Alrededor de la pintura hispano-americana

POR

JOSE MANUEL MORAÑA

En 1948 se realizó en México una gran exposición retrospectiva de la obra de Rufino Tamayo. Fué la revalidación nacional de un triunfo en el extranjero. Fué también una decisiva demostración de un verbo esencialmente americano, canalizado por las vías formales de lo moderno, en lo universal. Pintura rigurosamente actual y fiel, en su contenido, a mandamientos locales: colores, módulos plásticos de México.

¿Qué duda podía todavía mantenerse ante un pintor inteligentemente leal a su origen y a su tiempo? Actuaron, no obstante, contra él esas fuerzas—las hay en todas partes, de distinta militancia política, pero sospechosamente coincidentes en esta condena—esas fuerzas que se encargan de fatigar los lugares comunes y usurpar el prestigio de los conceptos: la tradición, el espíritu nacional, la inteligibilidad de la obra de arte. (Léase, respectivamente, retórica gastada, descripción folklórica y aburrido convencionalismo formal, virtudes todas de la inercia.)

El caso es que se estaba ante Tamayo frente a un logro de americanidad en el arte moderno. De aquí se deriva una lección que importa aprovechar para situar las posibilidades expresivas de la pintura que amanece en esa magnitud geográfica y abanico de variedades que es América.

* * *

La dimensión física es una de sus claves; otra, las diferencias en el contenido histórico y social de las distintas regiones del continente. Sobre América se hace una generalización excesiva. Combatamos esa pereza que prescinde, por ejemplo, de la contribución inmigratoria, decisiva en el Plata, para postular un indigenismo americano total. Se olvida que la acción cultural de España durante la Colonia no tuvo en todas partes igual intensidad. No estará de más recordar que si la arqueología se hincha, pletórica de tesoros mayas y aztecas, desfallece, casi anémica por contraste, en lo austral del continente. Factores explicativos de una

tradición desnivelada, de una procedencia sanguínea distinta en el artista americano de hoy, no hay más remedio que añadirles todavía—Taine mediante—el influjo del paisaje: formas arcaicas de vida en los valles, nostalgia como destierro en las llanuras, el trópico y su amable filosofía.

Ahora bien: estas diferencias se enmarcan en un tono. Con evidencia—lírica si se quiere, pero válida—, frente a Europa, cuyo paisaje parece como dominado por la cultura, educado por la mucha historia, se puede afirmar que un común denominador en América se determinará por la preponderancia de lo físico. Su especie de originalidad, la expresión definidora de lo americano, se deberá a una naturaleza cuya desmesura la hace siempre presente: las distancias a recorrer, las montañas que aíslan, los ríos anchos y viajeros que fomentan los mitos. América es su paisaje todavía.

* * *

En esta confluencia—tan bien ilustrada por el caso de Tamayo—se encuentran los artistas americanos más lúcidos. Por una parte, el imperativo de una actualidad doblemente obligatoria: se vive dentro de Occidente y las comunicaciones impulsan violentamente la integración. Por otro camino, el sentimiento de fidelidad a un ámbito, un deseo de dibujarle acentos propios. Si el artista es mexicano, estará más naturalmente colocado en esta segunda vertiente; si rioplatense, pongo por caso contrario, luchará por acrecer su receptividad lírica del ambiente, toda vez que ninguna tradición racial presionará su lenguaje limpiamente europeo. Un golpe de vista a la realidad de la pintura americana y unos cuantos nombres nos contornearán el tema. (Suprimamos el estorbo de lo finisecular que cultivó desde México hasta la Argentina el costumbrismo, aquel epidérmico nacionalismo artístico que no era sino tributario de lo peor español e italiano del tiempo.) Ateniéndonos a lo válido que lleva producido la pintura en Hispanoamérica, encontramos en un inventario geoartístico tres focos, más o menos representativos de sus adyacencias.

El primero—dicho sea además en justicia a su carácter de movimiento orgánico, el único articulado teóricamente, el único que hasta ahora haya despertado interés en Europa—es el de México. Muchas circunstancias favorecieron su eclosión en 1921. Un pueblo inmemorialmente plástico, cotidianamente asociado a la luz de «la región más pura del aire», hambriento de arabescos, sacudido en ese momento por una revolución, mito oportuno para una imaginería elocuente, combativa y reivindicatoria. Surgen los pintores-po-

líticos, y, mientras ilustran los muros, tanteando un oficio ya olvidado, elaboran una serie de premisas categóricas: arte para las masas, predominio del contenido sobre la forma, indigenismo beligerante, la pintura al servicio de la revolución.

De los nombres que acreditan el movimiento mexicano, el de Orozco resulta ejemplar. Su aporte es cualitativo; retrató en él su psicología, su oscura lucha interna. Su pintura fué de protesta en la anécdota, pero significa más como testimonio de tormenta íntima. Violento y exasperado—cuántas veces su mordacidad está vencida de desolación—, vive de la fuerza incisiva del dibujo. Su color es negativo; quiero decir que no tiene autonomía y que queda adscrito a ese discurso sombrío de su grafismo, pariente de Goya y sublimador de las láminas de Guadalupe Posada.

Es actual Orozco con su enfoque dramático de lo social y es actual Tamayo, como hemos dicho, con su lirismo abstracto, que muerde, a través de las influencias cubistas iniciales y oníricas luego, en las deformaciones indígenas—ver la arqueología y el arte popular—, en el color de algarabía de los mercados, en algunos aspectos del barroco colonial. Su inteligencia de fino zapoteca no ha omitido una sola fuente de lo plástico mexicano. Y él está unido con Carlos Mérida y Rodríguez Lozano al intento de renovación formal en la expresión, aspecto que fué indiferente a los hombres de la generación precedente, seducidos por la sola elocuencia temática.

El segundo foco de irradiación pictórica, el trópico, nos reserva dos efigies. En Cuba se da un grupo de pintores, alegres voceadores de una fertilidad vegetal en el color, de claros temas—marinas o bodegones o personajes que parecen siempre niños—bordados decorativamente. Entre Matisse y los dibujos infantiles. (Recuerdo aquí a Amalia Peláez y a Felipe Orlando.) Pintura que parece siempre conducida con agua, aunque se trate de óleo, de la misma manera como Roberto Diago o Wilfredo Lam nos dan en sus telas herbarios, trozos de selva, al transmitirnos surrealismos conceptuales o abstracciones imaginativas.

Hay en esta pintura de Cuba como palabras gratas y sonrisas de mañana; el azul pasa del mar a las compoteras. Inútil definir: pintura de caballete, dimensión lírica, vinculación con la escuela de París. O sea, méritos todos de fulminación según la tesis mexicana, reiterada y exaltadamente predicada por Siqueiros.

El otro rostro del trópico en la pintura es la versión brasileña. Otros ingredientes desplazan en Portinari y en De Cavalcanti aque-

lla gratuidad y juego. Sobre todo, intenciones éticas; no en vano Portinari continúa el esfuerzo muralista de los mexicanos. Pintura de signo geométrico, con problemática de composición a la vista, con deliberada rebusca de una «imagen» recreada, forjada en un sentido picassiano. La gama desciende unos grados; se nutre de tierras y de grises. Es para dar lugar a una articulación en planos de la superficie, para permitir que las trabas lineales configuren un expresionismo melancólico.

Un poco más al Sur, y parece que nos alejáramos, en cierto sentido, de América. En el Plata—el tercer punto de nuestras referencias—la herencia tradicional aparece paupérrima. La magra arqueología lo delata en lo prehispánico. Durante la Colonia es la región «Cenicienta». Nada extraño entonces que los aluviones inmigratorios de después actúen decisivamente sobre una población exigua desparramada en grandes extensiones. Y el río como puerto de tráfico europeo. Aquí fallan todos los supuestos de americanismo a programa: ¿cómo insertar aquí el indigenismo?

En efecto, la expresión pictórica en el Río de la Plata es formalmente europea. De una calidad, en ciertos pintores, más importante que difundida, no afirma de su procedencia sino matices adjetivos: gamas templadas, ternura antes que fuerza, tendencia al equilibrio y horror de la polémica.

Todos estos artistas han hecho el viaje a Europa. Es una peregrinación de rigor de la que se espera no sólo completar una formación técnica; la incorporación al lenguaje de la hora importa también, lo mismo que el conectarse con la cultura viva de los pueblos padres.

Del lado argentino la receptividad europea es tan acusada, que no falta un solo «ismo» que no esté representado por hombres de valor. Un Pettorutti dentro de la más digna práctica del cubismo; un Spilimbergo, dibujante magistral, introductor de la lección de André Lothe y maestro de toda una esperanzadora generación, o Raúl Soldi, que dice en grácil italiano finísimos paisajes y figuras. Un ambiente movido y pleno de inquietudes, una virtud general de bien hacer, son notas más evidentes de una originalidad que no ha tenido tiempo de acendrarse. El Plata está muy cerca de París.

Precisamente, del idioma más exquisito de París vino la pintura de Figari, el uruguayo. Se sirvió en edad madura de sus recuerdos de muchacho; convocó una proficua teoría de costumbres gauchas y la animó con un lirismo pictórico que reclama de Bonnard una

afín sensibilidad. Figari transcribió cielos lunares, lo agreste de la llanura y una pintoresca humanidad criolla sin concesiones descriptivas, solamente iluminada su temática por metáforas de color, por hallazgos de pura plástica.

* * *

Este balance precipitado demuestra fácilmente que la conciencia de responder a la hora vigente y a la sugestión del medio informa la actitud general del arte americano mejor. Que sus resultados sean diversos es natural consecuencia de lo expuesto y tiene todavía la virtud complementaria de implicar riqueza. La clarificación conceptual, después de la sacudida mexicana, llega oportunamente. Será ya difícil la persistencia de «slogans» de propaganda, la valoración de folklorismos inertes. De todos modos resultarán innocuos si son verdad algunos postulados que imponen la serenidad y la sensatez. El arte americano gira dentro de la órbita de Occidente. Más precisamente del Mediterráneo, de donde procede el impacto que rompe la continuidad indígena. La utopía de su prolongación en el mundo de hoy denuncia a las claras fundamentos políticos y debe ser reemplazada por la creciente actitud de universalidad que dicta nuestro tiempo, en cuanto se refiere a lo formal.

Lo espiritual—el sello atávico o el tono de la comarca—resultará de la sinceridad y el amor con que se elaboren los datos del hombre y de la tierra de América. Una dicción sincera rescatará acentos inequívocos del paisaje y los expresará con el decoro de la obra formalmente digna. Ese arte, por relación al europeo, acusará las diferencias adjetivas, toda vez que el ritmo de interpenetración de los pueblos destruye rápidamente las cortezas pintorescas. La limitación del costumbrismo descriptivo ya deja lugar al sondeo en profundidad de una emoción continental latente.

Por esa promesa que afirman tantas posibilidades y las realizaciones que hemos rozado tan parcialmente, se levanta hoy nuestro optimismo.