

**Ramiro Llona**

**La mirada nueva**

## **El territorio mental de Ramiro Llona (pinturas 1998-2001)**

En mayo de 1999, la asociación Espacios & Márgenes presentó en Lima un ambicioso proyecto-exposición que abordaba el proceso de las artes plásticas peruanas durante los últimos treinta años. Se llamaba *El laberinto de la choledad* (con lo que se daba cuenta de un curso tan proteico) y estaba formado por cuatro muestras; cada una proponía un recorrido alternativo para atravesar el dédalo de la plástica nacional. La impronta de la religión, la fe y los predios de lo místico era una de las entradas; el hedonismo individualista y mediático, con el consecuente culto al cuerpo, otra. Una tercera se abría en torno a la influencia de la ciudad a una dimensión formal y discursiva.

El grueso de las obras más valiosas —tanto en el aspecto simbólico en el mercado del prestigio como en el financiero— se colgó en la sala más segura y cómoda: el Museo de Arte de Lima. La muestra, “Partidas, retornos y exilios interiores”, agrupaba propuestas erigidas sobre la base de una relación dialéctica entablada entre el impulso expresivo e individual de cada artista y ciertos discursos provenientes de nuestra historia y sociedad, el peso de una carga iconográfica aglutinante de identidad o del poderoso influjo de nuestro paisaje real (el desierto de la costa, principalmente). La exposición, acaso de manera no premeditada, resultaba ser la que incluía menos artistas no inscritos en el más importante circuito galerístico. De ello se deducía que su resultado representaba, en parte, una radiografía de lo que en nuestro débil mercado artístico nacional resultaba lo “consagrado”.

La colocación de “exilios interiores” dentro del rótulo de la muestra otorgaba carta de residencia a propuestas como las de Julia Navarrete y Ramiro Llona, no sujetas a ninguno de los factores señalados líneas arriba o, más bien, edificadas a espaldas de éstos. Dentro de la sala había una sola obra de Llona, realizada en el año 1997 y titulada casi estratégicamente *Sin título*. Se trataba de una pintura de dimensiones colosales (1,72 por 2,74 metros) que, si bien estaba allí básicamente por causas logísticas —pertenece a la colección permanente del Museo de Arte—, graficaba de forma elocuente lo que “distinguía” la obra de su realizador de la gran mayoría de participantes: una suerte de ensimismamiento (“exilio interior”) que por tal condición no registraba intromisión alguna de nuestra memoria histórica, las características físicas de nuestro territorio como paisaje o de nuestra más “pura” iconografía. El díptico se descomponía en dos zonas francas de color, apenas habitadas por una lacónica estructura geométrica en la parte central inferior del cuadro. Había en las dos zonas laterales un trazado geométrico perfecto que resultaba ser una suerte de lindero para cada zona de color, libre de cualquier otro elemento. Sobre la estructura geométrica, y en un terreno no delimitado por el trazado arquitectónico —sin duda hecho con regla—, se desparramaba el registro gestual de un par de brochazos que, a su vez, habían sido “corregidos” por el artista como siguiendo la idea de Braque (“aquella regla que corrige la emoción”): habían sido casi tapados, estaban semienterrados por la pintura que primaba en la superficie. Se trataba de una obra perteneciente a aquella etapa llamada “minimalista”: sus pocos signos eludían o frustaban cualquier intento de significación a nivel narrativo, social o poético. Se trataba de un cuadro áspero, hermético, difícil para el espectador. *Sin título* ponía crudamente de manifiesto las distancias establecidas entre la apuesta casi privativa, ensimismada de Ramiro Llona, y el resto del gran arte consagrado en el Perú a lo largo de veinte años.

Ciertamente el actual registro plástico de Llona difiere —a nivel formal— de aquel cuadro (sus últimas pinturas, a primer vistazo, re-

sultan escenografías complejas e imposibles sobre las que un conjunto de acontecimientos vedados se “dan a lugar”, comprometiendo la participación de indescriptibles presencias). Sin embargo, una impronta común subyace a ambos estadios de la obra, impronta que a su vez es menos fácil advertir en los últimos trabajos, pero que ha impregnado casi toda la labor pictórica del artista a lo largo de dos décadas. La obra de Ramiro Llona, en el Perú, es el más poderoso alegato en favor de una autonomía real de la pintura como campo de gnosis humana, con derecho a ser referida y evaluada en el estricto ámbito de la estética o de la praxis pictórica, y no por criterios determinantes que provengan de otros campos del conocimiento<sup>1</sup>.

Ese reclamo, verdadero caballo de batalla ético de su aventura plástica, tiene un correlato evidente en la postura que guardaron, en el fin de *siècle* del XIX, los adalides del modernismo frente al arte que los precedía. De cara a evaluaciones de lo plástico en que primaban la capacidad fidedigna de representación de la figura humana, de su poder de representación de cierta zona de la realidad social o histórica, ellos preconizaron que el arte era, ante todo, la resultante de logros formales que abrían nuevas percepciones para mirar y redescubrir lo real. La obra de arte dependía menos de la entidad del motivo que del modo en que éste era resuelto como pintura, de

---

1 El cuadro *Sin título* pertenece a un período de la obra de Llona llamado minimalista. En éste el artista mina las posibilidades de significación de su obra. En ella no hay correspondencia posible entre el signo pictórico y algún referente de la realidad. Donald Kuspit señaló, por ello, que esas obras resultaban espacios mentales presimbólicos. “Como veremos, lo que está en juego es la quintaesencialización del paisaje, en este perfeccionamiento del paisaje abstracto, lo que en efecto lo convierte de una escena extrañamente teñida a una pura interioridad es nada menos que la visualización abstracta del orden más primitivo de la experiencia, con su sensación de estar tocando el tiempo en su crudeza esencial” (Kuspit, 1990: 17).

la forma en que era convertido en elemento vital dentro una composición producto de un oficio y un genio plásticos. Cezanne y Matisse reclamaron, a su modo cada cual, esta certidumbre: la abolición de la pintura como una ventana sujeta a los parámetros del mundo real, su entronización como un objeto en sí, con vida propia. El arte moderno se ha erigido sobre este principio. Así, grandes referencias contemporáneas para enmarcar el proceso plástico de Ramiro Llona —el movimiento abstracto expresionista americano y aventuras individuales como la de Francis Bacon, por ejemplo— suponen una revalorización radical de estos postulados. En ellos late una de las piedras angulares del pensamiento moderno<sup>2</sup>.

Anteriormente se ha señalado la filiación modernista que tiene, en cierto sentido, la apuesta de Ramiro Llona en otro contexto finisecular (la entrada del siglo XXI) y en un escenario que se podría señalar periférico. En un ensayo a propósito de la muestra retrospectiva de 1998, el curador Jorge Villacorta señala:

La pintura de Ramiro Llona aparece ahora como un lenguaje propio de una contemporaneidad que está abiertamente en relación con un *corpus* de legados pictóricos, subyacentes y cruciales para la definición de lo asimilado como credo tardo-modernista. Su obra obliga a una relectura de algunos planteamientos precursores que transformaron la pintura en el cambio de siglo. Es más, se apoya en ellos para cuestionar irónicamente aquella tradición de lo nuevo en el arte erigido en los últimos cuarenta años (Villacorta, 1998: 19).

---

2 En el terreno de la especulación filosófica, la teoría de los campos culturales preconizada por Bordieu es sustantiva. Según ésta, los campos del saber deben justificarse y evaluarse bajo sus propios parámetros. El esquema valorativo de las artes debe ser la estética. Los discursos de la denominada posmodernidad habrían erosionado tales certidumbres en la práctica a tal punto que el arte es regido por criterios ajenos a él, como el económico o el político. La pretendida autonomía resulta una quimera (García Canclini, 1995).

Tal apoyatura formal y ética para la definición de una propuesta plástica tiene —a contrapelo de lo que podría pensarse en un inicio— una intensa contemporaneidad si se toma en cuenta el contexto que circunscribía al artista peruano al momento de apropiarse esos dictámenes que lo sindicaban, en alguna medida, como un tardo-modernista. En el horizonte peruano de fines de los setenta, un proyecto semejante —sostenido, claro, por un extremismo como el que ha caracterizado la obra de Llona— tenía que cargarse de un valor parricida. Esa apuesta entró en franca contradicción con paradigmas que en un momento le habían resultado unívocamente legítimos al propio artista: ahora le daba la espalda a las lecturas dominantes que definían la contemporaneidad latinoamericana en términos de resistencia. Marta Traba, teórica influyente en la década de los setenta, dividía el arte de esta parte del continente bajo la determinación de dos áreas culturales regidas, a su vez, por distintas condiciones socioculturales e históricas. Una “abierta”, cercana al progresismo y a los códigos internacionales —Argentina era el modelo—, y otra “cerrada” en la que predominaban “... las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, la negra, y sus correspondientes mezclas con la raza blanca” (Traba, 1973: 36).

A esta última pertenecía el Perú. El ejemplo por antonomasia de una postura artística que recogía el peso de tal “circunstancia territorial” era, para Traba, Fernando De Szyszlo, sin duda una presencia con la cual un artista auténtico en ciernes tenía que lidiar. Su discurso —que prácticamente prescribía un arte basado en una apropiación de legados precolombinos, originales del territorio, pero traducidos plásticamente bajo una clave moderna— fue y es hasta hoy una de las ineludibles claves para entender el devenir del proceso plástico peruano:

Es en los años treinta en que aparecen los primeros maestros de un arte que sí se puede llamar latinoamericano, no solamente

porque muestra vinculaciones con el sitio de donde sus creadores provienen sino porque expresan esas calidades en un lenguaje contemporáneo. Artistas que muestran tener los pies bien plantados en la tierra, su tierra, pero la mirada abierta para sentir y participar en lo que buscan artistas y hombres de otras partes. Perfeccionar la herramienta con que trabajan, usando todo lo que los hombres de cualquier latitud han descubierto, pero poner todo ello al servicio de su propia expresión, con la certitud de que si esta expresión está total y honestamente volcada hablará por ella no solamente el individuo, sino el grupo humano de donde viene. El pintor mexicano Rufino Tamayo junto a Roberto Matta, de Chile, y a Wifredo Lam, de Cuba, han producido no solamente obras maestras en su calidad individual, sino que nos han mostrado el camino y la manera de encarar el hecho de ser latinoamericanos (De Szyszlo, 1996: 69-70)<sup>3</sup>.

Llona ha manifestado en múltiples entrevistas el estatus de arquetipo que para él detentaba el discurso artístico de De Szyszlo. A contrapelo, y tras un viaje significativo a la metrópoli —Nueva York— con el fin de “ver arte” (viaje que, además, rompe sus referencias sujetas al consumo plástico delimitado por lo “nacional”), su obra empieza a sacudirse de cualquier idea de pertenencia a un grupo humano que reflejar o de cierta territorialidad que representar: se sumergió en un registro iridiscente que, tras algunos tanteos abandonados, empezó a configurar una geografía sin asideros en el mundo real que,

---

3 Cabe señalar que esa manera de entender la posición del artista latinoamericano tiene un paralelo contemporáneo en la teoría de la hibridación —en boga durante la década de los noventa— como característica posmoderna del arte de esta parte del continente. La especificidad de ciertos artistas latinoamericanos consiste también en la apropiación de referentes locales, telúricos, pero esta vez junto a clichés y referentes de la cultura mediática, con lo que se da, sobre la tela, una libre coexistencia de tiempos históricos (García Canclini, 1995).

sin embargo, no era ortodoxamente abstracta. Se entendía, por su organización más que por los propios elementos, que se trataba de paisajes, pero éstos tampoco se referían abiertamente al mundo real. Era una suerte de caligrafía espontánea a través de la cual se manifestaban, con pocas estructuras mediáticas de por medio, zonas insospechadas de un paisaje interno, cierta arquitectura mental, una escenografía íntima. Llona había contrapuesto al territorio de sujeción latinoamericana, su propio territorio: el territorio mental<sup>4</sup>.

En el transcurso de la década de los ochenta, de cara a la transformación de la ciudad capital —procesos de migración y exacerbaciones de una modernidad descentrada incluidos— recogida en la obra de muchos artistas y a las reverberaciones que las explosiones de violencia tenían sobre otra buena cantidad de universos plásticos, el proceso constructivo de Ramiro Llona se aposentó con firmeza sobre sus bases para seguir reafirmando una veta contemporánea alterna. Su lenguaje de formas se ubica en la explosiva red de un escenario mundial que se rige por la desterritorialización en los circuitos de circulación simbólica: la manoseada “aldea global” se forma por diálogos entre comunidades hermenéuticas desasidas de iconos territoriales predeterminados, de continentes de significación (esto es de personas con capacidad para significar) que atraviesan de manera oblicua bipolaridades como centro y periferia. El paisaje mental no representa sino a quienes pueden verse en él, independientemente de sus sujeciones a suprarrelatos de pertenencia y/o identidad.

---

4 Recogiendo declaraciones de R. Llona en sendas entrevistas, Donald Kuspit usa la categoría “paisaje mental”: “Si no puede ser visto completamente como el eco remoto de un paisaje real, ni inequívocamente como un paisaje interior, deberíamos entenderlo como una fantasía que trata de unir la realidad externa e interna” (Kuspit, 1990: 13-14). Edgard Sullivan usa la misma nomenclatura señalando que ha sido sostenida por diferentes críticos para referirse al trabajo de artistas como Clifford Still o Robert Motherwell: *landscapes of mind* (Sullivan, 1989).



Sin embargo, los primeros paisajes mentales y universales de la obra de Ramiro Llona no estuvieron desasidos de ciertas reminiscencias a una latinoamericanidad impregnada en las resonancias simbólicas y totémicas de las primeras figuras de sus telas allá por 1983-1984<sup>5</sup>. Con el paso de los años, y debido a una reafirmación en la apuesta visual por “desvestir” la pintura, el artista fue acercándose a un lenguaje que, debido a su misma complejidad, tomaba la forma de una enunciación semiótica elemental, casi embrionaria, y, por lo tanto, semejante al acto de fundación de un mundo: se trataba de pinturas que eran iniciadas de una manera muy visceral, pero que en el mismo proceso plástico de creación, terminaban siendo contenidas por esquemas geométricos mínimos. Las obras de este período hasta cierto punto solipsista que se llamó “minimalista” (y que guardaba parentesco con la obra contemporánea de artistas como Clifford Still, Robert Motherwell o Mark Rothko) se aposentaban en un terreno que, a cierto nivel, rechazaba la noción de significación: se trataba de un espacio interno que se podría considerar presimbólico<sup>6</sup>. En el magma elemental de esas telas se presienten sensaciones vibrátiles a partir de un trato sensual —erótico, diríamos— con la propia materia.

- 
- 5 “Los elementos apareados pueden representar la agonía de la separación de la escena, tanto cuanto una excéntrica autonomía con respecto a ella (...). Estas estructuras misteriosas, que no son tan remotas como las construcciones drudas de Stonehenge, devienen personajes totémicos, casi esculturales en sí mismos” (Kuspit, 1990: 18-19). Refiriéndose a la misma etapa señala Villacorta: “Otro sería el efecto sobre el artista peruano de las formas hieráticas pero intranquilas del pintor cubano Wilfredo Lam (Sagua la Grande, Cuba, 1902-París, 1982). Tótems e ídolos oscilantes al filo de la humanidad infundida por sortilegio —*La mujer de Lam se acerca a mi mesa* (1984), por ejemplo— y una obsesión por el mundo de vida vegetal, indudablemente dejarían huella en él” (Villacorta, 1998: 29).
- 6 Una de las obras cenitales de ese período, a finales de los noventa, se llama precisamente *Espacio presimbólico D.K.*, una cita y homenaje a Donald Kuspit. Durante ese período, y así como el cuadro *Sin título*, ya

(El cuadro *Sin título*, que abre esta muestra, es un ejemplo de esta etapa). Una revisión diacrónica trazada desde los aportes de la última obra de Llona, puede confirmar que ese trabajo obsesivo con la superficie del lienzo resultó ser el punto de partida de aquella atmósfera que luego se nos presentaría en entregas posteriores (véase “La pintura hablada” en este número). A cierta luz, y viendo el proceso actual de Llona, se podría hacer un paralelo entre ese encapsulamiento *ombiguista* y el nuevo cosmos formal que actualmente define su trabajo. El artista habría abandonado las características de sus primeros paisajes mentales para enfrentarse a la esencia misma de un nuevo mundo formal, su propiedad intrínseca. La etapa minimalista se podría entender, de este modo, como la primera estación de un gran proyecto creador entendido como deicidio: representaría la estación primigenia, el “hágase la luz”<sup>7</sup>.

---

comentado, Llona titulaba muchos de sus trabajos de una manera cerrada: *Paisaje negro*, *Sin título*, *Díptico azul*, *Troja*, *Paisaje abierto*, cerrando así la posibilidad de significación de la obra a un nivel consciente. Tras el “re poblamiento” de sus trabajos, no resultaría extraño que en 1999 titulara un gran tríptico como *Tiempos de simbolización*: una muestra de actitud simbólica o de la certidumbre de un “contenido” detrás de cada elemento del lienzo, aun cuando éste, como se verá, es elusivo. Los otros títulos de pinturas de esta etapa última de Llona suelen ser sugerentes, por lo que potencian las posibilidades de significación en el espectador.

- 7 Este período tiene cercanías y distancias con la de otros artistas peruanos cuyos sistemas formales han sido ampliamente discutidos y celebrados. Una etapa de la obra de Tilsa Tsuchiya, aquélla de las presencias míticas elementales que parecen salidas de un magma plástico (la más austera), sería un punto iniciático frente al bestiario mítico de sus obras posteriores. Sin embargo, esta etapa “minimalista” de la obra de Llona, entendida como punto de partida de un nuevo cosmos formal, tiene cercanías elocuentes con la obra más críptica y austera de José Miguel Tola (1982-1984). En ella, el artista “desviste” la pintura para entrar, de un modo conceptual, a tallar con ella.

El resultado procesal que partió de ese punto genético para desarrollarse a lo largo de toda la década pasada es la configuración de una nueva versión de ese primer “paisaje mental” que Llona había esbozado en los primeros años de la década de los ochenta. En algún sentido se trataba de un camino de retorno a los esfuerzos de diez años atrás, pero esta vez apoyados en logros formales que no entraron en contradicción con aquel postulado modernista dorsal de autonomía de la pintura pura o de la pintura-pintura. Aparecieron, gradualmente, los escenarios o paisajes, las “presencias” (se ha hablado de “personajes”, pero sería más justo referirse a éstos como presencias. Los primeros son tales debido a su definición; los últimos sólo por “presentirse” en la tela).

Sería lícito pensar que esta labor que hemos llamado de refundación debió su pertinencia en el proceso plástico de Llona a la más honesta necesidad del artista de poseer un espacio formal —sea paisaje o, más bien, escenografía (ya que es una construcción del pintor)— apropiado a los volúmenes y ondulaciones de su psiquis. Despojada totalmente su pintura de resonancias ajenas a lo meramente plástico, el artista se vio impelido a hacer emerger de este estado primigenio, llamado en términos semióticos “presimbólico”, un inventario expansivo de formas lo menos mediatizadas posibles que, como la secuela de un *big bang*, dieran lugar a un registro cada vez más amplio de sus impulsos vitales, expresivos, más internos, menos conscientes. La crítica de arte chilena Carmen Muñoz abre otra posibilidad, más bien sostenida por el influjo del arte contemporáneo en general sobre los instintos volitivos del creador. Especula que esa entrada purista de Llona que lo llevó a esa obra “minimalista” ensimismada, tenía que superarse casi inevitablemente por cuanto

... la idea de una pintura pura, sin referencias a realidades exteriores, ha sido suficientemente dominada en el devenir del siglo XX. Es necesario entonces rehabilitar los lienzos y rehumanizar las fórmulas para vencer el fantasma apocalíptico de una mirada

hastada de sí misma y de su propia facultad de ver (Muñoz-Hurtado, 2000).

El primer paso de esa explosión demográfica en las telas de Llona fue la aparición de una escenografía, un mobiliario, unos espacios medianamente reconocibles como domésticos y, por lo tanto, con información potencialmente asociable a la biografía del artista. Éste se aferraba a estos referentes para enunciar la pintura<sup>8</sup>. Debido a otras características formales de su obra —grandes formatos, un manejo fracturado de múltiples espacios— estas pinturas, exentas aún de presencias, se convertían en espacios “habitables” para el espectador. Jorge Villacorta escribió lo siguiente en un catálogo de 1995:

El observador-espectador queda intrigado entre los ecos familiares al encontrar un lugar por nadie ocupado, que parece aguardarle. Se reconoce a sí mismo como la presencia ausente en la escenificación. Es acogido y celebrado con capas y transparencias de materia pictórica, de las que nacen colores cuyo brillo denota gozo y exaltación afectiva. El espacio de la pintura parece tornarse a él, expectante, ofreciéndose como ámbito en el que su consciencia se desplazará en libertad y plenitud” (Villacorta, 1995).

Durante la segunda mitad de la década de los noventa, Llona iría definiendo con mayor detalle su mundo personal. La muestra retrospectiva de 1998 fue vital en ese sentido: lo empujó sobre ciertas certidumbres de su praxis. Luego de una mirada atenta a su propia obra y, con ello, a la inusitada materialización de una “coherencia” que el artista ha considerado “inevitable”, se arrojó a un ejercicio de repobla-

---

8 “Para Llona lo representacional tiene un significado más allá de lo descriptivo o literario, de la necesidad de nombrar lo existente o de atarle un concepto. Con él introduce una dinámica estrictamente plástica y actual: es un soporte significativo al que puede aferrarse emocionalmente como pintor” (Villacorta, 1995).

miento ya esbozado en lienzos que cerraban la retrospectiva: *Mujer vestida de negro* (1994), *The Riddle of the Sphinx* (1996), *El lugar imaginado* (1997) y *Personaje mirando a la luz* (1998). Después lo haría con un registro cada vez más libre (por momentos asociado a la escritura automática de los surrealistas). Las presencias de sus nuevos óleos, que recorren esas escenografías íntimas o emotivas cada vez menos contenidas por los amagos de lo geométrico, ya no obedecen a la memoria activa de cierta tradición iconográfica con asideros relacionables a un territorio. Llona es consciente de que son, básicamente, el producto de una estricta abstracción plástica: sugieren la imagen ideal del referente como extraído de una esfera platónica —hombre, mujer—, pero, bien vistos, apenas a uno o dos pasos de distancia del lienzo, son más que nunca el registro de una marca pictórica (véase, al respecto, la conversación con Ramiro Llona en este número)<sup>9</sup>.

Es presumible que tras la retrospectiva, el artista, enfrentado como observador-espectador a los logros objetivos de su “maestría” técnica, haya llegado a ese estado ideal que prescribía Picasso: pensar tanto en la técnica hasta olvidarse totalmente de ella. Frente a la idea de “inevitabilidad” de su proceso, el artista entiende que no importan los alcances técnicos o las preocupaciones que lo angustian en pos de “resolver” la pintura: el cuadro de algún modo se va a “organizar” solo. Se lanza, ergo, a practicar la pintura de una manera desprejuiciada. Un cuadro como *El lugar imaginado* representa un hito en la conquista de esa libertad para atacar la tela; libertad que, con los años, debido a esa erosión de mecanismos mediatizadores entre la psiquis y el registro plástico, ha traído consigo un perfil más acentuado de cierto dramatismo erótico-tanático activado por una re-

---

9 Donald Kuspit, refiriéndose a los tanteos de ese proceso reconoce que: “Desde el principio los cuadros de Llona trataban acerca del espacio interno, pero ahora lo tratan explícitamente. Es un espacio de símbolos y recuerdos, no de figuras, las cuales aún cuando torturadas son una presencia viva” (Kuspit, 1998: 40).

potenciación de la dimensión narrativa. Ciertamente estas “historias” o “situaciones” sugeridas en los últimos lienzos de Llona por los encuentros/desencuentros entre presencias, sólo resultan —en cierta medida— reconocibles para el artista. Si bien los detalles narrativos que crispan la multiforme escenografía mental se desvanecen ante un acercamiento literario, la carga dramática que los relaciona permanece: el clima emotivo de las escenas, de las tensiones/distensiones entre personajes, palpita vivamente desde el lienzo.

Especulemos con un par de trabajos últimos. *Punto de fuga* (2000) es uno de los cuadros más intensamente emotivos de la actual etapa de Llona. Hay dos presencias en el espacio predominantemente bidimensional de la tela: la de la izquierda se puede asimilar a una postura femenina debido a una hiperbólica referencia vaginal; la de la derecha, bidimensional en su base, puede ser tomada también por femenina a juzgar por las sinuosidades de su perfil en la parte de arriba —que magistralmente se resuelve en un corredor, con lo que se tiene la sensación de que se trata de una suerte de escapista— pero vista a distancia resulta una enorme presencia masculina de perfil. Esa presencia parece penetrar mediante un acentuado falo a la otra, pero no la toca necesariamente; se podría decir que copula con la tela misma, con la superficie roja tratada plásticamente con un erotismo sin restricciones. Cualquier lectura narrativa precisa acerca de quiénes están en la tela y qué hacen se diluye, las potenciales equivalencias se debilitan. El acto sexual, con las connotaciones de pasión y violencia que el clima cálido parece preñar en la tela —¿un desvirgamiento, una muerte?— se mantiene intacto. Esa sensación dramática, esa tensión, es más latente que la historia que le da lugar.

En *Juegos de azar* (1999-2000), el hieratismo de las presencias, distribuidas en diferentes zonas del espacio pictórico, se corresponde con medios plásticos distintos de los desplegados en *Punto de fuga*. Formalmente, hay un uso restringido de la superficie biplana (que domina la zona baja de la pintura). Los espacios quebrados, refractados, las distintas perspectivas deben su pertinencia a ese ensi-

mismamiento de presencias que no establecen comunicación o a esa sola presencia que se ha descompuesto como parte de una escena deformante de juego de espejos. Eso no se sabe muy bien. El espectador podría inclinarse por la segunda opción. Las presencias están encapsuladas, pero a la vez unidas por un solo y profundo color que les da una única temperatura emotiva. Ésta se mantiene incólume tensando lo que, en este caso, no “ocurre” en la tela.

La mirada del otro, la que puebla el lienzo de sentidos en el proceso de aproximación al objeto plástico, intuye que esas situaciones hablan de algo privado incognoscible. En el intento por acercarse a esta entidad, la disuelve en un contacto frutivo con el espacio proteico del cuadro —la arquitectura de la mente del artista mientras “actuaba” sobre la tela cuando ejecutó esa obra— y el conflicto visual que allí ocurre: colores, formas, registros pictóricos se yuxtaponen, se niegan, se condensan, se resemantizan. El conflicto dramático de lo que “pasa” en las telas es consustancial (ni causa ni efecto) del conflicto plástico entre los distintos registros formales con los que Llona interviene sobre la tela, de una geometría que niega y da sentido al gesto visceral, de una bidimensionalidad que niega y da sentido a los amagos de perspectiva, de una superficie limpia que niega y da sentido a una zona bastante intervenida.

Así ocurre en *Conversación interrumpida* (2000), donde la potente presencia del lado izquierdo del díptico entra en tensión con las dos figuras similares que mantienen/mantenían una comunicación en el lado derecho del cuadro. El espacio que rodea la presencia gestual, aquella que parece interrumpir la conversación, es tridimensional en un principio y se presenta como una prolongación del espacio “real” del espectador. La figura, por ello, reclama su atención, lo “interrumpe”. Las otras dos, acaso “interrumpidas”, se hallan dispuestas en un espacio predominantemente bidimensional (en la parte superior hay una profundidad). La figura de la izquierda es más bien visceral (y narrativamente, al interrumpir la conversación,

la más elocuente); las de la derecha, geométricas. Hay una lucha de presencias envueltas en una “situación”, tal como se ve; pero también hay una lucha misma entre registros plásticos. La resolución de cada lado del díptico entra en contradicción con su par. En las pinturas de Lloná dichas contradicciones generan un sentido áspero, complejo, se convierten en un palimpsesto de algo inefable<sup>10</sup>.

Es en la búsqueda de recurrencias “temáticas” dentro del universo formal de Lloná que se encuentran sus cercanías con la disciplina psicoanalítica. El pintor ha manifestado la importancia de la experiencia que ha tenido con el análisis a través de los años. El trato intenso con la teoría derivada de Freud ha podido ser un acicate para plasmar los conflictos personales a través de generalizaciones dramáticas e iterativas que tienen que ver directamente con lo erótico y tanático; con las ideas de muerte, ciertamente, pero sobre todo con claras reafirmaciones de la vida a través de la reproducción. Las relaciones sexuales, la penetración, los órganos genitales como heridas de la tela, la oralidad —la enunciación, el murmullo, el grito— son obsesiones del pintor. Y resuenan como ecos de su propio entendimiento del arte como una reafirmación de la vida, como una carrera contra la muerte<sup>11</sup>.

En *Cada cosa en su lugar* (1997-1999) la presencia de la derecha parece “decirle” algo a la de la izquierda, que se deja enmarcar

---

10 Mucho se ha escrito acerca de las características formales de Ramiro Lloná. “Estilísticamente, los cuadros de Lloná son una amalgama posmoderna de ideas modernistas” (Kuspit, 1998: 43).

11 Donald Kuspit encuentra una filiación erótico-tanática en el núcleo de las telas de Lloná. Hay una relación sensual con la materia de corte erótico, una presencia del color negro como eco remoto de la muerte. Éste viene asociado a la presencia femenina (Kuspit, 1998: 42-43). En las pinturas nuevas se podría leer, de esta forma, la presencia femenina de *Diálogo amoroso* (1999-2000), que es una suerte de urna en la cual brilla el sexo como el cuerpo de Cristo en un sagrario. Sólo que se trata de una urna negra similar a la de los muertos.



en una estructura geométrica (se trata de una metáfora acerca de enunciar la pintura —y la vida— frente a la presencia de la oscuridad en el fondo: la muerte); en *El temor de ser visto* (1999) hay esa enunciación entre la presencia roja y aquélla que la acompaña en el sector izquierdo de la tela. Hay una forma vaginal en el centro del lienzo, muy recurrente en la obra última de Llona, que parece “proyectar” pintura sobre la tela, que reafirma ese afán reproductivo pariendo ese mobiliario del lado derecho. Otro amago de enunciación está presente entre las presencias del flanco izquierdo de *Una historia de amor* (1999): se presenta un murmullo desde la forma geométrica negra, cuya oquedad enuncia, mientras que entre las otras dos figuras hay una relación sexual. Ocurre algo similar en la explícitamente titulada *Diálogo amoroso* (1999-2000), pero esta vez lo que “se dice” está materializado en términos plásticos<sup>12</sup>. Esas recurrencias “temáticas” que entrelazan presencias en la tela son, además, mecanismos para proponer ciertos recorridos visuales sobre la superficie del cuadro.

Para el espectador, cualquier lectura posible acerca de los cuadros de Ramiro Llona en los términos que hemos planteado en las líneas precedentes se disuelve/resuelve, debido a su carácter frustrante, en el diálogo frontal con la pintura. El artista ha señalado en muchas entrevistas que los acercamientos extrapictóricos que se

---

12 Las formas de enunciación —murmillos, gritos— pueden ser tomadas como reminiscencias de gritos que en los setenta Llona pintaba de una manera muy figurativa. Luego se irían abstrayendo hasta encontrar su forma mínima en *Grito* (1988). La manera de pararse ante el lienzo en blanco como ante el silencio para luego “atacar” la tela nos habla de un quehacer plástico en el que cada trazo equivale a un grito en el vacío. “Es muy extraño, creo que he empezado gritando, y con anécdotas muy precisas, y probablemente lleno de intenciones. De pronto, todo eso ha ido desapareciendo; se trataba de solucionar angustias inmediatas, de crear gritos de ciertos ‘decibeles’, era un asunto como de sonidos, de ecos” (Varela y Llona, 1990: 125).

puedan hacer de su obra no le interesan. Sin embargo, como desdiciendo esa postura, titula sus trabajos con frases que potencian la necesidad, en quien mira, de escrutar su contenido narrativo. Las armas que nos da resultan pobres, pero son lo suficientemente sugerentes como para invitarnos a una negociación simbólica que —tenemos la fe— no se frustrará. Sólo en la práctica de mirar y mirar la tela, intentando descifrar la historia, nos terminamos encontrando en medio del hecho plástico, advirtiendo la verdadera narración, escondida, soterrada, vital, que esconden sus cuadros: la de sí mismos.

Cada pintura de Llona, debido a esas escrituras superpuestas que muestran las argamasas de la construcción visual —lo que llamamos la escenografía mental—, las señas veladas de anteriores registros plásticos que el pintor abandonó para emprender otros, se “cuenta” a sí misma en un proceso que, en el ámbito de la significación, se cumple satisfactoriamente<sup>13</sup>. El espectador puede acceder a una “historia” del proceso creativo, entendiendo aquello que está en el lienzo como el registro de una “acción” en el tiempo realizada por el artista hasta llegar a la forma final que se tiene al frente. Reafirmando la autonomía de la pintura, ésta se refiere a sí misma. Villacorta escribió:

Como en un diagrama que registra ubicación y señala dirección a manera de evidencia de una fase en un trayecto, es a través de la representación en su pintura que Llona orienta ahora la experiencia temporal de la contemplación del cuadro hacia la comprensión de estar presenciando la creación de un transcurso. La com-

---

13 Esa yuxtaposición de escrituras en los cuadros de Llona tiene que ver, en gran medida, con la apuesta ética del artista bajo los postulados modernistas. “(Cuando pinto) intento olvidar la memoria del gesto, porque uno ya tiene una manera de pintar. Y cuando veo que aparece una historia me pongo a ocultarla. Le doy importancia a que parezca un problema pictórico. Busco dar un paso más”, dice el artista (Valdés Urrutia, 2000).

paración del cuadro con una ventana puede parecer apropiada pero no lo es. Al contemplarlo no se accede a una vista o escena sino a la escenificación de un decurso (Villacorta, 1995: 7).

Ello corre paralelo a eso que Harold Rosenberg, crítico central del expresionismo abstracto norteamericano, quiso señalar cuando se refería a la obra de arte como un evento.

El entendimiento de la tela como un campo de acción que, en su forma final, termina dando cuenta de una batalla entre el impulso enunciativo del artista y la tela en blanco mediante diferentes “ataques” o “acciones” creativas, redundando en una pintura que, a contrapunto de la tradición impuesta por el gran arte peruano, es elusiva<sup>14</sup>; el espectador de la obra última de Llonca difícilmente podrá retener en su memoria la imagen total de un cuadro. Si cierra los ojos, todo se disgrega en su mente. Los fragmentos nunca conforman un todo aprehensible. Sullivan señala:

Observamos su trabajo y en ciertos momentos notamos cosas que empiezan a entrar en foco. Pero cuando lo vemos mejor, éstas se difuminan nuevamente. Esto es semejante a la sensación de despertar de un sueño. Cuanto más intentemos recordar los detalles, más fútiles serán nuestras tentativas por capturar las imágenes exactas de nuevo” (Sullivan, 1989)<sup>15</sup>.

Frente al lugar común que sostiene que la pintura “gusta” o no “gusta” en sólo un par de segundos, el espectador de la obra de Ramiro Llonca se encuentra en medio de un hecho inédito. El resultado

---

14 Resulta interesante cómo el discurso de la pelea o el conflicto de las luces y sombras que subyace el trabajo de Fernando De Szyszlo entra en relación con este otro en el cual el conflicto tiene al propio artista como uno de sus agentes. El área de la lucha no es la habitación representada en la tela; es la tela misma.

15 La traducción es nuestra.

de su observación del cuadro no es la aprehensión inmediata de una imagen; será la sumatoria de las sensaciones que lo sacudan mientras observe la pintura, cada una de sus marcas, sus distintos registros, sus logros y abandonos, sus avances y retrocesos, sus costuras, toda esa polifonía que parece provenir de una ambiciosa novela total. Lo que queda de la confrontación con el objeto plástico no es la retención de un *imago*; resulta ser el mapa emocional del encuentro material, físico, con la tela. Sólo ante una visión que la recorra, ésta tendrá entidad. El artista es claro al respecto desde su propia posición de observador de arte:

Si tú no miras, si no tienes la oportunidad de estar frente al hecho plástico, no pasa nada. No se puede ver pintura a través de reproducciones, sería como un onanismo. El encuentro físico con la obra de arte es insustituible. Lo otro es la tiranía de la obra ausente, lo más terrible que hay... (Bayly, 1998).

Esta característica de los trabajos últimos de Llona se ve reforzada por un manejo ambivalente del espacio plástico. Debido a su escala y a su compleja configuración espacial, la pintura atrapa o envuelve al espectador sin dejar de manifestarle su naturaleza objetiva. Quien se detiene ante la tela percibe un encuentro con la *otredad* que lo envuelve, debido a sus dimensiones y a que los gestos del pintor tienen una correlación con los que podría hacer él mismo. Se trata de un paisaje mental que, de alguna forma, es prolongación del real: se puede entrar caminando a él<sup>16</sup>. A la vez, de manera concomi-

---

16 Respecto de esa posibilidad de la “otredad”, Llona ha señalado la fascinación que sintió en un momento por la obra de Velásquez. Es sintomático que *Las Meninas*, clara declaración de esa posibilidad de que el espacio plástico se confunda con el real, haya sido homenajeado en un cuadro como *El pintor y su modelo* (1999), que reproduce, en el centro, un motivo que es el punto de fuga de aquella emblemática tela. Esa característica envolvente de los lienzos de Llona tiene resonancias de he-

tante, ciertas zonas de la tela, resueltas a la manera modernista, crudamente bidimensional, reclaman la esencia ontológica de la pintura: no se trata de una ventana a un mundo otro; es un objeto.

No es difícil advertir que la participación activa del espectador en el proceso comunicativo, lo que llamaríamos su *performance*, sea atizada no sólo por las dimensiones y el manejo espacial ya señalados, sino por un tipo de factura cada vez más presente en la obra de Llona. Ésta es cada vez menos prolija en el sentido de acabado artesanal, y, sin embargo, guarda una maestría técnica como en el caso de *Penetración* (2000). Los cuadros son difíciles, muchos son particularmente ásperos, generan la sensación de ser parte de una enunciación no cerrada, reclaman del espectador una “acción” que complete el proceso.

Trato de mantener hasta el final la frescura y no me interesan esas pinturas de estéticas cerradas, donde está todo resuelto. Me interesa dejar espacio para la interpretación... (Valdés, 2000).

Las pinturas de Llona, por todo esto, no nos manifiestan certidumbres, inquietan cosas que el espectador deberá resolver íntimamente o que lo ayudarán a reformularse nuevas preguntas. La empatía está consolidada. El hecho insoslayable de pararse frente al lienzo es para el observador tan crucial o metafísico como para el creador; los papeles se invierten, el cristal se refracta. Así como el pintor quiso fundirse con la tela al intervenirla como dibujando su propia figura frente a un espejo, aquél que observa el lienzo se

---

cho cinematográfico. Al referirse a una tela de dimensiones colosales que pintó en 1999, el artista señaló: “Fue bien interesante. Fue como ver una película en la tercera fila. El cuarto tenía prácticamente las medidas del cuadro. La pared tenía todo y de perspectiva cuatro metros. Literalmente viví dentro del cuadro. Era como trabajar muy pegado a una piel” (Gamboa, 2000).

funde con él como ante una herida viva, la suya propia. Westphalen ha escrito:

Las pinturas de Ramiro Llonca se pueden mirar (admirar) como César Moro me recomendaba en una ocasión que debía contemplar la pinturas de Bonnard 'hasta perder la vista'. Estamos ante el cuadro —lo vemos en su menor detalle y sin embargo no nos damos cuenta de verlo—; estamos identificados con él como en la experiencia onírica somos lo que soñamos (Westphalen, 1997: 302).

*Jeremías Gamboa*

## Bibliografía

- De Szyszlo, Fernando  
1996 *Miradas furtivas. Antología de textos 1955-1996.* México: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, Néstor  
1995 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kuspit, Donald  
1990 “Ramiro Llona: el terreno íntimo del tiempo”, en *Ramiro Llona.* Lima: Wu Ediciones.
- 1998 “Ramiro Llona y los linderos del yo”, en *Ramiro Llona: Retrospectiva 1973/1998.* Lima: Museo de Arte de Lima.
- Sullivan J., Edward  
1989 *Ramiro Llona: Recent Paintings.* Catálogo de la muestra en Nueva York.
- Traba, Marta  
1973 *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970.* México: Siglo XXI Editores S.A.
- Varela, Blanca y Ramiro Llona  
1990 “Conversación con Blanca Varela”, en *Ramiro Llona.* Lima: Wu Ediciones.
- Villacorta, Jorge  
1998 “La memoria de las formas”, en *Ramiro Llona retrospectiva 1973/1998.* Lima: Museo de Arte de Lima.

Villacorta, Jorge  
1995

*Un espacio para la redención del tiempo*. Catálogo de la muestra de pinturas de la galería Fórum. Lima.

Westphalen, Emilio Adolfo  
1997

*Escritos varios sobre arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

### **Publicaciones periódicas**

Bayly, Doris

“Llona al llano”. *Somos*, revista del diario *El Comercio*. Lima, 16 de mayo de 1998.

Gamboa, Jeremías

“El llano de Llona”. *Somos*, revista del diario *El Comercio*. Lima, 9 de diciembre del 2000.

Muñoz-Hurtado, Carmen

“Las señales y cicatrices de Ramiro Llona”. *El Mercurio*. Santiago, viernes 3 de noviembre del 2000.

Valdés Urrutia, Cecilia

“Ramiro Llona: La pintura se sostiene sola”. *El Mercurio*. Santiago, 5 de noviembre del 2000.