

LA PINTURA ARGENTINA DEL SIGLO XX

IMPORTACION DE FORMAS Y ASUNCION DE LA ACTUALIDAD

1. SITUACION GENERAL Y ANTECEDENTES

El 22 de mayo de 1810, el teniente general del Ejército español Pascual Ruiz Huidobro se dirigió en un cabildo abierto al pueblo de Buenos Aires y afirmó que el virrey español debía cesar en su mando y nombrarse un nuevo cabildo elegido por el pueblo. La Argentina había alcanzado su mayoría de edad. España se hallaba ocupada esos días por las tropas napoleónicas y los argentinos tenían el ineludible deber de hacerse cargo de sus propios destinos. Cuando, cuatro años más tarde, el 9 de julio de 1816, el Congreso de Diputados, reunido en Tucumán, proclamó por consejo de los patriotas San Martín y Belgrano la independencia de los países unidos de América del Sur, no sólo nació una nueva nación libre, sino que aquel acto necesario representó de hecho la irreversible independencia de la América española. Terminó así su vida unitaria el Imperio español, pero nació la posibilidad de darle algún día un estatus jurídico a una asociación voluntaria de naciones ibéricas, hermanadas por el disfrute de dos idiomas muy próximos, una religión única y una común manera de valorar y de enfrentarse con las limitaciones y las posibilidades humanas.

La Argentina, que acababa de iniciar la emancipación de Hispanoamérica en 1816, había demostrado su cohesión y la madurez de su concepción nacional en sus dos heroicas defensas contra las invasiones inglesas. Criollos y españoles lucharon hermanados contra los mercaderes colonialistas y lograron evitar que Buenos Aires sufriese la triste suerte que le cupo a las irredentas Islas Malvinas, tomadas a traición, sin que Inglaterra y Argentina se hallasen en guerra, en 1833.

Hubo luego —tal como suele acontecer en todo país prometedor y extenso que accede a la vida independiente— dictaduras y disturbios civiles, agrias polémicas sobre si la Constitución habría de ser unitaria o federalista, una fuerte inmigración y presiones más o menos disfrazadas del capital extranjero, pero la Argentina consiguió, a pesar de todas sus tensiones, crear una envidiable riqueza, disfrutar de la renta per cápita más alta y mejor distribuida de toda Iberoamérica y alcanzar un notable desarrollo cultural y un amor a la lectura comparables con los más elevados de Europa. Abundan, es verdad, los problemas, pero se hallan muchos de ellos en camino de hallar solución. Los que había en los tiempos virreinales o en el primer medio siglo de vida independiente han sido ya superados en su casi totalidad.

Han surgido otros, no obstante, que exigen que los gobiernos y la totalidad del país se enfrenten rápidamente con ellos. De no hacerlo así puede peligrar el futuro prometedor que le aguarda a la gran República del Plata en el siglo XXI.

Uno de dichos problemas es el de realizar una planificación regional que permita una explotación total de los recursos del territorio. La Argentina es una nación de 2.778.412 kilómetros cuadrados (sin incluir todavía los 4.025.659 kilómetros cuadrados a los que tiene indiscutible derecho en La Antártida y cuyas riquezas reales son imprevisibles), pero el número de sus habitantes no llega a los treinta millones. La tercera parte de los mismos viven en el gran Buenos Aires, ciudad en la que aspiran a radicarse algún día buena parte de los argentinos que no viven todavía en ella. Otra tercera parte se halla concentrada en las importantes ciudades del interior, lo que hace que el campo, cuyo número de pobladores no sobrepasa los nueve millones, se halle casi vacío e insuficientemente explotado. A pesar de ello, Argentina es de momento un país más agrícola y ganadero que industrial.

La agricultura y la ganadería fueron las fuentes del extraordinario bienestar económico de que disfrutó hasta el decenio de los años treinta, pero se hallan también en el origen del segundo de los dos grandes problemas todavía no resueltos. La riqueza argentina dependía de la exportación de alimentos y materias primas agrícolas y ganaderas, pero apenas se exportaban productos industriales. Era, como recordó Félix Peña, «una política de autopreservación», pero el hecho de que un alto porcentaje de los capitales creados por la exportación agropecuaria no fuese transferido a la industria naciente dificultó la eclosión de una política económica-comercial de autoexpansión. No es imposible, no obstante, recuperar el tiempo perdido, ya que las concentraciones industriales del Bajo Paraná y del Río de la Plata, aunque limitadas a una pequeña zona del extenso país, son en principio idóneas y susceptibles de servir de núcleo para una insoslayable reestructuración económica. El sentido de responsabilidad de los argentinos y su sólida capacitación técnica y cultural podrán, de todos modos, resolver esos dos problemas de fondo y también otros que parecen más transitorios, tales como la inflación y la actual polarización de la vida política. Se trata casi siempre de problemas estructurales y de crecimiento, y cabe esperar un enfoque y una solución conjunta de la casi totalidad de los mismos.

Otro problema es el de la propia identidad. Ya hemos aludido a él en otra ocasión. La casi totalidad de la población argentina es de origen europeo. Nada de extraño tiene, por tanto, que en el orden cultural, lo mismo que en el económico, el técnico y el científico se hayan inspirado muy a menudo en Europa. Son tan occidentales como los españoles o los italianos, pero construyen su vida y perfilan su propia subvariante de una cultura común en un solar diferente del de sus mayores y lleno de posibilidades inmensas, a pesar de su excentricidad geográfica.

Por ser precisamente europeas su cultura y su sangre, se asomaron los argentinos a la herencia multiforme de la América prehispánica

con el mismo asombro con que lo habían hecho cuatro siglos antes los conquistadores españoles. Se saben, es cierto, un elemento fundamental para la integración de todo el ámbito ibérico y asumen su compromiso histórico, pero lo hacen desde una perspectiva específicamente suya, que tienen el deber ineludible de coordinar en mutua interpenetración y recíproca voluntad de aceptación con las naciones hermanas.

La citada europeidad y la lejanía geográfica explican las características de la pintura argentina de todo el siglo XIX y de los dos primeros decenios del XX. El buen oficio de los pintores argentinos fue siempre una constante que cimentó toda la evolución dialéctica de su quehacer a lo largo de más de un siglo y medio. En tiempos virreinales había existido una escuela de dibujo de corta duración, pero en 1815 fray Francisco Castaneda fundó su más perdurable institución docente en el Convento de la Recoleta, en la que impartieron sus enseñanzas los criollos Aldama y Núñez de Ibarra. Poco más tarde se fundó en 1821 una segunda escuela de dibujo (se enseñaban también otras disciplinas artísticas) en la Universidad de Buenos Aires. Entre tanto, en Mendoza, en 1818, había fundado el propio San Martín la primera del interior, seguida de la de Santa Fe, en 1825. A partir de entonces no hubo solución de continuidad en la docencia y el artista argentino se convirtió, en el aspecto técnico, en uno de los mejor preparados del mundo. Hubo además una inmigración masiva de artistas europeos que convivieron en emulación fructífera con los nacionales. El primero en llegar (1828) fue el francés Carlos Enrique Pellegrini (Chambery, 1800; Buenos Aires, 1875), quien fundó, en colaboración con Luis Aldao, la revista *Litografía de las Artes*, en la que se publicó multitud de estampas que contribuyeron a difundir la cultura visual. Sus retratos tenían dignidad y empaque sencillo y una muy igualada entonación cromática. Lo mismo cabe decir de sus apenas tocadas visiones de Buenos Aires, muy equilibradas y vistas con cariño indudable.

Poco más tarde —en 1845— llegó a Buenos Aires el alemán Mauricio Rugendas (Augsburgo, 1802; Württemberg, 1858), hombre de más convulsivo temperamento, cuyas ambientaciones gauchescas y visiones de los acaeceres de la época (especialmente sugestivo es su «Desembarco de pasajeros frente a Buenos Aires», pintado el mismo año en que llegó al país) aunaban una luminosidad envolvente con una segura habilidad para atemperar con distinción los más ardientes colores.

Entre los argentinos destacaron Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires, 1823-1870), tan refinado en su armonía cromática como en la exquisita transparencia de su luz y su aire, y Carlos Morel (Buenos Aires, 1813-1894), en quien la introspección delicadísima y la sutil gama templada de sus personajes femeninos se armonizaban con las reminiscencias goyescas y con la condensación de algunas de sus composiciones costumbristas en las que el tiempo parecía a veces haberse inmovilizado.

En lo que tal vez fallaban estos precursores de la pintura nacional argentina era en que su evolución no iba al paso de la de Europa. En

Buenos Aires se celebraban exposiciones de artistas extranjeros desde 1817, y hubo una famosa en 1829 en la que se exhibieron cuadros de Goya y de algunos de sus seguidores españoles, pero todo se recibía en aquel entonces con un retraso bastante considerable. Morel pudo beneficiarse, es cierto, de este contacto con Goya, pero a pesar de que no murió hasta 1894, ni él ni sus estrictos coetáneos llegaron a enterarse de la eclosión del impresionismo, ni de ninguna de las restantes revolucionarias singladuras de la pintura europea de la segunda mitad del siglo. Quienes comenzaron a aproximarse al arte vigente fueron algunos maestros que, nacidos en los quince años comprendidos entre 1847 y 1862, se dieron a conocer alrededor de 1885. Eran Sivori, Schiaffino, De la Carcova, Carraffa... El comienzo fue tímido, pero pronto inició su lucha para ratificarlo desde varios frentes, Malharro, seguido un quinquenio más tarde por una brillante eclosión de grandes maestros que abrió decididamente el país a la actualidad.

2. HACIA LA PUESTA AL DÍA

La dictadura del general Rosas terminó tras su derrota militar ante el general Urquiza el día 19 de febrero de 1852. Había prometido más de lo que realizó. No fue capaz de recuperar las Malvinas y conculcó las libertades civiles. Urquiza fue elegido presidente en 1852. Mitre, general, pero también notable escritor e investigador, lo derrotó militarmente en 1861 y ganó las elecciones presidenciales al año siguiente. Gobernó hasta 1868, fecha en que fue elegido el igualmente notable intelectual Domingo Faustino Sarmiento, quien gobernó hasta 1874. Este período, comprendido entre la caída de Rosas y el momento en que Avellaneda sustituyó a Sarmiento, fue fundamental para la configuración de la nación argentina. Durante su decurso se multiplicó el desarrollo económico, se afianzó la estructura federal del país y hubo, especialmente bajo el mandato de Sarmiento, una decidida protección a la enseñanza en todos sus grados. Nació así la Argentina moderna y se sentaron de una vez por todas las bases para que pudiera convertirse, pasados los años, en una de las naciones de más integrada cultura y más alto nivel de instrucción que existen actualmente en el mundo. En el *debe* de la época hay que señalar dos breves contiendas civiles y la triste guerra entre Paraguay y la triple alianza, que ensangrentó a Sudamérica desde 1865 hasta 1870. La Argentina —ejemplo sin precedentes en la totalidad de la historia universal— no quiso sacar partido de su victoria militar dictando una paz del tipo de las que los Estados Unidos impusieron dos decenios antes a Méjico y tres más tarde a España, Puerto Rico, Filipinas y Guam, sino que propuso y aceptó un laudo internacional que, sin tener en cuenta el desenlace de la guerra y sí, tan sólo, las razones justas que asistían a ambas partes, demarcó la frontera argentino-paraguaya.

La pintura no podía hallarse al margen de este desenvolvimiento acelerado y también ella intensificó en un período más bien breve su puesta al día. En los orígenes de este desarrollo artístico se halla la obra de un pintor uruguayo tan sólo siete años más joven que Puey-

rredón. Era Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1820; Pisa, 1901), quien aunque será recordado de nuevo al estudiar la pintura de su país, no puede dejar de ser traído aquí tanto a causa del acierto con que ejerció la docencia artística en Buenos Aires como en virtud de la soltura de la ejecución de sus pequeños cuadritos —convencionales, no obstante, en su temática— en los que realizó una especie de crónica pictórica del Río de la Plata.

Entre los pintores que aspiraron a introducir en Argentina la mentalidad impresionista destacaron Sívori y Malharro, diecisiete años más joven el segundo que el primero y afianzador de sus premoniciones a pesar de haber muerto siete años antes. En 1876, antes de que ambos iniciasen su labor pictórica, había fundado el propio Sívori en Buenos Aires la «Sociedad estímulo de Bellas Artes», primera de las grandes instituciones culturales porteñas que a partir de entonces, y sin solución de continuidad tan decididamente, contribuyeron al auge artístico del país. Colaboraron con Sívori en aquellos días fundacionales su hermano Alejandro y los pintores Eduardo Schiaffino, Alfredo Martos, Carlos Gutiérrez y Ballarini. La sociedad, que se reunía inicialmente en la casa de estilo virreinal de la familia Sívori, contó con abundantes y generosos mecenas y editó la más antigua revista de arte del país (*El Arte en el Plata*), consiguió, tal como preconizaban sus estatutos, «fomentar el cultivo del arte en el erial porteño», mantuvo abierta una exposición permanente de pintura contemporánea, instó a sus componentes a que realizasen el viaje de estudios a Europa y fundó la «Academia libre de Arte», convertida en 1905 por el gobierno del presidente Quintana en la actual «Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón».

Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847-1918) fue uno de los primeros pintores argentinos que realizó sus estudios en Francia, en donde residió durante dos temporadas de varios años cada una. En un primer momento lo influyó el naturalismo de Courbert, de quien fue discípulo, pero se interesó también por el impresionismo que procuró hacer asequible a los pintores y al público bonaerense. Cabe recordar como anécdota curiosa que en 1891 su famoso cuadro «Le lever de la bonne», un delicioso desnudo expuesto cuatro años en París, provocó un escándalo mayúsculo cuando fue dado a conocer en Buenos Aires en la Sociedad estímulo de Bellas Artes. Este solo hecho indica hasta qué punto era entonces conservadora la Argentina y el largo camino que quedaba todavía por recorrer. Comparado este desnudo de Sívori con los de Pueyrredón (los dos de «La siesta» o el de «El baño», por ejemplo) cabe detectar un avance notable en refinamiento. La sexualidad es mucho menos directa y sin sugerencias perversas, pero mucho mayor la sensualidad. La luz y la expresión son misteriosas y un tanto desrealizadoras en el lienzo de Sívori. Algo estaba cambiando, sin duda, en el país para que Sívori pintase como pintaba. Su naturalismo, con ecos de los pintores de Barbizon, era intimista muy a menudo, pero ello no impedía que Sívori encrespase a veces su factura (así acaece en su autorretrato del Museo de Rosario, de Santa Fe) y entreverase el color hasta rozar los límites de un expresionismo incipiente y señorialmente cortés. Creo, no obstante, que sus mejores logros los alcanzó

en sus paisajes de entonación transparente y aire limpio, en los que el espíritu era impresionista, aunque no lo fuese en principio, el procedimiento.

Eduardo Schiaffino (Buenos Aires, 1858-1935), cónsul de la Argentina en Sevilla, Madrid y Atenas, alcanzó tal vez su máxima cima como pintor en su visión casi intemporal del paisaje. En sus últimos años acentuó la importancia que le concedía a la luz, a la transparencia del aire y a la sutileza del color. No nos interesa, no obstante, tan sólo por su obra pictórica, sino también por haber fundado en 1895 el Museo Nacional de Bellas Artes, del que fue director hasta 1910, y por haber seleccionado sus fondos más antiguos. Fue además un escritor notable que cultivó con acierto la historia y la crítica de arte desde 1883 hasta el año de su muerte.

Todo cuanto en Sivori y Schiaffino era premonición por una parte y miedo por otra a dar en su totalidad el paso que la hora exigió, se convirtió en equilibrada aceptación de los imperativos de la misma en la obra de Martín A. Malharro (Azul, Buenos Aires, 1865; Buenos Aires, 1911), a quien cabe, por tanto, considerar como el gozne que hizo posible que la Argentina comenzase a asumir poco más tarde la actualidad más rigurosa. Lo hizo, es verdad, todavía importando de Europa las formas, pero el primer momento de exportación no se haría esperar ya demasiado tiempo. Es habitual afirmar que Malharro fue el introductor del impresionismo en la Argentina. Ello es en parte verdad en sus obras posteriores a 1901. Malharro se benefició entonces de su aprendizaje en Francia y de la mayor libertad de expresión que se había afianzado en Buenos Aires a partir de la Revolución de 1890, originada, en gran parte, por la crisis económica y a las abundantes quiebras de dicho año. Tras una intentona de golpe militar rápidamente dominado desembocó la Revolución en los gobiernos de Pellegrini —hijo del pintor de igual nombre anteriormente recordado— y Sáenz Peña y en la etapa de enorme prosperidad de Uriburu. La burguesía argentina se consolidó entonces como clase dirigente y comenzó a adquirir obras de arte y a exigir muy a menudo que fuesen plenamente actuales. La fogosidad de la factura y la huella de la pincelada no habían sido impresionistas en los primeros lienzos de Malharro. Si lo fueron, en cambio, en su última época, cuando sus colores nítidos se atemperaron y comenzó a utilizar con mesura el toque dividido y la mezcla óptica. En el momento de su muerte la pintura argentina había entrado ya en la actualidad y existía una clase lo suficientemente sensible, adinerada y devota para garantizar la perdurabilidad de la recién conquistada adecuación. Sus dos discípulos más directos, prematuramente muertos ambos, fueron Walter de Navazio (Córdoba, 1887-1921), paisajista notable de factura salpicada y colores interpenetrados, y Ramón Silva (Buenos Aires, 1890-1919), quien se desató al final de su carrera de los condicionamientos escolares y empastó a veces con fuego y dominó otras el color casi puro y el toque nervioso y límpido.

La prematura muerte de Silva le hizo perder a la Argentina a un maestro que pareció adelantarse a algunos pintores actuales que acuden en sus lienzos al empaste generalizado, pero no en estrias encabalgadas a lo Van Gogh, sino con efervescencias múltiples. Pintó con

garra y aunó la solidez de la estructura subyacente con una rica fusión de manchas emotivas y de colores turbulentamente encabalgados.

Fernando Fader (Mendoza, 1882; Loza Corral, Ischilin, Córdoba, 1935) era diecisiete años más joven que Malharro y pertenecía, por tanto, a la generación siguiente a la del consolidador del impresionismo argentino. También él era en principio impresionista en su clima, pero sus raíces eran germánicas y no latinas, cosa explicable si se tiene en cuenta que había realizado sus estudios en Munich, en donde frecuentó el taller de Heinrich von Zügel. En Buenos Aires expuso en 1907 y 1908 con el grupo Nexus, del que fue, conjuntamente con Collivadino, Ripamonte, Rossi y Bernaldo de Quirós, uno de los fundadores. Dicho grupo sostenía una ideología plástica que, de acuerdo con las convenciones de la época, podría ser considerada como moderadamente actual. Su influencia en los medios artísticos de Buenos Aires fue grande y contribuyó, a pesar de sus limitaciones, a hacer más amplia la sensibilidad del público. Fader fue, posiblemente, el más inquieto de sus miembros y disfrutó de notable popularidad entre 1910 y 1930. Su factura, relacionable con el impresionismo nórdico, se avenía bien con su naturalismo un tanto costumbrista y con su gusto por el paisaje y las escenas agrícolas. Lo que más llamaba la atención en sus lienzos era la densidad continuada de los empastes, la fuerza del colorido y la pasión por una luz que parecía a veces surgir desde el interior de la propia materia.

Si nos atuviésemos de manera estricta a la secuencia cronológica hubiera sido éste el lugar oportuno para estudiar la obra de Guttero, pero nos parece más adecuado reservarla para el momento en que, tras su regreso a Buenos Aires, fundó en 1927, en colaboración con varios artistas veinte años más jóvenes, el «Taller de Arte Plástico», de digno carácter renovador. Aquí incluiremos, en cambio, a Cesáreo Bernaldo de Quirós (Guauguay, Entre Ríos, 1881; Buenos Aires, 1968), costumbrista a contrapelo, pero buen luminista muy a menudo. Estudió en España con Zuloaga y Sorolla y fue famoso en algunos medios tradicionalistas a causa de sus lienzos gauchescos y de su verismo anecdótico. Influido asimismo por Zuloaga se hallaba Jorge Bermúdez (1883-1926), fogoso a veces en su factura y folklórico en su temática.

Miguel Carlos Victórica (Buenos Aires, 1884-1955) pasó la mayor parte de su vida recluso en su casa de La Boca y fue uno de los primeros pintores que comenzaron a poner de moda como residencia de artistas aquel pintoresco barrio. Moderado por temperamento no pretendió innovar, sino realizar con factura y sensibilidad exquisitas y materia vibrante aquello para lo que se consideraba capacitado. En su cromatismo con algo de fauve y algo de nabi había a veces unas jugosas resonancias azulado-rosadas o sepia-verdosas que se avenían bien con la riqueza de sus trazos negros o la ambientación en verdes densos de algunos de sus panoramas urbanos. Su similitud espiritual con Bonnard no se limitaba a la finura cromática, sino que se extendía a la creación de un clima de intimidad amable y sutil en el que todo era ponderado, pero con una gran capacidad para conmovir y provocar un estado de difusa ensoñación lírica. Fue digno, y a veces aligero,

en todo cuanto se propuso realizar (¡qué deliciosa gracilidad la de sus dibujos!), pero no quiso salirse jamás de unos límites espontáneamente asumidos.

Eugenio Daneri (Buenos Aires, 1881-1970) se recluyó también en La Boca y se le suele considerar —igual que al tan diferente Quinquela Martín— como uno de los pintores más entusiasmados con la interpretación de dicho barrio. A pesar de ello, yo no acabo de ver ninguna relación entre el colorismo delicioso, pero un tanto chillón, de las fachadas pintadas de La Boca y la sutileza cromática asordada, cenicienta, rosáceo-verdosa o asepiada de muchas de sus superficies. Daneri dibujaba directamente con el color y empastaba con solidez suelta y contenidamente encabalgada. Era tímido y rebosaba ternura y fue tal vez por eso por lo que realizó el milagro de convertir la entrañable feria variopinta y popular de La Boca en una sinfonía delicadamente armonizada y hecha a la medida de esa burguesía porteña que ha conquistado la mesura con tesón y en lucha consigo misma, pero que tiene mucho —igual que Daneri— de encerrada en su propia ensoñación y de refinamiento melancólico.

Melancólico y desasido y más y más encerrado todavía en su ensoñación se hallaba Fortunato Lacámara (Buenos Aires, 1887-1951), quien realizó sus estudios en la propia Boca con Alfredo Lazzari. Nació como colorista exuberante y acabó siendo el más intemporal de todos los maestros metafísicos de la pintura argentina. En sus últimos paisajes hay ya notable limpidez de color y de toque, pero perduran los encabalgamientos en los que se percibe todavía la huella del tiempo. Los bodegones, en cambio, son eternos. Su secreto no está ni en la ponderada limpieza del color, ni en la pincelada lisa, ni en el equilibrio flotante de la composición. Hay algo más que resulta casi indefinible y que se traduce en una suave sensación de soledad sin desamparo y de silencio sonoro en el que parecen percibirse los ecos de la «Llama de amor viva» de San Juan de la Cruz y la inmaterialidad medida de los humildes cacharrillos de Zurbarán.

La Boca continuó ejerciendo durante largos años su atracción sobre los pintores e incluso Forte y Presas, de quienes nos ocuparemos en el lugar oportuno, se recluyeron allí temporalmente. Su pintor por antonomasia fue, no obstante, Benito Quinquela Martín (Buenos Aires, 1890-1970), uno de los artistas preferidos del pueblo argentino, pero convencional a pesar de su encanto. Su museo de La Boca es entrañable y resulta delicioso en su emplazamiento y con su sabor local. El color de Quinquela era rico y su movimiento y su luz trepidantes, siempre que así lo quería. Sus vigorosas escenas portuarias en formatos gigantes, y sus obreros trabajando abigarradamente entre luces espectaculares, parecen a veces una variante «áspero-amable» de la pintura social. No se le puede exigir más, porque no aspiró a más. Se limitó a documentar un ambiente y lo hizo con veracidad y con amor. Nos sirve para cerrar con un retorno al pasado ese momento auroral de la pintura argentina en el que abundaron las solicitudes encontradas, pero en el que Xul Solar, Pettoruti y Gómez Cornet anticiparon decididamente un tumultuoso futuro.

3. ASUNCIÓN DE ACTUALIDAD Y PRIMERAS ANTICIPACIONES. CRONOLOGÍA Y CORRIENTES RENOVADORAS

Desde 1921 hasta 1939 no sólo la Argentina se puso definitivamente al día, sino que comenzó a inventar sus propias variantes de las tendencias en boga y muy especialmente las del cubismo, futurismo y surrealismo. Hay, no obstante, una diferencia notable entre las anticipaciones del veintenio de la puesta al día y las del momento actual. Durante la etapa ahora estudiada, Argentina no importó ni exportó, sino que conformó sus propias reelaboraciones dentro de una herencia compleja que le es común a ella y a todas las restantes naciones occidentales. Xul Solar —es cierto— pintó cuadros surrealistas bastantes años antes de que el surrealismo hubiera sido «inventado» en Europa, pero no influyó sobre los europeos coetáneos. Lo habitual era en aquellos años la asunción de unas tendencias venidas de Europa y la argentinización de las mismas, pero sin que las variantes hispanoamericanas reinfluyeran sobre las europeas. Hubo además en alguna ocasión algún ligero desfase de escasos años por parte de los pioneros, pero de varios lustros a veces por parte del público medio. Desde 1940 hasta 1960 el panorama fue diferente. La Argentina se adelantó con frecuencia a Europa en la invención de nuevas modalidades y no tan sólo en la de variantes autónomas de las ya vigentes en Europa o Estados Unidos. El comercio de formas fue entonces de ida y vuelta y Argentina exportó casi tanto como importó. El tercer momento —desde 1960 hasta hoy— fue más exportador que importador. Cuatro argentinos inventaron en 1958 la nueva figuración, tendencia que tres años más tarde comenzaron a intentar apropiarse en calidad de progenitores legítimos varios países de Europa y Estados Unidos. Poco más tarde vinieron las experiencias cinéticas e hidrocineáticas. En las primeras, tras la fundación del Grupo de búsquedas de Arte visual, París acabó por convertirse en una sucursal bien programada de Buenos Aires y de Caracas. En las segundas, la primacía y la capacidad de propuestas de Buenos Aires sigue siendo indiscutible e indiscutida. Vinieron luego las menudas innumerables (no hubo tan sólo la así llamada por su autora), que nada tienen que ver con las de otros países. Fueron más refinadas, espontáneas y «fermentales» (este último término lo acuñó certeramente Romero Brest) y rompieron los viejos límites sin necesidad de narcotizar al espectador.

El último problema de este período argentino de exportación de formas consiste en conseguir que el público no confunda las insulsecas tan abundantes en el Arte conceptual de aquende y de allende (hay, no obstante, excepciones dignísimas y nada resobadas) con las investigaciones bonaerenses que son en su fusión no masturbatoria de instinto (mucho) y razón (las dosis imprescindibles) exactamente todo lo contrario. De todo ello nos ocuparemos en los lugares oportunos, pero era preciso ahora este recuerdo somerísimo para mejor valorar lo que en el contexto de la liberación plástica de Hispanoamérica representaron los maestros —veteranos ya entonces algunos de ellos— que el decurso de los años veinte y treinta introdujeron en la Argentina una nueva voluntad de expresión formal y un nuevo espíritu.

En las renovaciones del veintenio 1920-40 se afianzaron cuatro corrientes principales:

A) La poscubista, que parte de Gómez Cornet y de Pettoruti y que influye a otros varios artistas creando un clima de interés por el arte de tipo constructivo a partir de 1921 (primera exposición cubista de Pettoruti). Debe señalarse, por otra parte, que el propio Pettoruti había realizado ya algunos dibujos abstractos con anterioridad a 1914 y que se adelantó, por tanto, al norteamericano Stuart Davis, cuya «abstracción» radicaba en aquellos años más en el clima que en las imágenes propiamente dichas. Esta otra anticipación de Pettoruti no tuvo repercusiones inmediatas en Argentina. El interés por el cubismo no se limitó a la pintura, sino que se extendió a la escultura. Así, Pablo Curatella Manes (La Plata, 1891; Buenos Aires, 1962) realizó entre 1918 y 1921 unas esculturas en las que el orden cubista, el movimiento condensado y dispuesto a estallar y unos ritmos sueltamente orgánicos se fundían en una extraña síntesis altamente emotiva. El propio Curatella explicó, hacia 1921, sus aspiraciones en unos sabrosos párrafos que nos creemos obligados a reproducir por constituir una clara definición de los objetivos que perseguía en aquellos años críticos una parte de la vanguardia argentina.

«Mis anhelos —afirmó— consisten en dar a la escultura una sensación de vida, de movimiento, de fuerza o, mejor, en sugerirla valiéndome de los modos efectivos de la escultura, pues me inspira horror el plástico que trata de engañar su propia visión copiando de la naturaleza. En el arte en general y en la escultura en particular, no me seduce el esmero ridículo: yo quiero ver planos, redondeces, huecos. El tema plástico debe sobreponerse al motivo anecdótico. Por esto no quiero decir que el arte deba reducirse a meros problemas de geometría: por sobre todo, existe la maravilla de la luz.»

B) Una versión argentina de la mentalidad surrealista. Cabe señalar como su primer representante a Xul Solar, artista que rompe, no obstante, toda posibilidad de encasillamiento. Su influencia se inició en Buenos Aires en 1924, fecha de su primera exposición bonaerense. Era ya entonces el maestro indiscutible de un surrealismo estrictamente suyo e irreductible al europeo. Algunas de sus premoniciones fueron pintadas en 1915 y son, por tanto, muy anteriores cronológicamente al nacimiento oficial del surrealismo. En 1932 realizó Berni su aportación personal a la tendencia. El Grupo Orión, fundado en 1939, se benefició de este clima entronizado por Xul Solar y ratificado por Berni y que es todavía perceptible en gran cantidad de pintores argentinos que no pueden, no obstante, ser considerados técnicamente como surrealistas. La actuación del Grupo Orión fue preparada en parte por la revista *Qué*, fundada por Aldo Pellegrini, cuyos dos únicos números aparecieron en 1928 y 1930.

C) Una abstracción incipiente que inició su línea coherente de avance en 1926 y que desembocaría más tarde en los triunfos tumultuarios del arte constructivo, el informalismo y el arte óptico. Ya hemos recordado poco antes el antecedente de Pettoruti hacia 1912 y su no

repercusión en el país. Hay que añadir a este precedente malogrado los de dos escultores: Antonio Sibellino (Buenos Aires, 1891-1960), quien realizó en 1926 la más antigua escultopintura abstracta dada a conocer en ambas Américas y el ya citado Curatella Manes, cuya primera escultura abstracta data también de 1926 y en la que —según la concisa descripción de Taverne Yrigoyen— «las raíces del movimiento —espirales, círculos y curvas cerradas, líneas de huidiza proyección luminica— dan sus voces casi inéditas». En pintura, la primera exposición abstracta fue la que en 1933 realizó Juan del Prete en Buenos Aires. El mismo Del Prete había dado a conocer en años anteriores algunas de sus pinturas abstractas en la revista del grupo francés *Abstraction-Creation* del que formaba parte.. Del Prete conocía bien el ambiente dadaísta y en especial a su coetáneo Switers. Realizó también encolados y se mantuvo siempre en una rica línea de investigación y creación que desembocó en el terrible gestualismo —comparable con el de Pollock— de sus últimos años.

D) La continuidad de una tradición figurativa reactualizada, que no se limitó a la obra de caballete, sino que, tras el viaje que hizo Siqueiros a Buenos Aires en 1933, emuló en ciertos aspectos las más grandes glorias del muralismo mejicano, pero sin permitir que la literatura o el sometimiento a la anécdota pusiesen en peligro su calidad. Entre sus más eximios representantes cabe destacar a los ya citados Spilimbergo y Berni, así como a Urruchua, Castagnino y Seoane.

Describiremos en el apartado siguiente la evolución personal de cada uno de los artistas responsables de las cuatro corrientes renovadoras recién reseñadas, pero al ocuparnos de ellos no nos atenderemos —tal como hasta ahora habíamos hecho— a la secuencia cronológica de sus fechas de nacimiento, sino a la de aquellas otras más significativas en las que cada uno de ellos —tal como recordamos en los párrafos antecedentes— comenzó a ejercer su influencia sobre sus coetáneos.

4. LOS GRANDES RENOVADORES DE LOS AÑOS VEINTE

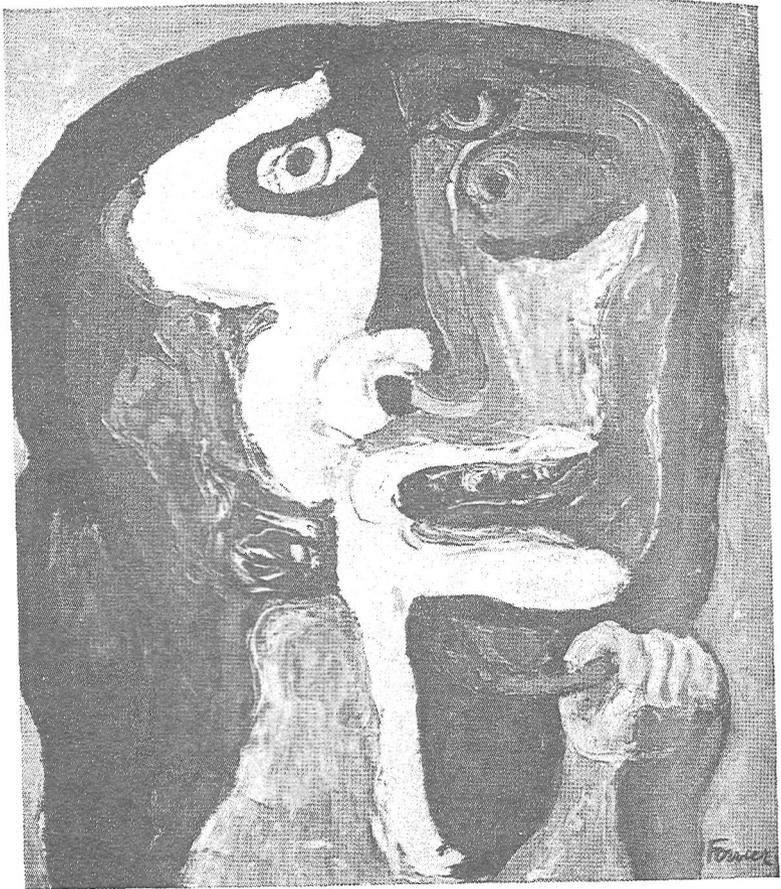
Ramón Gómez Cornet (Santiago del Estero, 1898; Buenos Aires, 1964) amplió sus estudios en Europa, en la Academia (Taller libre) Arts de Barcelona y en la Ransom de París. Su exposición bonaerense de 1921 causó notable impacto a causa de su organización cubista del espacio y la forma, de sus ricos trazos negros delimitatorios y de sus fondos geométricos de variados colores. Posteriormente se encerró en su provincia natal y fundió en una unidad de expresión esos ecos iniciales hispánicos —Picasso y Juan Gris— y su entusiasmo enternecido por la escuela sienesa y por la gracilidad alada de Modigliani, otro de sus predilectos. A partir de entonces se limitó a transfigurar mesuradamente ambientes y personajes arquetípicos de su tierra, pero sin que quepa considerarlo como «indigenista», ni mucho menos como «realista social», ya que en su ternura entreverada de colores grisáceos y de

un silencio un tanto solemne, no había elementos acusatorios y sí tan sólo un refinamiento sereno y una cordial voluntad de comprensión de todo cuanto conmovía en su trasfondo último a cada uno de sus efigiados. Llegó también al alma de la tierra y lo hizo sin literatura y con ese mismo saber hacer que había caracterizado ya a su más vanguardista etapa inicial.

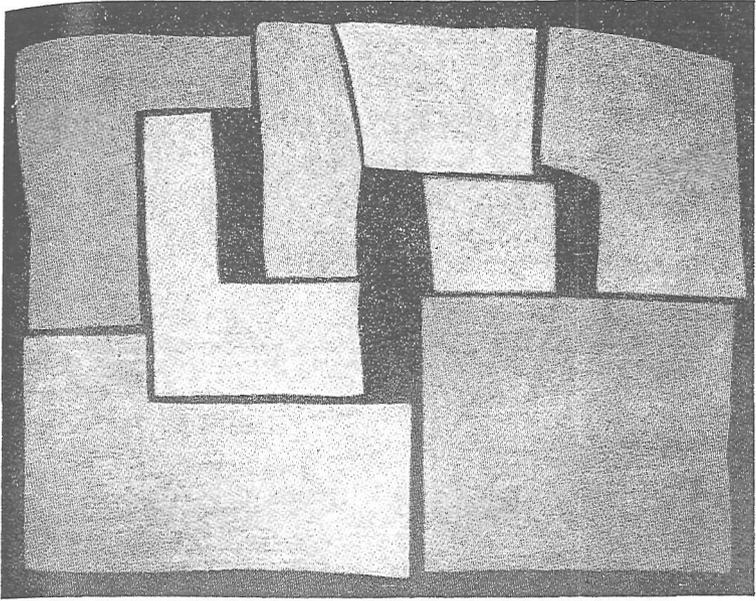
Emilio Pettoruti (La Plata, 1892-1971) estudió desde 1913 hasta 1924 en Europa y se interesó vivamente en Milán por el futurismo italiano y en París por las modalidades cubistas. A su regreso a Buenos Aires realizó en 1924 una exposición que ratificó las premoniciones de Gómez Cornet. Perduró además durante toda su vida en una orientación similar y de ahí que lo considere habitualmente como el creador del cubismo argentino. Su amistad con Juan Gris —unida a una similitud de carácter— hizo que su cubismo fuese ponderado, con gran sensibilidad para los colores lípidos delicadamente armonizados sin una sola extremosidad, pero compatible a veces con unos ritmos y unas tensiones formales que cabe relacionar —especialmente en sus etapas abstractas— con el futurismo y con el rayonismo. A este respecto resulta imprescindible detenerse en las fechas, ya que muchas de las composiciones abstractas de Pettoruti —menos conocidas, lamentablemente, que las cubistas— figuran entre las más antiguas del ámbito occidental. Baste con recordar que su inimaginable dibujo «Fuerza centrífuga» data de 1914 y que consiste en un ritmo vertiginoso en espiral sobre un fondo en entramado vertical difuso. La factura es borrosa y la mancha emotiva y multitonalizada. Cabe considerarlo como un curso en un personalísimo rayonismo abstracto en el que la movilidad condensada y centrífuga y la ausencia de toda alusión identificable se sintetizan en una total unidad de expresión. En ese mismo año realizó algunos encolados cubistas sin forcejeos constreñidos y con notables calidades evocadoras en la signografía sutil de los fondos. Poco más tarde, en 1916, un año antes, por tanto, de la gran eclosión abstracta-geométrica del neoplasticismo holandés, un óleo como «Forma estática» era puro esteticismo geométrico con un entronque de varios polígonos de textura arenosa sobre un fondo neutro. Vivía entonces Pettoruti en plena actualidad anticipadora y nada de extraño tiene, por tanto, que su exposición de 1924 causase asombro y abriese caminos. En sus lienzos cubistas la figura era identificable, pero parecía envuelta en un halo irreal a cuya gracilidad medida contribuía la magia evocadora de un cromatismo siempre inefable y lleno de múltiples pero apenas insinuadas multitonalizaciones. Que una pintura así evolucionase de nuevo hacia el no-imitativismo era previsible. También lo era que el maestro fuese galardonado con el Premio Guggenheim. Su pintura era netamente occidental y se hallaba al día. Nada más lógico, por tanto, que esta aceptación internacional. Tenía, no obstante, también mucho de argentina en su perfeccionismo y en su aceptación de una instintividad reelaborada, filtrada a través de un cedazo normativamente helénico y de una racionalidad nunca desglosada de la fluidez de la vida. No se agota, no obstante, en estas características la complejidad de Pettoruti y cabe reconocer con Damián Bayón —otra vez nos encontramos con la magia introspectiva del color y con nuestra orteguiana razón vital—



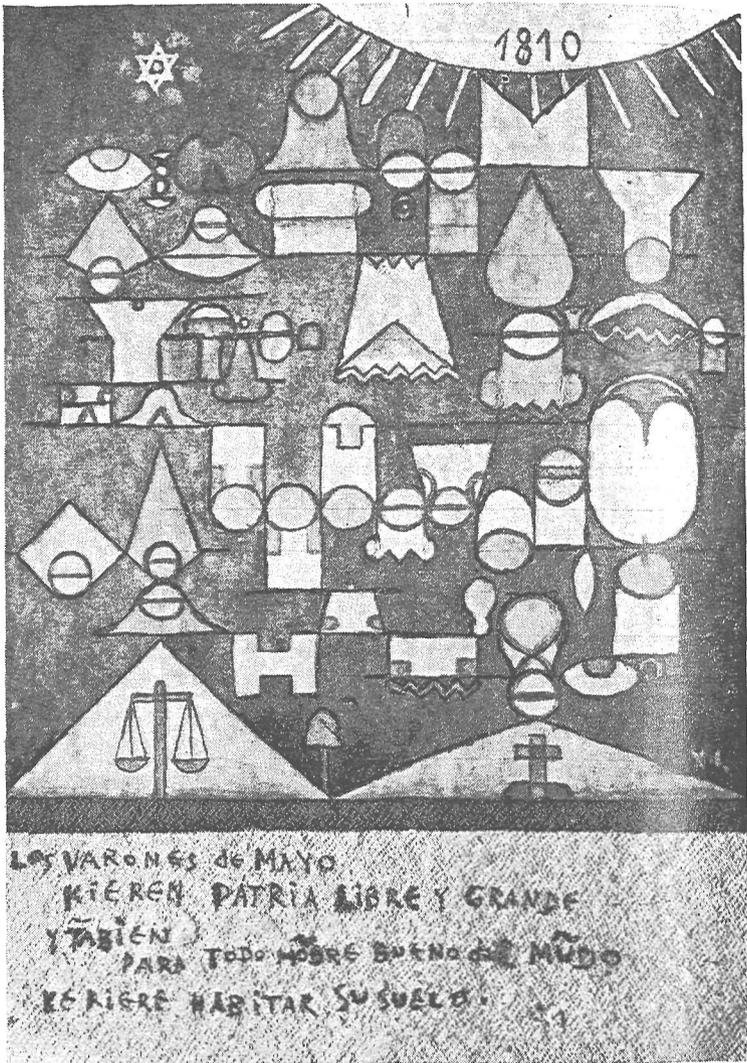
Daneri: Paisaje de Palermo



Raquel Forner



Pettoruti: Forma estática, 1916



Xul Solar: Los varones de mayo, 1961

que había en su trasfondo «una suerte de surrealismo latente» y también un no sé qué de «pintura metafísica». Ambos contribuyeron a que más allá de la anécdota haya en sus cuadros un aura de misterio que es no tan sólo luz y color, sino también un intento repetido para encontrar una vía que posibilite un primer contacto con esa metarrealidad indefinible y con esos espacios no mensurables cuyo misterio parece haber conmovido por igual a los metafísicos más rigurosos y a los más sensibles artistas.

Xul Solar (San Fernando, Buenos Aires, 1887; Delta del Tigre, 1963), cuyo verdadero nombre era Oscar Agustín Schulz Solari, fue posible-mente el más vital de todos los grandes maestros argentinos. Recién cumplidos los veintiséis años de la necesidad de elección orteguiana y cuando otros pintores de su generación la asumieron eligiendo venir-se a ampliar sus estudios a Europa, él eligió embarcarse en un car-guero con destino al Extremo Oriente. No llegó a consumir su viaje, pero pudo vivir una parte de su aventura. A continuación viajó por toda Europa, inventó sin maestros su propio vocabulario pictórico, re-gresó para siempre a la Argentina en 1924 y participó con éxito en esa misma fecha en el «Salón Libre», contribuyendo así a canalizar en una dirección no opuesta, sino complementaria, parte de aquella apertura de nuevos caminos que Pettoruti había comenzado a ratificar en el mismo año. Dos más tarde, en 1926, expuso en conjunción preñada de augurios con Nora Borges y con el propio Pettoruti en «Ami-gos del Arte».

A Xul Solar le interesaba todo: la historia de las religiones y las ciencias ocultas, la filología y los juegos de naipes, la anatomía y la notación musical, un nuevo ajedrez (panajedrez o panjuego) de inven-ción personal y el hallazgo de unos idiomas que pudiesen servir para que se entendiesen entre sí todos los hombres o —por lo menos— los del ámbito ibérico. En relación con la última de sus preocupaciones re-cién citadas cabe destacar su creación científica de dos nuevos idio-mas. Para uno de ellos —la «panlingua»— tomó elementos de todos los existentes y aspiraba a que fuese universal. El otro, el neocriollo, concebido especialmente para el ámbito ibérico, había sido construido, según su propia descripción, «con palabras, sílabas, raíces de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués». En esta última lengua publicó algunos textos un tanto surrealistas. Hay en ellos jugoso lenguaje y notable musicalidad.

En cuanto artista, no sólo fue pintor en posesión de una docena de técnicas, sino también un original investigador de las posibilidades de una arquitectura integral íntimamente ligada a la vida y a las preocupaciones de sus usuarios. En dicho aspecto, tal como recordó Aldo Pellegrini, diseñó «numerosos proyectos para viviendas en el delta del Tigre, y también viviendas urbanas en las que se unían una gran fantasía con un sentido funcional y en cuyos frentes utilizaba formas con significado, que podían ser leídas, conformando una verda-dera arquitectura semántica».

En su obra de pintor predominan los pequeños formatos, pero la grandiosidad flexible de la concepción y la construcción son tan evi-dentes, que parecen a menudo tener ambiciones de grandes murales.

En 1915, cuando los dadaístas apenas habían comenzado a dar unas cuantas tímidas señales de vida, pintó Xul Solar unas deliciosas acuarelas en las que sobre unos fondos apenas tocados —¿premonición del espacialismo?— flotaban en procesión tensa unos «Angeles» (ése era el título más representativo) que parecían haber sido arrancados de los Beatos mozarabes, pero también, posiblemente —¿misteriosas afinidades electivas?—, de alguno de esos alucinantes Evangelizadores de la cultura celto-cristiana de Irlanda anteriores al genocidio de Hastings. Poco más tarde —en 1919—, unas ordenaciones y unas armonías de colores puros suavemente atemperados, que nos hacen pensar en el mejor Kandinsky, incluyen alusiones mágicas y oníricas: espinos agresivos, símbolos solares, formas abstractas de recorte, pájaros esquemáticamente felices en los que está ya todo cuanto el surrealismo había de proponer como vía de conocimiento cinco años más tarde. La diferencia esencial radica en que el surrealismo de Xul Solar es gozoso y no se pone al servicio de ninguna ruptura total, en tanto el europeo se acoge a un programa y no cesa —cuando es ortodoxo— en su vocación de combate. Xul Solar, hombre de América, era demasiado hombre y demasiado americano para jurar obediencia a ningún pontifice. Vino luego el periodo de la confluencia con Paul Klee, pero tan válido y cronológicamente defendible es afirmar que «Xul Solar fue el Klee hispanoamericano», como que «Klee fue el Xul Solar centroeuropeo». El color se hizo en ese intermedio —desde 1920 hasta 1925, pero sin que las divisiones de maneras resulten netas, sino tan imprecisas y fluyentes como la propia vida— más atemperado y degradado, pero igualmente nítido y angélico. Los polígonos abstractos-geométricos y las manchas como flores indecisas en disolución coloidal se entreveran con los rostros contruidos con formas de recorte altamente expresivas, pero rezumantes de lirismo. Más allá de la confluencia con Klee, estaba inventando entonces Xul Solar —sin dejar de ser surrealista de América— una extraña suerte de cubismo plano en versión neofauve que era irreductible a toda tendencia vigente entonces aquende o allende.

En años posteriores pintó sus paisajes inventados y sus «Muros y escaleras agobiantes», en los que el espíritu de las cárceles de Piranesi confluía con una terrible y angustiosa geometrización zigzagueante en profundidad. También entonces pintó sus torres inventadas en las que resucitaba una Edad Media de Santoral o de Corte de Amor, que no era la de la realidad, sino la del sueño. Artefactos extraños, plataformas flotantes con ruedas y globos, máquinas inverosímiles y casas como pagodas, volaban sobre estas ciudades e imponían un clima de fantasía inagotable, pero también de visibilización de una realidad igualmente variopinta y menos condicionada. Durante los últimos años de su vida bondadosa y fructífera pintó sus alucinantes temples de máscaras esquemáticas de recorte neto, puestas al servicio de la reunificación de los contrarios. La muerte engendraba en ellos la vida, pero ésta era al mismo tiempo camino para la muerte. El espacio se hizo en esos años más irreal, más suyo que nunca, pero sin acudir jamás —¡él, tan excelente y aligero dibujante y tan dueño de los encabalgamientos difusos de la luz!— ni a la perspectiva dibujística ni

a la aérea, sino limitándose al ordenamiento en profundidad de las formas, utilizando para éstas colores «avanzantes» y reservando (sigo la terminología de Gil Pérez) los «retrocedientes» para los fondos.

En el conjunto de esta evolución en extremo coherente no aspiró tan sólo Xul Solar a alcanzar la perfección plástica. Vida y obra, servicio y conocimiento, propuestas enriquecedoras de nuestras dimensiones humanas y realización de una pintura cuya diafanidad sugerente nos ayudase a encontrarnos en la paz y la colaboración mutua, eran para él uno y lo mismo. No me atrevo a emitir un juicio sobre si logró con su pintura todo aquello que se propuso, pero cabe afirmar que era ésta un reflejo fiel de su propia alma y que constituyó el primer eslabón de la rica historia —liberadora sin duda— del surrealismo iberoamericano.

Alfredo Guttero (Buenos Aires, 1882-1932) regresó a Buenos Aires en 1927, tras haber residido durante largos años —desde 1904 hasta 1927— en Madrid, Segovia y París. Era notable muralista y empleó en algunos de sus óleos procedimientos de inspiración muralista, tal como el del yeso cocido, que facilitaba la grandiosidad de la tectónica. Era, no obstante, minucioso en sus óleos. Varios críticos argentinos han llegado a considerarlo como el principal promotor del arte de vanguardia en aquellos años. La afirmación es discutible. Acabamos de ver cómo ya antes del regreso de Guttero fueron decididamente vanguardistas Xul Solar, Pettoruti, Sibellino y Curatella Manes. No cabe desconocer, no obstante, que el «Taller de Arte Plástico» (conocido también por «Taller libre»), que fundó en 1927, y en el que colaboraron con él varios artistas de la generación siguiente, tales como Raquel Forner, Alfredo Bigalli y Pedro Domínguez Neira, aspiraba a consolidar la ya bastante avanzada renovación. Lo mismo cabe decir del «Nuevo Salón» que puso en marcha dos años más tarde y que consagró asimismo a los artistas jóvenes. En aquellos días las rivalidades entre el Grupo Florida (relacionado con la revista *Martín Fierro*, fundada en febrero de 1929, y partidario de la autonomía de los valores plásticos y de la independencia de la obra de arte) y el de Boedo, de tendencia social, no siempre en exceso exagerado, necesitaban una salida de confluencia. Guttero contribuyó a dársela, facilitando la toma de conciencia de la nueva generación. En su obra pictórica destacan la sobriedad cromática, la melodía de la línea en amplias sinuosas, la rotundidad ornamentalmente aplomada de los volúmenes y una especie de clasicismo de pastoral que cabría relacionar con lo que durante los años de su estancia en España solía denominarse en Cataluña «mediterraneísmo», y que me parece más próximo al de Joaquín Sunyer que al de su maestro Maurice Denis.

Juan del Prete (Chietti, 1897) fue traído a la Argentina a la edad de doce años y se nacionalizó argentino veinte más tarde. No cabe duda de que fue el primer pintor argentino que presentó en Buenos Aires —sucedió en 1933— una exposición íntegramente abstracta, pero su capacidad inventiva y su inquietud rebasan ampliamente toda catalogación. En aquellos días de su primera muestra abstracta era geométrico y dominaba con gracia y con gusto el encolado. Volvió a ser geométrico en los días de la renovación concretista del 46, pero entre

ambas etapas fue figurativo neofauve y procuró en 1945 reducir a unidad, igual que antes y en otros contextos plásticos habían hecho Pettoruti en Argentina y Zabaleta en España, los mundos del cubismo y del futurismo, y se autocalificó como «futucubista». Posteriormente fue «expresionista abstracto», «gestualista» e «informalista», pero —repito— nada importan en su caso las catalogaciones, porque lo que le dio su último sentido a su pintura fueron la capacidad para servir de fermento, el acierto en conseguir que una materia viva y sin un solo anquilosamiento fundamentase emoción y expresión y una capacidad del color para sugerir unos estados de ánimo íntimamente adaptados a los que llevaba implícito la propia factura. Cuando el juego de su muñeca rompe el ritmo de una pincelada, su quiebro es comunicación de una visión del mundo, antes que recurso expresivo, pero igual sucedía cuando en sus lienzos informalistas del decenio de los cincuenta, unos negros y rojizos resbaladizos abrían su marea sobre unos fondos rojos en tensión controlada. Su contribución a la renovación no se había limitado, por otra parte, a sus anticipaciones del decenio de los treinta, sino que en el de los cuarenta —aunque no hubiese formado parte oficialmente del equipo de la revista *Arturo*— fue uno de los escasos maestros ya consagrados que les prestó todo su apoyo moral y aconsejó a los jóvenes promotores de aquella valiente empresa.

Lino Eneas Spilimbergo (Buenos Aires, 1896; Unquillo, Córdoba, 1964) tuvo una evolución varia, pero fue a causa de su monumentalidad vigorosamente expresionista, un muralista de fuego incluso en sus lienzos y no tan sólo en sus murales. En sus cuadros de 1925 hay una angustiosa sensación de soledad y unas incipientes implicaciones surrealistas que, sintetizadas con un clima de inspiración metafísica y con un suelto sentido constructivo, culminaron en 1930 en la época maravillada de las «terrazas». Hay en ellas figuras estáticas sobre fondos ajedrezados (baldosas) en estructura abstracta y espacio irreal. Todo es equilibrado e incluso un poquitillo mediterráneo, pero queda la impresión que bajo la calma y más allá de la lejanía marina acecha la tempestad. Estalló ésta en 1931 en obras como «Caín» o se convirtió en surrealista a la americana, pero con ansiedad en «Revelación» y en varios extraños bodegones clasicistas de 1933. El color era inefable, suave y tierno —ambigüedad insinuada— en las terrazas y con degradaciones turbias en algunos retratos y composiciones con figuras. La cima de su tectónica convulsiva la alcanzó en 1946, cuando los arquitectos Aslan y Ezcurra construyeron las Galerías Pacífico. Colaboraron en la ornamentación de los paños enormes de la cúpula central los pintores argentinos Berni, Spilimbergo, Castagnino y Urruchua y el español Manuel Colmeiro. Las aportaciones de Spilimbergo y Berni unen una dinámica tensa de grandiosidad un tanto miguelangelesca a un atemperador cromatismo distinguido y en entonación exactísima.

Se dio curiosamente la coincidencia de que en el mismo decenio en que colaboró en las Galerías Pacífico, realizó Spilimbergo unos dibujos surrealistas tan angustiosos como finos de línea. Una muerte descarnada y una ruptura de todas las asociaciones habituales los

hacen alucinantes. Parece no haber en ellos salida, pero el sexo vecina con la muerte y puede deparar una incipiente liberación. Su más original período había terminado, no obstante, un poco antes. Luego vinieron sus lienzos naturalistas de menos novedad en la invención y entronques de imágenes, pero de igual maestría en limpidez del dibujo y en la armonización del color.

Antonio Berni (Rosario de Santa Fe, 1905), el gran inquieto, el revolucionario que supo convertir en armonía inédita la contestación y el desorden, cierra, de momento (en un capítulo posterior recordaremos también al rosarino Lucio Fontana), este subcapítulo de los grandes precursores que no sólo «homologaron» a la pintura argentina, sino que comenzaron a hacerla exportadora de procedimientos, formas e imágenes. El caso de Berni es, no obstante, diferente del de los maestros recién recordados. Todos ellos anticiparon en su día el futuro, pero todos ellos son hoy el pasado. Berni, en cambio, sigue siendo un pintor tan actual como Kosice (es pintor) o como los generativos. Tan sólo no había llegado a ser actual en su primera muestra, de toque ligero y temática convencional, pero nada tiene de extraño, porque la realizó antes de haber cumplido los dieciocho años. En 1932 ya era surrealista y lo siguió siendo siempre, pero a su manera. Su surrealismo tenía, es cierto, algo de pintura metafísica y también esa distinción de huellas borradas que lo acompañó siempre y que se dobla de un humor igualmente distinguido de sus encolados. Sabe, no obstante, recrearse en la grandiosidad cuando lo considera oportuno y sus murales lo prueban. Tanto los de su colaboración con Siqueiros en 1934, como los de 1941, en el Teatro del Pueblo, o los de 1946 en las Galerías Pacífico. Berni fue militante y realizó la pintura comprometida. Mostró, en efecto, los males de su época y su ambiente, pero no propuso soluciones para remediarlos. Hay ocasiones (en «Chacareros», por ejemplo) en las que sus hombres del pueblo parecen estar posando para la historia. Piden también justicia, pero con un color entonado y una dignidad patricia. En las obras de un solo personaje (pienso concretamente en «La zapallera») la tragedia salta a la vista y el estoicismo se tiñe de encono, pero el documento se termina en sí mismo. La grandiosidad es evidente y más todavía la soledad del ser humano y la armonía lírica, sutil, enternecida, del color y de la mirada. Todo este largo intermedio estaba, no obstante, terminado al comenzar el decenio de los sesenta. Berni reelaboró entonces el «pop» y el neodadaísmo y siguió siendo contestatario, pero con más resignación y también —todavía— con más humor. En los cuadros de las series de Juanito Laguna y Ramona Montiel caben múltiples materiales, múltiples chatarras, botones, trapos, papeles, hojalata y buena pintura, pero todo se armoniza con un infalible juego de los acordes y las compensaciones que nos seduce y deslumbra. Rauschenberg nos parece tosco a su lado, pero el resultado de Berni (no se lo reprocho, pero lo constato) es tal vez demasiado hermoso para resultar eficaz como revulsivo. Juanito Laguna salió de una Villa Miseria, pero las villas miserias lo son menos en Buenos Aires que en otras latitudes. Ramona Montiel es una puta simpática, pero no pasa hambre, y antes de saltar a los encolados exhibió en los lienzos unos ligueros muy sexi y con los que

parecía hallarse muy complacida. Hay además encanto y mucho saber hacer en todo cuanto Berni construye. Es por añadidura demasiado artista. Su honradez lo llevó a ser militante en su vida, pero su falta de odio y su exquisitez innata lo hacen tan neutral en su iconografía pictórica como a Xul Solar o a Gutiérrez Solana.

5. MAS PINTORES EN EL CAMINO HACIA LOS AÑOS CUARENTA

Había un grupo de cinco pintores enlazados por estrechos lazos de amistad y por preocupaciones paralelas. Uno de ellos —Juan del Prete— ha sido, en su calidad de precursor, recordado en el capítulo antecedente. Los otros cuatro eran Badi, Basaldua, Buttler y Raquel Forner.

Aquiles Badi (Buenos Aires, 1884) dirigió conjuntamente con Horacio Buttler el «Taller libre de Arte Contemporáneo» entre 1936 y 1939. Su obra, de delicado clima intimista, evolucionó desde una ambientación impresionista hasta una modalidad muy suya, en la que la tectónica geométrica rigurosa no pasa de constituir un andamiaje subyacente. Sus manchas suavemente borrosas y sordas crean una ambientación de tipo metafísico, pero no precisamente a la manera italiana, sino con un trasfondo difuso de saudade y una imprecisión encabalgada que sugiere o evoca, pero que elude con ternura narraciones y aristas.

Horacio Buttler (Buenos Aires, 1897), amigo íntimo de Badi y de Basaldua (les llamaban a veces «las tres Bes»), ha sido relacionado con el primero, pero me parece menos íntimo, metafísico y misterioso. Dominaba, es verdad, la tectónica poscubista, pero no solía componer desdibujadamente, a pesar de que a veces lo hacía —prueba de impecable sabiduría de oficio— más con el juego sinuoso de la pincelada que con compensaciones de volúmenes netos. En ese aspecto su «Desnudo junto al mar», de 1930, en el que todo el equilibrio compositivo radica en los ritmos ondulantes, es un modelo de movilidad encauzada. Lo mismo cabe decir de algunas figuras un tanto ornamentales, en las que el paso aligero del pincel cumple una misión similar a la del arabesco deformado en el mejor fauvismo. A veces transfiguró el delta del Tigre con gracilidad nipónica y tal vez eran entonces todavía más perceptible ese buen gusto sutil y esa intimidad distinguida en entonaciones atemperadamente frías que soterraban muy hondo todas las emociones, pero que no las helaban jamás. Sus colores carecen de equivalente, pero no tanto en las matizaciones de cada uno en concreto, sino más bien —otra prueba de su distinción— en las combinaciones —lilas con rosas, nácares con cadmios— que de la manera más inesperada convierten a veces en irreales los más cotidianos ambientes.

Héctor Basaldua (Buenos Aires, 1895) asimiló como los dos anteriores el rigor constructivo de Cezanne, pero por ser más instintivo, empastó con más garbo y fluidez más palpable, aunque no más exquisita. Sus lienzos parecen a veces escenografías encabalgadas de manchas rápidas en equilibrio inestable. Es posible que en esta manera suya tan personal y en esta preferencia por el esbozo emotivamente inaca-

bado, haya influido su profesión de escenógrafo y el gran número de decorados de ballets y óperas que realizó para el Teatro Colón desde 1932 hasta 1950.

Con Raquel Forner (Buenos Aires, 1902) entramos en un mundo diferente de expresividad intensa, factura y color violentos y poderosa angustia de fondo. Española por los cuatro costados, y tras haberse interesado en su juventud por la pureza primigenia de la pintura metafísica sufrió un fuerte choque emotivo durante nuestra guerra civil. Poco más tarde era posible rastrear en algunos de sus lienzos más bien «sociales», un cierto afán demoledor y una condena no demasiado explícita. Fue aquélla la época de su cromatismo tétrico, en consonancia con algunas imágenes macabras o expectantes. Había en ellas reminiscencias surrealistas y solanescas y una factura un tanto ambigua. La luz era irreal, pero atemperaba la crudeza de los coeficientes narrativos. Había un no sé qué de ascético en este intermedio aparentemente tumultuoso, pero pronto recuperó la viveza chirriante del color y la pincelada largamente sinuosa, ancha y perceptible. Aquellas cabezas flotantes o constreñidas en espacios irreales y planos no le permitían escapar a la ansiedad, sino que la hacían tan sólo más enigmática, por menos legible. Su horizonte sigue siendo angustioso y sin que, por muy carnestoléndico que sea el color, se vislumbre en él una esperanza de salvación.

Cerramos este subcapítulo con unas breves alusiones a varios artistas de modalidades diversas, pertenecientes a la generación de los recién recordados o a la inmediatamente posterior. Domingo Candia (Rosario de Santa Fe, 1896), muy tenue y entonado de color, es el más «diferente» de todos ellos y tuvo algo de precursor. Su espíritu no me parece hallarse muy alejado del de Lacámara, por mucho que el rosarino haya organizado a veces sus figuraciones azulencas o sutilmente grises y su materia huidiza y leve sobre unos esquemas geométricos que parecen servir de carriles invisibles a su armonioso arabesco.

Estanislao Guzmán Loza (Ambel, 1895-1964) constituye otro caso aparte. Es difícil ser pintor ingenuo en la Argentina, pero existen hombres cuyo espíritu bucólico los conduce a encariñarse con la temática lugareña. Lo habitual es que no pasen de ser costumbristas sin relevancia. En el caso de Guzmán Loza, su amor a lo primigenio iba unido a un saber hacer y a la capacidad para reducir una escena a sus trazos esenciales y hacerlo con un color rico y consustancial con la ambientación deseada. De ahí la fragancia de su obra.

Hay personas a quienes la obligación de hallarse constantemente inmersas en un ambiente de alta cultura y de precisiones siempre revisables les inspira el deseo de evadirse temporalmente a través de la ternura o de las fantasías suavemente reconfortantes. Norah Borges (Buenos Aires, 1901) fue posiblemente una de esas personas. Hermana del exquisito Jorge Luis Borges y viuda del gran ensayista español Guillermo de Torre, se halla en posesión de una caligrafía sutil y alígera en la que la paleta clara alcanza delicadezas de santoral y una difusa fragancia tan enternecida como discreta.

Marcos Tiglio (Buenos Aires, 1903) es otro de esos exquisitos discretos, pero no confinado en el tono estrictamente íntimo. Partió del cubismo, se entusiasmó con la sensualidad del color y el empaste y humanizó en cierto aspecto a sus bodegones, pero convirtió en «naturalezas vivas» a sus escenas con figuras.

Sea cual sea el juicio de la crítica sobre Raúl Soldi (Buenos Aires, 1905), siempre perdurará como uno de los máximos logros del arte argentino la delicia de su lirismo sin trampa ni cartón, fruto de suavidades inefables y de armonizaciones sutilísimas de tonalidades, semi-veladuras y manchas difusas. León Benaros calificó su obra de «poesía pintada», y eso es, en efecto, por muy artificiosas que puedan parecer algunas de sus resonancias en efervescencias tenues, rosáceas, verdosas, moradas u ocres. ¿En dónde podrá hallarse una mayor ternura y un más limpio arquetipo femenino que en sus desnudos castos?, ¿en dónde unos bodegones o unos carricoches más intemporales y más pertenecientes, no obstante, a una realidad burguesa bien alimentada y paradójicamente soñadora?, ¿qué niñas suaves tienen más alma que las que en sus lienzos desvaen los contornos y tiemblan en la dulzura de una luz unida convertida en caricia? No hay duda —¿por qué negarlo?— de que es a veces convencional, pero algunos de sus bodegones de los años treinta y de los cincuenta tenían fogosidades de ejecución y trasfondos de España negra en reelaboración dieciochesca. Prefirió, no obstante, elegirse en la finura y la gracia y ésa es su gloria, pero también su bien asumido o bien conllevado talón de Aquiles.

No sé por qué hay algo que me ha hecho situar a Miguel Diomede (Buenos Aires, 1902) después de Soldi. Su sensibilidad exquisita, su dilución de aplicaciones delicadamente entonadas, su vibración sutil de la mancha y su calma tenue y un tanto solitaria o ausente lo emparentan con Soldi y Pacenza, con Daneri y Lacámara, con Gubellini y Gambartes. Hay algo, no obstante, en lo que Diomede se nos evade hacia un mundo diferente y menos anclado en unas deleitaciones posiblemente periclitadas. En muchos de sus paisajes las manchas diluidas, emborronadas y encabalgadas, se convierten en un todo unido en el que no hay otra cosa que distinción, capacidad de liberación y pura pintura. La intrascendencia temática se descanaliza y puede escucharse en libertad interior un silencio que no es ya ni lirismo ni grácil retorno, sino cesación extraña de la fuga del tiempo.

Leónidas Gambartes (Rosario de Santa Fe, 1909-1963) era otro evocador de silencios en soledad y parecía haber detenido también el paso del tiempo y vivir más allá de la ansiedad o el hastío. ¿No podrían tener, no obstante, razón quienes calificaron a su pintura de «telúrica» y no lo fue más de verdad cuando transfiguró unos paisajes un tanto desolados, que cuantos pretendieron serlo desde una prefabricación y no desde una vivencia total?

Juan Carlos Castagnino (Mar de Plata, 1908-1971), buen dibujante, se sintió atraído por Spilimbergo y Siqueiros y aspiró a poner su factura movida al servicio de un muralismo polemizable no tan idóneo posiblemente para el contexto argentino como lo había sido para el mejicano. Esta inadecuación condujo a Castagnino a interesarse pos-

teriormente por otros experimentos tendentes a la consecución de la vibración cromática y la elasticidad de la forma. Es posible, no obstante, que su más acariciada ambición haya sido la de crear —empresa nada fácil en su ámbito étnico— una especie de «nativismo telúrico» con fanfarrias barrocas y reminiscencias de juegos florales.

Luis Seoane (Buenos Aires, 1910) lleva metida en el alma la Galicia de sus antepasados, a la que retorna siempre que le resulta factible. Es, igual que otros varios pintores argentinos, un escritor que elabora interesantes teorías sobre filosofía de la cultura y sobre el sentido final de la obra de arte. Su neofauvismo distinguido, con formas planas y delicadas contrastaciones cromáticas, admite una esquemización rítmica en la que palpitan ligeros atisbos expresionistas. Su saber hacer y su cultura artística, así como el dominio infalible de la caligrafía y el signo, hacen que en sus lienzos se alcance habitualmente un equilibrio inestable entre una espontaneidad sueltamente jugosa y una valiente reelaboración culturalista.

Raúl Russo (Buenos Aires, 1912) tiende a la economía de elementos y atempera lo imprescindible su rico, poderoso color. Su materia es igualmente rebosante, pero hay por debajo de esta exuberancia aparente unos ritmos abstractos y una tendencia a evitar que los contrastes chirrien, que hacen inconfundiblemente personal su sabrosa manera de soslayar a la postre toda extremosidad no necesaria.

A algunas de las figuras de Carlos Torrallardona (Pehuajo, Buenos Aires, 1912) les encuentro espíritu de lianas. Le interesa lo popular, pero con «estilizaciones» y ritmos irreales en los que la deformación de algún rostro pone esa inevitable nota de hastio que la intensidad de color niega con la misma inevitabilidad en un grato juego de ambigüedades paraexpresionistas. Encola a veces emotivas arpilleras sobre telas algo menos burdas de trama, castiga entonces el color y se nos vuelve luego narrativo, e incluso tierno, en sus sensuales y muy repetidas visiones de Buenos Aires.

6. ORION Y EL SEGUNDO MOMENTO DE LA EVOLUCION DEL SURREALISMO ARGENTINO

La agrupación metasurrealista auspiciada en 1939 por Ernesto B. Rodríguez tenía nombre celeste: *Orión*, hermoso nombre. La revista que cinco años más tarde iniciaría en su número único la lucha para instaurar una nueva mentalidad, tenía también nombre celeste: *Arturo*, hermoso nombre. La otra revista, la que en 1947 sirvió en España de pórtico a los surrealistas de Dau-al-Set, tenía una vez más nombre celeste: *Algol*, hermoso nombre, pero en árabe, en Barcelona, y no en castellano. ¿Qué secreto gusto por los luceros parpadeantes incitó a todos esos renovadores con voluntad de futuro a acogerse a esas rúbricas? Fuese cual fuese, la verdad es que iluminaron la ruta y abrieron serios caminos hacia un nuevo Belén que hubiera podido serlo —las limitaciones humanas no lo quisieron— de concordia y liberación.

Que Orión no fue técnicamente surrealista, ya lo sabemos. Llegó además en la generación siguiente a la del movimiento europeo y

aspiraba a otras metas. La pintura no era un vehículo más para facilitar la introspección, sino el fruto de una necesidad de comunicación que empezaba a descubrir su propio a priori. Xul Solar se había adelantado a la iglesia de París, pero la corriente siempre viva del racionalismo criticista argentino no era capaz de avenirse ni con el automatismo ni, menos todavía, con el exhibicionismo sadomasoquista. No había, por otra parte, en Buenos Aires ni sacerdotes ni acólitos, pero sí hombres de cultura que razonaban y que si podían caer, tal vez, en la pedantería de reorganizar las asociaciones insólitas, no solían cometer (desde un ángulo surrealista) la fascistada de pontificar ni de anatematizar. Eran, por tanto, surrealistas, pero de América en 1939 —como Xul Solar lo fue también en América en 1917— y no de Europa en 1925.

Si hay algo que no puede sistematizarse es el surrealismo. De ahí la incongruencia de enclaustrarlo en grupos. A pesar de ello proliferan más éstos entre los surrealistas que en otras tendencias. Se trata de una curiosa contradicción que por el solo hecho de existir se convierte a la postre en surrealista y que constituye un buen acicate en medio del desentendimiento al que inevitablemente conduce. A la manera de oponerse entre sí los subconscientes en vías de liberación hay que añadir la envidia de las personas razonables y la tozudez con la que aquella parte de nuestro superego que nos han inculcado a nivel subconsciente desde nuestra primera infancia, se defiende como un gato panza arriba cuando el pintor lo hostiga tímidamente. Todas estas condiciones se dieron en el Grupo Orión —incluso la del contrasentido de su propia existencia— y no pudo ser, por tanto, más surrealista, por muy poco que lo fuese —otra contradicción muy surrealista— teleológicamente.

Los nombres son lo de menos. Escasa importancia tienen también las fidelidades (¿es que acaso son hoy surrealistas Rodríguez Luna o Miró?). Nosotros elegiremos aquí para recordar su labor a unos cuantos de los situados en el umbral de la segunda gran apertura. Nos quedaremos de momento con Planas Casas, Batlle Planas, Moraña y el equipo de Orión. A Berni —más surrealista aún en la actualidad que Miró o que Dalí— ya lo hemos recordado y también a Spilimbergo en lo que había de «delicioso» en sus sensuales ambigüedades premonitorias. A los otros, a los de Boa y a las jóvenes parejas que los siguieron, los aludiremos en el lugar adecuado. Lo importante era el clima y lo consolidaron Planas Casas, Batlle Planas y Orión antes de que *Arturo* abriese otros derroteros que tuvieron ellos también a menudo un casi inevitable trasfondo surrealista.

Poco antes de la fundación de Orión, se había despertado de nuevo el interés por el surrealismo en la Argentina. Este momento, precursor inmediato del de Orión, se inició en 1935 cuando el pintor, escultor y grabador español José Planas Casas (Torroella de Montgrí, Gerona, 1900; Santa Fe, 1960) dio a conocer hacia 1935 unas pinturas relacionables con el realismo y el neorromanticismo fantásticos. Había en ellos abundantes elementos de inspiración surrealista que interesaron vivamente a varios artistas jóvenes y muy especialmente a su sobrino

Juan Batlle Planas y a José Manuel Moraña, quienes, aunque no ingresaron en el Grupo Orión, se hallaban inmersos en una preocupación similar.

Planas Casas había llegado a la Argentina en 1911, a la edad de once años. Su sobrino, Juan Batlle Planas (Torroella de Montgrí, Gerona, 1911; Buenos Aires, 1966), fue traído a la tierra de promisión que había elegido su familia dos años más tarde, cuando acababa de cumplir los dos de su edad. Ambos se nacionalizaron argentinos y Planas Casas fue un excelente profesor de escultura en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Santa Fe. Batlle fue, en parte, discípulo suyo, pero de manera más bien intermitente. Cabría considerarlo, por tanto, autodidacta en bastantes aspectos. En 1935, coincidiendo cronológicamente con la presentación de los primeros lienzos surrealistas de su tío, dio a conocer Batlle Planas algunas pinturas en las que había empleado el automatismo creacional en sentido estricto. En ese mismo año inventó una especie de neoplasticismo mágico (un símbolo o un signo dentro de cada rectángulo) paradójicamente relacionable con las investigaciones coetáneas de Torres García. De 1935 son asimismo algunos de sus extraños personajes muñecoides y «prebacionianos», antecedente ineludible de las «radiografías paranoicas» del año siguiente. En 1939 se adentró en un camino nuevo y causó notables sorpresas con sus encolados conceptualmente surrealistas. Como dijo más tarde Romero Brest, era en aquel entonces «imaginativo, inteligente, arbitrario, pero con rara conciencia del oficio y de la responsabilidad que significa pintar». Fue por ese sentido de responsabilidad por lo que —añade Romero Brest— «creía necesario pensar y hablar y enseñar, para que su libido se manifestase en plenitud creadora». No cabe duda de que lo consiguió ni tampoco de que ya en 1935 había inventado. Planas evitaba cuidadosamente la estridencia formal y dibujaba con una precisión suelta y levemente angulada que convertía en prodigios de ritmo a todas sus construcciones. El color era sordo, con exquisito dominio de negros y grises ultracivilizados, pero sin tener alguna que otra vez otros registros más intensos. García Martínez recordó con acierto que cuando aplicaba el degradado «por planos», lo hacía no mediante «tonos que desaparecen o se acentúan», sino que «los que desaparecen o se acentúan son esos mismos planos por la presión del cromatismo». Su pintura era así, en principio, plana, pero —exceptuados, tal vez, sus muestrarios signográficos— sin obedecer a ninguna tácita convención constructiva. En su evolución ulterior situó algunas de sus figuras ante ambientaciones paisajísticas irreales —hay precedentes en esa dirección desde 1935— o, cuando engarabita el dibujo, tal como acaeció en 1942 en «Personajes automáticos», alcanzó notables cimas de expresividad surrealizante con implicaciones buscadas de «crónica de la realidad». Hizo además a menudo palpable una lacerante sensación de soledad (sirve de ejemplo «La hermanita de los pobres») y, al margen, a menudo, de la búsqueda onírica, siguió haciendo gala de una imaginación inagotable sin repetir casi nunca ni planteamientos ni soluciones.

José Manuel Moraña (Buenos Aires, 1917) es más medido, más calmado, menos apasionado en su necesidad de liberar a su subcons-

ciente, pero no menos expresivo o conmovedor. Su cromatismo —puro, pero con matizaciones exquisitas dentro de una factura tenue y consistente, plana y con resonancias sumergidas— tiene un no sé qué de buscada vuelta al pasado. Buena parte de los exquisitos que hemos recordado en el apartado anterior («esos artistas en sordina» que —como afirmó Damián Bayón a propósito de Diomedee— «constituyen una galería de antepasados que parecen garantizar y reforzar la continuidad misma de una cultura») partían en su aspiración a comunicar lo inefable y a entrar en contacto con lo inaprensible, de la pintura metafísica y no de la introspección apasionada o del enfrentamiento inquisitivo con la realidad. Planas Casas, Batlle Planas y Raquel Forner, así como Berni y antes Xul Solar, se sumían más en su obra y no permanecían neutrales ante la presión del ambiente. Moraña se halla a mitad de camino. Sus formas de recorte le permiten construir a veces monstruos esquemáticos engendrados en sus fantasías o durante su sueño, pero el geometrismo curvilíneo, y a menudo agresivo, lo condujo paso a paso hasta los límites de una abstracción en la que la dinámica independizadora del color y la forma —con refinamiento de progenie metafísica y una suntuosa calidad ornamental— se sobrepone tanto en sus paisajes como en sus pájaros o «cabezas de toro», aunque menos, posiblemente, en sus más dolorosos «Autorretratos», a ese dramatismo de fondo que procura ocultar casi siempre en el instante mismo en que se halla a punto de asomarse a su obra.

Tras el grupo sin nombre de Planas Casas vinieron con entusiasmos acrecidos los afianzadores de Orión. Tres escritores —Ernesto B. Rodríguez, patrocinador y cronista del grupo, Juan Aschero y Rodolfo Alegre— se unieron para predicar la buena nueva a nueve pintores. Eran éstos Forte, Sánchez, Barragán, Pierri, Altalef, Miceli, Venier, Fuentes y Presas. Fue éste el primer grupo de artistas plásticos de carácter surrealista que actuó en la Argentina, pero once años antes, en 1928, había fundado el crítico y poeta Aldo Pellegrini un grupo de escritores surrealistas y la revista *Qué* como auspiciadora del mismo y de todo arte de vanguardia.

Vicente Forte (Lanús, Buenos Aires, 1912) fue tan meteórico en cuanto surrealista que se lo estudia habitualmente entre los precursores de la abstracción, modalidad en la que se detuvo más tiempo antes de su inmersión en un figurativismo entre ornamental y expresionista, con notable riqueza cromática y factura suelta en la que son discernibles, a veces (así, por ejemplo, en el gran pájaro inventado y en el espacio anómalo de «Mi libertad, sueño herido»), algunos elementos inequívocamente surrealistas. Vaciló en sus orígenes entre sus vocaciones de poeta y pintor, pero prevaleció la segunda. En sus composiciones surrealistas abundaban las formas blandas en equilibrios insólitos y se insinuaba ya esa ambientación lírica que perdería durante sus intermedios poscubista y abstracto, relacionable este último con Ben Nicholson y caracterizado por su acabado impecable y el dominio de unas discretas contraposiciones tonales.

Luis Barragán (Buenos Aires, 1914) fue muy coherente y evolucionó desde un surrealismo neorromántico hasta una figuración esquemática con espíritu de vidriera gótica, en la que encerraba con fuertes trazos

negros sus manchas planas ricamente coloridas. Su posterior inmersión en una abstracción no programática constituyó, dentro de un nuevo despojamiento, esta vez temático, una culminación lógica de la trayectoria emprendida.

Antonio Miceli (Buenos Aires, 1913-1951) sobresalió a causa de la capacidad evocadora e introspectiva de sus dibujos altamente imaginativos y también —a veces— ornamentales, cualidad esta última que se avenía bien con su trabajo de escenógrafo en el Teatro Colón, pero mal con el dramatismo de algunas otras imágenes suyas saturadas de anhelos redentoristas y relacionables con las del decenio trágico de Picasso.

Alberto Altalef (Río Cuarto, Córdoba, 1913) fue discípulo de Spilimbergo y asimiló con notable originalidad algunas de las implicaciones del anteriormente recordado momento surrealista de su maestro.

Orlando Pierrri (Buenos Aires, 1913) era no sólo un gran pintor, sino también —igual que Forte— exigente poeta. Una de sus estrofas podría constituir una buena ilustración de su momento surrealista:

*A lo lejos, entre las montañas lisas y firmes,
siento la respiración de un árbol,
mientras un esqueleto le sonríe a la luna
y el mismo vientre del viento le sonríe.
Siento entristecerse los poros de mis cabellos:
Es la gran catástrofe que se acerca.*

A propósito de su pintura dijo que «la obra de arte es como los sueños; por evidentes que sean no son fáciles de interpretar». Afirmó también que «únicamente la plástica más supersensible es capaz de realizar lo superreal». Tales declaraciones ilustran por igual las aspiraciones de Pierrri y el clima de Orión. Evitó Pierrri los silencios de la pintura metafísica y prefirió otros preñados de angustia. No desdeñó los colores atemperados, pero desorganizó el ritmo de sus figuras en orden monumental e inventó soledades hirientes, ansiedades simbólicamente comunicadas y contraposiciones ambiguas en las que parecía aspirar a pintar más la última realidad que la apariencia palpable de sus imágenes. Su trasfondo era trágico y siguió en dicho aspecto, siendo espiritualmente surrealista durante su época de fuerte aplomo constructivo y también en la casi abstracta (¿será paisaje apenas esbozado o abstracción lírica «El corazón de la pampa»?) de un momento ulterior «desconstruidamente construido» y sabiamente sugerente.

Bruno Venier (Venecia, 1914) reside en la Argentina desde sus nueve años de edad y adquirió la ciudadanía argentina en 1923. Su manera es sintética. Sus preocupaciones surrealistas se hallaban próximas a las de Spilimbergo. En sus abigarradas composiciones actuales —rico, pero un tanto acongojante color, subrayado de tensiones mediante esgrafiados largos, movimiento dramáticamente convulsivo, sugerencias oníricas imprecisas, pero con ansiedad difusa— hay todavía unos bien asimilados ecos surrealistas, amalgamados con los otros muchos —mágicos, neofigurativos o informales— que han conformado su quehacer más reciente.

Juan Fuentes (Buenos Aires, 1916; Córdoba, 1943), poeta, gran poeta como Pierri y Forte, murió demasiado joven (¡a los veintiséis años!) para poder vislumbrar su posible camino. Dejó tan sólo unas tres docenas de cuadros, pintados todos ellos entre 1938 y 1941, fecha esta última en que se inició la trágica enfermedad pulmonar que le causaría la muerte, poco más tarde. Su factura era apurada, casi prerrafaelista, pero se hallaba servida por una imaginación desbordante. Fue el único miembro de Orión que no renegó de la tradición metafísica de los exquisitos inefables y pintaba a veces «los primores de lo vulgar», pero los envolvía en unas luces irreales entreveradas de signografías oníricas. El mismo año en que se inició su mal escribió premonitoriamente en uno de sus delicados poemas:

*Hora de mi alma, arrodillándose,
en las orillas de la noche,
te vas con tu pálida adolescencia de niña
por entre el sueño
de los ojos desvelados
llevándote mis miradas
más distantes
y la jauría de caricias
prisioneras
en mis manos locas.*

(Es la última estrofa de «Para el Poema de la tarde», publicado en 1914 en *Orión* y recogido en 1972 por Ernesto B. Rodríguez en su monografía sobre Vicente Forte.)

Ideal Sánchez (Buenos Aires, 1916) fue uno más entre los miembros de Orión que se iniciaron como pintores bajo los auspicios de Spilimbergo. Su dedicación surrealista fue breve, y lo mismo cabe decir del de la abstracta geométrica posterior, pero quedan huellas de ambas en su actual esquematización de pretextos naturales, servido por un cromatismo atemperadamente entroncado.

Leopoldo Presas (Buenos Aires, 1915) posee una extremada facilidad que es su peligro, pero tiene el mérito de haber sabido encauzarla unas veces y vencerla otras. Pasó también por el estudio de Spilimbergo, pero no antes de haberse demorado en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. Su buen conocimiento de la cocina pictórica se unió a su facilidad. Así se explica que encauce sus sueltas pinceladas sobre riveras de caligrafía sutil y que la movilidad del color se funda en una unidad de expresión con el signo y con una materia que hacia 1960 era literalmente informai. La omnipresencia de la figura humana no le impidió convertirse en casi abstracto en los años cincuenta. Tampoco evitó que en alguno de sus paisajes del último quincenio (pienso concretamente en «Frutas y paisaje») recuperase su viejo regusto surrealista. Lo habitual, no obstante, nos parece ahora un expresionismo diferencial, cuyo color contradictorio —depurado o intenso según el orden de los elementos restantes— y cuya materia sinuosa y jugosa o arañada y petrificada transfiguran las imágenes y las someten a una dinámica que no es precisamente la de la vida, sino la de la pura

pintura. En su engarce sutil de fuerzas en principio inconexas —signo y tono, ondulación y construcción, caligrafía y aplicación descodificada, deformación atónita y sentido de la medida— perdura un clima de ambigüedad que, si cumple hoy la paradoja de ser simultáneamente intimista y expresionista, no deja de ser por ello herencia legítima de otra ambigüedad más vieja y tal vez más suya en la que un garcilasiano «dolorido sentir» era compatible con las pulsiones hogareñamente desmelenadas (no olvidemos a este respecto el encanto trágico y sarcástico de «La Vedette»).

Presas se hallaba en una de las puntas de vanguardia de la generación de Orión, pero ni él ni ninguno de sus camaradas de equipo quiso dar el paso que le estaba reservado a sus herederos directos. Eran éstos Maldonado, Prati, Arden, Quino e incluso Kosice, quienes se iniciaron como surrealistas, pero acabaron siendo primero abstractos y luego inventores o canalizadores de nuevas modalidades y nuevas organizaciones del espacio y la forma. Orión, generoso incluso en la actitud anómala de permitir que participasen en sus exposiciones artistas no pertenecientes al grupo, terminó así de realizar su destino. El paso desde el surrealismo a la abstracción era inevitable en todos los surrealismos tardíos. Lo fue en la Argentina en los años cuarenta y lo sería en los cincuenta en España. Lo que luego vino era una situación histórica tan cristalina como la que en los años de entreguerras hubiera debido haber resbalado en la Europa continental desde el expresionismo hasta la abstracción. Fue asumida en Argentina con ejemplar seriedad y posibilitó la tumultuosa algarabía actual.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33

MADRID-2