



RODOLFO KRONFLE CHAMBERS

La recuperación de Eduardo Solá Franco: el más contemporáneo de los modernos

The recovery of Eduardo Solá Franco: the most contemporary of the modern

Rodolfo Kronfle Chambers

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 4/3/18

Fecha de aceptación: 5/5/18

Resumen:

La obra de Eduardo Solá Franco (1915-1996) no encaja en ninguna de las grandes narrativas que caracterizan al arte latinoamericano del período moderno. El suyo era un proyecto muy personal de enigmática figuración narrativa, de estilo ecléctico y fluctuante, en el que subyacía un impulso autobiográfico que cifraba de manera simbólica los episodios y preocupaciones más centrales de su vida. A través de un estrambótico y teatralizado pastiche de temas religiosos, históricos, mitológicos, literarios y costumbristas, el autor reinterpretaba la tradición, empleando convenciones del arte del pasado para enmascarar sus vivencias y relaciones afectivas, explorando a su vez conflictos derivados de su identidad sexual y de su búsqueda espiritual. Su creación, incluidos sus filmes experimentales, desborda entonces el paradigma moderno y se sitúa en diálogo estrecho con vertientes del arte contemporáneo que, a través de recursos como la apropiación y el empleo del microrrelato íntimo, exploran la diferencia y la representación de sexualidades disidentes.

Abstract:

The work of Eduardo Solá Franco (1915-1996) does not fit into any of the common narratives that characterize Latin American art of the modern period. His was a very personal project of enigmatic narrative figurative art, eclectic and fluctuating in style, wherein an autobiographical impulse symbolically inscribes the most important episodes and concerns of his life. Through a bizarre and dramatized pastiche of religious, historical, mythological, literary and costumbrista themes, the author reinterpreted tradition, using artistic conventions to mask his experiences and affective relationships, while exploring conflicts derived from his sexual identity and spiritual search. His oeuvre, including his experimental films, overflows the modern paradigm and appears in close dialogue with contemporary art trends that, through appropriation and micronarratives, explore elements of difference and the representation of dissident sexualities.

Palabras clave:

Arte latinoamericano, sexualidad, apropiación, figuración, pintura, *queer*, *camp*, simbolismo, film.

Key Words:

Latin-american art, sexuality, appropriation, figuration, painting, queer, camp, symbolism, film.

Biografía del autor:

Rodolfo Kronfle Chambers. Guayaquil, 1970. Investigador y curador independiente. Tiene una licenciatura en Historia del Arte por Boston College y ha cursado estudios de maestría en Arqueología en la ESPOL. Ha publicado decenas de ensayos, impartido conferencias y comisariado numerosas exposiciones en varios países. Del 2003 al 2015 editó la página RioRevuelto.net, el más extenso archivo virtual de arte contemporáneo ecuatoriano, luego de lo cual co-fundó la plataforma Paralaje.xyz. Ha desarrollado algunos revisionismos del arte moderno local y es autor de libros como *Historia(s)_en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009* y *Limpio, lúcido y ardiente: Artes visuales y correato (Ecuador, 2007-2017)*, donde analiza la producción cultural crítica frente al horizonte político del país. Se desempeña, además, como asesor de instituciones culturales de alcance latinoamericano y global como la Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO), la Rockefeller Foundation, la Bienal de Cuenca y el Museo Casa del Alabado.

Toda mi obra, y colecciones que se encuentran actualmente en el guardamuebles de Gondran, en Roma, situado en la Via Blaserna 99, y además óleos, acuarelas y portafolios con dibujos y acuarelas en Guayaquil, que se los subaste; y, el valor recaudado se lo entregue en su totalidad a la Sociedad de Beneficencia de Señoras en Guayaquil y a los asilos de ancianos más pobres por partes iguales [...] Los catorce volúmenes de mis Diarios Ilustrados en acuarelas y dibujos deben ser entregados a la Biblioteca Nacional de Francia...

ESF

Testamento del 20 de enero de 1989

Luego de la muerte del artista Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915 - Santiago de Chile, 1996) llega a su ciudad natal un contenedor con más de 150 óleos y más de 200 acuarelas. Cantidad similar a la que ya se encontraban en la última de sus moradas en Guayaquil antes de que partiera para Chile a los 77 años, país donde había sembrado viejas amistades y donde descubre que tiene un cáncer que acabará con él a los 80. Abarcando un período que iba desde los años treinta hasta la década de los noventa, esta avalancha de obras comenzó a perfilar aspectos que no se habían explorado en la interpretación de su trabajo.

Si bien la pintura de Solá gozaba de cierto reconocimiento en el medio local, este se circunscribía principalmente a un círculo de amistades y a una órbita de clase alta donde era un retratista solicitado. La inclusión de su trabajo en colecciones públicas, hasta antes de su muerte, fue casi nula. Durante su vida apenas un óleo fue adquirido por el Museo del Banco Central¹ a pesar de las múltiples exhibiciones que por décadas realizó el artista en el extranjero y en diversas galerías y museos del Ecuador.

Desde sus inicios, Solá tuvo una tensa relación con las instituciones culturales locales; la primera vez que expuso —con tan solo 17 años— junto a artistas de renombre en el país fue golpeado por sus “extravagancias versallescas”: obras de raíz simbolista, pobladas por personajes profusamente ornamentados y cuyos temas, con ciertos trasfondos macabros, representaban un mundo de lujos decadentes, algo inaceptable

para quienes estaban encausados en una corriente estética que plegaba de lleno al realismo social.

El pensamiento de izquierda regiría por décadas la institucionalidad cultural del Ecuador, con el indigenismo como movimiento insignia y como imagen oficial del arte producido en el país hasta que comenzara a retarse su supremacía por practicantes de la naciente corriente ancestralista, un movimiento de espíritu modernista que surge en la década de los sesenta. Lo de Solá, en cambio, visto inclusive en un contexto más amplio, no encajaba en ninguna de las dos grandes narrativas que caracterizan al arte ecuatoriano y en cierto modo al latinoamericano del período moderno: ni en la del arte enfocado en fenómenos sociales, ni al de las corrientes formalistas. Desde sus inicios, el artista se embarcó en un proyecto muy personal de enigmática figuración narrativa, en el que subyacía un impulso autobiográfico, de estilo ecléctico y fluctuante, y cuya temática cifraba de manera simbólica los aspectos más significativos de su vida.



1. Retrato de Juan Luis Cousiño en la playa, 79 x 60 cm, óleo sobre lienzo, 1949. Colección privada.

El gran grupo de obras que súbitamente llegó al país contenía la colección de trabajos con los cuales el artista convivía en su departamento en Roma: muchos cuadros que no estaban en venta o que reversionaba si llegaban a encontrar comprador, así como una gran galería de personajes que él llamaba

¹ Hoy en día colección del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil.

“los retratos para mí” (Ver figura 1). Estos últimos eran, principalmente, retratos de amistades especiales que habían marcado episodios importantes de su vida, incluidos los del plano afectivo. El conjunto de cuadros permitió detectar lo que sin duda era un estrambótico pastiche: una serie de temas religiosos, históricos, mitológicos, literarios y costumbristas, donde los clásicos eran reeditados con un dramatismo teatral impregnado de una sensibilidad propia de su alteridad sexual y de sus creencias espirituales. Solá se había embarcado, a pesar de su formación en Europa y Nueva York en la década de los treinta, en un proyecto creativo decididamente retrógrado y a la vez clarividente, en el cual, de manera muy libre, reinterpretaba la tradición empleando convenciones del arte del pasado para enmascarar sus vivencias, y los dilemas y conflictos de su presente.



2. *El hijo pródigo*, 94 x 74 cm, óleo sobre lienzo, 1948. Colección privada.

De esta forma, temas bíblicos como la parábola del hijo pródigo –*El hijo pródigo*, 1948– (Ver figura 2) le permitían atenuar el complejo de culpa que lo acosaba luego de la muerte de su madre, poco más de un año atrás. La separación de ella, con quien lo unía un vínculo afectivo particularmente cómplice y de empatía plena, la padeció desde que abandonó el seno familiar a los 19 años, en 1935. Solá dejaría Guayaquil a esta edad para embarcarse en una vida de interminables traslados, en la cual el viaje mismo, y la búsqueda de experiencias destinadas a

desentrañar el sentido de la vida, se vuelven significantes clave para su trabajo.



3. *Crucifixión con público indiferente*, 193 x 127 cm, óleo sobre lienzo, 1950. Colección privada.

Similar manera de entretener lo autobiográfico ocurre por ejemplo en *Crucifixión con público indiferente* (Ver figura 3), de 1950, una de sus obras más interesantes, ya que mezcla de manera contrastante lenguajes pictóricos que obedecen a diferentes tradiciones. La escena, aunque evoca la convención, no es de índole religiosa, más bien representa el suplicio del mismo artista que se encontraba inmerso en una dolorosa relación sentimental que duró de 1947 a 1950. Se trata de una representación simbólica de su estado emocional, de la cúspide del “vía crucis” romántico que por entonces atravesaba. El personaje caricaturesco que pende de la cruz representaría al mismo Solá rodeado de varias figuras probablemente descritas tanto en la ilustración titulada *Laberinto* (Ver figura 4), de su diario, como en su novela autobiográfica *Encuentro con el Minotauro*.



4. *Laberinto...en que tras una serie de preguntas sin respuestas me siento tan perdido como antes*, acuarela en el diario del artista Vol. 7 (1948-1952). Biblioteca Nacional de Francia.

Entre estas, al parecer, se hallan quienes habrían sido su mejor amiga y su madre con los atributos de una Virgen Dolorosa. Los personajes que aluden a la relación sentimental serían los dos hombres desnudos que forcejean y se entrelazan a la vez, acción que se narra vívidamente en la novela: "... una lucha amistosa que había degenerado en otra cosa, tantas otras cosas... El placer, la amistad, el amor, el odio, el sufrimiento". En términos formales las manos de dedos retorcidos del personaje en la cruz recuerdan mucho al Cristo de Grünewald, cuyo *Retablo de Isenheim* (1512-1516) (Ver figura 5), había sido visitado por Solá en 1948 durante un viaje a Colmar, muy cerca del castillo donde él y su amigo se encontraban hospedados en Soultz (Alsacia). Por otro lado, como era frecuente en el artista, el fondo de la composición hace un préstamo a lenguajes modernistas –en este caso al “precisionismo” (o realismo cubista estadounidense)–, si notamos la

afinidad que tiene con la estilización geométrica de una pintura como el *Brooklyn Bridge* (1919-1920) de Joseph Stella. Inclusive los hombres que pelean pueden ser un guiño muy probable a los *Luchadores* (1899) de Thomas Eakins, un cuadro que muy probablemente Solá haya conocido, ya que el boceto de esta pintura entró a la colección del Los Angeles County Museum of Art (LACMA) en la década de los veinte, y durante 1939 Solá vivió en esta ciudad.



5. Matthias Grünewald, *Retablo de Isenheim*, 269 x 307 cm, pintura al temple y óleo sobre tabla, 1512-1516. Colección Museo de Unterlinden, Colmar, Francia.



6. Juan Luis Cousiño y el minotauro, 45 x 37 cm, óleo sobre tabla, 1947. Colección de Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

De esta forma, cruzando referencias como en el ejemplo anterior, se podía comenzar a comprender

el alcance de su proyecto creativo. Las investigaciones permitían entender quiénes eran estas personas que aparecían en tantos retratos, como *Juan Luis Cousiño y el Minotauro* (1947) (Ver figura 6), que muestra a la bestia acechando a su víctima tras las paredes del laberinto. Esta figura mitológica se convirtió en una especie de alter ego de Solá, una personalidad oculta con la cual libraba una lucha interior vinculada con su orientación sexual, tal cual lo describe en otro pasaje de la novela citada:

¡Dios mío! ¿Cómo voy a vivir conmigo mismo? –se dijo frente al espejo, ¿con este odioso hombre que soy?, ¿este monstruo que aparece en mis pupilas? Ese pobre monstruo... Sí, estaba en el centro del laberinto, y el Minotauro le saltaba encima surgiendo de lo más secreto de sí mismo... al fin lo reconocía, estaba frente a él, en sus ojos, en su reflejo en el espejo... lo miraba con una agobiante tristeza. (Solá Franco, 1970, s/n)

Con aquella información se lograba contextualizar mejor el autorretrato de ese mismo año como una pieza que acompaña al retrato de Cousiño (Ver figura 7), que muestra al artista de igual forma con el torso desnudo frente a un paisaje de San Juan de Luz con arcoíris, lugar –donde también tenía su residencia de veraneo la madre de Cousiño– que



7. *Autorretrato a los 32 años*, 64 x 54 cm, óleo sobre tabla, 1947. Colección privada.

solo fue posible identificar al comparar el fondo con ilustraciones de su diario.



8. *Apocalipsis (o Danza Final)*, 108 x 104 cm, óleo sobre lienzo, 1947. Colección Dpm.



9. *Invitación al castillo*, 100 x 80 cm, óleo sobre lienzo, Mallorca, 1955-1956.

Comparaciones de este tipo permitieron iluminar una serie de pinturas que tienen que ver con eventos relativos a aquella relación, como en *Apo-calipsis o Danza Final* (1947) (Ver figura 8) donde nuevamente las acuarelas de los diarios revelan la identidad de los personajes y van descubriendo el componente autobiográfico subyacente en su obra.



10. *Sueños prisioneros*, 83 x 65 cm, óleo sobre lienzo, Ibiza, 1952. Colección privada.

Este fenómeno de enmascaramiento se convirtió en un recurso que le permitía a Solá tratar temas relativos a los altibajos de sus relaciones afectivas sin ser demasiado explícito. Dos ejemplos de esto son las pinturas tituladas *Invitación al castillo* (1955-1956) (Ver figura 9) y *Sueños prisioneros* (1952) (Ver figura 10); ambas muestran una pareja de hombres dentro de un esquema narrativo ambiguo, que solo adquirieron sentidos más sugerentes al constatar en el diario la invitación que les hace el Barón de Heeckeren a Solá y a Cousiño a su castillo en Alsacia, donde pasan el otoño de 1947. Lo que ocurre con la relación en aquel entonces es revisitado por Solá años después en estos dos lienzos, el segundo de los cuales muestra un claro pesar o remordimiento de los personajes. El motivo de la pareja inmersa

en una relación conflictiva la podemos detectar de igual forma y con mayor enigma en el cuadro *Playa en Sirocco* (1948) pintado durante los meses que, pasaron en Taormina al año siguiente, o de manera más explícita en *Bajo el puente* (1948) del mismo período, que muestra los rostros fundidos y los cuerpos de ambos entrelazados.

Estos trabajos, sin embargo, son portadores de múltiples sentidos, inclusive el mismo artista enfatizaba el concepto de obra abierta a la interpretación, a las capas de lecturas, y en la que las elecciones formales eran apenas un interés complementario, supeditado siempre a su contribución al enigma y profundidad de contenido que buscaba. Si a esto sumamos la exploración de conflictos derivados de su identidad sexual y de su búsqueda espiritual, podemos entender cómo su creación desborda el paradigma moderno y la sitúa en diálogo estrecho con vertientes del arte contemporáneo que emplean al micro relato íntimo y a la exploración de la diferencia como conceptos significantes.

La valoración de la riqueza de su trabajo pictórico se complejizó de manera increíble al estudiar de manera cruzada sus diarios ilustrados, películas, obra literaria, o la correspondencia familiar que el propio artista transcribió y mecanografió en volúmenes encuadernados debidamente fechados con anotaciones aclaratorias. Todo lo cual fue hecho al final de sus días, con una minuciosidad que incluso lo llevó a registrar sus sueños: Solá era tan consciente del valor simbólico de las manifestaciones oníricas que, en el período cercano a su muerte, registraba diligentemente los detalles de lo que recordaba haber soñado cada noche. Este ejercicio fue revelando los matices de su vida insertos en su pintura, la forma como codificaba simbólicamente los elementos que más reiteraba, como las conchas, el mar o la playa, y el sentido que adquirirían las metáforas más empleadas, como el minotauro, los equilibristas o el laberinto.

La primera mención que encontramos de la metáfora del laberinto en la obra de Solá se encuentra en la ya mencionada ilustración clave de su séptimo diario ilustrado (1948-1952). En aquel momento, debido a sus propias crisis nerviosas, muy ligadas a las tensiones de su relación con Cousiño, Solá decide buscar apoyo emocional y guía a través de conversaciones con una serie de personajes. Cruzando referencias con su novela *Encuentro con el minotauro* sabemos que el artista consultó al menos con un sacerdote, un psicoanalista, un gigoló y una amiga. Estos son seguramente



11. *La pequeña nube rosa*, 61 x 119 cm, óleo sobre lienzo, 1966. Colección privada.

los personajes que representa en aquella acuarela de fondo azul, aquel tono que empleaba en los diarios cuando relataba sus estados de ánimo más depresivos.

El laberinto se convirtió en una figura retórica reiterada, que podía aludir no solo a las crisis emocionales, sino también a la búsqueda del sentido de la vida misma. El vínculo es claro, además, en referencia al sitio donde el minotauro deambulaba según la mitología clásica, y dio título también a su cuarta novela autobiográfica *Pasos en el laberinto*, de 1970. Esta búsqueda fue un motivo recurrente en la narrativa, la poesía y la pintura de Solá. Obras como *La pequeña nube rosa* (1966) (Ver figura 11) muestran figuras que corren dentro de un espacio tan confuso como fantástico; un rostro lleno de angustia como impreso en un papel similar al que usan para cubrirse los personajes, nos sugiere que se trata de un estado mental, de una visión o tormento del interior, en cuyo fondo el gran personaje sentado y cubierto en franjas rojas aguarda pensativo por una respuesta.

En la pintura *Laberinto colgante* (1955) (Ver figura 12) coexisten otros personajes a más de las figuras que corren despavoridas. El trabajo incluye varios acróbatas, que Solá usará también en varias pinturas como metáfora del equilibrio, del balance apenas momentáneo o efímero que el ser humano puede alcanzar en su vida. El artista conjuga en todas estas obras sus creencias espirituales de corte metafísico, a través de las cuales las vicisitudes y problemas son

enfocados como oportunidades de aprendizaje, crecimiento y evolución.



12. *Laberinto colgante*, 80 x 100 cm, óleo sobre lienzo, 1955. Colección del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

El cuadro de 1972 (título no identificado) (Ver figura 13), que muestra a varias personas cayendo a un mar frente a la mirada de una entidad con cinco ojos, puede sintonizarse enigmáticamente con estas ideas. Esta pintura, en términos formales, es otro buen ejemplo de cómo el artista emplea geometrías abstractas que sugieren otros planos espirituales, para emplearlas como telón de fondo donde situar la narración figurativa.



13. Título no identificado, 99 x 79 cm, óleo sobre lienzo, 1972. Colección privada.



14. En la playa de Caparica / David Jose Morais de Cascais – Marzo 1959, acuarela en inscripción en el diario ilustrado del artista Vol. 9 (1955-1959). Biblioteca Nacional de Francia.

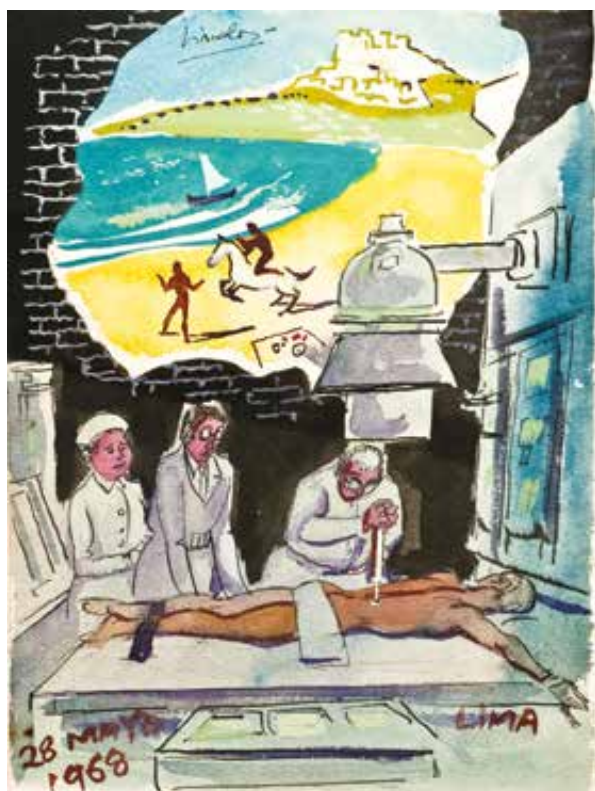
Las estrategias de enmascaramiento de Solá se profundizan en otro grupo de cuadros relativos a la relación más importante del artista, a la cual aludió constantemente hasta el final de sus días. Un grupo de retratos del mismo sujeto, bajo el nombre de David Morais, se encontraban también entre las

pinturas que aparecieron luego de su muerte. En todos se representaba a un joven rubio de cuerpo escultural que claramente centra la atención en su figura como un objeto de deseo. El personaje aparece múltiples veces en los álbumes de fotos y los diarios ilustrados del artista (Ver figura 14) y es partir de estos que podemos interpretar la pintura titulada *Ciudad Montaña* (1968) (Ver figura 15) como una evocación nostálgica de los años que Solá pasó con él. La pintura fue realizada mientras el artista convalecía de una dolorosa operación en la espalda, y aparenta representar de forma esquemática la ciudad de Lindos, en la isla de Rodas, donde pasaron varios meses juntos. Esta conclusión se deduce de las semejanzas entre varias ilustraciones que muestran visiones y recuerdos del artista (Ver figura 16).



15. Ciudad montaña, 140 x 100, óleo sobre lienzo, El Bato, Chile, 1968. Colección privada.

David, el modelo de aquellos retratos, será sublimado como el personaje de los botines deportivos que aparecerá en numerosos cuadros, los que sin estas pistas encontradas en los diarios serían aún más crípticos (Ver figura 17). Si bien las representaciones de Morais son de naturaleza idílica, la relación no estuvo exenta de momentos difíciles. Una crónica del vínculo aparece de forma velada en

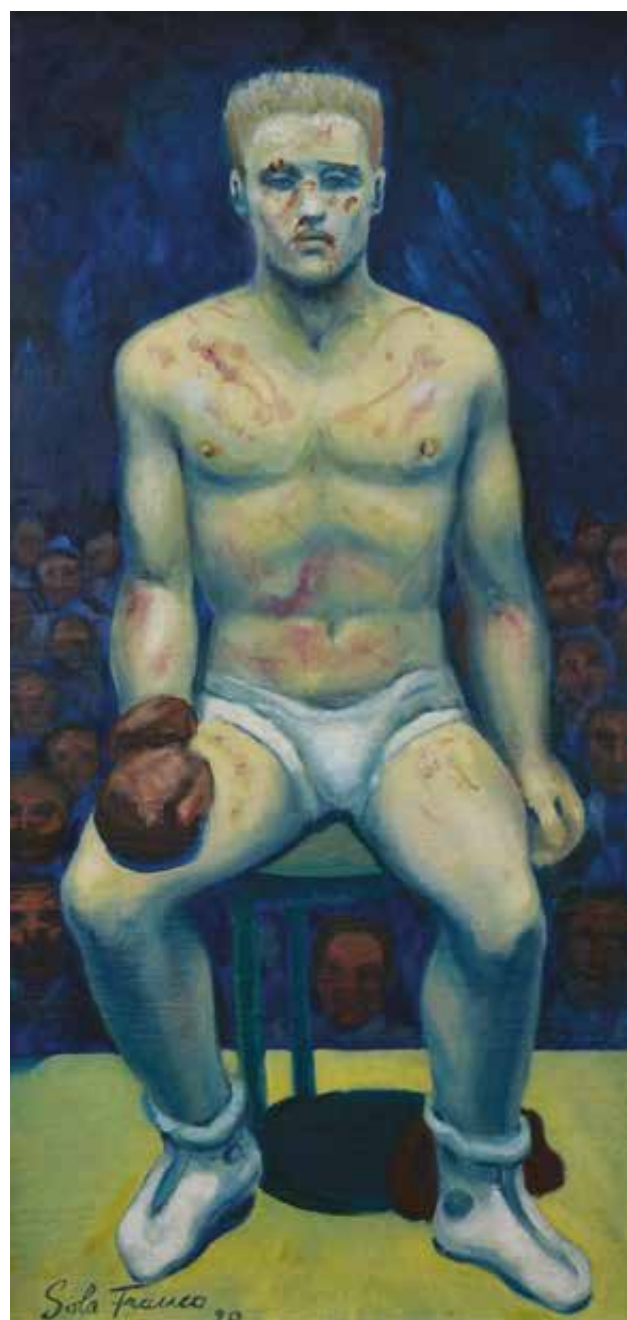


16. 28 de mayo – Lima / Lindos, acuarela e inscripción en el diario ilustrado del artista Vol. 11 (1966-1968). Biblioteca Nacional de Francia.



17. *Beau garçon*, 100 x 65 cm, óleo sobre lienzo, 1973. Colección privada.

la novela *Tibio día para marzo* (1967, publicada en 1970) donde Solá encarna, travestido, el rol femenino de una veraneante adinerada que se enreda con un gigoló boxeador, trama que atraviesa claramente cuadros como *Summer and all that* (1978) y el *Beau garçon* (El joven bello), (1973) del cual hizo varias versiones. Hasta sus últimos días Solá volverá insistentemente sobre esta obsesión, como señala de forma conmovedora el boxeador triste y ensangrentado cual *Ecce Homo* (Título no identificado, 1990) (Ver figura 18) frente a la fría mirada de los espectadores, tan lejos este de la ominosa y aleccionadora interpretación de *El retrato de Dorian Gray* (1978) (Ver figura 19) que hace a partir de su modelo.



18. *Boxeador*, 98 x 48 cm, óleo sobre lienzo, 1990. Colección de Juan Canessa.



19. El retrato de Dorian Gray, 99 x 79 cm, óleo sobre lienzo, 1978. Colección privada.



20. Narciso, c.1970. Paradero desconocido.

El dilema relativo a su identidad de género bien puede ser parte medular de obras como *Hermafro-*

dita (s/f), un símbolo des-erotizado de la unión de opuestos, y, por otra parte, un arquetipo importante dentro de la teoría de Jung; y también en *Narciso* (c.1970) (Ver figura 20), el mito que Freud enfocó como simbólicamente homosexual y que en las artes ha funcionado como símbolo de la pasión por el mismo sexo, pues al igual que Dorian Gray, el personaje deviene en afeminado por su énfasis en la belleza propia. En la versión de Solá, Narciso llega al extremo de reflejarse en el agua como mujer, mientras que en *Transfiguración* (1968) (Ver figura 21) un cuerpo masculino parece mutar en un personaje femenino que revela su rostro tras unas gafas de sol y en el que el simbolismo de las conchas se presenta como un elemento regenerador. Obras como esta parecen apuntar hacia una visión espiritual de la sexualidad como un principio unificador de los aspectos femeninos y masculinos del ser.



21. Transfiguración, 81 x 66 cm, óleo sobre lienzo, 1968. Colección privada.

Este dilema parece inclusive atravesar la narrativa de su primer film *Encuentros imposibles* (1959) (Ver figura 22), en el que la actriz, en brazos de David, parece encarnar el deseo del propio artista. Si estas interpretaciones lucen especulativas vale fijarse en un detalle clave del cuadro titulado *Disparition du jour* (Desaparición del día), (1972), en el cual el hombre que nos da la espalda viste un bañador cuyo modelo, únicamente de un lado, se ata con un lazo propio de un bikini de mujer.



22. *Encuentros imposibles*, 10'12'', fotogramas, Sitges 1959.

Desde interpretaciones de San Sebastián, el más temprano ícono gay, cuya imagen clásica del sensual joven semidesnudo penetrado por flechas es enfocada en el estudio de Richard A. Kaye como el “retrato prototípico del gay torturado de closet” (Kaye, 1996), hasta los vampiros que ilustraba en su temprana adolescencia, una metáfora comúnmente sexualizada, pasando por representaciones de marinos en varios cuadros, donde reinterpreta su robusta masculinidad, el repertorio del artista incluye una variedad de temas inscritos en el imaginario de la cultura visual *queer* que ilustran el deseo homoerótico. Estos ejercicios hermenéuticos, hay que puntualizar, no son para nada antojadizos, pues el mismo artista tenía clara la aproximación interpretativa que demandaba su trabajo: “Así, podemos leer como en un libro a través de sus signos y símbolos, todo lo que es, desea y anhela el artista”. (Solá Franco, 1989, p.4)

Se hace evidente el arrojo que tiene Solá para formular una poética del cuerpo masculino, y

para marcar referencias sobre una identidad sexual ambigua o que habita y se manifiesta en planos metafísicos. Para ello empleó con habilidad aquel ardid del surrealismo, que entendía el arte como una expresión del subconsciente. Y aunque en verdad él estaba decantando de su vivencia real, fue a través de la proyección de una atmósfera de ensueño o de evocaciones fantásticas como logró que sus representaciones escaparan de la normatividad que un estilo más realista hubiese provocado.

Si bien la pintura de Solá está poblada de significantes que expresan sus pensamientos, inquietudes y anhelos, estos se encuentran lejos de agendas reivindicativas, y, de hecho, se sitúan –paradójicamente– más cerca de cierta “moralidad” que se deduce al leer algunos pasajes de su obra literaria o comentarios que hizo en sus diarios, en los cuales enfoca a la sociedad y la cultura en un proceso de franca decadencia, y los marcos que le daban estabilidad se desfiguran aceleradamente.

Ejemplo de esto es el collage titulado *What has happened to America?*, de 1969, que muestra fotografías de parejas de hombres abrazados, o la ilustración del balneario de Sitges, de agosto de 1985, sobre la cual escribe en tono crítico: “(...) paso un mes en lo que fue un tranquilo pueblo, ahora centro de los ‘gay’ que se hacen gran propaganda a pesar de la nueva enfermedad AIDS”. (Ver figura 23)



23. *What has happened to America?*, 1969, collage en el diario ilustrado del artista Vol. 12-B (1968-1976). Biblioteca Nacional de Francia.

Ciertamente el “closet” ha sido un fenómeno psicológico determinado por circunstancias sociales que siempre han restringido la manera de actuar, manifestarse y percibir el mundo. La presente indagación sobre su obra no se propuso revelar algún secreto o importunar su memoria sazónándola con anécdotas menores. Lo que se tenía claro es que prolongar la omisión del análisis de estos temas en la obra de Solá violentaba el espíritu de tantas representaciones que creó y que expresan elocuentemente una mirada *camp* sobre la masculinidad, refinada y teatralmente exagerada al punto de lograr casi siempre el afeminamiento de sus personajes: cuanto se reiteran las poses sensuales, los gestos afectados, las prendas mínimas, los trajes y bañadores ajustados. En resumidas cuentas, la no conformidad de género del artista modela, informa y complejiza su producción estética.

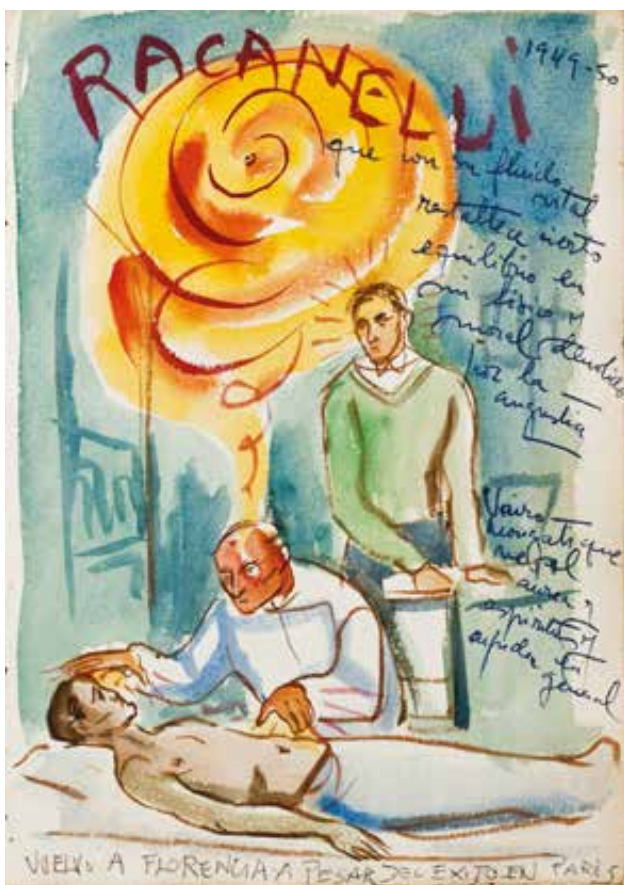
Aquella aproximación no corresponde a un período específico, se manifiesta a lo largo de su carrera hasta el año mismo de su muerte. Basta reparar en el dibujo de 1996 (Sin Título) (Ver figura 24), hecho por un Solá Franco con cáncer terminal, que muestra dos marinos ensoñados,

como si mutuamente se pensarán, tendidos sobre una manta de patrón geométrico, al tiempo que una mujer escotada los mira y se ventila acalorada con un abanico. Todo parece flotar y pertenecer al reino de un picnic onírico, donde hasta las frutas —como en algunas de sus naturalezas muertas— se cargan de insinuaciones genitales. Es impresionante, a su vez, cómo aquel dibujo aparenta ser un guiño a los célebres marineros del artista norteamericano Paul Cadmus (*Sailors and Floosies*, 1938), cuadro reconocido por su carga homoerótica, en el que, a pesar de que los hombres se encuentran liados con mujeres, su mirada y pensamiento están en otro lado.



24. Sin título, 54 x 66 cm, tinta y acuarela sobre cartulina, 1996. Colección privada.

La visión que tenía Solá de lo sobrenatural no era un asunto ligero sino algo medular en su obra. El artista conciliaba un entendimiento compasivo de la fe católica con múltiples filosofías orientales, y conllevó una permanente búsqueda que lo acercó a diversos maestros espirituales. El más importante de ellos fue el pranoterapeuta Francesco Racanelli (1904–1978), a quien conoció en Florencia en 1948: “Él curaba con la imposición de las manos. Cambió totalmente mis ideas sobre la espiritualidad y la religión y me hizo un gran bien abriéndome las ventanas de la mente a un mundo ilimitado (...) una gran influencia en mi vida”. (Ver figura 25) Por sus Diarios desfilan sacerdotes, gurús, guías del movimiento espiritual Subud y otros tantos que lo orientaron. Su creencia en experiencias paranormales y en fenómenos metafísicos iluminan de igual forma diversas páginas. El artista se tomaba las dimensiones metafísicas de manera muy seria e incorporaba simbolismos alusivos a sus creencias en sus cuadros.



25. Racanelli que con su fluido vital restablece cierto equilibrio en mi físico y moral debilitado por la angustia – 1949-1950 / Vuelvo a Florencia a pesar del éxito en París, acuarela en el diario ilustrado del artista Vol. 7 (1948-1952). Biblioteca Nacional de Francia.

La interpretación del trabajo del artista se potencia a partir de que se tuvo acceso a sus extraordinarios Diarios Ilustrados, producidos desde 1935 hasta 1988, que sumaban cerca de 3.300 ilustraciones creadas de forma ininterrumpida durante aquellos 54 años y que hilvanan un fascinante relato de su tiempo desde una perspectiva íntima. Estas páginas fueron claves en la tarea que conllevó entender su heterogénea obra y su exagerado sentimentalismo como una representación melodramática de su propia vida: con las claves que contienen entendemos su triste autorretrato de 1940 (Ver figura 26) como el colofón de la crisis nerviosa que sufrió tras su paso por los estudios Disney², o el autorretrato de 1951 (Ver figura 27) con el pecho desgarrado como su eterna añoranza por el recuerdo de los años felices de su infancia.

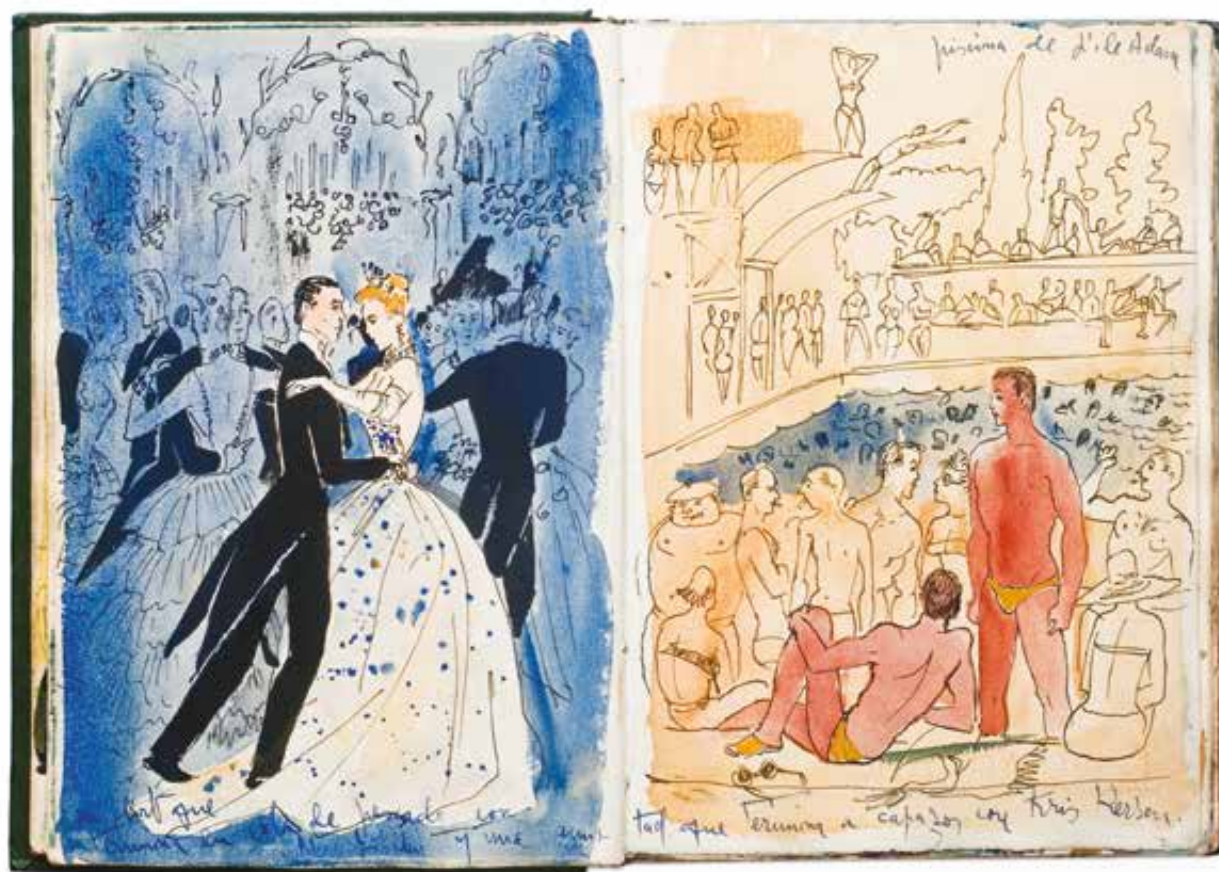
² En ese “período negro de Nueva York”, tras su salida de los estudios Disney en California, el artista consigue trabajo como ilustrador de modas y páginas sociales para la revista Vogue. Los figurines que adornan el fondo de la pintura hablan sobre su actual situación junto a una frase en francés: *Madame je suis tre content* (Señora yo estoy muy feliz).



26. Autorretrato a los 25 años, 65 x 49 cm, óleo sobre tela, Nueva York, 1940. Colección privada.



27. Autorretrato con desgarré (36 años), 92 x 72 cm, óleo sobre lienzo, Ibiza, 1951. Colección privada.



28. *Un flirt que termina en cola de pescado con M. Solvay y una amistad que termina a capazos con Kris Kersen – piscina de L'Isle-Adam, acuarela e inscripción en el Diario Ilustrado Vol. 8 (1952-1955). Biblioteca Nacional de Francia.*

Pero no se trata sólo de ponderar ese aspecto humano como valor único en su obra, sino la forma como hoy en día nos resulta culturalmente relevante su propuesta: Solá iba a contrapelo de los movimientos modernistas, y por ello era visto como un trasnochado, pero curiosamente es el primer artista ecuatoriano en desarrollar varios temas que tienen que ver con lo contemporáneo. Desde 1959, por ejemplo, realizó filmes experimentales que bien se pueden entender como las primeras piezas de videoarte en el país (y de las más tempranas en la región), a la vez que planteaba su quehacer como algo multidisciplinar, en el cual podían confluir varias formas expresivas a la vez. Solá sospechaba del progreso, puso un acento en lo autobiográfico, el recuerdo y la memoria... todos estos temas que tienen directa relación con la teoría crítica de nuestro tiempo, las políticas de identidad y el estudio de sexualidades disidentes tan caras al arte actual. Podríamos llegar a nombrar a Solá, inclusive, como un "proto-apropiacionista", pues evidencia sobra para confirmar los permanentes guiños y citas al arte y estilos del pasado que se resignifican para sus propios fines. Y lo más excepcional es que todo esto se logró sin seguir ninguna doctrina, mo-

vimiento o escuela de su tiempo. Solá era ecléctico y diverso antes de que estuviera de moda serlo. Para su mala suerte habitó en el tiempo y lugar equivocados.

Para conmemorar el centenario de su nacimiento surgió la idea de difundir los diarios, los cuales son sin duda el acervo simbólico más singular y ambicioso del período moderno en el arte del Ecuador. Estas páginas reivindican, además, el potencial micro-político que opera a partir de una cotidianidad, cuyo poder de afectación puede a veces conmover mucho más que los grandes gestos artísticos. Las múltiples lecturas que podemos derivar de sus páginas, y su condición de documento histórico que da cuenta de la transformación de una época, son cualidades que descartan cualquier paralelo; el mundo cosmopolita que encierran los sitúa como una creación de interés universal (Ver figura 28).

Un elemento adicional de apremio se sumó a esta iniciativa, aquella instrucción en su testamento de que los diarios debían ser entregados a la Biblioteca Nacional de Francia. La coordinación de esta orden por los canales diplomáticos tomó años y finalmente la voluntad del artista se cumplió en el

2014. Ciertamente Solá fue un francófilo, algunos de sus mejores momentos como creador se relacionaron con Francia, donde montó con éxito una de las decenas de obras de teatro que escribió y donde llegó a exponer su pintura con reseñas positivas. Pero el motivo de la donación se debe seguramente a otro factor. Solá vivió un autoexilio permanente derivado de una tensa relación con su ciudad natal, de la cual da fiel cuenta en estas páginas, la ciudad que desde sus inicios representaba una amenaza a su sensibilidad, a la que trató de aportar en diversos ámbitos cada vez que regresaba, sin poder lograr mucho, y de la cual huyó hasta para morir. Por ello, no extraña que haya donado a la beneficencia toda la obra que le quedaba, pero escogió para estos diarios el mismo exilio por el cual optó en vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Ghez, D. (2017). *They Drew as They Pleased Vol. 3: The Hidden Art of Disney's Late Golden Age (The 1940s - Part Two)*. San Francisco: Chronicle Books LLC.
- Kaye, R. (1996). Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr. En P. Horne y R. Lewis (Eds.). *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures* (pp.86-105). New York: Routledge.
- Kronfle, R. (2016). *Eduardo Solá Franco. El impulso autobiográfico*. Cuenca: Fundación Municipal Bienal de Cuenca.
- Kronfle, R. (2015). *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco*. Quito: EACHEVE.
- Kronfle, R. y Estrada, P. (2010). *Eduardo Solá Franco. El teatro de los afectos*. Guayaquil: M.I. Municipalidad de Guayaquil.
- Solá Franco, E. (1970). *Encuentro con el Minotauro*. Novela inédita. Archivo Solá Franco, Biblioteca Municipal de Guayaquil.
- Solá Franco, E. (1989, diciembre 3). La espiritualidad en el arte: Símbolos y grafismo en el arte de Judith [Gutiérrez], *Suplemento Matapalo*, p.4.