

Llueva, llueva... la búsqueda de la atmósfera en Santiago García Sáenz

Paulo Miyada

Después de una copa de más en la noche porteña, al salir del bar donde hoy se reúnen tantos artistas y agentes del arte contemporáneo argentino, tomamos una dirección equivocada. En lugar de llegar a la Plaza San Martín, fuimos a dar a la Plaza Roma. Sin advertirlo, bajamos por la avenida Leandro N. Alem. Más adelante, la densidad del microcentro cede lugar a la grandeza desmesurada de Puerto Madero. Alguien ya me había mencionado antes esa plaza y esa avenida. Sí, fue a raíz de mis preguntas sobre Santiago García Sáenz. Debe de haber pasado muchas veces por aquí. Toda la noche porteña pasaba por aquí, me dijeron, camino a alguna conexión, encuentro, placer o desilusión. Pero las cosas eran distintas. Hoy, en la esquina con la avenida Córdoba, se ve la obra de lo que promete ser una espectacular torre de oficinas diseñada por Foster + Partners. Fecha prevista de finalización: 2028, según internet. Pero ¿realmente será así? ¿Con todo lo que está ocurriendo en el mundo, en Argentina, en Buenos Aires?

Hubo un tiempo en que acercarse de noche a los galpones de la Dársena Sur, con su iluminación precaria y sus rincones insospechados, significaba adentrarse en una zona de escasa vigilancia en un país donde la vigilancia y la represión habían sido componentes dominantes de la vida. Poco después, en 1991, comenzó la transformación de ese territorio: una impresionante operación de gentrificación dispuesta a borrar su pasado productivo y social para implantar edificios y programas de lujo. Entre los entusiastas del llamado «progreso» hubo cierta euforia. Pero desde entonces fueron tantas las crisis: el vaciamiento de los edificios de oficinas del microcentro durante la pandemia de 2020, el tipo de cambio, un gobierno, el siguiente, el actual... En esta región del mundo, ese tipo de euforia suele resultar costosa.

En una esquina, un palimpsesto de tiempos, deseos, sueños y frustraciones de todo un pueblo. Pienso que debería cambiar el comienzo del texto que estoy escribiendo sobre la obra de García Sáenz. Sí, quizá decir que es este tipo de superposición de memorias y destinos lo que vemos en la representación de los espacios urbanos que aparecen en sus pinturas. Los deseos del pueblo y los deseos del propio García Sáenz, tal como podían aparecer en su tiempo, el mismo en que Puerto Madero se vivía y se destruía como zona de opacidad, y tal como se presentan hoy.

¿Qué ocurrió en ese intervalo? El texto de Francisco Lemus incluido en esta publicación contextualiza muy bien la revisión histórica que se ha consolidado en los últimos años en torno a García Sáenz, un proceso cuyo otro testimonio fundamental fue la primera exposición institucional y antológica de Santiago García Sáenz (Buenos Aires, 1955-2006) realizada tras su muerte, presentada en la Colección AMALITA – Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, en Buenos Aires, entre julio y noviembre de 2021, con curaduría de Pablo León de la Barra y Santiago Villanueva.

Lo cierto es que hoy nadie se deja llevar por la iconografía y los títulos del repertorio católico hasta el punto de considerar que su obra es exclusivamente de temática y sentido religiosos. Se sabe que esos símbolos funcionan también como sucedáneos alegóricos de sentimientos más terrenales y personales ligados a la carnalidad, la sexualidad, la mortalidad, la esperanza y la estigmatización de alguien que se impregnó del hedonismo de la escena homosexual argentina, que eligió callar su sexualidad frente a la sociedad y que, además, vivió durante muchos años bajo los efectos debilitantes del VIH. Al mismo tiempo, nadie debería dejarse engañar por la aparente simplicidad del tratamiento pictórico de sus telas, pues en ella no reside superficialidad alguna. La elección de pinceladas sueltas, colores agrupados en matices próximos, algo pasteles, algo amarronados o amarillentos, una figuración sencilla y fácilmente reconocible, una perspectiva intuitiva... todo ello no reflejaba una falta de repertorio o de técnica, sino la búsqueda consciente de un lenguaje profundamente empático, reconocible para públicos diversos, afectuoso e insinuante, despojado de las operaciones codificadas propias de un repertorio experimental de vanguardia.

García Sáenz quería comunicar directamente sus emociones. Eligió la alegoría como filtro proyectado sobre su biografía. Qué contradicción. O quizá no. Los diarios y cuadernos publicados por primera vez en este libro son sencillamente deslumbrantes en su ejercicio de escritura y dibujo. Son también una importante puerta de acceso para comprender cómo la aparente contradicción presente en la obra de este artista operaba como un motor creativo. La angustia de su condición se combinaba con su fe para ayudarlo a avanzar con esperanza en una búsqueda constante de inmanencia y pertenencia que implicaba el desplazamiento permanente y la visita a múltiples paisajes. Al mismo tiempo, esa fe le ofrecía metáforas para sostener su compromiso con la seguridad y el cuidado de todos aquellos que vivieron y viven bajo el estigma, la persecución, la masacre y el silenciamiento (personas como él, pero también muchas otras, por las innumerables razones que el poder hegemónico es capaz de invocar para justificar el odio). Y lo hacía mientras transformaba paisajes idealizados y escenas urbanas nocturnas en atmósferas suspendidas fuera del tiempo cotidiano, algo que dependía directamente del uso de una pigmentación extendida mediante pinceladas algo sueltas y blandas: vulnerables.

Veamos un caso más de cerca. Su serie de pinturas más conocida se titula Cristo en los enfermos, iniciada a comienzos de la década de 1990, después de que García Sáenz y la artista Liliana Maresca comenzaran a trabajar como voluntarios con pacientes gravemente enfermos en el Hospital de Clínicas, hospital público de Buenos Aires. El origen de la primera obra de la serie se encuentra en la historia de confinamiento y dolor que un camionero internado en la sala de urología le contó a García Sáenz, quien la trasladó inmediatamente al lienzo. Esta obra fue adquirida por el artista Carlos Colombino, fundador del Museo del Barro, en Paraguay, institución en la que García Sáenz expuso en diversas ocasiones.

Hay dos referencias claras para esta serie. La primera es la Guerra de la Triple Alianza, tema recurrente en la obra de García Sáenz tras el inicio de sus viajes a Asunción. La segunda es la crisis del VIH, que a lo largo de los años se cobró la vida de muchos artistas y amigos de García Sáenz, él mismo afectado por el virus. Los espacios en los que aparecen estas figuras de Cristo varían ampliamente, desde habitaciones solitarias hasta carpas improvisadas al aire libre. La visión en juego en esta serie está ligada tanto a la larga agonía de los enfermos como a una herida súbita en combate.

En la pintura *Deseando misericordia* (2001), que hoy forma parte de la colección del Centre Pompidou de París y que reverbera muchos de los elementos de esta serie, se ve un espacio etéreo y monumental ocupado por dos hileras de camas de hospital cubiertas con sábanas blancas marcadas por siluetas de cuerpos que evocan presencias perdidas, como sudarios. En el extremo derecho aparece una figura desnuda en actitud postrada, probablemente aquella que desea misericordia. En la parte superior de la tela, Cristo surge de manera ambivalente: puede tratarse tanto de un ícono integrado a la arquitectura como de una aparición milagrosa. La misma ambivalencia se encuentra en la cruz al fondo del corredor central. Lo singular del modo en que pinta esta escena de melancolía y finitud reside en la manera en que desarrolla una aproximación personal a técnicas pictóricas poco valoradas por las vanguardias y las posvanguardias para pintar una atmósfera, un campo cromático y luminoso tan relevantes para la percepción de la obra como sus figuras y símbolos.

Este es apenas uno entre muchos ejemplos. García Sáenz fue prolífico y operaba con un proyecto artístico bien delineado, aunque no haya explicitado discursivamente todos sus parámetros. El alcance de ese proyecto poético es a la vez personal y colectivo, y por eso se suma a tantos casos hoy bien conocidos en la intersección entre cuestiones sociopolíticas, intimidad y sexualidad, como los de la propia Liliana Maresca y Sergio De Loof en Argentina, Leonilson y Hudinilson Jr. en Brasil, Mónica Mayer en México o Carlos Leppe en Chile.

Pero el camino de García Sáenz, en su búsqueda por convertirse en una luz presente y perdurable, se distinguió por evitar tanto los caminos de los conceptualismos como los del lenguaje verbal y, sobre todo, por desplazar el foco del cuerpo y de su imagen para tratarlo como un signo de presencia cuyo destino es disolverse en la atmósfera. Su operación pictórica constituye la búsqueda de un estado de inmanencia que, en el léxico católico, se vincula en algún punto con lo divino y los elementos de la naturaleza.

Podemos buscar en la Biblia, en el Primer Libro de los Reyes (I Reyes 19, 11-12), el pasaje que Mira Schendel eligió para acompañar su instalación *Ondas paradas de probabilidad* (1969): «Sal y permanece de pie en el monte ante el Señor. Entonces pasó el Señor y hubo un huracán tan violento que hendía las montañas y quebraba las rocas ante el Señor, aunque en el huracán no estaba el Señor. Después del huracán, un terremoto, pero en el terremoto no estaba el Señor. Después del terremoto, fuego, pero en el fuego tampoco estaba el Señor. Después del fuego, el susurro de una brisa suave.»

A continuación, podemos buscar en este libro la página del cuaderno en la que García Sáenz escribe «LLUEVA... LLUEVA...» debajo de una acuarela muy diluida de un espacio atmosférico entre el azul claro, el lila y el gris. Después, podemos cerrar los ojos. Imaginar si toda esa lluvia —nombrada, pero indistinguible entre las manchas de color— sucede frente al cuerpo o dentro de él, si cae sobre el paisaje o sobre la historia.

La lluvia ya no cae sobre las noches marcadas por el cruising gay de la Buenos Aires posterior a la dictadura militar. Tampoco empapa el sueño de crecimiento económico que impulsa la contratación de Norman Foster y su ejército de arquitectos. Cae entre las cosas, en esa zona intermedia entre memoria y silenciamiento, deseo y represión. Esa lluvia es una plegaria. Católica, sí, pero no solamente.