

**Sobre  
tres  
pintores  
predilectos  
y  
acerca  
de  
cada  
uno**

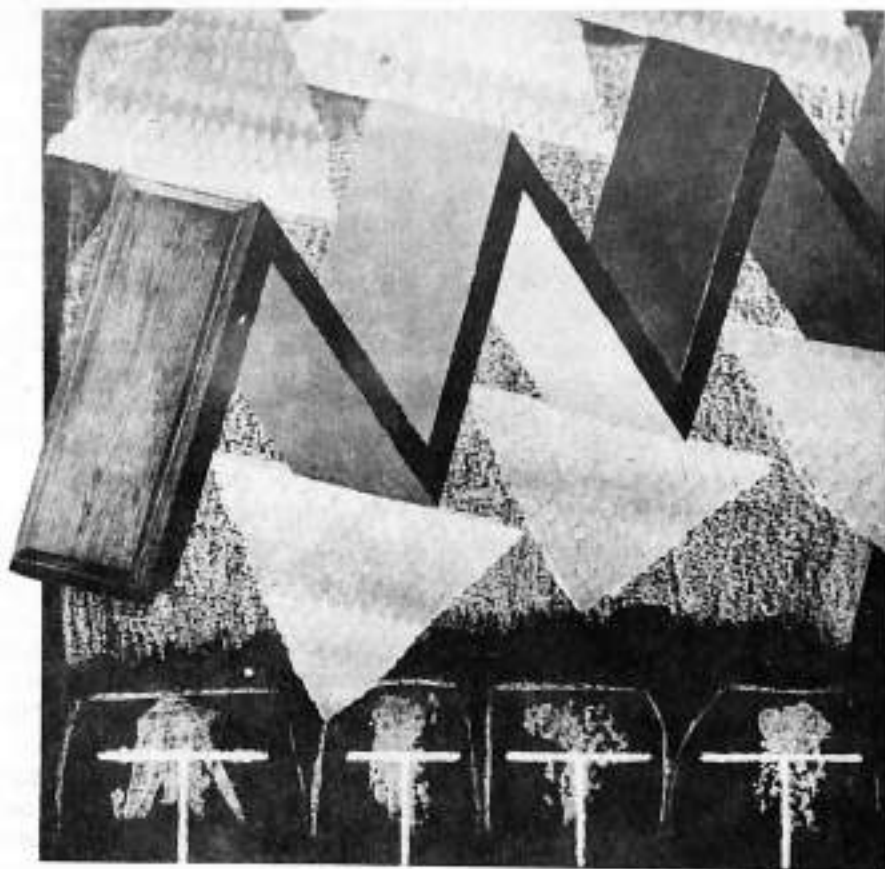
**Augusto  
Ortiz de Zevallos**

Rara es la vez que nuestro medio, abundante y fatigoso en galerías, nos pone frente a pintores de estatura. Y es usual que ello ocurra —cuando ocurre— a intervalos tan prolongados que no permiten ver cada exposición en términos de comparación. El manejo del azar, como querían los surrealistas, reunió simultáneamente a fines del año pasado pinturas de Emilio Rodríguez Larraín, de José Tola y de Tilsa Tsuchiya. Esta gratísima coincidencia me ha sugerido hacer tres notas autónomas aunque superpuestas.

**Emilio Rodríguez Larraín.**— Por firma se suma de suyo a esta serie de encuentros. Exhibe cuadros iniciados por él décadas atrás, dejados entonces sin terminar y concluidos ahora, cuando por su pintura han transcurrido el tiempo y él mismo.

Conocedor ya retirado de vinos, Emilio ha aplicado a su condición de pintor leyes sabias de decantación. Provoca así un paradójico espacio pictórico, lo que es en verdad la extensión del caso de toda pintura, si pintar consiste en confrontar las propias identidades. Pero aquí el espacio es de oposiciones que van más lejos, que se inician desde fuentes dispares y que se proponen cursos divergentes. Nos otorga así cuadros vívidos, que han atravesado períodos del pintor y de la persona, que han sido planos de referencia sostenidos, que tienen la convalidación de ánimos contrapuestos y los instintos cambiantes del autor.

Por oposición a sus cuadros



antes expuestos (1979) en los que prevalecía un sentido de densa sugerencia y el color se veía atenuado, éstos son inequívocos y casi procaces. Hacen recordar el pedido memorable de Matisse, de pintar con el rojo más rojo o con el verde más verde de la paleta. Y, sin embargo, pese a la nitidez de cada cuadro, hallamos su proceso. El cuadro atestigua las intervenciones sucesivas como en los gran-

des edificios medievales: síntesis felices y equilibrios móviles de adiciones, espacios de vida donde el arte no clausura, ni otorga un sentido concluso a las cosas. Es una pintura que se abre a una visión sin premisas.

En tal inventario de sí mismo, el pintor hace confesión, espontánea, de sus fuentes y apetencias. Un cuadro magnífico, por ejem-

plo, rinde homenaje a Marcel Duchamp (el pintor retirado y vuelto ajedrecista), amigo que lo aconsejó y se interesó en su pintura. Imágenes humanas, colgadas como los "solteros" del mayor cuadro de Duchamp, son mostradas en una serie en la que devienen hechos casi puramente plásticos, descarnados de sus connotaciones. Pero a pesar de esa metáfora de vacuidad, la serie concluye en una figura casi dramática, por imprecisa y angustiada, en un desdibujo de identidad, en un signo humano doloroso.

La lógica de esta pintura —si

tal cosa cabe— es la del instante intermedio entre la conciencia y la no-conciencia, la del deseo y la frustración, la de la devoción, la del afecto sin objeto y el olvido, la del azar y las intenciones no formalizadas; es la lógica del sexo anterior a la persona, del cansancio y de la avidez, de la vida y de la contemplación.

Emilio Rodríguez Larraín, en estos cuadros testimoniales de sus seres sucesivos, crece como pintor y surge como la presencia más madura e intelectual de la pintura peruana viva. Episodio curioso en ésta; aislado, paradójico, taciturno y fértil.



**José Tola.**— Describe en un ingenioso texto, que hace las veces —irreverentes— de curriculum vitae, su irregular y sucedido transcurso de pintor. Formado en San Fernando de Madrid, su aparición en la escena limeña fue con ocasión de un concurso que ganó con un pequeño cuadro, apenas visible por su peculiar predilección por la tiniebla. Ocurrió además que competía con trabajos "concurseros"; entonces estaba de moda hacerlos en plástico o plexiglass, enormes y de pocos colores, en una tardía resaca del vanguardismo francés más evidente y liviano. Quienes le dimos el premio —el cuadro debe estar aún en el Municipio de San Isidro— nos ganamos las iras santas y no tan santas de factotumes locales, a los que José cita en su nota de catálogo (Carlos Rodríguez

Saavedra poco después le preparó una exposición que dejó a los contestarios en silencio).

Este inicio sonado anunciaba bien una secuela similar en el proceso posterior de la pintura y de la vida misma de José Tola, que lo condujo por períodos a la inactividad. Entre otros episodios hubo uno que creo pertinente aludir: José actuó de editor de cuasi pornografía literaria, más por el sentido moral de quien le da a una sociedad el alimento que no tiene, que por un puro impulso inmoral, que lo hizo deambular por tribunales y comisarías, llevado y traído por acusaciones de funcionarios con instinto de culpa. Si siempre fue José un pintor antitético, y si España lo nutrió de toda su inmensa tradición llamada negra (Goya, Valle Inclán, Buñuel), Li-



ma lo incitó al cultivo de esa vena.

La primera pintura limeña de José fue un testimonio-observación de cierta burguesía y un cuadro social de gustos y rituales equívocos. Personajes arrebatados y casi teatrales, atmósferas irrita-

das y claustrofóbicas; salas de estar, sofás y atavíos. La técnica que usó entonces (y que ha retomado) era el óleo sobre papel con aplicaciones de carboncillo, como si quisiera que el papel succionara el color, enturbiara y empalideciera las cosas. Fueron cuadros de

atmósferas envolventes; sus personajes eran habitados por una situación, no se sobreponían a ella.

Sus nuevos cuadros, son, con relación a aquella primera pintura, un admirable paso, acrecentado por el hecho de que aquella opción anterior, atmosférica y velada en su figuración, era ya perfectamente legítima. Ahora los cuadros casi tienen propósitos precisos, como en la pintura pre-moderna.

No digo que no sean modernos —lo son por su versión no ilusionista— pero sí que se proponen problemas análogos a los que trató, por ejemplo, la pintura manierista. Su tratamiento de la figura y del dibujo es frontal, con todo el riesgo que ello supone; su manejo de recursos narrativos, de la composición misma y de la solución anatómica de manos, rostros y gestos, son en conjunto un proyecto pictórico desusado y de consecución inobjetable.

Manieristas hubo cargados de religiosidad y de sensualidad, oculta o visible, pero este no es creyente sino blasfemo. Y edifica ofensas

con la misma disposición con la que antes se pudo construir imágenes de culto.

Trasciende el ámbito local y el de clase; postula monstruos universales, algunos deidades temibles, olimpos de taras y alucinaciones, otros, oficiantes menores y perversos; liturgias irónicas y absurdas.

Hay en Tola construcción de una iconografía y un rico ejercicio de teatralización de los seres convocados; perturba y late en estas asociaciones lo sexual, sugerido o explícito. Pero al margen de la situación creada, la plasticidad de la pintura, la coloración y el denso juego de ritmos y contrarritmos constituyen una experiencia pictórica memorable — que contiene además un homenaje a Tilsa, aunque con total autonomía.

Sorprende, entonces, la madurez pictórica y la inteligencia de la opción, y estamos también aquí ante pintura mayor, ante importantes afirmaciones, o quizá sea más exacto decir, dudas.



Tilisa Tsuchiya.— Con el afecto que siempre tuvo por su mundo acrecentado, Tilsa sale de un silencio pictórico forzado, con nuevas imágenes. Ha visto más y de otra manera, y esta experiencia se nos muestra con todo el sentido esencial de que ella es capaz: supera el riesgo del estereotipo, la afinidad con lo ya conseguido incluso a modo de lenguaje, e indaga con

mirada desprevenida otros ámbitos.

Viaja con Tilsa toda una turbación personal, todo un juego de obsesiones irrenunciables, todo un sentido formidable de hembra de una especie imaginaria. Transita entre seres y animales, entre soledades y apareamientos con una observación luminosa y encantada.



Sus personajes han perdido arrogancia de deidades, son presencias más abordables, juegan y quizá sonríen poseídos y portadores de la ironía amable de su autora. Y más que sexo o erotismo hay ahora un hálito de fecundación que los mueve.

El color florece sobre un mun-

do dibujado, como aliento y anuncio, sin quebrar el espacio dictado por los blancos, negros y grises.

La técnica no necesita demostrar nada: estamos ante la madurez.

Pintura hecha con el ojo desnudo, con la luz interior y con el instinto de su autora.



## Colaboradores:

**Desiderio Blanco.**— Doctor en Educación con estudios de post-grado en Semiótica y Semiótica del Cine en París. Crítico de cine, co-fundador de la revista "Hablemos de cine", y autor en colaboración con Raúl Bueno del libro "Metodología del análisis semiótico".

Actualmente es director del programa académico de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima y profesor de estética del cine en la Universidad de San Marcos.

**Julio Hevia.**— Psicólogo, graduado en la Universidad de San Marcos. Es profesor de la Universidad de Lima

**Augusto Ortíz de Zevallos.**— Arquitecto, graduado en la Universidad Nacional de Ingeniería y Master en Artes en la Universidad de Londres. Es profesor de diseño arquitectónico e historia del arte en la Universidad Nacional de Ingeniería y del programa de artes de la Universidad de San Marcos. Ha hecho críticas de

arte y publicado en "Oiga", "Dominical del Comercio", "Diagrama", "Textual", "Apuntes" y "Debate". Ejerce la profesión de arquitecto.

**José Quezada.**— Director y profesor de música, especializado en música colonial peruana. Regularmente dicta conferencias sobre historia de la música contemporánea y antigua.

**Oscar Quezada.**— Profesor de la Universidad de Lima en la especialidad de Semiótica. Recientemente ha sido incorporado a la Asociación Peruana de Semiótica.

**Ricardo Roca Rey.**— Reconocido director e investigador teatral. Ha montado las principales obras del teatro peruano y universal, entre las cuales destacan los autos sacramentales "El hijo pródigo" y "El Gran Teatro del Mundo"; ha grabado programas para la televisión y participado en la elaboración de largo y corto metrajes.

Es actual director del Instituto Nacional de Cultura y tiene en preparación el libro "Los orígenes del teatro en el antiguo Perú" del cual fue seleccionado el presente artículo.

Alberto Suárez Chang.— Egresado de la Universidad de Lima. Realizó estudios de Indología en París y en Benares. Especialista en filosofía oriental y conocedor del sánscrito.

Bill Caro.— Realizó estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería. Ha participado en exposiciones colectivas como la "Plástica Latinoamericana" de la Casa de las Américas, "Modern Latin American Paintings" en Nueva York, "Realism and Latin American Painting" en México; y en exposiciones individuales en la Galería "9" y "Enrique Camino Brent".

Alfonso Cisneros Cox.— Nació en Lima en 1953. Ha publicado "Espejismos del Alba", 1978; "Láminas", 1979 y "Lomas", 1981. Es director de la revista "Lienzo".

Luis Alayza.— Alumno del programa de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Ganador dos veces consecutivas del concurso "Carlos Cueto Fernandini", en el área de cuento. Es comentarista cinematográfico en el Diario "Correo".

Reynaldo Jiménez.— Nació en Lima en 1959. Colabora con la revista de poesía "Xul" y hace reportajes en el suplemento cultural del diario "La Opinión" (Buenos Aires). Vive actualmente en Argentina y tiene un libro, Tatuajes, próximo a editar.

José Kozér.— Nació en Cuba en 1940. Ha publicado cinco libros de poesía y su último libro "Y así tomaron posesión de las ciudades" ha sido editado en Barcelona y en México, en 1978 y '79 respectivamente. Vive actualmente en Nueva York.

Carlos López.— Nació en Lima en 1952. Es profesor de Lengua y Literatura en la Universidad de Lima. Publicó en 1979 "Un buen día". Tiene un libro en preparación.

Carlos Molina.— Alumno del programa de Ciencias de Comunicación de la Universidad de Lima. Forma parte del consejo editorial de la revista "Lienzo".

Rígas Kappatos.— Traductor de César Vallejo y de otros importantes poetas, ha traducido directamente del griego los poemas de Odysseas Elytis, premio Nóbel 1979. Recientemente ha editado una antología de poetas latinoamericanos contemporáneos, entre los cuales se encuentran Javier Sologuren, Antonio Cisneros y Carlos Germán Belli.

