

Desplegado sobre la superficie de 180 x 160 cm, dividida en tres paneles, se tiende el **“Poema de Amor”** de Francisco Smythe. Realizado por el artista el año 1991, el tríptico mezcla versos de Pablo Neruda con óvalos negros. El poema en una de sus partes pregunta acerca del origen de un nombre y termina citando el firmamento: “¿Quién escribe tu nombre con letras de humo entre las estrellas del sur?” A un costado, en el panel derecho, se transcribe otro párrafo: “Quiero hacer contigo lo que la primavera hace con los cerezos”.

Así comienza la sinfonía. Desde allí se despeja el universo de una obra que, abarcando una trayectoria de 20 años de pintura, pareciera no obstante, haberse diseñado a partir de esta puesta en escena reciente. Es el gesto magistral, el tono. Los óvalos negros estampados en los conjuntos más recientes de Smythe, esa especie de black holes, demarcan el grado cero, ese punto extremos de inflexión donde el espacio se curva para comenzar a denotar su anverso, el revés donde los significados se multiplican porque no refieren solamente su presente sino que también el proceso de su devenir, su historia, su llegar a ser. Es este **“Poema de Amor”** (págs.. 30-31), el que impregna la totalidad del trabado smytheano y le da su carácter sinfónico. No se tratará solamente de un recorrido particular, con una determinada sucesión de eventos, sino de un cosmos que, desde los primeros trabajos, aquellos expuestos el año 1974 en la galería Carmen Waugh, hasta las últimas creaciones florentina: las montañas y la impresionante serie recién iniciada del descubrimiento, va adquiriendo paulatinamente el relieve de la vida. Y esto en el sentido que son determinados gestos de la vida, un sueño, un acontecimiento particular, extremo y arrebatador, el que le da su curso al pasado y nos lo inventa de nuevo. Es ese el papel fundamental que juega en la totalidad de la obra de Francisco Smythe el **“Poema de Amor”**.

Está bien, pero siempre en las grandes obras los poemas de amor han jugado un papel fundamental.

LOS OVALOS BLANCOS

En un comienzo fueron los óvalos blancos. Esos óvalos que jamás fueron pintados y cuya aura ahora sin embargo, podemos ver. Son esas superficies reales pero inexistentes las que, fundidas al blanco de la lámina, le otorgan a los primeros dibujos, aquellos realizados en los inicios de los años 70, su especialidad metafísica. Es el retrato de Gardel con el beso (pág.34), el diseño de la pluma o el retrato del desaparecido chileno (pág.33), en donde el trazado del lápiz más el pequeño texto manuscrito, describen un universo que en la pequeñez del formato, en la simplicidad de los elementos, se escapa hacia lo inconmensurable del otro: el rostro del espectador que mira espejeándose en el vidrio del cuadro. Es ese juego de transparencias el que va conformando el escenario donde se desarrolla una emoción que no es otra que la de nuestro presente incompleto. La nostalgia de algo que se desconoce o que tal vez no existe, la nostalgia de la nostalgia, que en este caso se va llenando con los rasgos de esas figuras fijas, apenas tocadas por el lápiz, que puestas contra la lámina se desfondan en ella hasta palpar una superficie infinitamente mayor, aquella que está detrás del cuadro, y donde nuestros ojos reflejados van a buscar la consistencia del mundo: la voz del que cantó, el pájaro que levantó el vuelo, la escritura

entintada de la pluma sobre la carta. Allí están los óvalos blancos. Desde allí se levantan y nacen estos dibujos y hacia allá van nuestras preguntas.

Porque lo que se retrata en estos primeros dibujos son preguntas y el eco tardío de unas respuestas que nuestro desamparo nos ha acostumbrado a denominar cultura. Ese retrato de una voz que se llamó Carlos Gardel es el retrato de qué, qué canto, qué film, qué rutina es la que emerge hasta llegar a esta línea, a este tono preciso del gris o del negro. Quién murió, quién vive ahora, porque reconocemos esos rasgos, qué mundo nos lo nombró. Un dibujo es eso y lo innarrable. Pero no cualquier dibujo, sino sólo aquellos que en su esfumatura y su fragilidad, permiten que el infinito de nuestra vida y de nuestra zozobra trace sus líneas y su transparencia. Es así como nace el universo, dándole lugar a otro. Estas primeras obras de Smythe tienen la consistencia casi imperceptible de algo que sabemos nuestro pero cuyo trasfondo, cuya historia, se nos ha arrancado. Los pequeños retratos de desaparecidos (es el año 1974), de aquellos desfondados de la sociedad, son nuestros pero desaparecimiento es absoluto porque nuestra emotividad los enmascara. Desde las líneas esenciales de los primeros dibujos smytheanos esos rostros van esfumándose para atrás, cayendo desde sus propios trazos para levantarse nuevamente en el fondo donde son nuestros ojos también los que nos levantan. Nos reconstruimos en ellos, renacemos en los óvalos finales, donde el cuadro vuelve a encontrarse y el retrato del desaparecido, de las niñas en su primera comunión, de Gardel con el beso estampado, se levanta junto con el reflejo de nuestras pupilas que miran, de nuestros rostros detrás de las pupilas, de nuestras vidas detrás de los rostros, de un firmamento detrás de nuestras vidas que se levanta para sucumbir y volver a alzarse bañado en el espejo de estos vidrios.

EL COLOR DE LA CARNE

De ellos emergen las superficies rosas de retratos extraídos de la crónica (pág. 36). En la Galería Epoca aparecen estos rostros entintados de un recuerdo irónico, caricaturesco de la carne y de su tradición en el retrato académico. En el cosmos sesgado de estos rostros anónimos, se va estableciendo poco a poco una comprensión mutua entre el color de la carne estampada en el retrato y la superficie que la rodea fuera de él. Esa tensión nuevamente imaginaria que comprime la forma expuesta como si quisiera anularla, devolverla al blanco de su nacimiento, es en Smythe el punto desde el cual se erguirá el desborde y el triunfo de la pintura. Las caras primero comprimidas por el blanco de la lámina, privadas del afuera, concentradas como cuarteles en sí mismas, le reclaman al espectador el otro mundo donde ellas mismas pueden ser acogidas, rehechas y sanadas de su excesivo presente, de su anonimato, de su desmedida resistencia. Es él, quien mira, el que podrá o no devolverle a ellos, a estas estampas, la vida que sus excesivas transcripciones, de la fotografía a la matriz, de la matriz a la revista, de la revista al dibujo, les han quitado. Lo que se ve es el resultado final, el triunfo heroico sobre una destrucción que amenazó con barrerlo todo y que, sin embargo, no pudo desterrar estos colores. Esta crispación del rosa encendido, que pasando del cristianismo al pop art, salvó algo del mundo que habíamos perdido.

Estos retratos extenderán luego los efectos de su aparición. En la galería Cromos (1977), Francisco Smythe expondrá una serie de diseños en los que el entorno del sitio urbano,

concretamente el barrio San Diego, suplirá la presión del blanco alrededor de los rostros (pág.37). No se ha cambiado de naturaleza, sin embargo ahora será el breviario de los paisajes de la calle, la aparición de los lugares con la anotación del color que ha sido desterrado de él. La presencia del rosado carne ha sido exiliada del rostro para ser un acto de referencia, una cita casi abstracta en la cual los fragmentos parecieran señalar los territorios de un encuentro trágico y absoluto. Aquello que se pinta es lo que sobrevive del mundo. Pocas veces ha sido retratado con mayor profundidad un momento, un terror y un estado social como lo ha hecho Francisco Smythe en esta serie. Son los fusilados de Goya en el contexto de una ciudad sin avisos luminosos, con toque de queda, y cuya vida se ha refugiado en los más hondo de las pequeñas piezas privadas, de los encuentros en bares sobre iluminados, en los amores que no pueden ser sino amores clandestinos. Es ese el espectáculo al que asistimos en estos cuadros: al patetismo de una sobrevivencia que al mismo tiempo es la metáfora mayor de un gesto humano: rosas de nuestro propio rosado emergemos precaria, duramente, pero emergemos entre las cosas.

LOS COLORES DE LAS COSAS

En Octubre del año 1978, dos meses antes de que Francisco Smythe se trasladara a Italia, la Galería de la Compañía de Teléfonos, ahora inexistente, muestra una retrospectiva que a la vez cierra esta primera parte de su obra. En ella, desde los primeros dibujos hasta las series urbanas, se nos va mostrando un itinerario en el cual el espacio de la vida y el espacio del arte se metaforizan mutuamente, trastocan sus bordes para constituir una apelación nueva que sólo puede concluirse en una actitud. El espectador de estos cuadros es en sí la imagen y el testimonio de la sobrevivencia que esos mismos cuadros delatan. De esa actitud básica surge probablemente la tensión que ha alimentado estas primeras obras: ellas refieren la parálisis de quien ha logrado sobrevivir en medio de un campo de difuntos y al mismo tiempo la alegría y el poder infinito que esa misma certeza da. De allí la esencialidad inicial, esa pureza púdica de los dibujos hasta la presencia fosforescente de los colores. En adelante esta obra irá haciendo de la participación del espectador, de su alegría, de su invención, uno de sus soportes fundamentales. El encuentro vivo con una tradición, con los frescos de Massaccio, con el Giotto, con las perspectivas de Florencia, le otorgarán a la obra de Smythe un sentido histórico, una panorámica del color y de la proporción, en suma, un dominio que incorporará de una forma profundamente libre. Al establecer el diálogo con la tradición renacentista, la obra de Smythe se transforma en una indagación cada vez más obsesiva del descubrimiento y de la noción misma del viaje. En ella están presentes los lenguajes y códigos de la historia de la pintura, pero sus obras contienen una espacialidad, un vigor, una dimensión cósmica de la que la pintura europea contemporánea patéticamente carece. Es en ese sentido que Smythe puede ser emparentado con un artista, por otra parte tan distinto a él, como es Matta: él también significó un respiro, un aliento de una vastedad inabarcable para el arte de la primera mitad de este siglo. Es en ese entendido que se puede hablar de Francisco Smythe como de un pintor profundamente americano y dentro de ello, profundamente sudamericano. Su opción y su vida constituyen una negación radical de todos los clichés que bajo esa denominación se pueden haber tejido. Nada más lejano a esta obra que el ser “americanista” y si lo es, es

solamente en el sentido con que Tamayo, en una polémica con Siquieros y los muralistas, afirmaba que sí podía hablar de una mexicanidad en pintura no era por el tema sino por el color.

LA ALEGRÍA DE LA PINTURA (*)

En un mito del pueblo Mapuche, quienes se consideran a sí mismos los primeros habitantes del sur de Chile y de la Argentina, se describe la creación del mundo: primero, se cuenta, estaba solamente el Padre y éste arrojó al ser para que formara el universo, pero lo arrojó con tanta fuerza que el ser se aturdió al chocar contra las aguas de la oscuridad. Entonces el Padre mandó a su mujer para que lo despertara. Poco a poco ella lo fue haciendo, y por cada trozo que le despertaba iban naciendo las cosas del mundo. Primero el gran río, luego la llanura, después las montañas y después de las montañas las islas, los archipiélagos y las olas moléndose contra éstos. Siguió despertándolo y nacieron los peces, los pájaros y todos los animales que se ven. Al final la mujer le tocó los párpados que se abrieron formando el cielo y cuando le despertó los ojos se creó el sol, la luna y todas las estrellas de la noche. Así apareció el mundo, pero a ella se le olvidó el corazón y el corazón dormido del ser tuvo que empezar a despertarse solo. De allí nació el hombre, por eso está todavía medio dormido y no entiende porque llegó tarde. Por eso está condenado a pensar y le teme a la muerte.

Al mirar **Geografía Phantástica** (pág. 57), y la serie **C.O.R.A.Z.O.N.A.D.A.** (págs. 40-41) de Francisco Smythe, sin darme cuenta me vi recordando esta narración. En ella el universo se levanta simultáneamente con un despertar y el pensamiento es allí solo un acontecimiento tardío, en rigor; una penitencia. Es posible que la pintura sea entonces la forma metafórica con que los hombres, desde los tiempos más inmemoriales, han tratado de eludir la condena al pensamiento. El desborde así de los colores, el gesto básico del acto de pintar, su necesaria primitividad, nos estaría revelando de ese modo un universo previo a su reconocimiento y del cual toda pintura es su huella anterior, su propia indecibilidad y en suma, la plasmación de una memoria que no podemos haber tenido porque ella misma es anterior a todo lenguaje. Si hay algo que conmueve **antes casi de percibirlo** en los cuadros de Smythe, es precisamente la constatación de esa paradoja, de ese grado de imposibilidad que no tiene más remedio, como en las fiestas de los pueblos indoamericanos, que su salida en la alegría y en la iluminación.

Y es precisamente esa alegría la que hace de la obra de Smythe un arquetipo que pone en juego los matices visuales de una historia y de una cultura que, al ser confrontadas con la radicalidad del gesto pictórico, se ven permanentemente desplazadas. Es ese gesto el que en Francisco Smythe atraviesa la totalidad de la historia escrita para tocar los fundamentos del mito, es decir, para tocar ese momento previo a la representatividad en la cual la imagen del mundo ilumina y levanta el mundo. Es allí donde esta pintura se nos refleja en su más manifiesta nitidez. Sus **paisajes phantásticos** (págs.- 54-55), sus **nottorni con cuore** (pág. 39), sus **montagne andine** (págs.. 42-43), retratan paisajes **anteriores** a los paisajes geográficos porque apuntan primeramente al fundamento de toda representación. Es esa morfología la que ilumina el carácter de génesis de esta pintura, su creación es antes que nada la creación del mito y su celebración es precisamente la puesta en escena de su sintaxis, de su escritura, de sus manchas, en una sinfonía

que no llega a consumarse porque apostando sola y únicamente a la superficie del cuadro ha apostado por sobre todo a las huellas concretas y plurales de un nuevo mundo.

Es ese el manifiesto utópico de esta obra. En ella no se tematiza una espacialidad, sino que se hace de todo lugar un posible llegar a ser. La consistencia del mundo en el que habitamos se refleja así como un efecto predispuesto de la totalidad de la pintura de Smythe, como un cálculo invertido donde la consistencia material de lo que vemos es nada más que el aura de lo que pintamos. La libretar iconográfica de esta pintura, su sentido del desborde y de la analogía, sus diálogos interseriales, nos van evidenciando, como en el mito mapuche, todo el motivo de la creación previo a la condena y a la obligatoriedad del pensamiento. Al transparentar el mundo desde estos cuadros, la noción del mundo y de realidad se manifiesta como un reflejo distorsionado de ellos. Como una especie de cárcel que la desdicha nos ha obligado a imaginar porque en ella tratamos a duras penas de inteligirnos. Toda la opacidad, la resistencia de la tierra y de las cosas, emergen entonces como una consecuencia de ese nacimiento tardío y olvidado que precedió a la creación del hombre cuando la mujer del Padre se olvidó de despertarle el corazón. En una de las obras de Smythe: **Grande Carta Continentale ovvero Caro Continente** (pág. 45), la analogía con esa narración resulta engeguedora: allí la palabra escrita cierra el ruido de las imágenes y cancela las metamorfosis que pugnan, unas tras otras, por emerger. En ella el corazón y la palabra disputan simultáneamente el centro en una historia que ya ha dejado de pertenecerle a la obra pintada para constituirse en el corazón transparente que, más allá del cuadro, se juega y se celebra la posibilidad del devenir.

En esa celebración es donde radica probablemente el carácter sudamericano de esta obra. En ella el mundo referencial se manifiesta solamente como una posibilidad y donde la noción misma de paisaje y de naturaleza se presenta no como un fundamento, sino como una consecuencia, como un efecto, de la iluminación, vale decir, de la pintura. Sin embargo, a diferencia de las corrientes dominantes previas de las artes visuales latinoamericanas, donde la confrontación de geografía, historia e imagen, se revela generalmente en su carácter trágico, en sus efectos punitivos y desmembradores, la pintura de Smythe muestra, primero que nada, el carácter festivo de esa confrontación. Su espesor emocional se articula al poner de manifiesto que la tragedia es, si se quiere, un efecto retardado de la alegría. En otras palabras: si la naturaleza tal como la hemos llegado a representar en estos países del sur de América, es el telón donde se proyecta la tragedia de la historia desde el descubrimiento hasta nuestros días, es solamente porque esa naturaleza y esos paisajes aún no han terminado de ser la pintura de Francisco Smythe.

Y es allí también donde la alegría de esta pintura que se ha propuesto nada más (ni nada menos) que ser sólo pintura, adquiere, paradójicamente, su perentoriedad moral. Es esa consumación en el cuadro la que en Smythe se levanta como objeto y muestra de toda libertad, cuestionando el sistema de nuestras representaciones y lo que hemos terminado por hacer de ellas. En rigor algún día la cordillera de los Andes será similar a las cordilleras de estos cuadros porque en ellas, en las montañas chilenas, argentinas, ecuatorianas, peruanas, colombianas, bolivianas, los hombres habrán olvidado el deseo de entender para formar parte de los paisajes que despiertan. Así se arrasan de colores los cuadros y los fundamentos de lo que vemos podrán tal vez entonces tener

exactamente los tintes que deseamos. La montaña negra al lado de la montaña de color rosado. Su arrebatadora limpidez.

SINFONICO Y TOTAL

Los óvalos negros extendidos sobre todos los paneles, sobre las tapas de los catálogos de Roma y de Colombia, los apasionados pendones que coparon la VIII Bienal de Arquitectura de Santiago, desplegados al cielo y cubiertos parcialmente en una fotografía en la que el autor parece intentar abarcar con los brazos extendidos el cosmos de su obra, en una danza que no termina en el cuadro ni en nosotros.

Decíamos que ese era el punto de inflexión, el momento en que curvándose el espacio se da vuelta sobre si mismo nos muestra el revés de todo lenguaje, el que contiene la respuesta a la pregunta de Neruda estampada sobre la superficie del “**Poema de Amor**” De Francisco Smythe: ¿Quién escribe tu nombre con letras de humo entre las estrellas del sur?

Un firmamento constelado con todos los rostros del mundo, donde los retratos se funden con nuestros ojos y con ellos las estrellas, las constelaciones, el big bang, nos contesta desde el interior de esta pintura.

Terminado los lenguajes que nos confirman en el malentendido, sólo queda el silencio del poema. Ese abrazo que no puede narrarse porque de hacerlo volvería nuevamente a ser mundo, a ser sociedad, a ser país, nación, gobierno.

Y allí brillan las estrellas del sur. Allí está tu nombre porque todos los nombres comparecen contigo y todas las palabras a ti te buscan.

A ti que miras te miran

A ti para quién y por quien el homenaje de este **Poema de Amor** de Francisco Smythe se abre y se tiende.

RAUL ZURITA

Poeta. Agregado Cultural. Embajada de Chile en Roma

Roma. Febrero 1992

(*) el párrafo “La Alegría de la Pintura” fue publicado en el catálogo D.I.A.R.I.O D.E V.I.A.J.E I (Obras 1985-91) de la exposición romana de Francisco Smythe, en Abril de 1991, en el I.I.L.A