma posible de ser. Porque siempre *Hay otro*: quien ve. Quien dibuja es un vehículo que recibe el dictado en la vida vivida, en la agonía, en el murmullo, en el silencio. Soy un aspirante artista, que dibuja, que pinta, que mira la literatura. Quien no duda de que: “Las ideas no son de nadie. Andan volando por ahí, como los ángeles” y “Cuanto más transparente es la escritura más se ve la poesía”,¹² como recitan en la ficción personajes sin estirpe, pero míticos, agobiados por la calura y obnubilados por la luz encuecedora que despedía el espejo de acero en que se había convertido ese día el mar de los caribes.

Ahora bien, la traducción y la adaptación, que ya de por sí implican un trasiego, son de largo uso y consumo, desde antes de Orazio. Y no creo que a la expresión humana con valores estéticos y éticos (“perdurables” para mi maestro, el poeta Jorge Zalamea), se pueda aplicar categorización alguna o se pueda elaborar un ranking y una indización como sí sucede en las disciplinas científicas, técnicas y los deportes. Trocar ideas y sentimientos en un tren poético o una narración, en una de las 7000 lenguas habladas en el mundo es parecido, pero distinto a verterlos en un texto dibujado, en un acto pictórico. En suma, en una realidad visual. Lo cual no significa que una de las dos sea subalterna o inferior respecto de la fuente original. Traducir, re-conocer, interpretar, leer, adaptar, re-interpretar x, que en la fuente pertenece al género, modalidad y lenguaje y, no significa alterar, disminuir o pervertir sus valores y características originales, para que el resultado x1, que al final se manifiesta en y/o con un lenguaje y1, sea de subestimar o despreciar, negándole los valores adjuntos, innovadores y originales que genera dicha operación.

10 Gabriel Saad, *Fabio Amaya, Per un'architettura della solitudine*, Milano: Mudima, 2020, p. 17.

11 Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), Buenos Aires: Corregidor, 1975, p. 140.

12 D. Toribio de Cáceres y Virtudes y Abrenuncio de Ca Pereira Cao, en Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, Buenos Aires: Sudamericana, 1994, p. 36.

1. Un re-inicio: La caída



FIGURA 1. Fabio Amaya, *La caída*, Técnica mixta s/lienzo, 198x198 cm, 1989.

Entre el sueño y la vigilia, una energía guía el ojo y la mano, la mina de grafito, la pluma o el pincel, hacia el abismo de la página o hacia el lienzo. No es gratuito que el recorrido de los cuerpos errantes (cuerpos a veces naufragos, cuerpos atravesando la materia, cuerpos abandonados o enclaustrados en sí mismos), se inicie con el titulado *Caída* de 1989 de la serie "Silencios". Pintura que marca en Milán la re-novación de mi trabajo iniciado en Bogotá

en 1969. En dos por dos metros, *La caída* delimita un espacio y detiene un tiempo en el que todo y nada puede suceder: un combate, un encuentro, un abrazo. El derrumbe, la condena. En esa porción limitada de cuatro metros cuadrados se concentra, quizás, un universo. Los colores que dibujan la figura solitaria componen también el espacio que la circunda. Alguna vez de visita en mi taller los poetas españoles Carlos Bousoño, José Agustín Goytisolo, Francisco Brines y el cubano Pablo Armando Fernández, hablaron del tiempo y el espacio, de la lejanía, de la cercanía, del tiempo y de las distancias que se requieren para ver y mirar mi pintura. En el dibujo no, allí todo es neto.

En contraste con el movimiento en el espacio, el estatismo en el tiempo de un cuerpo inerte domina una escena nocturna, matérica y policroma. Los colores que determinan los límites del área oscura o luminosa son tres: el ocre, el ultramarino y el naranja. No son los de un cuerpo cuando se ve, pero quizás sí, cuando se mira. La urgente ausencia de contraste entre las pinceladas y los campos de color se enfatiza por la acumulación de materias. Y por una paleta que suma verdes, ocres, tierras y naranjas oxidados. Las pinceladas y brochazos de *Pensando en Gabriella* aquí se vuelven más abiertos y dilatados como para acoger cualquier tipo de volumen. En realidad, la línea es todavía visible, pero el estatismo de la imagen permite una apertura hacia las masas. Esta solución, acompañada por una paleta oscura y en extremo delicada en la composición, aparecerá también en las series de los Narcisos y los Ícaros, pero pronto ceden el paso a una nueva modalidad expresiva.

En el dibujo es apenas un segmento. En la profundidad que circunda al cuerpo que pende es posible soslayar otra figura, desenfocada: la una en caída y nítida, la otra en ascenso y ofuscada: como si la condición de una se reflejase en la otra, volcada, sólo después de una juiciosa observación. Insisto en la expresión en el umbral del dolor y del placer, tanto en el ascenso como en la caída. Bien dice Macedonio: “sin los ensueños, sin la fantasía es mucho el dolor”.(GS-SF)¹³.

¹³ Este ensayo recurre a algunos textos críticos que no se citan literalmente, cuyos autores, de aquí en adelante y después de cada apartado, aparecen identificados con sus iniciales así: AA: Alfredo Antonaros, FA: Fabio Amaya, GB: Giovanni Bottiroli, SF: Sean Funes, PM: Pablo Montoya, GS: Gabriel Saad y PV: *Popul Vuh. Herramientas para una lectura crítica del texto k'iche'*, Ed. Michela E. Craveri, México: Universidad Autónoma de México, 2013.



FIGURA 2. Fabio Amaya / Augusto Rendón, *El rapto de las sabrinas*, Grafito, trementina y petróleo s/papel, 304 X 133,5 cm. 1989

2. Los temas



FIGURA 3. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

Decir de un pintor que es materialista significa incurrir en el vasto ámbito de las redundancias. Porque tanto el dibujo, como la pintura, el diseño y la escultura, son esencialmente materiales. Cada dibujo, cada grabado, cada cuadro, es un nuevo objeto que viene a incluir su realidad material entre los múltiples objetos que pueblan el mundo. Cuando se mira un dibujo se suele olvidar que todo empezó con un papel, una pintura con un lienzo. Nada más que una superficie plana, que adquiere sentido y presencia en su forma primera. Es necesario imaginar esta etapa inicial. Y compararla inmediatamente con lo que se tiene ante los ojos. Y se ve. Esta metamorfosis es obra de un obrador y da testimonio del trabajo singular que éste ha cumplido, es a la vez un documento. Allí donde pone el ojo aplica el trazo, el golpe de buril, el toque de color. Crea entonces un espacio-tiempo singular. Porque ese toque de mano atrapará, minutos, horas, años más tarde otra mirada, la del espectador, y excitará entonces su sistema nervioso, su sensualidad. Ésta, a su vez, despertará la humana sensibilidad y contribuirá a desarrollarla. El aporte material del pintor ha transformado una materia neutra en algo visible. Las materias modelan los espacios; los trazos del dibujo y el pincel esculpen los tiempos del único signo de mis faenas en el taller: el cuerpo humano, desnudo, íntegro; el cuerpo acariciado, recorrido, vivido; el cuerpo, mapa de sentimientos, pasiones, deleites y penas. Quizá dibujo, grabo y pinto para combatir una soledad atávica y antigua. Quizá por la urgencia de contrarrestar la violencia humana que me circunda y agobia. O por ser el modo personal de mirar y de ver al mundo. O de verme, de mirarme a mí mismo, de verme en ese espejo que es el Otro, mi otro yo, quien me ve, me mira, me observa en su mudez. No con la mirada de Narciso, mas sí con su voz grave, que deviene la voz de los silenciados. Mi trabajo nace de lo espacios y tiempos de pertenencia física, espiritual y cultural. Mi Homérica latina mestiza, la que sí tiene historia y pasado, la de los indios, los negros, los blancos y los amarillos; la del acero, la cruz y el holocausto. En seis grandes temas:

El primero es el del movimiento vital de cuerpos en el espacio, es decir los espacios en torno a la figura, y ésta(s) como constructora(s) de espacios y de tiempo.

El segundo enfrenta una cuestión fantasma subyacente al autorretrato,

El tercero es el de la multitud, entendida como extensión y multiplicación del estado de soledad.

El cuarto es el del viaje dantesco, que deviene núcleo central de mi trabajo.

El quinto encara el problema de la narración en el espacio o sea la definición temporal de las imágenes.

El sexto aborda la naturaleza de la existencia humana, entendida en sus orígenes como irreversible caída en el mundo. (FA-GS)



FIGURA 4. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

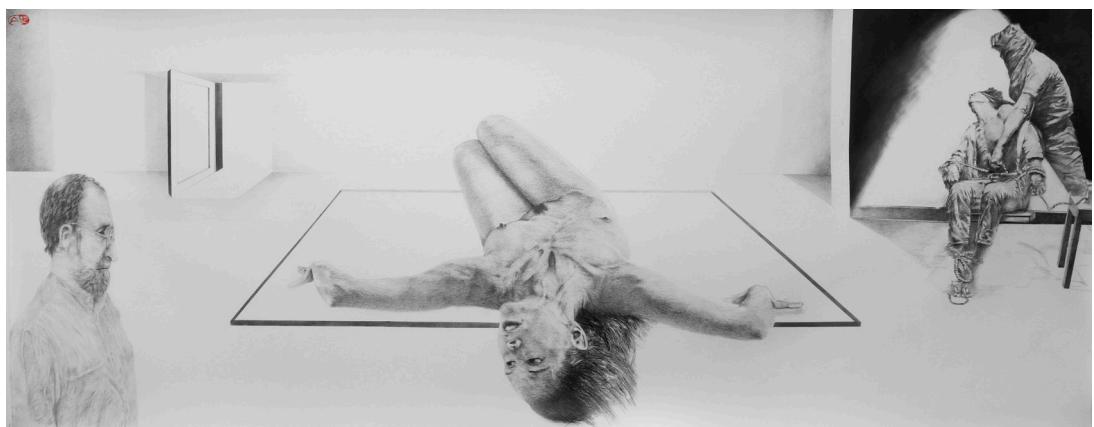


FIGURA 5. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

3. A propósito de *Ícaro en fuego* y *Caída de Ícaro*



FIGURA 6. Fabio Amaya, *Ícaro en fuego*, Técnica mixta s/lienzo, 160x120 cm, 2005

Sobre el fondo azul de un cielo ligeramente oscurecido en medio de la tarde viva, con el sol agonizante, las manchas ocres, grises, pardas se alzan como hojas otoñales impulsadas por el viento. Este podría ser el íncipit de una novela de final impredecible, ya que advierte que algo sucede o va a suceder, es decir, que el mecanismo de una narración ha echado a andar como un reloj y se debe, por lo tanto, estar atentos a la acción que va a desarrollarse a continuación. Pero resulta que ante este Ícaro en fuego no estamos leyendo un texto literario, sino un texto pictórico. La imagen es estática, sin embargo, vibra, se anima. El suspense queda planteado y solo quedará claro si se intenta mirar, de otro modo, el cuadro ¿Es posible describir la imagen que se observa en este lienzo? ¿O acaso el cerebro y el nervio conspiran contra el ojo que avizora? Si se ve, se dirige hacia la sombra. Si se mira, se desplaza



FIGURA 7. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

hacia la luz. Los colores del espacio sin tiempo que la acogen son los suyos propios. Las materias del tiempo sin espacio que la modelan son las suyas propias. Sin líneas que la dibujen, la imagen es dinámica. Mas, sin embargo, fluctúa, se detiene. Ante quien contempla, se yergue en suspenso. ¿O se trata del umbral entre la vista y la mirada? Quizás, si se mira, señala el punto en que casi se está dentro de un espacio, sin tiempo. Quizás, si se ve, revela el valor mínimo de la magnitud a partir de la cual se produce la caída, debida a la soberbia. O, si se mira, predomina el efecto de estatismo que el pintor, prolongando su sueño en el pulso firme, lanza como un reto. El Ícaro en suspenso se desvanece, prisionero en la trama



de manchas, líneas y colores que lo trazan. Contemplar la figura de rasgos humanos que las manchas velan es ver las manchas que, esparcidas, esconden, ocultan o escamotean la figura. La vista ¿o es la mirada? oscila entre la figuración y la abstracción. El ojo se escinde, sin violencia. La mirada quiebra los espacios, los reúne y en la mente ¿o es en el alma? el universo se amalgama. Como el hombre, no como el dios, cuerpo y alma se congregan en la conciencia del mirar, en la obnubilación del ver. Como Ícaro, todo permanece en la ambigüedad de la vivido, la otra cara del sueño. Como Ícaro, todo se disuelve en la ambigüedad de lo imaginado, la otra cara de la vigilia.

En un espacio posible en la economía del espacio, con su rostro enmarcado por la cabellera, ella, desdeñosa, en un ojo de buey inexistente, más real, observa sin ver al espectador quien, simultáneamente, al verla, ¿en qué plano? tiene ante sí a Ícaro. Ya vencido, al caer de su presumible vuelo sideral, extiende su brazo y abre la mano no en busca de apoyo sino suplicante, como desvela su mirada. Las alas desleídas trazan un vacío y este proyecta una sombra imposible ¿en otro vacío? De la sombra a la luz el mito eterno se humaniza: Ícaro incorpora una amplia luz limitada por el rectángulo que lo separa ¿de otro blanco, de otro espacio? ¿real o imaginario? El asunto de quien dibuja ¿no es acaso el de ver la realidad, no a través de una lente o con la mirada del estulto, sino de ver la imagen que de ella se refleja en el espejo cóncavo, como propone Calvino al hacer la lectura del mito de Perseo cuando enfrenta la Medusa. “Con los mitos no hay que tener prisa, es mejor dejar que se asienten en la memoria, detenerse a meditar sobre cada detalle, razonar sin evadir su lenguaje de imágenes. La lección que se puede extraer de un mito está en la literalidad de la narración, no en lo que se le agrega desde fuera”.¹⁴ Lo evidencia David Hockney en su inmejorable lectura sobre el uso de aparatos ópticos en la pintura figurativa de Occidente.¹⁵ Solo así, con la mirada oblicua, la imagen proyectada por el espejo cóncavo o la cámara lúcida, como experimentó el pintor inglés, es posible captar lo nimio, lo simple, lo sencillo que es en realidad como la complejidad de lo real compone el mundo, sin recurrir a los máximos sistemas. Se me hace siempre urgente la necesidad de conjunción entre lo estático y lo dinámico, lo invariable y lo fluctuante, lo banal y lo trascendente. Tal y como ambicionaba Calvino: que Epicuro y Lucrécio, Pitágoras y Ovidio no sean más partículas dispersas y antagónicas, que el *Rerum natura* y las *Metamorfosis* confluyan en un único punto y, en esa conjunción, el ser de nuestro tiempo encuentre la vía que fuera truncada por el peso del capital, el poder y la violencia. Así, la materialidad del arte y la literatura en el sentido amplio de la palabra, se fundaría en la poesía de la nada, en la poesía de lo invisible. En suma, en la poesía de la “infinita potencialidad de lo inasible”¹⁶ y en su esencia mítica, no en el mito. Los trazos en manos del artista, las letras en manos del poeta volverían a ser, como lo fueran para Lucrécio, átomos en continuo movimiento o, para Galileo, un instrumento insuperable de comunicación. Enunciarlo era osado, concretarlo es el reto. (ÁM-FA).

¹⁴ Coi miti non bisogna avere fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio d’immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori. LA, p. 9

¹⁵ David Hockney, *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*. [ed. orig. Thames & Hudson Ltd. London, 2001], Milano: Electa, 2002.

¹⁶ En suma, en la poesía de la “infinita potencialidad de lo inasible”, Italo Calvino, *Lezioni americane*, p. 9.

4. A propósito de *Qui vid'í gente più ch'altrove troppa.*
Inferno, VII, 25 *Paraíso del infierno – imploración –*



FIGURA 8. Fabio Amaya, *Paraíso del infierno – imploración – De la serie "Mirando a Dante"*, Técnica mixta s/ lienzo, 198x147,5 cm, 1993

Mi viaje dantesco comienza en 1993 con este trabajo que considera la multitud al poblar la superficie de personajes y la colma en diversos planos de una escena nocturna. Las imágenes permanecen fluidas. Es como si ya hubieran sido revocadas, antes de su aparición. Van y vienen. Su existencia es del orden del grito o del éxtasis, es decir, de "estados" reticentes del *principium individuationis*. Poco importa que, en un área determinada, un rostro se vuelva reconocible. Las líneas se van liberando de su función de separación como acontece en el dibujo monocromático. Al igual que en una metáfora, las palabras viven en un flujo que hace que los límites semánticamente rígidos desaparezcan, así como una metáfora no puede entenderse examinando las palabras una por una y suprimiendo su integración. Sería absurdo no ver en los rasgos fluidos de los rostros y los cuerpos que emergen, el movimiento que las elimina. Aquí los cuerpos no se esconden, se disuelven. En las áreas donde emerge la figura humana, la línea se ha convertido en otra cosa: no se ha hecho más

tenue, no se ha debilitado, pero aparece incluida en el color. Es en mi pintura el umbral; un lugar de iniciación, la zona donde se produce un descubrimiento. Donde se revela un enigma. Donde el secreto asoma y una verdad se abre ante ese otro que es quien ve. El umbral justamente, por estar forjado con la noción de tránsito, nombra algo fundamental para enseguida sumir a quien mira en la incertidumbre. Esa realidad se expresa a partir de una especie de imprecisión. O de una resolución formal establecida desde la irresolución. Al ver estas figuras desnudas, desvanecidas y materializadas, en un fondo de colores fulgientes, pregunto si aquí hay un camino para recorrer. Sí hay una semántica dicha. Sí hay una orientación formulada. Si estas caídas, estos vértigos, estos éxtasis, estas apariciones vienen de algún lado o van hacia otro. Resuenan en mi sangre, en nuestra memoria despedazada, hecha de manchas y estallidos de color, en el dolor y la violencia plurisecular. De este modo fragua el uso alternado de la línea, el color y la palabra muda que interactúan en mi mente, como búsqueda perpetua de las figuras, de las cosas, de los objetos, y como adecuación a la variedad infinita de ellas. Traducido, significa que el ejercicio del dibujo, tanto como el de la palabra, es ejercicio de la crítica, búsqueda de conocimiento, de saber y, en un estadio superior, ejercicio de la libertad imaginativa. Sucede cuando quien redacta deja todo a merced de la imaginación, a la velocidad de captación, a la rapidez de la concatenación, con las cuales al tiempo que crea imágenes inéditas e innovadoras, les asigna un sentido ineluctable. (FA-GB-PM)



FIGURA 9. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020



FIGURA 10. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020



FIGURA 11. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

5. A propósito de *Autorretrato en llamas*

Poi vidi gente che dí fuor del rio [...] e allor fu la mia vista più viva. Inferno,
xlii, 118 - xix, 54

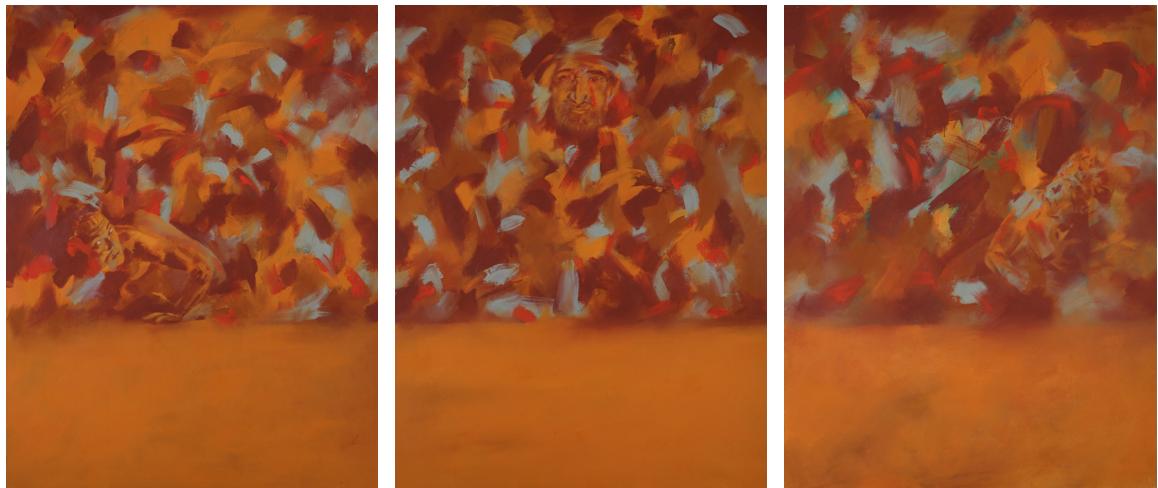


FIGURA 12. Fabio Amaya, *Autorretrato en llamas*, de la serie “Mirando a Dante”, Técnica mixta s/lienzo, 120x160 cm, c/u, 2004

Estático, suspendido, en el centro, mira el mundo. Descendió por el viscoso camino que conduce a Xibalbá, de pendientes calinosas muy en declive. Las lamas le veían agobiado por el mucho dolor de mundo y de universo. Vislumbré que mi destino era de hierro y vidrio, no de oro y agapanto. Y mi cárcel era perdurable. Porque era mi misma vida con la misma alma, pero el fluido y los humores discrepantes. Todo, me resultaba incomprendible y estrafalario, era un continuum ilimitado, como las células que configuran un dios aun por encarnarse y los cuerpos celestes en su infinitud irreducible al Big Bang. Habiendo descendido así, desnudo llegué al borde de los, en creciente, ríos encantados de barrancos llamados Barranco Cantante Resonante. Barranco Cantante, que pasé sobre ríos encantados con árboles espinosos; innumerables eran los árboles espinosos, que pasé sin hacerme daño. En seguida llegué al borde del río de la Sangre, y allí pasé sin beber. Llegué a otro río, de agua solamente; no habiendo sido vencido, lo pasé también. Entonces llegué allí donde cuatro caminos se cruzaban: allí fueron vencidos todos, no yo, allí donde cuatro caminos se cruzaban. Un camino rojo, un camino negro, un camino blanco, un camino amarillo; cuatro caminos. Fueron muchos los lugares de tormento y los castigos que atravesé: el primero era la Casa oscura, en cuyo interior sólo había tinieblas; el segundo era la Casa del frío, donde un viento frío e insopportable soplabía en su interior;

el tercero era la Casa de los jaguares, donde los jaguares se revolvían, se amontonaban, gruñían y se mofaban; el cuarto era la Casa de los murciélagos, donde no había más que murciélagos que chillaban, gritaban y revoloteaban en la casa; el quinto se llamaba la Casa de los cuchillos, dentro de la cual sólo había navajas cortantes y afiladas. Más una sexta casa llamada la Casa del calor, donde sólo había brasas y llamas, dagas y espadas. Viví ese mundo de locuras que, por allá, en la decadente Europa, Virgilio y sus antepasados helenos llamaban el Hades. Y el divino poeta, haciendo caso a las enseñanzas de la Roma cristianizada y prisionera del monoteísmo, cantó en los cánticos de su Comedia. El Infierno donde, allende la muerte, se torturan eternamente, hasta el infinito sin estrellas, las almas o los humores y las sin sustancias de todos los soberbios del mundo. Ese espacio sin tiempo, por perenne, huero e inexistente que los hijos de la tribu elegida llaman Gehenna, Hinnom y Sheol, los griegos Tártaro, los nórdicos Helheim, She'ol o Kever como usan sus religiones, los rojo amarillos budistas Naraka y los chinos Ditu. Nosotros humildemente le decimos Xibalbá o Inframundo.



FIGURA 13. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel,
225 x 133,5 cm. 2020



FIGURA 14. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

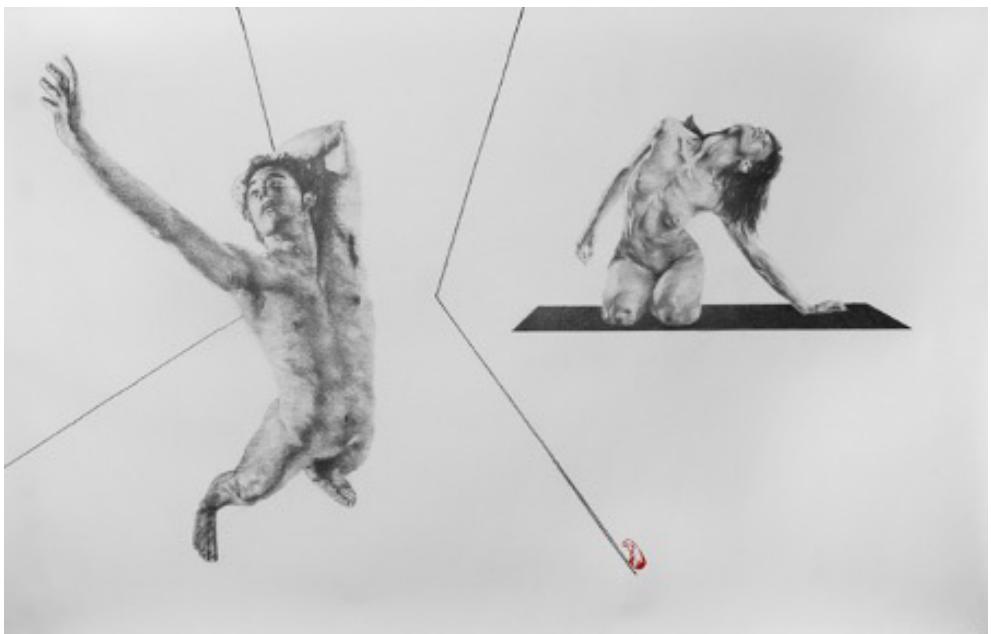


FIGURA 15. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

En la lección del título “Rapidità”, Calvino implica a sus lectores en un sabio recorrido que hace desde la antigüedad hasta finales del siglo xx. Inicia con el lema: “Festina lente” (apúrate lentamente) que Svetonio refiere haber escuchado proferir al emperador Augusto (en realidad lo dijo en griego: σπεῦδε βραδέως). Esa “intuición fulmínea” del emperador había aparecido encarnada por una pareja de dualidades, compuesta por Hermes-Mercurio y Saturno-Cronos, semejantes a las de las parejas de dioses-hermanos o gemelos en los mitos precolombinos del Popol-Vuh. De ahí en adelante reaparece de manera episódica a través de la visión científica y barroca de Lucrecio y Ovidio; del *correre e discorrere* (curso y discurso) de Galileo; de las digresiones de Diderot y Sterne; de la poesía de Leopardi o De Quincey; del expediente conjectural de Borges; del abracadabra sustantivo y lúdico del poco re-conocido maestro del humor y de la síntesis Tito Monterroso. Calvino me permite también entender otros sentidos y sus conceptos hermanos: desde la velocidad, hasta el movimiento que se desprende de la imagen, pasando por la agilidad, la rapidez, la mutabilidad, la desenvoltura, las distancias. Sin olvidar lo que son conceptos, imágenes y realizaciones de la nano tecnología aplicada a la comunicación, el byte, el chip, el hardware y el software. Más todos los progresos derivados de la informática, los viajes espaciales, el tele transporte y la ingeniería biónica, destinados al acto comunicativo instantáneo. De eso todos hablan y nada se saben pues a la masa se nos conceden, a mala pena, los ya pedestres WhatsApp, email, internet y Skype que, a propósito, tienen drogada y sometida la sociedad del mundo entero por efectos del nuevo esclavismo que llaman globalización y nadie osa llamar mono imperialismo del dinero, la violencia y el terror. Ahora bien, si en la lírica la rima define el ritmo y en la épica la métrica, en la narrativa de imaginación, es natural que al ser modelada con un flujo de palabras, sean algunos eventos a rimar y a ritmar entre ellos. Ritman y riman en el dibujo, la pintura y la escultura por la cadencia y consonancia de los efectos de contracción y dilatación del tiempo y del espacio; por las emociones que tienen vivo el deseo ver o de escuchar lo que sigue, por llegar al final de la visión o de la historia; por obra de las atmósferas y las sugerencias, los plenos y los vacíos, los blancos y los negros; como corolario de aquello que provocan lo inusitado, lo sorpresivo, lo cómico, lo lúdico, lo onírico, lo paradójico. Riman gracias a la velocidad física o mental de quien construye el texto. (FA-AA-PV)

6. A propósito de *Secreto del espejo*



FIGURA 16. Fabio Amaya, *Secreto del espejo*, Técnica mixta s/lienzo, 147,5x198 cm, 2008

Desaparecer entre bastidores, renacer en el reflejo es una nueva propuesta. *Secreto del espejo*, muestra un personaje femenino del que no se ve el rostro, abandonado sobre una suave nube monocromática: el clasicismo de esta postura, indudable evocación del ícono que es la Venus de Velázquez, está naturalmente diluido, en parte, por las hendiduras del vórtice polícromo que la genera. No en el espacio especular sin espejo, ni en el tiempo inexistente del olvido y de la imagen. Solo en la presencia que es ausencia en el espacio y es vértigo y es nada. El secreto del dibujo lo sintetizan cuatro enunciados: denso y leve; conciso y exacto; memorable y memorioso; inmediato y único. Y, agregaría, disculpen el italiano, es *icástico*.¹⁷ Lo cual plantea la relación cíclica que existe entre lo visual y lo verbal. Mejor aún, la cuestión irresuelta si es de lo visual® a lo verbal o de lo verbal® a lo visual o son simultáneas o yuxtapuestas una con la otra. No es difícil entender que no se trata de otra cuestión que de la dualidad realidad objetiva (**concepto**) ↔ visión (**imagen**). La primera se percibe, se registra, se asimila en condiciones de calma (o dicho impropriamente, de ‘normalidad’), mientras la segunda, en un estado de alteración de la conciencia, en la vigilia o sin hacer uso de sustancia alguna (el *raptus* latino, la noche oscura del alma de los místicos, la inspiración de los románticos, la revelación, el trance del chamán) lo decía hace unos minutos, **como** una de las condiciones óptimas para la labor artística.

Todo esto para justificar una afirmación que tiene que ver lo que es rigurosamente materialista y sensorial: la imagen se produce por generación espontánea, mientras el concepto requiere el concurso del pensamiento lógico-discursivo. Luego, y era lo que había intuido cuando escribí en mi cuaderno la frase del comienzo, pero que no había traducido antes de ahora: la fantasía figural, la imagen, son lo opuesto pero complementario al enunciado conceptual, a la formulación científica que es especulativa, a la filosofía que es abstracta. Y sin jerarquía alguna.

Claro es que se trata del enunciado conceptual *pictura poesis* que se pierde en la noche del tiempo y formulara Quinto Orazio Flacco, en el siglo I a.C. Fascinante, si se piensa en las implicaciones que reviste para la fatiga artística y literaria. Si se piensa en las desequilibradas alucinaciones expresionistas de Jerónimo el Bosco, Miguel Ángel, Goya, Xul Solar, Obregón y Bacon o en las equilibradas visiones armónicas de Rafael, Leonardo, Velázquez, Matisse, Brancusi y Barradas.

Calvino cita a uno de mis ensayistas preferidos y teórico del arte y la literatura del que aprendo siempre: Jean Starobinski, quien en *La relation critique* (1970) habla del imperio del imaginario, donde existe desde la primera modernidad una “comunicación con

¹⁷ **icástico** agg. [dal gr. εἰκαστικός «rappresentativo», der. di εἰκάζω «rappresentare»] (pl. m. -ci). – Che descrive, rappresenta o ritrae nei tratti essenziali, e quindi in modo efficace e spesso asciutto, tagliente: *stile i.*; *espressioni i.*; *una descrizione icastica*. Avv. **icasticamente**, in modo realistico; con immediatezza, con efficacia rappresentativa: *descrivere icasticamente*. Trecani. *Vocabolario online*, <https://www.treccani.it/vocabolario/icastico/>

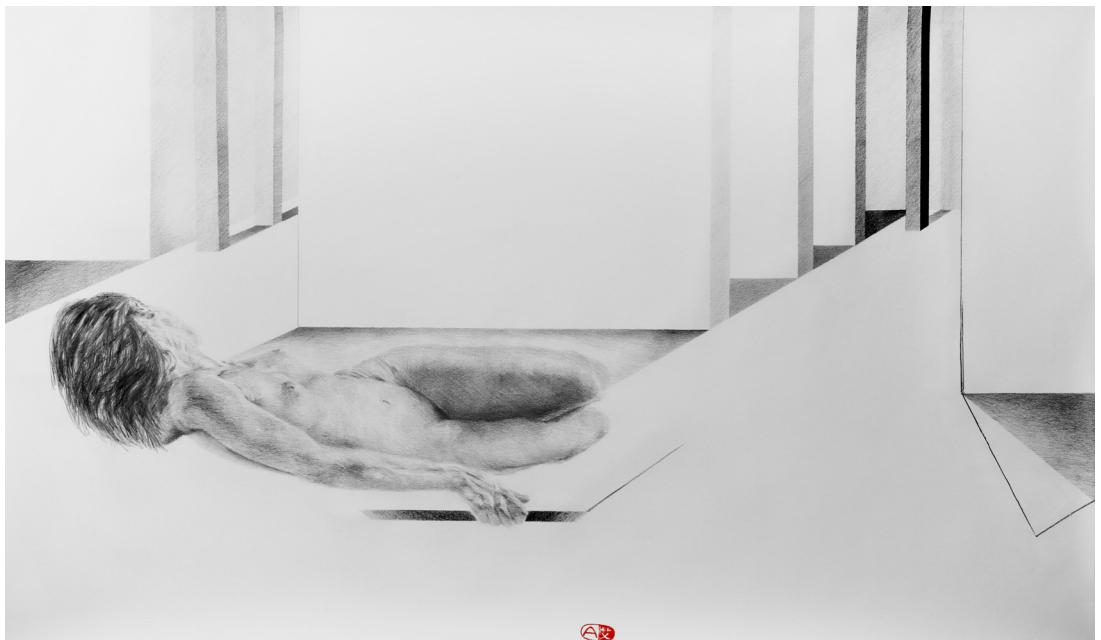


FIGURA 17. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

el ánimo del mundo” llamada imaginación. Que es siempre figurativa y no abstracta. Es decir, activada por ese otro motor que es la *Imago mundi*. Esta, me interesa por su estrecha relación con la pintura, la escultura y las artes visuales, en nuestra (in)civilización de la imagen. Y me interesa, sea claro, por Aristóteles, Tolomeo, Averroés y San Agustín y por el *Opus Maius* de Bacon, no ciertamente por el aventurero genovés de in-grata recordación o los truhanes de la imagen como el peripatético e insulso Andy Warhol, genio santificado e impuesto por el imperio del vacío, la ignorancia y la superficialidad. Se trata del principio que asume la imaginación como un instrumento de conocimiento y de identificación con el ánimo del mundo: la asociación de ideas e imágenes en libertad. Otra dualidad en un ‘in crescendo’ que, de lo visual de la imaginación, se transmuta en imaginación gráfica o verbal, en cuatro estadios cuyos límites quedan borrosos: 1. observación directa de la realidad; 2. transformación fantasmática y onírica; 3. aprehensión del mundo figurativo transmitido por la cultura; 4. proceso escalonado de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible. Son cuatro estadios, no siempre definibles, mas indispensables para concretar la visualización y la verbalización del pensamiento que elaboramos todos, pero que no todos estamos en grado de materializar de manera integral e inédita en esa maravillosa aventura que son el arte y la literatura.



FIGURA 18. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020



FIGURA 19. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

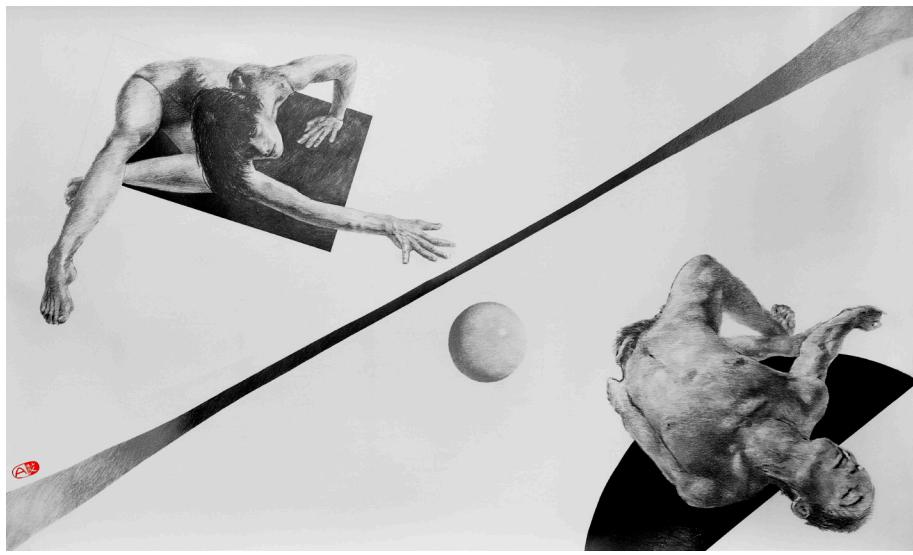


FIGURA 20. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

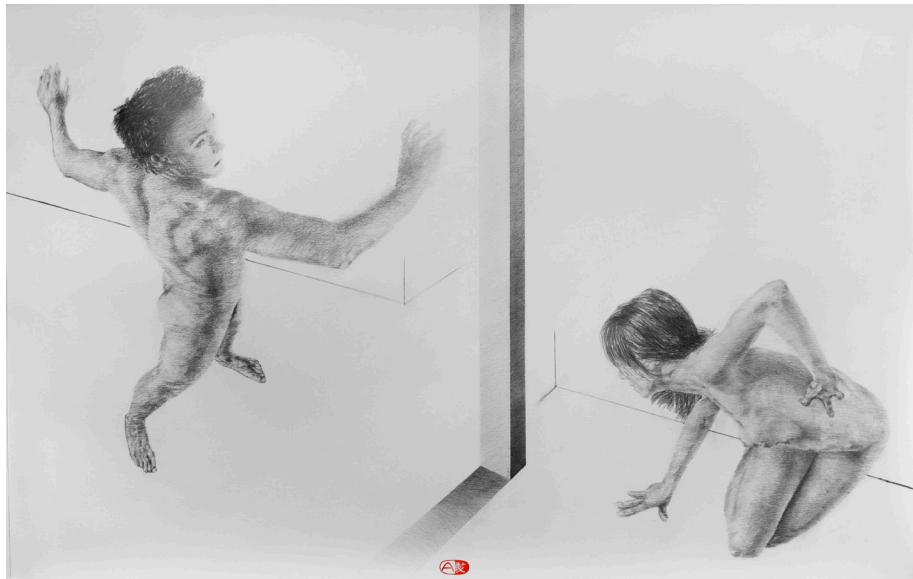


FIGURA 21. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

7. A propósito de *Metalepsis*



Estudio para Mutación, luego Metalepsis

Grafito, petróleo y tinta en papel Arches.
312 x 237 mm. c/u
1987

μετάληψις — METÁLEPSIS (1987)

Libro de artista

Poema del autor — Aforismos de E. Calderón — Traducción de Gabriella Bonetta — Texto en español e italiano — Aguafuerte, aguatinta, punta seca, serigrafía y buril en lámina de cobre — El grabado nueve ha sido iluminado a mano — 450 x 400 mm. c/u — Papel Hanehmühle y Arches en parte de la suite — 35 ejemplares numerados de I a 25 y de I a IX, más cuatro pruebas de artista, firmados a mano e impresos en el tórculo de Giorgio Upligo — Gráfica Uno (Milán), 1987.

Gran premio de grabado — Bienal Mundial del Retrato — Tuzla — Sarajevo, 1988.

FIGURA 22. Fabio Amaya, *Metalepsis*, (dibujo y grabado calcográfico) 1987

En Londres, Peter Christoff Ouvaliev (Pierre Rouve) cineasta y escritor de los mejores a quien tanto admirás, te habló de un colombiano en Milano que, con μετάληψις, hablaba de «dramaturgia del dolor», pues sospechaba que, siendo él dibujante y grabador, fuese de tu aire. Y así, por esos indescifrables arcanos, por el insubstancial sino, te enteras porque te lo enseñó en su biblioteca de Markham Square, de la existencia de ese libro de artista que restituye las facetas múltiples de su propio rostro. Ves el retrato de tu doble, en nueve instantes; lo reconoces en esos aguafuertes grabados en el cobre, matizados por la cera blanda y las aguatintas, arañados con buriles, colofonia y ácidos, levigados a golpe de bruñidor y raspadores, en los que él deviene jirón de la carne, umbral de sí mismo, manifiesto arrancado, mueca y gesto de cal, furor de los sentidos, filo espectral, gota de

cera, bayoneta de la calle, y, en suma, gota escarlata del Bautista. Gota de agotismo bermejo y soledad acardenalada del trazo, del tiempo del grafito, del espacio del silencio; en ellos, él, mudo, observa, expresa y desnuda la experiencia del exilio que castiga con denuedo y sin escrúpulo. En sus nueve autorretratos, al desnudar su rostro y desvestir su alma, muestra a quienes el mundo no quiere. Lo hace desde esta Milano que le niega el amor y le prodiga soledad y lecho vacío. Porque comenzó hace tiempo, cuando me amputaron país, amigos, circunstancias. Porque, me mata la ausencia. Metálepsis narra la necesidad y el deseo privado de presencia, de participación, de *metalambanien* (tomar parte), a una realidad vedada y a ritos reservados a iniciados y adeptos. Narración cruel y surreal de las deformaciones, del desarraigó y del exilio. Denuncia de la turbación y del desequilibrio al saber de no poder estar más en otro espacio y en otro tiempo y, en el mismo instante, no deseo de estar aquí ahora. En este *Altrove* que es patria de nadie. (AA)

8. ¿Por qué dibujante, pintor y escritor?



FIGURA 23. Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie *Para una arquitectura de la soledad*. Grafito s/papel, 225 x 133,5 cm. 2020

¿Por qué dibujante, grabador pintor y escritor, y no científico, tecnócrata, asesino o militar? Por la necesidad de combatir una soledad atávica y antigua; por la urgencia de contrarrestar la violencia y el desamor que me circundan y agobian; por la ilusión de dar voz a los silenciados, a los inocentes. Porque la luz y la sombra, la línea y el color, el espacio y el tiempo, y el trazo y el volumen dan cuerpo a la vida. Y la vida es color, sabor, aroma, tacto, sonido. ¿Por qué pintor? Porque el mundo es imagen, es tiempo, es espacio, es movimiento. Porque todo se percibe, se interioriza se expresa a través de la figuración y la abstracción. ¿Por qué escritor? Porque si es cierto que existimos ya que somos palabra y si en la palabra se funda el texto, cualquier texto es imagen. Y la palabra es trazo, es nota, es verso, es canto, es transparencia. Y todo texto es el mismo texto sea que se dance, se cante, se dibuje, se filme, se narre, se dramatice, se versifique. Porque pintar y escribir es un acto tremadamente físico y el nexo físico, sensorial, erótico con la vida se produce a través de la materia. Me mueven e impulsan la consistencia etérea de una flor, la tersura de un seno, el espacio de una espalda, el tiempo de un pubis, la densidad de una mirada, la textura de una sonrisa, el perfume de una palabra, el color de un gesto, la esencia de un cuerpo, la fragancia del sexo, la inmensidad del aire, la infinitud del mar. Porque son textura, son materia, son tonalidad, son sabor, son aroma, son sonido y en ese mundo pan-sensorial el trazo, el color, el verbo y el grafismo me anclan a lo que de bello tienen la naturaleza y el universo, la existencia y la experiencia de vivir. Todo confluye para mí en la pintura que es escritura, es grabado, es dibujo, es poesía, es narración. Es cuerpo: signo y eros: motivo dominante en la pintura y la escritura. Consustanciales a la idea de estar vivo, me imponen atizar mi compromiso con la sociedad y con la vida Así como la vida de un ser humano sin amor, es media vida, sin la pintura, sin la escritura mi vida sería media vida. Soy un pintor que abstrae la figuración y, al tiempo, escribe. Soy un ser de nada y un pintor materialista que vive como quería Pavese: «O con odio o con amor pero siempre con violencia». En ese diálogo el signo fundamental es el ser, el cuerpo que pinto y dibujo, que deseo, acaricio y araña. El cuerpo y el ser que modelo, redacto, y no ilustro. (FA).

9. Lo sublime



FIGURA 24. Michelangelo Buonarrotti (1475-1564) Pietà Rondanini, 1552-64, Milán, Museo Civico Castello Sforzesco, Licencia Creative Commons Attribution 3.0

I. En las postrimerías de una interminable galería donde para encontrar sosiego me sumerjo en *la divina foresta spessa e viva* pintada al fresco por Leonardo en la magna Sala delle Asse del Castello Sforzesco, sede de las cortes milanesas de Viscontis y Esforzas. Un muro interrumpe el espacio abierto donde una tarde el Gaviero, de visita con el alquimista de Macondo, cayera en uno de sus usuales delirium tremens transformado en perorata ilustrada ante el sarcófago de Gastone di Foix, il Folgore d'Italia. Dicho muro con su espeso color gris plomo acoge, encoge y resguarda del ojo estulto la piedra más blanca, más viva, y labrada con mayor genialidad por mano humana desde el comienzo de los tiempos. Una vez a la semana, si no estoy fuera, voy a conversar con ella. Permanezco mudo, esperanzado, mas sin respuesta a las mil preguntas que me toman por asalto, mientras a mi espíritu ínfimo lo inunda la luz que emanan ellos dos, mientras me fijan y los fijo, hasta desatrarncar mis penas y mis cuitas, y transformarlas en una dicha inmensa. La sal de la tierra y de la vida: sustraídas a golpes de maceta y picotazos de cincel por un pulso sabio, las dos figuras

parecen arrobarse en el vacío. Ella lo sostiene o lo abraza o lo dona, es el misterio. Él se desgonza o se resbala o se detiene, es el enigma. Vienen de la luz, o regresan a ella, o se encaminan hacia la sombra, o salen de ella, es el arcano. Gritan o lloran o se enmudecen o murmulan o aspiran o expiran, es el secreto. Así los veo, así los presiento, así me invaden. En los quehaceres más serenos, más dolorosos, más elocuentes, más sinceros. En la actitud más humana y más sublime. En el gesto más tierno, más maternal, más filial, más trágico que mis sentidos tullidos y sordos hayan jamás imaginado, percibido, inventado, visionado u osado delirar. De lo profano y terreno que encarcelan sus pies, a los sagrado y más alto que son sus cabezas adoloridas pero serenas y magníficas en esa piedra viva que obnubila mis sentidos. Por obra de un poeta mayor, jamás igualado, Michelangelo, pintor, escultor, arquitecto y poeta, imperturbable en sus pasiones, indomable en su laicismo, rebelde ante papas y concilios, indiferente con sus rivales intrigantes en Palacio. Adosado a un muro de madera su retrato en bronce fundido en mil quinientos sesenta y cuatro por su amigo-discípulo Daniello Ricciarelli, para la crónica Daniele da Volterra y a altura natural, con que me autorretrato hoy en blanco y negro para que, en mi alma y en mi exilio, jamás haya olvido; menos aún, resentimiento.

10. Colofón

En el silencio del taller, en la soledad de la biblioteca en mi mundo poblado de ausencias y presencias escucho a dos de mis maestros: a ese artista rebelde y desconsiderado que es Francis Bacon; a ese poeta y ensayista sabio que es Jorge Zalamea, hiperbólico y adusto. Al primero, en lo del impactar con sus figuraciones polícromas, sacrilegas e iconoclastas – dibujaba con color – el sistema nervioso y generar en el espectador sensaciones y cuestionamientos que sólo la imagen visual, congelada en el espacio del rectángulo sin tiempo de péndulo, es capaz de suscitar. Al segundo, conscientemente silenciado por las fuerzas oscuras de la (in)cultura del país de mis quimeras, encarcelado en el tiempo y martirizado en el espacio, lo vivo en el silencio de un diálogo silente como es el visual y en ausencia de anécdota literaria como es el arte. Es decir, los percibo a los dos en la redacción del texto auténtico, no el improvisado por las modas o el facilismo.

Con el expediente del dibujo, problematizándolo, el deslinde de géneros, poéticas, lenguajes para orientarnos hacia los instrumentos críticos en grado de generar belleza, valores estéticos perdurables, que se opongan a la basura, a la escoria contaminadora que vomitan por doquier los mercenarios que afirman ocuparse de arte y de cultura.

No está de más evocar a Borges cuando dice que¹⁸:

¹⁸ Jorge Luis Borges, “Cambridge” en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 981.

Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos. Y somos y estamos en un mundo donde la Universidad debiera insistirnos en lo antiguo y en lo ajeno. Si insiste en lo propio y lo contemporáneo, la Universidad es inútil, porque está ampliando una función que ya cumple la prensa.

Sobre todo, en momentos tan aciagos como los que vivimos hoy en esta Colombia polarizada, y siempre en guerra, en el mundo-prisión donde se hace siempre urgente la función de una seria masa crítica, de un real compromiso desde la sociedad civil que contribuya a la transformación de nuestras sociedades y asuma el reto de construir la paz, también desde el arte y la literatura. Para concluir parafraseo a George Christoph Lichtenberg, diciendo con palabras mías: Un dibujo sobre el espacio vacío y el tiempo nulo podría ser sublime¹⁹.

¹⁹ Georg Christoph Lichtenberg (1742-99), *Aforismos* (trad. Juan del Solar). Barcelona: Edhsa, 2006.

