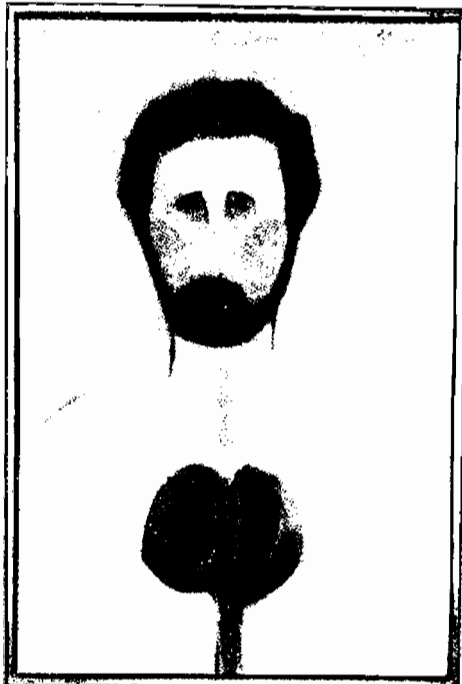


A menudo se dice, y ya suena a frase hecha, que no se puede separar la obra del artista que la concibió. Esto es particularmente cierto en el caso de Opazo. Sus telas cubiertas de grandes y fantasmagóricas figuras nos informan del mundo del pintor: un mundo teratológico de pesadilla y quimeras, donde conviven enanos con seres contrahechos y mujeres de sexos hinchados con espectros, cuyas cabezas han desaparecido para ser reemplazadas por vulvas palpitantes y en cuyos pechos o vientres se abren unos ojos oblicuos que nos observan con malignidad. Son estas visiones las que pueblan, obsesivamente, el universo alucinado del pintor; quien, como otros surrealistas, acepta estas imágenes como la última realidad de su ser, pues ellas surgen del mundo del inconsciente y no del otro lado de la valla; de esta cotidianidad que nos empeñamos en llamar "vida real", pero que es únicamente un espejismo. Para Opazo el hombre sólo en sueños se libera de tanto tranpantojo. Lo único real es la muerte y el sueño en cuanto se aproxima a ella. Es por eso que en su pintura se mezclan los sueños, que son una forma de avizorar lo real, y el sexo, que es una toma de conciencia de lo efímero a la vez que la forma en que el hombre procura poseer la realidad. Por ello es también que sus formas aparecen en perpetua transformación, señalando así, a la vez, la fugacidad del instante y la inestabilidad de la imagen en el sueño. Sus apariciones son seres en los que se combina, extrañamente, la fuerza y la blandura, pues aun cuando hay en ellos un contenido vigor, son transparentes y parecen ceder al roce, deformándose al menor contacto para continuar su metamorfosis.



Orlando
66

Yo, óleo, 1961.



MIRADA SUSPENDIDA, 1958.



Opazo, como consecuencia de su afán de expresividad, está lleno de alusiones simbólicas y literarias. Su pintura es narrativa, incluso a veces pinta varios cuadros sobre un mismo tema para expresarse plenamente. Ahora bien, la fuerza expresiva del artista radica en señalar la dualidad que existe entre un hecho cualquiera, como "Las Vacaciones de Carlos IV y familia" y el hecho que dentro de esos seres majestuosamente pintados por Goya, ocurren cosas que no aparecen en la tela y que corresponden al ser interior del hombre. Una aguda ironía se despierta en Opazo al tomar conciencia de la ampulosa majestad con que el hombre se rodea en su artificioso "vivir real" y de la real miseria humana que se oculta detrás de ese artificio. Es por eso que el pintor titula sus cuadros con un humor sombrío, queriendo aludir con una intencionada contradicción entre los títulos y su pintura a la tragedia misma del hombre, a los complejos que se cierran sobre él como cajas vacías y a la paradójica relación que existe entre la superficialidad del vivir y la tragedia de "ser". De esta incertidumbre y ambigüedad es de donde nace el sentimiento de lo trágico en el pintor y no de una problemática política o social.

La preocupación de Opazo por el hombre se nota en la antropomorfización creciente de sus formas, las que luego de pasar por una etapa de superrealismo abstracto muy influida por Zañartu y Matta, y en la que emplea el color con profusión, especialmente los tonos naranjas y rojos, entra en un superrealismo figurativo, donde aparecen los fantasmas, que el pintor desarrolla trabajando los matices de un color, buscando variaciones del blanco sobre el blanco y tratando de lograr transparencias. Estas figuras que primero realiza por una especie de entrelazamiento y su-

perposición de superficies de color plano, van adquiriendo cada vez una fisonomía humana más definida hasta alcanzar, en su etapa actual, un franco clasicismo, que incluso podríamos denominar escultórico porque insinúa en el pintor un afán de conseguir volúmenes y el deseo de modelar un yeso. Esto se manifiesta ya en "El Martirio de Santa Olaya", cuadro en el que se perfila una figura de mujer que parece una réplica de la "Afrodita de Cirene"; pero es en sus últimos cuadros donde las formas se hacen claramente clásicas, donde las pantorrillas, los muslos y las nalgas adquieren un volumen y una fuerza propios de la antigua estatuaria griega.

Entre los grandes méritos de Opazo hay que destacar el haber creado una forma: los espectros con que puebla sus cuadros. Así ha desarrollado un estilo muy personal y ha descubierto un campo cuyas posibilidades plásticas se abren sin límites para el pintor, pues recién inicia la búsqueda.

"Mis monos son horribles", dijo en cierta oportunidad Opazo, y esta afirmación es consecuente con su actitud frente al arte; pues la preocupación fundamental del artista no es lo bello, sino desentrañar el misterio de lo real y el destino del hombre. El pintor entiende la creación plástica individual como una etapa más en la elaboración de una sola obra, grandiosa, en la que colaboran todos los artistas que ha producido y producirá la humanidad y que sólo será acabada al fin de los tiempos. En este sentido Opazo establece correspondencias estético-metafísicas, desarrollando una plástica absolutamente mística y teológica, ya que esta gran obra sólo se realiza para la contemplación divina, de suerte que el arte adquiere el sentido de una gran ofrenda de la humanidad a Dios. Esta ofrenda tampoco puede entenderse en la intuición de Opazo como un presente

estético, sino como un revelar al hombre en su esencia, de modo que el arte debe llegar al fin de los tiempos a constituirse en una representación de la esencia que ha de incorporarse a una especie de sinfonía de las esencias que vuelven después de la derrota de la materia a fundirse con su creador. Opazo es, pues, un gnóstico.

M. A. ROJAS MIX.

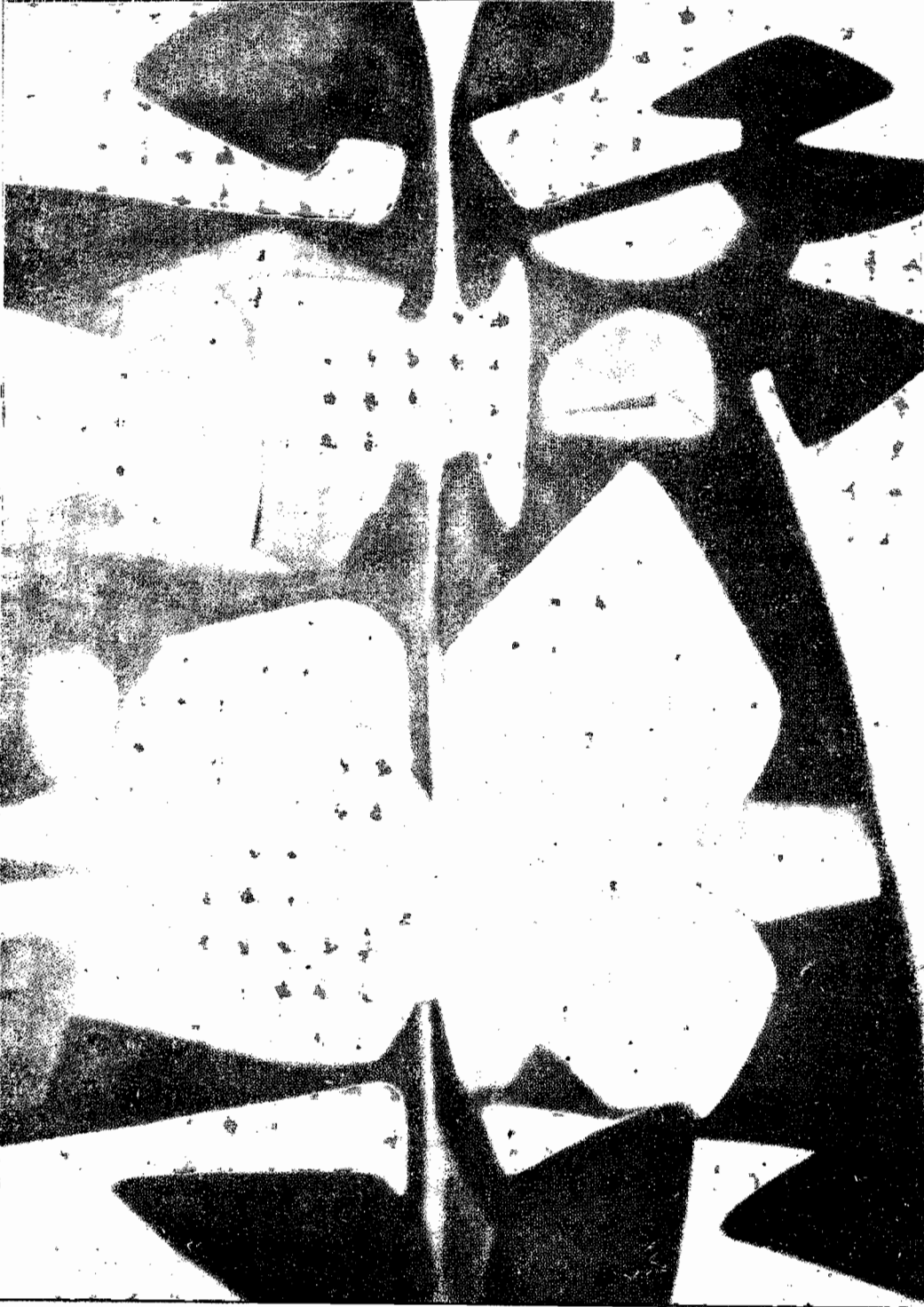


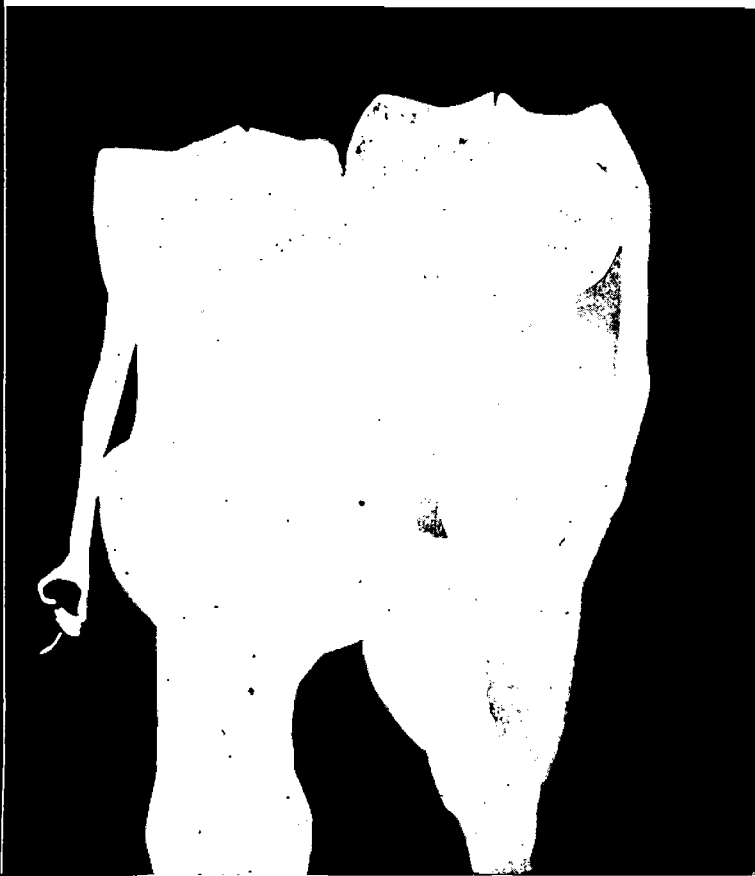
Rodolfo Opazo

¿Por qué no pintas?, me dijo un día una mujer por quien sentía una profunda admiración. Acababa de terminar mis Humanidades y nunca se me había ocurrido, siquiera, que podía dibujar. Entonces comencé. Si no... ¡quizá qué habría sido! ¡Seguramente un vago!

Con anterioridad a este hecho mi relación con el arte fue a través de la música. Desde muy niño recuerdo que mi padre nos reunía a todos los hermanos (éramos seis) para hacernos oír alguna opera, generalmente del "Anillo de los Nibelungos". Entonces, para ilustrar la música, sacaba de uno de los anaqueles de su escritorio ubicado junto a un inmenso busto negro de Wagner, unos voluminosos libros ilustrados por Doré. La ceremonia tenía algo de impresionante, sobre todo porque el busto nos producía cierto horror, que ingenuamente conjurábamos metiendo los dedos en sus ojos cavernosos. Así penetrábamos en oscuros bosques habitados por los gigantes iracundos Faltot y Fafner, y podíamos descender a los dominios subterráneos del enano Alberico, o contemplar cómo las Walkirias recogían a los guerreros caídos en los campos de batalla. El caserón que en esa época habitábamos en Viña, y el mar, que a esas horas de la tarde parecía estar más cerca, se confabulaban para que en las noches yo deambulara sonámbulo por la casa, viviendo aún lo que mis hermanos habían olvidado, rápidamente, después de un plato de sopa.

Más tarde las inquietudes de la adolescencia me hicieron conocer a algunos poetas españoles: los hermanos Machado, especialmente Antonio, Rafael Alberti, García Lorca y otros. Sin embargo,

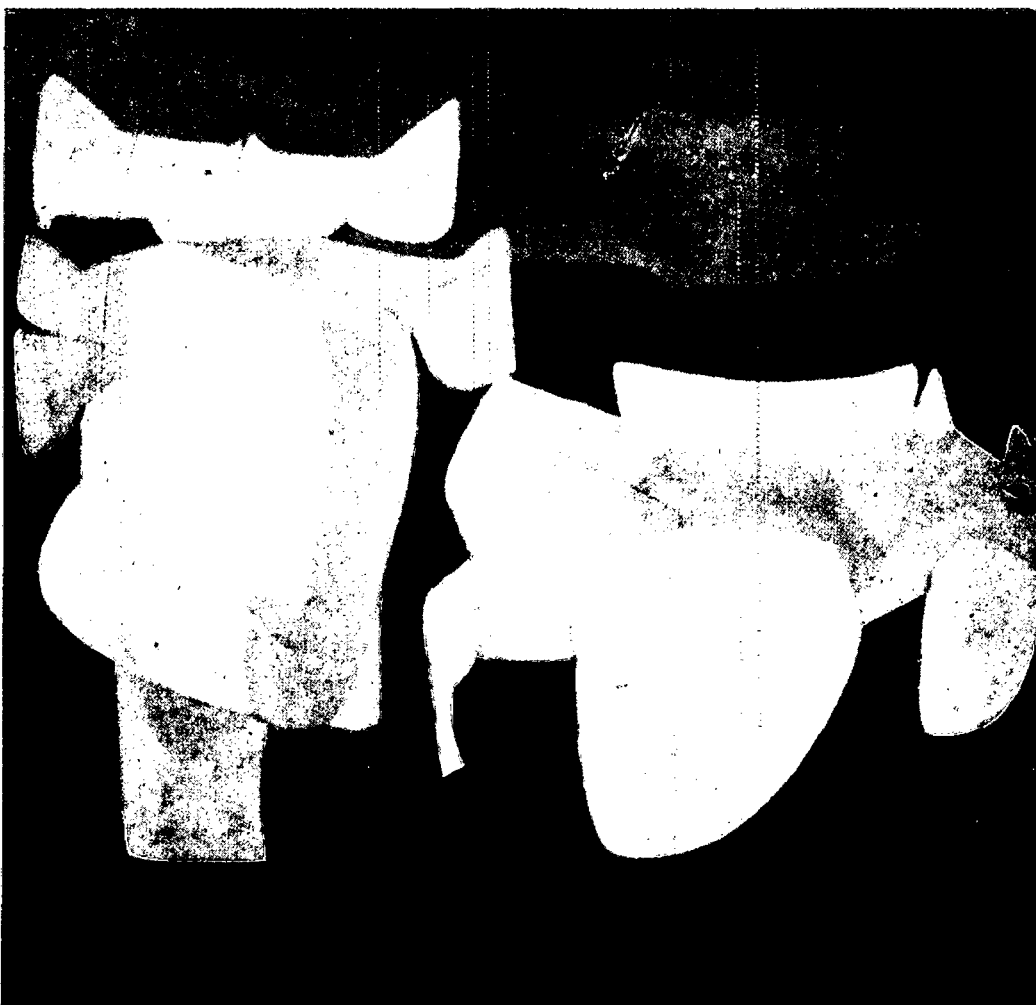




UNA INSTANTÁNEA DE
ADÁN Y EVA, 1964.

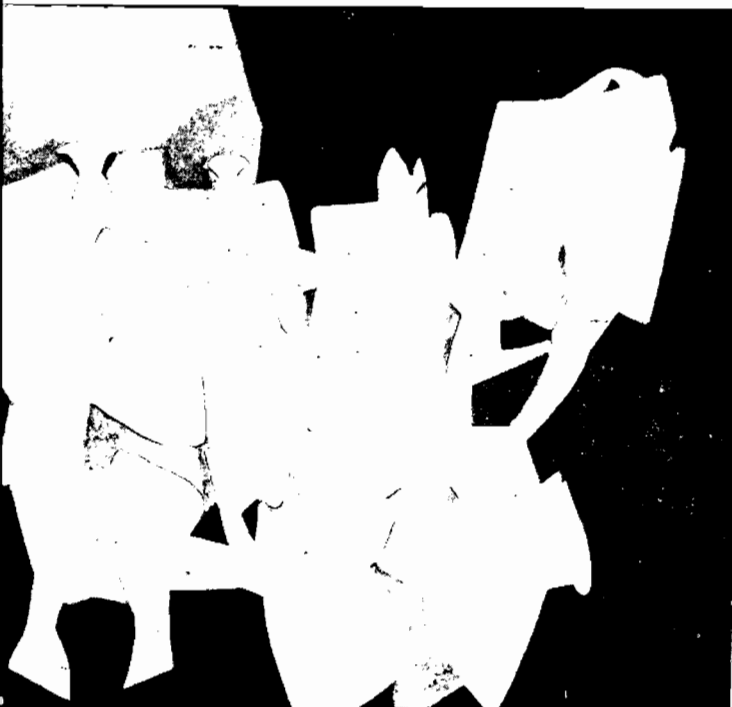
LAS VACACIONES DE CARLOS IV y familia, 1963.

LA MARAVILLOSA VIDA DE 80 PRIMAVERAS, 1962.





(arriba)
LA FRONTERA DEL SI-
LENCIO, 1964.



ENCUENTRO EN EL
VALLE HUECO, 1963.

TENTACIÓN DE SAN ANTONIO, 1964.



LA CÁIDA, 1963.





LA LUNA, 1965.



Y SENTÁRONSE PARA PASAR LA ETERNIDAD, 1964 (Prop. Instituto Panameño de Arte).



UNA CONVERSACIÓN A NIVEL SUPERIOR, 1966.

aun cuando ellos me tocaron vivamente, su impacto no tuvo sobre mi sensibilidad el carácter violento y definitivo de aquellas tardes musicales de mi infancia.

Sólo poco antes de ingresar en la Escuela de Bellas Artes tuve ocasión de ver algunas láminas de pintores famosos.

En 1954 ingresé a la Escuela, donde permanecí algunos años sometido al aprendizaje de la "Academia". En 1956 comenzaba a pintar, acusando una fuerte influencia de Modigliani, cuando llegó a Chile una exposición de Enrique Zañartu. No sé cuántas veces vi esta exposición, pero cada vez que volvía aumentaba mi duda sobre la autenticidad de lo que hasta entonces había hecho. De pronto comprendí que yo también podría haber pintado esos cuadros y me sentí totalmente identificado con el mundo de Zañartu. Algunos meses más tarde estaba en Roma, ciudad en que finalmente comencé a realizar *mi* obra. Fue en la vieja ciudad del Lacio donde me di cuenta de la plena libertad que tiene el artista para hacer lo que quiere y para hacerlo como quiere y donde tomé conciencia de que sólo a través de la pintura podría realizarme como individuo. Intuyo entonces *qué* debo hacer pero no encuentro el *cómo* realizarlo. De algún modo tengo que tender un lazo de unión entre mí y lo que me rodea. Este será un largo y duro período de búsquedas.

De esta suerte se inicia lo que podría llamar la primera etapa de mi pintura, la que alcanza hasta el año 60. En este período son de gran importancia la personalidad de Roberto Matta y de Enrique Zañartu; pero, sobre todo, la poesía de Vicente Huidobro. Mis cuadros de esta época, paisajes psicológicos en los que priman los tonos azules, rojos naranjas, son el medio con que me relaciono, o mejor, con que penetro la Naturaleza. Poco a poco van surgiendo formas antropomorfas, y junto con ellas aparece el blanco. Mi referencia al color sólo posee sentido en esta etapa de mi pintura, en cuanto él tiene una cierta primacía en mis telas. En realidad, color y forma no pueden separarse y es así como no concibo mis

personajes actuales de otro color que el que tienen. Hacerlo de otro modo sería como andar con la nariz de un amigo.

Entre los años 60 y 63 mi pintura entra en una etapa de transición, en que las formas de los paisajes anteriores van transformándose en seres animados. Vagamente se insinúa cierta preocupación ontológica. Si bien durante este período no alcanzo altos niveles expresivos, es de suma importancia para comprender mi fase actual.

No se trata de que actualmente haya alcanzado una expresión plástica definitiva. Personalmente no creo que exista una "expresión definitiva" ni en la obra de un artista individualizado, ni siquiera como resultado de todo un movimiento. Para mí el fenómeno artístico es un proceso en que participa toda la humanidad, en que cada una de sus partes se constituye en un antecedente de la que vendrá, y es así que ninguna escuela podría haber existido sin la que le precedió. Cada artista al trabajar en su propia obra lo está haciendo para la OBRA, y por ello entiendo la plástica como la confección de una sola gran obra en la que colaboran todos los artistas a través del tiempo y el espacio, y que sólo será acabada con el fin de la humanidad. Ahora bien, el trabajo de cada artista tendrá validez en la medida que se incorpore al Todo. De otro modo la plástica no reflejaría al hombre. Sólo con el fin del ser humano terminará la gestación. Sólo en ese instante existirá el ARTE.

Algo semejante ocurre con mi propia manera de enfocar la pintura. Los períodos por los que atravieso, son aspectos de mi existencia total. Cuando en una de esas etapas está todo dicho, también una parte de mi vida ha terminado. En ese momento para continuar mi obra recorro al dibujo. En la acción de rayar o de estampar una firma se da salida a las vivencias más recónditas, revelando, en este acto tan simple, una parte de nosotros. Así por este medio, usando un dibujo más bien automático, pero guiado por mi propia caligrafía, sondeo el inconsciente. Dibujo, a veces, por largo tiempo. De pronto me detengo; algo ha pasado, he vislumbrado una

posibilidad expresiva. Cuando tomo conciencia de este hecho, es porque ha aflorado a mi "yo" algo que estaba en el inconsciente. Me posesiono así de una nueva faceta de mi personalidad que procuro desarrollar hasta agotarla. Entonces tendré que volver nuevamente al dibujo.

De este modo, a través de la pintura, voy conociendo mi ser y mi destino, cuyos diversos aspectos he vislumbrado previamente en el dibujo. Así, algún día, sentiré el aliento de mi propia muerte. Pinto para conocer mi destino, siendo mi motivación los arcanos laberintos del existir. Pero este afán de autoconocimiento, me lleva a reflexionar sobre la existencia del hombre, pues me veo obligado a hacerme cargo del destino humano y a penetrar en la relación vida-muerte, buscando afanosamente apoderarme del instante, del cual, en la conciencia de lo efímero, adquirimos la certeza que no ha de volver. Así, pues, pienso que es la presencia de la muerte y no la vida lo que lleva al hombre a expresarse y a actuar como lo hace.

Cada año surge un descubrimiento plástico que dura hasta que se copa el mercado internacional, o hasta que los *marchants* parisinos o los *dealers* de New York estimen que eso ya no vale. Es así como lo que fue la expresión de la sociedad un día, se considera tan anacrónico al siguiente como la escuela de Fontainebleau. El *tachismo* en este instante se ve tan lejano como el *puntillismo* de Seurat e incluso el revolucionario *Pop Art* ya ha sido desplazado por el *Ob Art* y por el llamado *arte kinético*.

Se dice que estas manifestaciones reflejan la problemática del hombre actual, pero me parece que sólo logran realizar un muestrario, a veces curioso, de artefactos viejos y deteriorados, que han sido usados por el hombre, pero que en ningún caso están en relación con la transformación sufrida por la masa humana obligada a desenvolverse en una atmósfera incierta y angustiosa. En el fondo se ha logrado un gesto estereotipado, pero no una reacción fundamental. Si me paro en la esquina de una gran ciudad a las doce

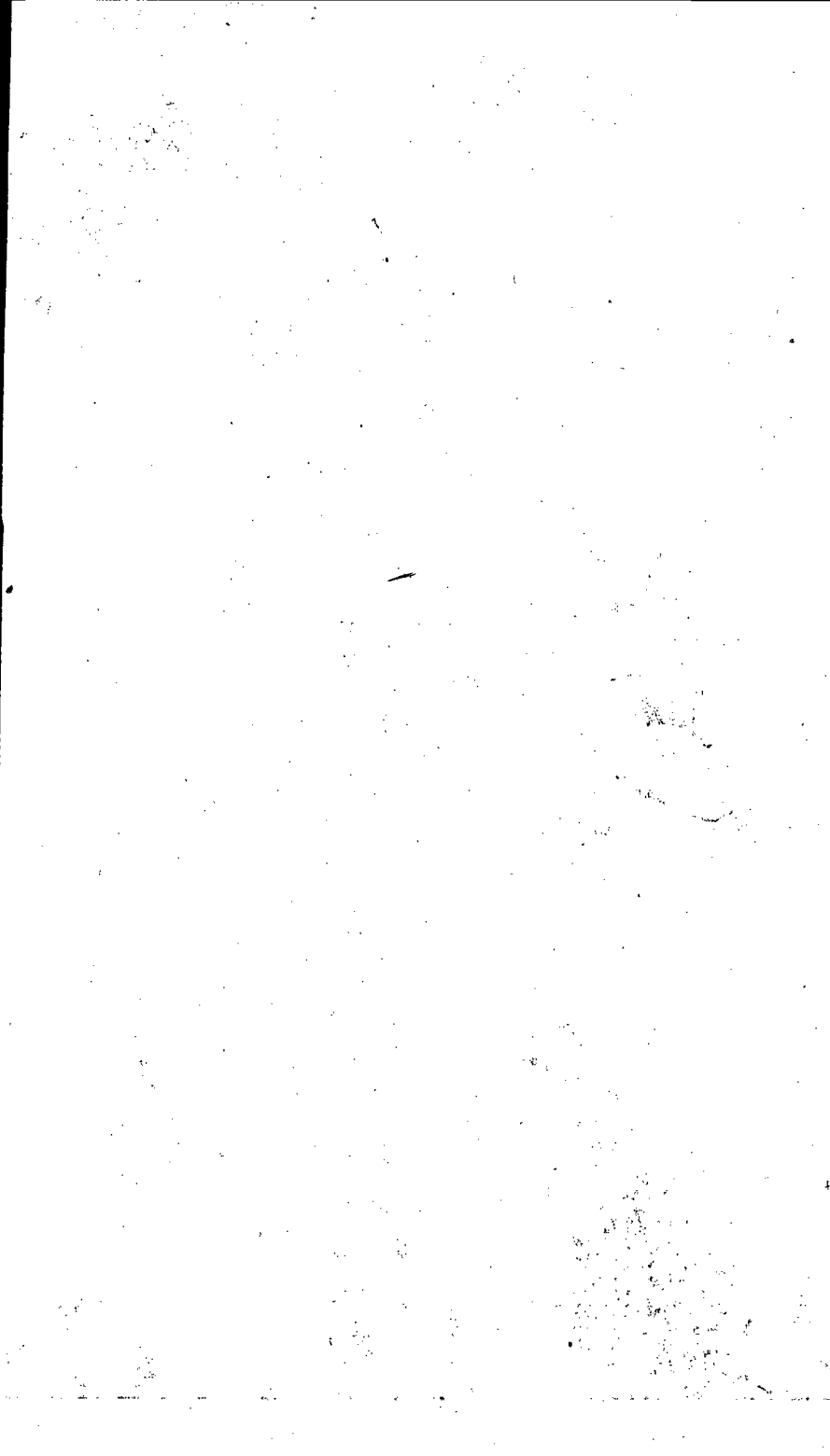
del día, no puedo decir que los ruidos que escucho son una creación musical, lo serán, sí, cuando esos mismos ruidos sufran una alteración y tengan un orden dado por el hombre; el cual como miembro de una determinada sociedad les impondrá el sello de ésta.

La comunicabilidad de la obra de un artista reside en el poder pasar de lo personal a lo universal; o sea, de transmutar su propia vivencia y hacerla valedera para "el hombre". Sólo de este modo un artista expresa la sociedad en que vive. Si esto no ocurre, entonces a la obra le falta lo más importante, precisamente lo que la define como "obra de arte", y se convierte en lo que podría ser la obra de un loco, en la que sólo se expresa su propio conflicto personal, carente de toda vinculación con el medio en que se desenvuelve.

En este momento, como nunca antes había ocurrido en la historia del arte, se ha dado la mayor superabundancia de gente que pinta, escribe o esculpe. Todos quieren expresarse. Algunos lo hacen bien, otros mal. Lo que hacen algunos es el resultado de la reflexión y su obra vale. Otros realizan apenas una réplica, a menudo penosa, de lo que los primeros han descubierto.

Por ejemplo, muchos artistas hablan de que hacen "arte americano" y la mayoría ni siquiera sabe lo que esto significa. Existe un "imponderable" americano, a mi entender, que aparece en ciertos pintores como Matta, Tamayo y Lam.

Pienso que muchos otros artistas que han asumido una posición americanista lo han hecho para salvarse de su pobreza expresiva; su falta de imaginación creadora los ha hecho recurrir a medios artificiales. No se concibe que personas nacidas de una cultura europea reproduzcan cosas hechas por una civilización que les es completamente ajena. Quienes no se han preocupado de hacer arte americano, lo han hecho; pero luego han venido otros que han tomado estas formas y las han academizado. De esta suerte se ha llegado a una estandarización donde se ha perdido todo el espíritu





que podría definir este arte como singular, y se ha caído en un servilismo arqueológico en el que todo el arte consiste en copiar algunas piedras o algunos trapos. De esta manera las formas se han hecho académicas y han dejado de pertenecernos para convertirse en una cantera más a donde recurren artistas de todo el mundo. Así vemos a los ingleses haciendo arte americano y, se me ha dicho, que hay un japonés cuyo arte "es muy americano". Lo que yo aprecio de Matta, Tamayo y Lam es que en ellos hay algo inexpresable que es "americano", no sé si es una cierta agresividad de la forma, o una sensación de que el hombre no vale nada ante la naturaleza, quizá...

*

* *

El artista como todo ser humano tiene una actitud política; pero la política para mí es un mero accidente, y mi preocupación por el hombre es por lo que es fundamental en su existencia, de este modo en mi pintura la política no tiene cabida.

*

* *

De las generaciones que existen o que han existido en la pintura chilena no sé. Yo comienzo y termino con los jóvenes. Lo que los viejos han hecho no me interesa. Puedo encontrar, por ejemplo, bonita y buena la pintura de Pablo Burchard, pero no me motiva en lo más mínimo. No tengo una visión histórica del arte chileno; en ese sentido soy un ignorante; pero no me importa, porque mi preocupación no es por la pintura sino por la expresividad; y en este punto me intereso incluso más por la literatura que por la plástica.

*

* *

Que el público sea capaz de comprender el arte actual es asunto muy complicado. El arte contemporáneo es hermético, por lo cual se necesita cierta iniciación para comprenderlo. No obstante, esto ha ocurrido siempre. El arte avanza más rápido que la capacidad de las masas para comprender las manifestaciones de su época. Frente a mis obras generalmente la reacción del público es de irritación, o en el mejor de los casos de desconcierto. Indudablemente que mi pintura no es muy agradable, pero pienso que la causa de la inquietud del espectador es que de algún modo se siente identificado con lo que está mirando. Como decía, yo procuro universalizar mis vivencias, y al hacer esto me estoy pintando yo y también los estoy pintando a ellos. Toda pintura es un autorretrato, y al aludir al hombre es, también, un retrato de toda la humanidad. Hay amigos que me dicen que jamás comprarían un cuadro mío porque no podrían dormir de noche. Es como estar mirándose permanentemente en un espejo, y después de todo, hay que reconocerlo, el hombre no es tan bonito.

Se ha dicho con frecuencia que mi pintura es pornográfica; pero yo, en realidad, no sé quién es el pornógrafo, si el que pinta o el que observa. Si se busca al hombre yo no veo el motivo por el cual haya que omitir el sexo. Estoy seguro que el hombre no aceptaría que se le privase de él en la vida real.

Le debo mucho a los poetas y a los pintores surrealistas. Le debo mucho a Zañartu y a Matta; pero, en verdad, más que en influencias creo en afinidades de temperamento. En realidad es mi actitud más que mi pintura la que es "surrealista". Busco el mundo del inconsciente, pero no lo desvinculo de lo real. En el hecho lo inconsciente ocurre en el mundo fenoménico; por eso mis fantasmas viven en el espacio real, y no en ese espacio hipercósmico tan característico de la pintura metafísica. A veces pienso que mi pintura podría calificarse como un *realismo ontológico*, queriendo significar con ello la complejidad interior del "ser para la muerte",

RODOLFO OPAZO

y la simplicidad del escenario en que se desarrolla esta tragedia. Es el absurdo de esta relación, mezcla de humor y tragedia, lo que intento expresar.

RODOLFO OPAZO.

Nació en Santiago en 1935. Realizó estudios de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de Santiago y estudios de grabado en el Taller 99.

En 1957 efectuó un viaje de estudios a Europa, recibiendo, en esa misma fecha, una beca de estudio del Instituto de Cultura Hispánica. De 1961 a 1963 gozó de una beca de la Unión Panamericana para trabajar en el *Pratt Graphic Arte Center* de Nueva York.

Actualmente se desempeña como profesor en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile y en el Instituto Cultural de la Municipalidad de Las Condes.

Hasta el momento ha recibido numerosos premios y está representado en los siguientes museos:

Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Museo de Bellas Artes, Viña del Mar.

Museo de Bellas Artes, Dallas, Texas.

Colección Permanente de la Unión Panamericana, Washington.

Museo Metropolitano, Nueva York.

Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Museo del Instituto Panameño de Arte, Panamá.

Colecciones particulares de América y Europa.

Museo de la Universidad de Texas.

