VISION ESQUEMATICA DE LA III BIENAL

POR

JOSE MARIA MORENO GALVAN

II

Decíamos, en el comienzo de este trabajo, que el arte hispanoamericano gravita fundamentalmente alrededor de dos polos: Méjico y Buenos Aires. De influencia real y directa, el uno; de afinidad electiva, el otro.

El centro de gravitación mejicano representa, antes que nada, la posibilidad de nacimiento de un arte americano—hispanoamericano, para precisarlo más—genuino y autónomo. El centro de gravitación bonaerense significa una situación del arte americano, por la cual éste se siente incluído en los mismos problemas y en los mismos principios teóricos que han determinado todo el arte europeo de estos últimos años. Por tanto, el primero representa un anhelo de originalidad; el segundo, un anhelo de perfección.

Es necesario, antes de continuar nuestra breve reseña, señalar alguna leve consideración en torno al intento de originalidad mejicana. No se trata ya del presunto originalismo temático, señalado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e, incluso, José Clemente Orozco, en cuanto éste también se deja llevar por una pretensión de anteponer lo documental a lo pictórico. Se trata de una originalidad que, tomando como base la temática de los viejos maestros, ha llegado a constituir una nueva forma, ejemplificada en la pintura de Rufino Tamayo.

Por último, señalábamos el apunte de lo que puede llegar a ser nuevo foco catalizador del arte americano, insinuado en los países del área del Caribe, pero sin que llegue a concretarse de una manera definitiva ni en la Habana ni en Caracas. Es interesante definir, con el máximo de precisión, la verdadera entidad de ese nuevo foco del arte pictórico, pues en él cabe esperar la aproximación más exacta de lo que se viene intuyendo hoy como un arte genuinamente hispanoamericano.

Si el arte hispanoamericano de las tierras de Méjico fué hasta Tamayo un intento testifical que en Tamayo logra hacerse esquemático; si el arte producido en nuestro siglo por el área platense y sus aledaños fué siempre un intento de plastificación a la manera

europea, el arte que nace en el área caribeña es, desde luego, documental, pero tiene tal poder esquemático que algunas veces parece pretender la abstracción rigurosa e, incluso, se confunde con ella. Queremos, por ahora, dejarlo ahí señalado simplemente, para volverlo a encontrar luego ejercitando una presión si se quiere impalpable sobre muchos artistas, que, sin pertenecer directamente a esta área se sienten unidos a ella por una afinidad invisible.

MÉJICO Y SU ÁREA DE INFLUENCIAS

Como hasta aquí hemos venido haciendo, atenderemos principalmente a los grandes sintomatismos, sin intentar siquiera un bosquejo completo del panorama de la Bienal, ni mucho menos su síntesis antológica. Nos referiremos, primeramente, a Méjico y su área de influencias, que en algunos casos alcanza a toda América. Sabido es el gran influjo que el arte mejicano viene ejerciendo sobre el de toda América desde hace más de treinta años, basado en la panacea de construir un arte de testimonio. Por ello mismo, y a fuer de repetir lo ya dicho para el arte de España, tenemos que señalar que las áreas localizables no lo son de una manera estricta y que ellas atienden más a la célula germinal del nacimiento de un arte que al escenario de su efectivo desarrollo.

Méjico y su pintura ha estado insuficientemente representado en esta como en todas las anteriores Bienales. Faltaron, sin duda, los protagonistas más caracterizados de su pintura de hoy y los de la formación de su pintura en lo que va de siglo. Sin embargo—aun cuando no en su faceta más representativa—, en la Bienal estuvo la obra grabada de José Clemente Orozco, que por tantos conceptos puede considerarse maestro fundacional de la temática mejicana.

José Clemente Orozco—y esto no es ningún descubrimiento—no es esencialmente un grabador, sino un muralista; dos actividades que parecen no tener ninguna relación y que en alguna ocasión pudieran considerarse antagónicas. Esta observación sería válida para cualquier arte nacional que no fuese el mejicano. Pero ocurre que el muralismo de Méjico, del cual es Orozco representante destacado, se basa, antes que en juego compositivo y puramente plástico, en profundidad temática. Cabe decir que la temática es la gran protagonista de ese arte que en Méjico comienza con la segunda década de nuestro siglo. Por más que justificaciones de última hora hayan pretendido demostrar una presunta ascendencia en los viejos murales prehispánicos, lo que realmente dió pie a una pintura

con visos de originalidad fué la temática. Y la temática de un grabador: el gran José Guadalupe Posada. Nada tiene, pues, de extraño el hecho de que José Clemente Orozco, al estar representado en la Bienal con obra grabada, esté representado también, por virtud de su fuerte documentalismo, como artista de su obra total. Con ello, parece que desvirtuamos un poco la significación del mural en la reciente gran historia de la pintura de Méjico. Tiene, en efecto, un altísimo valor la documentación muralista mejicana, pero éste es un valor de derivación sociológica, pues lógicamente lo que está ejercitando tan abiertamente una labor comunicativa con el público, como es el mural, tiene también más posibilidades de actuación.

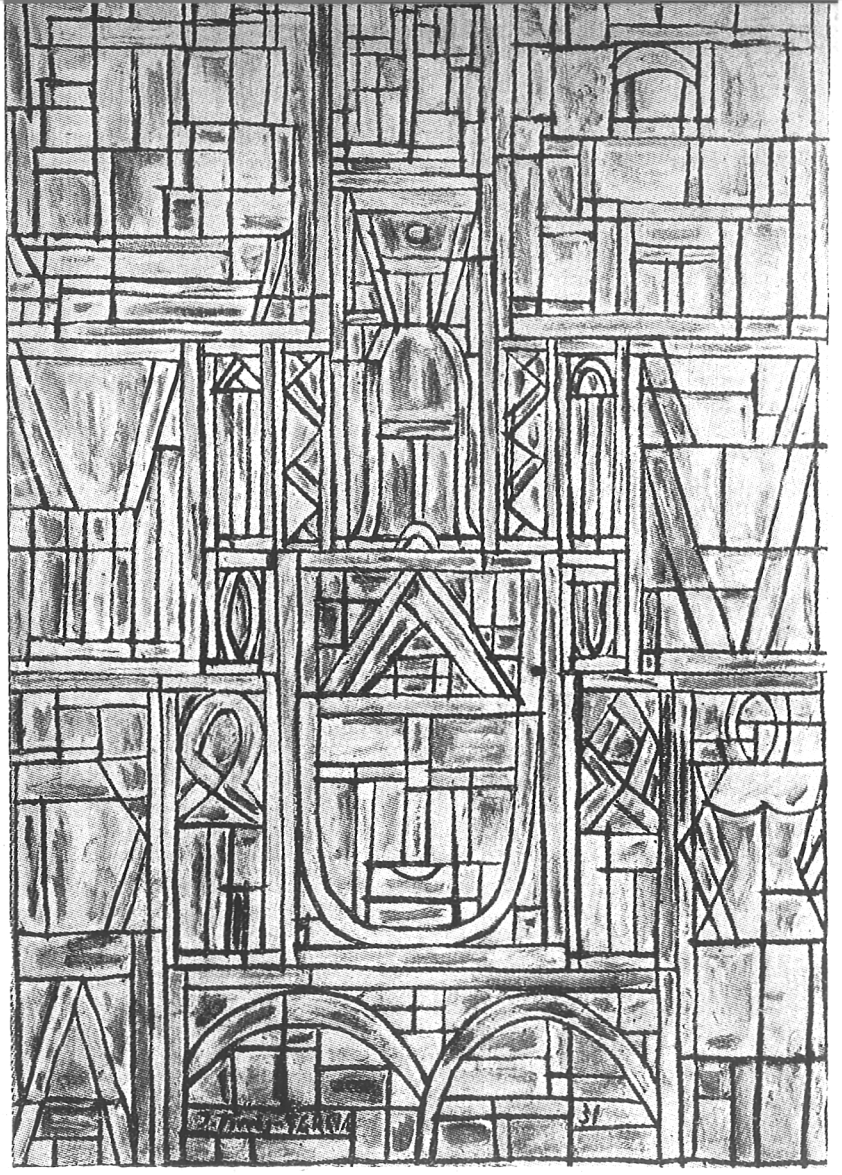
La originalidad del mural en Méjico es haber eludido la problemática plástica que este tipo de pintura traía consigo en cualquier otro país. Y así ocurre que, como murales y grabados están asentados en una misma apetencia comunicativa, para los efectos de esta Bienal, tan representativa de la obra de Orozco es su labor de grabador como su labor de muralista.

¿Qué puede decirse que no esté ya dicho del problema que José Clemente Orozco plantea como pintor? En nuestra opinión, en él existe el paralelo más sintomático de Goya. Con lo cual, y teniendo en cuenta que Orozco es el único artista definitivo de los tres grandes iniciadores del muralismo, estamos planteando de lleno la cuestión de que la pretensión de mejicanismo autóctono de estos artistas quede desvirtuada un tanto por el hecho incuestionable de su afinidad goyesca.

Ahora bien: ocurre que esta afinidad es precisamente un don de la más auténtica americanidad. Por eso, en muchos trabajos anteriores nuestros hemos señalado el papel catalizador que Méjico ejerce para el reencuentro de una nueva originalidad americana.

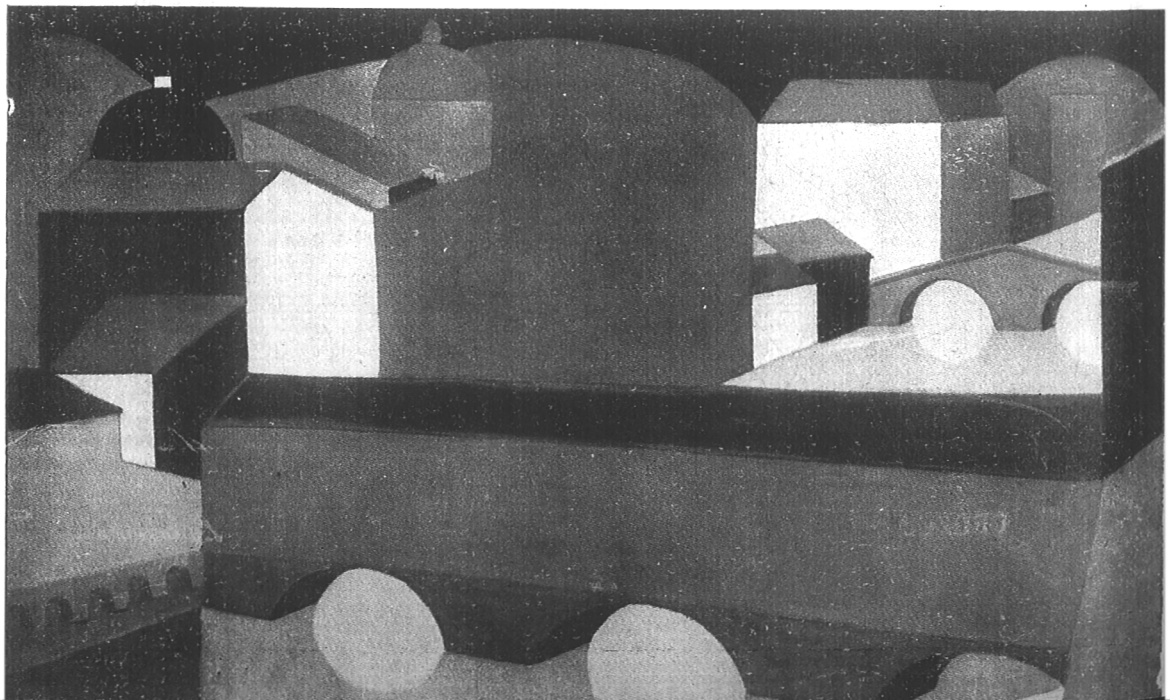
Continuando nuestra reseña en esa atención a los polos sintomáticos, en la que queríamos verla incurrir, nos referiremos, y siempre dentro de la aportación mejicana en su límite nacional más estricto, a los grabados de Angel Zamarripa, más afines con el neobarroquismo documental de Orozco, frente a los dibujos de Rafael Navarro, representativos de un especial tipo de pintura mejicana que atiende más a la contundencia de límites formales. Los grabados de Zamarripa están dentro de un orden documentalista típicamente mejicano, que no elude la reseña folklórica o regionalista, porque uno de los postulados de esta pintura es el de lograr la universalidad por la localización. Los dibujos de Rafael Navarro dijéranse incluídos en una especial manera mejicana de enten-

OROZCO *Autorretrato.*



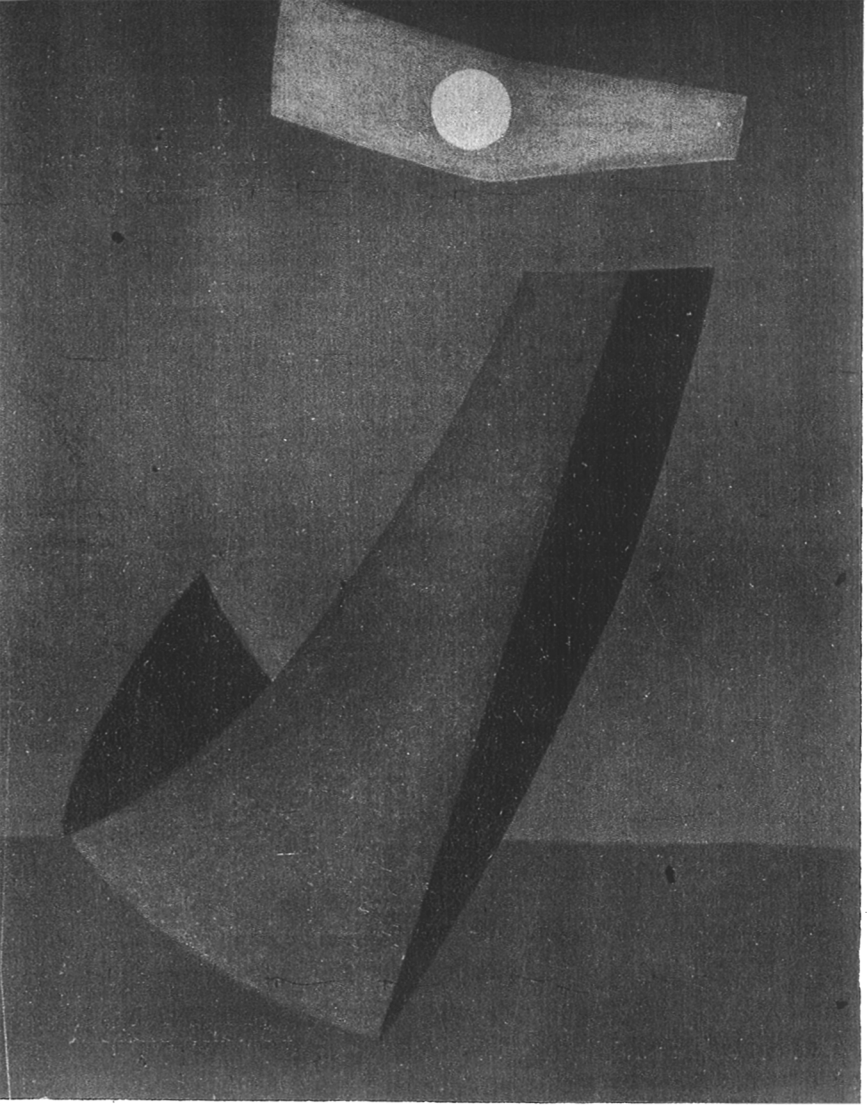
TORRES GARCIA

FERNANDO BOTERO
(Colombia).



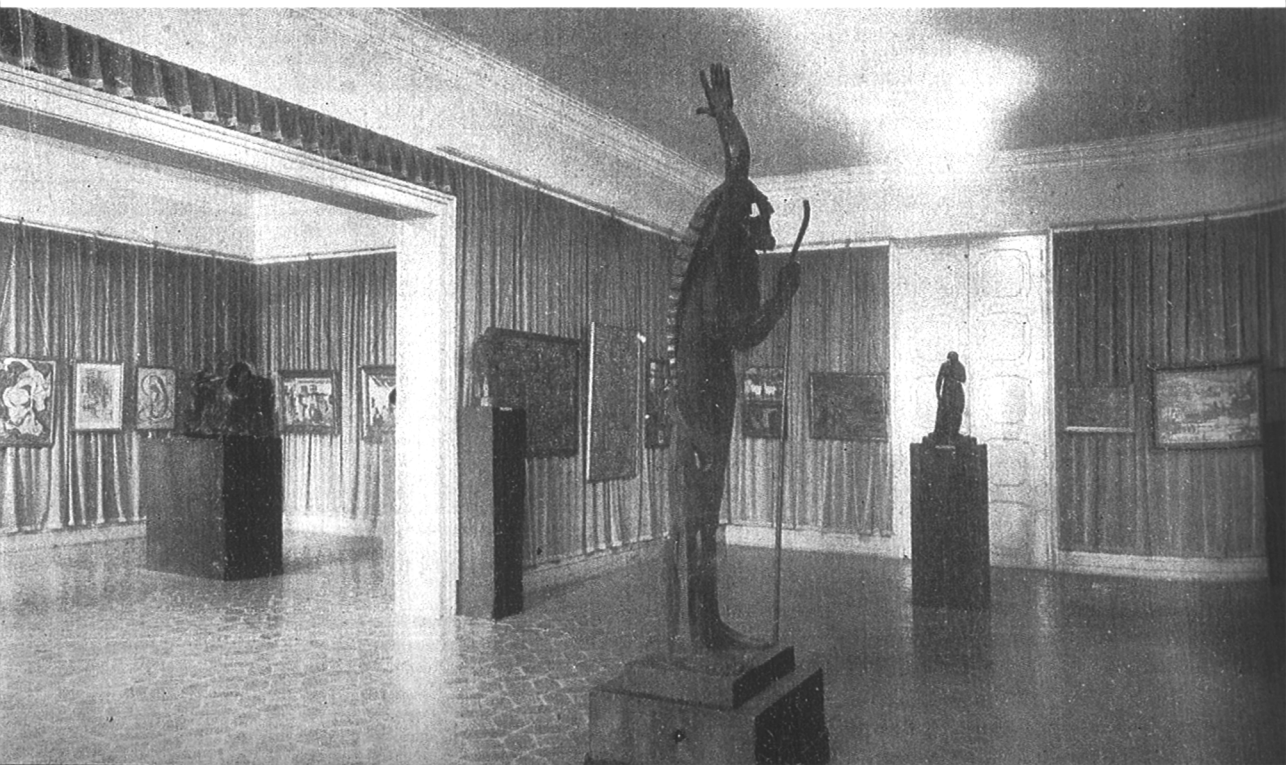
GALO GALECIO
(Ecuador).
Premio Badalona
para grabado.

TORRES GARCIA



RAMIREZ *(Colombia)*.

Salas de artistas uruguayos y esculturas de PABLO GARGALLO



der el realismo mágico, que, sin embargo, por una especie de mandato del mundo ambiente, transmiten también alguna esencia de orden comunicativo.

Con el envío mejicano llegó la obra de un escultor español que está dentro de la pretensión rigurosa del mejicanismo: la del escultor José Cañas. Quien intente ver una pretensión escultórica en su obra, quedará abrumado, sobre todo por su intención extremamente documental. Es cierto que en algún momento su escultura alcanza un claro nivel de monumentalismo, pero incluso éste está al servicio de una preconcebida idea que no es formal, sino de orden comunicativo. Tal vez sea Cañas un magnífico ejemplo de lo que pudiera ser el comienzo de un paralelo escultórico del indigenismo pictórico.

LA GRAVITACIÓN MEJICANA EN LA PINTURA DE AMÉRICA

Como decíamos, las ondas de la concepción documentalista mejicana llegaban hasta muy lejos de su lugar de origen, y en algunas ocasiones, hasta se aposentaban en polos inversos, como en el Plata.

La pintura de Osvaldo Guayasamín tiene evidentemente a Méjico como catalizador. Sin duda, se trata de una pintura que nació originariamente con vocación comunicativa o documental, pero que más tarde se fué dejando ganar por intenciones plásticas hasta convertirse en una armoniosa síntesis de ambas concepciones pictóricas. No se puede señalar una apetencia mejicanista a ultranza. Se trata más bien de un enfrenamiento paralelo con el problema del arte. Después de Méjico y su experiencia, América en general no pudo permanecer insensible. Osvaldo Guayasamín trató, como los mejicanos, de ser vehículo de ciertos anhelos; pero en él actuaba muy decididamente toda una concepción plástica. De tal manera, que su pintura actual parece estar absolutamente desligada de aquella matriz de origen.

Diríamos que la pintura de Guayasamín está realizada con esencias documentales sujetas a leyes plásticas. Pero que las leyes plásticas no invalidan en ningún momento su raíz documental. De esa manera su pintura, lejos de ser la solución de un problema de orden plástico tendente a la abstracción, es un a manera de organismo que vive en sí mismo. Y aquí queremos señalar la inmanencia de ese otro tercer polo de la actividad pictórica americana que vemos asentado en las tierras del Caribe; pues lo que en definitiva es la pintura de Guayasamín en nuestra concepción es lo que significa aquella manera de hacer pintura en tierras caribeñas. Entre sus

conterráneos, Galo Galecio se encuentra en la línea del grabado documentativo, que tampoco abandona la pretensión plástica. No está lejos, por muy lejos que de su forma pudiera intuirse, la obra grabada de Posada.

Un artista español en quien cabe señalar la influencia mejicana adoptada por circunstancias de lugar y tiempo: José Vela Zanetti. Acaso presionado por su facultad muralista, que en América significa casi una adscripción a lo mejicano, este pintor persigue fundamentalmente una temática. La sujeta a cánones del muralismo de todos los tiempos. Pero su obra sigue siendo temática. Naturalmente, su pretensión documental no llega a tanto como a olvidar las leyes plásticas a las que se debe como pintor; por eso su obra no consigue ese tinte dramático que adquiere, por ejemplo, la de José Clemente Orozco, para quien la norma es un accesorio sin importancia. En esta Bienal lo hemos visto principalmente como dibujante. Pero todo dibujante es en el fondo un pintor. Sus dibujos son bocetos de murales. Por ello apenas tiene importancia el hecho de que, con la vista puesta en la posteridad muralista, su línea tenga una leve resonancia mecanicista.

EL ARTE DEL PLATA

En la III Bienal el arte platense se definió mucho más por la orilla uruguaya que por la argentina. Y no precisamente por lo copioso de su aportación, sino por su carácter significativo. Precisamente con la aportación uruguaya venía una retrospectiva, si restringida, bastante concluyente, de algunos de los artistas que más decisivamente han colaborado a realizar un arte uruguayo propiamente dicho.

Independientemente de Juan Manuel Blanes y Pedro Blanes Viale—artistas antologizados para la retrospectiva uruguaya—, que significaban mucho en la historia de su arte nacional correspondiente, pero que en el panorama general hispánico no eran sino células mínimas, la retrospectiva uruguaya comprendía los siguientes nombres: Pedro Figari, Joaquín Torres García y Rafael Barradas.

Es casi pueril establecer una comparación entre estos artistas y el que representaba a la pintura de Méjico: José Clemente Orozco. Los artistas uruguayos significan precisamente lo contrario de lo que Orozco viene a representar en el arte americano. Los artistas uruguayos son los representantes de una apetencia plástica, por encima de toda sugerencia documental. Y esto, incluso, en un pintor

en quien la temática significa tanto, como es Pedro Figari. Este—ya lo hemos dicho en trabajos anteriores—plantea su cuadro como un problema cromático. El tema, aunque inefable por referirse casi siempre a un período retrospectivo de la vida pampeana, es una simple apoyatura formal. Situado en un tiempo en el que el impresionismo ya tenía resuelto el problema de la luz, se vale del color por su valor propio y no en función luminosa. He aquí una suerte de abstractismo, o de apetencia abstractista, no ligada, como en los pintores que reseñaremos a continuación, a un problema de pura fórmula.

La noticia que en España podía interesar más sobre el arte de Joaquín Torres García era la que nos hablase de su vida posterior al abandono de los escenarios europeos de su aventura de pintor. Y concretamente, los cuadros que representan su última época, esto es, los cuadros que corresponden al "universalismo constructivo". Desde el principio tenemos que señalar una especie de antinomia. Torres García pretende en este último período de su magistral vida de pintor retornar a los orígenes de una pintura americana libre del entronque presuntamente europeo que significaba la pintura española. Su vocación constructivista lo puso en contacto con los murales mayas y con algunos petroglifos. Ahora bien: Joaquín Torres García se estaba refiriendo a una pintura que todavía estaba muy lejos de ser americana. Por otra parte, se estaba refiriendo a un tipo de pintura desde una vocación determinada; esto es, desde su vocación de claro origen europeo de construir en abstracto. Su pintura es, pues, netamente intelectual, por tanto, de una gran raíz europea. Lo cual no lo invalida en absoluto para la significación americana que pretende, pues ésa es una de las dimensiones del futuro arte de América. La dimensión de Orozco es la otra, aunque también incompleta.

Rafael Barradas se diría una consecuencia de todos los postulados previos al último Torres García. El problema de su pintura es también un problema de construcción. Y aun cuando nunca abandona el representativismo, la ordenación esquemática de su cuadro es tan rigurosa que hay que pensar que, si este artista no hubiera quedado truncado por la muerte tan prematuramente, habría desembocado en la abstracción.

A la aportación uruguaya de artistas vivos le ha faltado la dimensión, que para nosotros hubiera sido más característica. Le ha faltado la aportación en bloque de la Escuela de Torres García. Hubiéramos podido comprobar si las lecciones del maestro habían tenido una continuidad orgánica o si, por el contrario, se han fosi-

lizado en la repetición infinita de las formas. Nuestra opinión personalísima es que se ha operado una evolución perfectamente orgánica, y nos fundamos para ello en el conocimiento de las obras de Gonzalo Fonseca, Elsa Andrada, etc., ausentes, por cierto, del Certamen. Pero la Bienal, y sobre todo la crítica sobre la Bienal, no opera sobre juicios en abstracto.

Un escultor de excepción ha venido integrando la aportación uruguaya. Nos referimos a Pablo Serrano, que, compartido con Angel Ferrant, ha merecido el Gran Premio de Escultura. Una vez más, la representación personal adquiere en este escultor carácter sintomático.

Pablo Serrano representa con toda justicia una aptitud típicamente platense ante la plástica, pues su escultura es, antes que nada, problema formal. Pero está en el camino para la mejor representación de una americanidad de la escultura por su insinuada vocación expresionista. Un primer golpe de vista pareciera acusar en él la deliberada intención de situarse de espaldas al problema fundamental de la escultura, esto es, al problema de definir formas en el espacio. Pesan demasiado, para la mirada poco escrutadora del observador apresurado, los distintos estados climatológicos que la superficie de su obra escultórica plantea. En efecto, para la mirada apresurada, la escultura de Serrano, al establecer diferencias de temperatura plástica en cada rincón de su superficie, parece plantearse desde la finalidad pictórica. Pero ocurre que todo ello está inscrito en un fundamental juego de formas. Por tanto, lo que con ello se acusa es una soterrada vocación expresiva, que algún día impondrá su validez por encima del planteamiento general plástico. Esto es lo que lo capacita grandemente para representar con toda justicia a una escultura propiamente americana.

La aportación argentina a la Bienal adolece de no ser suficientemente representativa. A menos que este carácter, el del representativismo, se defina por una cualidad nacional. La pintura argentina tiene sobre las demás pinturas nacionales americanas la facultad de poder expresarse formalmente con una mayor gama estilística, con un mayor predominio de gracia o de virtuosismo. Facultad que en ningún momento significa una superioridad, sino una nota distintiva. Esto es lo que le ha permitido estar al día de todos los movimientos europeos de la pintura contemporánea. Pues bien: esta facultad queda ampliamente manifestada en la cuantiosa aportación que la gran República del Plata ha enviado a la Bienal barcelonesa; pero, aparte de la figura de Scotti, no hay ningún nombre que pudiera destacarse por sintomatizar sobre

los demás una tendencia distintiva. El mismo Scotti se define precisamente por su facultad de pertenecer a la pintura europea más representativa de la vocación formalista.

COLOMBIA

En alguna ocasión, desde otras páginas, nosotros hemos definido insuficiente el arte de Colombia como situado entre dos cruces de corrientes: la corriente documental, procedente, en el sentido más literal de la palabra, de Méjico, y la corriente formalista, ejercida por una cierta afinidad con el polo de Buenos Aires. Habría que añadir a esto la presencia de esa tercera manera de entender la plástica de América, intuída desde el Caribe. La pintura colombiana está asentada en un fuerte rigorismo formal; pero en toda ella se acusa un claro deseo de testificación. Aquí, en esta sala colombiana de la III Bienal, estaba la pintura del maestro Gómez Jaramillo, quizá el más destacado representante de un muralismo colombiano a la manera de Méjico. Es lástima que la temática y las aspiraciones de sus cuadros no estuviesen en consonancia con lo que su pintura significa.

Una pintura que en esta Bienal ha obtenido el Gran Premio a la aportación de un país, tenía que ser lo suficientemente explícita como para señalar la cabeza de serie o el detector de su carácter. Este es Alejandro Obregón. Sin duda, la raíz de la pintura de este gran maestro colombiano está en su predisposición para hacer síntesis de la forma. Pero, al revés del caso Guayasamín, por el camino de la forma puede llegar muy bien a alcanzar un arte de testificación americana. Presionado, sin duda, por ámbitos y movimientos de la última hora de Europa, Obregón construye una pintura fuertemente abocada a rigores plasticistas, hasta el punto de que se le ha señalado en el camino de la abstracción. Por nuestra parte, no participamos de este aserto, pues la voluntad depuradora de formas no puede desplazar en él a la voluntad configuradora de formas genuinas. Su nueva radicación americana permitirá que lo genuino en él sea precisamente lo americano inmediato. Puede lograr testificar, pero a través de las síntesis de lo que es testigo, esto es, de las formas que, en definitiva, definen sustancialmente a un ambiente. Creemos en la facultad americana de Obregón por dos razones: por su incapacidad para un rigorismo abstracto, desvinculado de su origen temático; por su capacidad para un entronque con los dictados de la inteligencia de Europa.

En todo caso, la facultad para desprenderse del pretexto en la

realidad y adentrarse por los caminos de la ordenación se observa mucho más acusadamente en Eduardo Ramírez Villamizar, cuyo único cuadro, apoyado ciertamente en una circunstancia real, señala ya una decidida propensión a eludirla, para quedarse a solas con el esquema.

Antonio Valencia hace confluir en su pintura, de una parte, un cierto remoto anhelo de clasicismo, manifestado en una tendencia a cerrar escuetamente las figuras protagonistas, delimitándolas del paisaje o del ambiente; de otra, una muy americana intuición del color esencial, denunciador de una necesidad de retorno a la virgen Naturaleza.

Lucy Tejada nos abre la perspectiva de una posibilidad del grabado en Colombia. Quizá nadie como ella, entre todos los de su grupo, acuse una más acabada voluntad compositiva. Tan rígidamente están ordenados sus grabados desde la composición, que apenas si le sería perdonable el más leve equívoco. Y, sin embargo, a su composición sirve un dibujo perfecto, con densidad y gravidez suficiente como para suponer también en ella un arcano clasicismo.

Podríamos seguir reseñando maneras pictóricas personales en la Sala de Colombia, en la seguridad de que cada uno de los artistas responde a la exigencia mínimamente deseable para una presencia en la Bienal. Esta es su característica más acusada, y esta característica es la que le ha proporcionado a Colombia, sin duda alguna, el Gran Premio a la aportación de un país. Pero no es a lo personal a lo que esta crónica atiende principalmente, sino a lo que en lo personal hay de sintomático. La Sala de Colombia posee una unidad ejemplar, una rara unidad, que presupone una selección inteligente. ¿Qué es lo que vemos en ella conjuntivamente, ya que no es posible desprender síntomas exclusivos de las individualidades? Cualquiera de las definiciones válidas para uno solo de sus pintores, lo sería también para el arte del conjunto. De una parte, capacidad para un juego composicional de las formas—dentro, casi siempre, de la figuración—; de otra, una remota, lejana y todavía soterrada vocación de testimonio americanista.

DOS EJEMPLOS DE LA INSINUADA NUEVA MANERA DEL CARIBE

Dos ejemplos tan sólo. Como se sabe, la nueva forma del arte que empieza ahora a configurarse en el Caribe significa el equilibrio justo entre el testimonio, de corte mejicano, y el rigorismo formalista, de corte platense. Pero, claro está, las formas de mani-

festarse pueden ser tantas como pintores haya comprometidos en su desenvolvimiento.

El primer ejemplo responde a una manera de hacer la pintura, apoyada en el basamento óseo de su configuración, en un esqueleto esencial y previo, al cual sirve, en relación auténtica de servidumbre, un color accesorio. Este es el caso del venezolano Osvaldo Vigas.

El segundo ejemplo se refiere a una pintura de cimiento cromático y clara raíz musicalista, el cual tiene, en relación de servidumbre también, una estructura accesoria. Es la del panameño Silvera.

Podríamos referirnos a un cierto estado de la pintura del Caribe, por el cual, como en el caso de Pascual Navarro, la persecución del esqueleto básico es llevada hasta sus últimos límites arquitectónicos, de manera que la abstracción genuina, a la manera como se entiende en ciertos círculos de Europa, no se encuentra demasiado lejos.

* * *

Volviendo a las proposiciones previas de este trabajo, la Bienal tiene un significado que dista mucho de la pura y simple competencia de unas nacionalidades. Pretende poner de manifiesto lo que en la pintura de cada uno de los países hispánicos hay de verdaderamente definitorio para marcar pautas, para señalar afinidades, para proporcionar, incluso, un cambio de sugerencias. En definitiva, para marcar peculiaridades y unir sintomatismos. Esto es lo que hemos procurado reseñar en este trabajo. Lo demás, la cuestión de la competencia cualitativa, es una mera circunstancia.

José M.ª Moreno Galván.
Cabanilles, 16.
MADRID.