CUATRO NOTAS SOBRE ARTE

El tiempo iracundo de Oswaldo Guayasamín

El pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín ha culminado, tras largos años de trabajo, una realización plástica de colosales dimensiones, especie de ilustración de un tiempo y de sus contradicciones; en ella, bajo el título de *La edad de la ira,* se ofrece una serie de testimonios de tremenda expresividad, acerca de la condición del hombre, su trágico destino y su insoslayable enajenación.

La edad de la ira no es la historia de un pueblo, de una nación, ni de una raza, aun cuando participa un poco de todas estas categorías. Es el friso inexorable de lo que ha llegado a ser la condición humana, el reportaje del dolor, la humillación y la impotencia, la crónica de los vencedores y de los sojuzgadores del hombre, y la réplica de los que sufren estas decisiones de esclavitud y de muerte.

El resultado es una terrible comedia humana, la ira del sojuzgado se transmite en la tensión de los cuerpos, en la crispación de las manos, en el gesto absoluto del que ha visto imágenes, que no olvidará nunca, y al lado de ello, el testimonio, sólo esbozadamente esperanzador del acceso a nuevas formas de conciencia, de la llegada a modernos ritmos de existencia y de convivencia, y así las manos, que se crispan, que amenazan, que nos transmite la fiera muerte de sus sueños, se vuelven en ocasiones manos que se encuentran, que afirman la futura solidaridad nueva de un mundo distinto.

Una parte muy importante de la obra va dedicada a la dura sátira del verdugo promotor del bombardeo, al que se retrata con la fría iracundia que provocan las escaladas, que unos y otros países realizan contra la seguridad de personas y de pueblos, y en este orden narrativo nos sorprende la figura del soldado, del arma, nos aterra el tanque, el avión y la persecución inacabable, pero también el retrato implacable de los hombres, que toman esas decisiones y que siembran estos desalientos.

La obra de Guayasamín es una crónica sin congoja; sus plañideras que evocan a veces las mujeres de la serranía quiteña, rara vez tienen lágrimas, como si ya sólo quedara lugar a un frío rencor, tan helador como el aliento de una montaña. Las figuras, que interpretan y viven esta edad de la ira, no pidan ya un mundo mejor, apenas lo presienten, parece como si todo lo sobrecogiera, la sensación de corresponder al dolor y a la injusticia con otros dolores y venganzas.

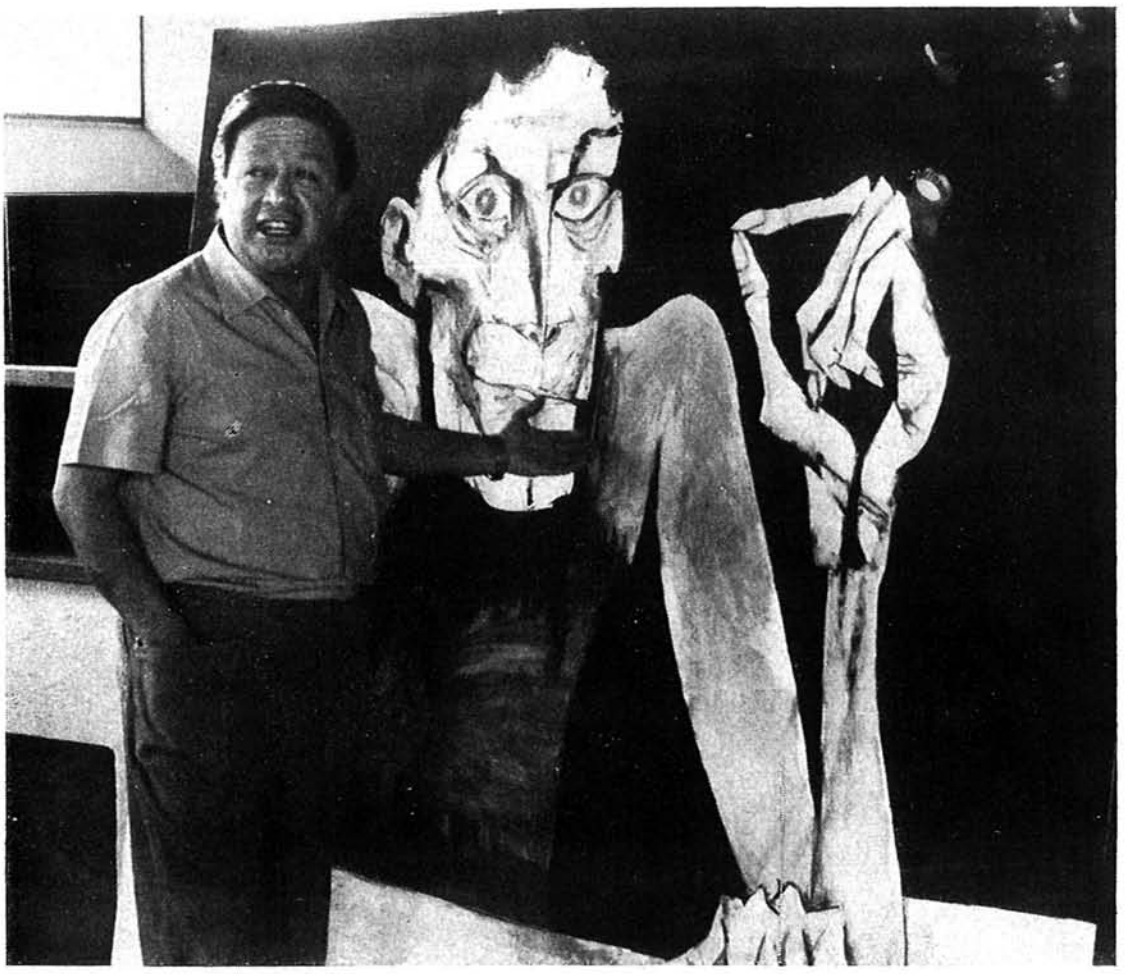
Nadie llora, y si lo hace, el llanto es como una lluvia silenciosa; el odio lo silencia todo, pero no lo inmoviliza, los gestos transmiten una sensación dinámica, una voluntad de movimiento y de cambio de un vigor tal, como pocas veces lo proporciona la pintura. Campesinos, prisioneros, víctimas de temor, destinatarios del dolor y de la muerte, nos dan la sensación, no de que hablan, como se decía del viejo y preciosista retrato decimonónico, pero sí de que se mueven con una energía, un vigor y un impulso, que son los intérpretes de nuestro tiempo.

La edad de la ira es la época del subdesarrollo, la irrupción brutal del tercer mundo, en la vieja cultura de nuestro mundo histórico minoritario y capitalista. Con ella, Guayasamín afirma algo que ya sabíamos: su condición de ser el más grande de los muy grandes pintores ecuatorianos contemporáneos, la primera figura de esa constelación en la que brillan Villacis y Viteri, Tabara y Mideros, quizá la más importante, por su solidez y por su fuerza creadora de todas las que se afirman en la zona norte de América del Sur.

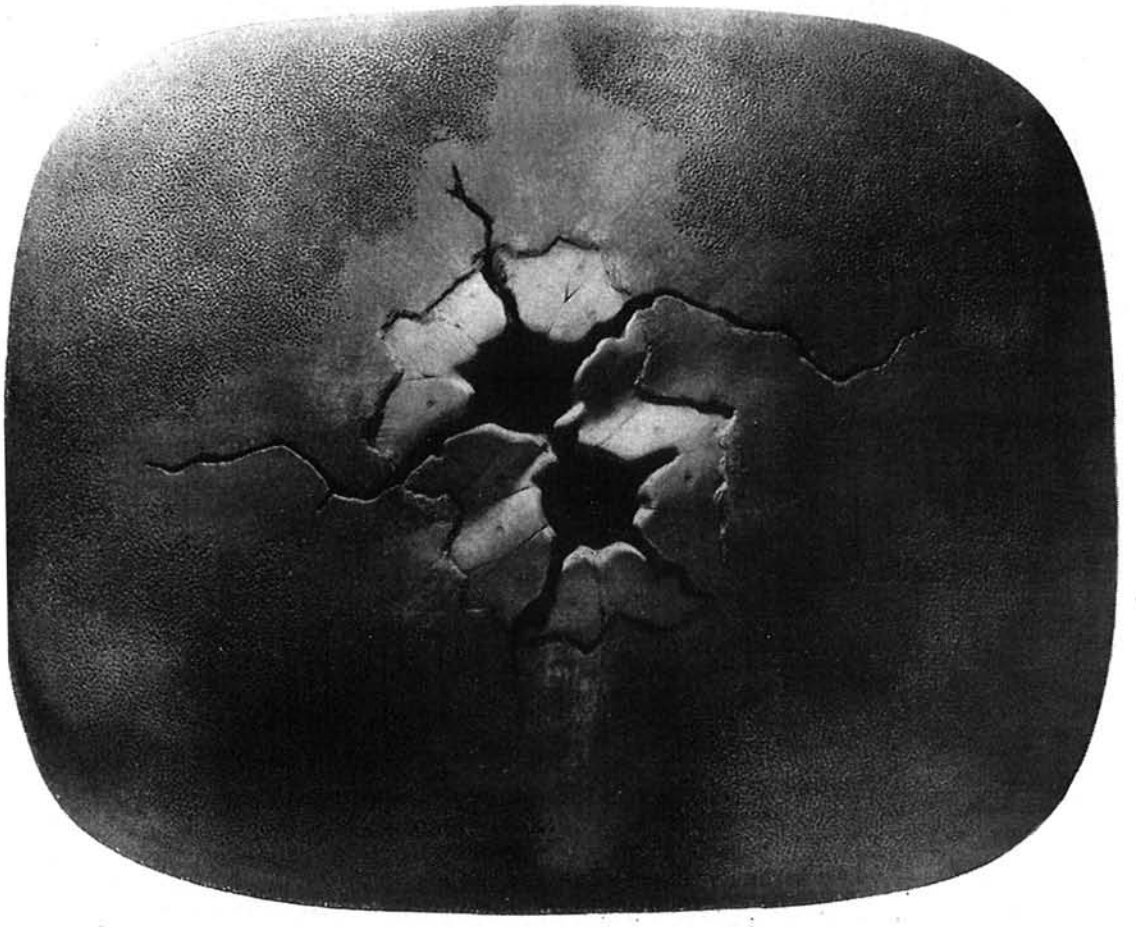
En este enorme y universal políptico, lo narrativo viene en cada momento equilibrándose por la propia materia objeto de la narración, alcanzando el equilibrio y la contextura de un clásico, porque en realidad, seguido e imitado, en Europa y América, volcando su talento en multitud de obras, que van desde el monumento público a la pequeña orfebrería doméstica, Guayasamín, equilibrado en el desequilibrio, sosegado en el torrente vertiginoso de la ira, escueto en su locuacidad, es un clásico, el equivalente de lo que puede ser una actitud clásica para nuestro mundo de paradojas y contradicciones, para este tiempo que día a día convierte lo imposible en real.

La escultopintura de Manuel Gómez Raba

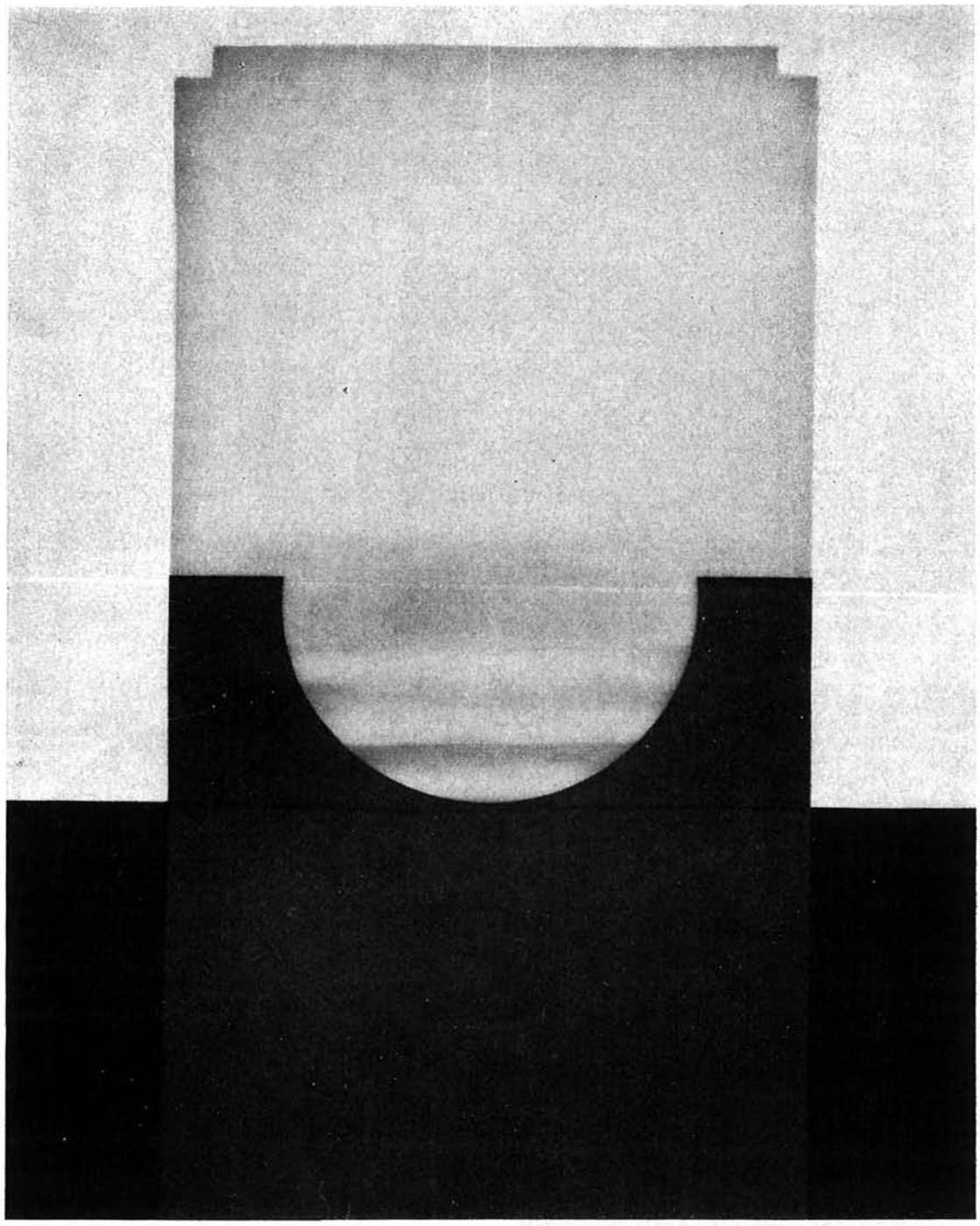
Estas obras de Manuel Gómez Raba, con las que culmina el proceso de confusión de las fronteras tradicionales entre la pintura y la escultura, ofrecen interés en dos dimensiones distintas; por una parte, en cuanto vienen a acentuar la unión de los géneros artísticos, en nuestro tiempo y el replanteamiento de un nuevo lenguaje de formas que integra todas las expresiones artísticas, de la cerámica al tapiz, pasando por la escultura, la pintura, el vitral y el grabado, en un mismo cauce de expresión. Por otra parte, estas obras ofrecen una inquietante dimensión temática; con nuevos materiales, con un estilo nuevo e impactivo, vienen a replantear una trayectoria de viejos temores.



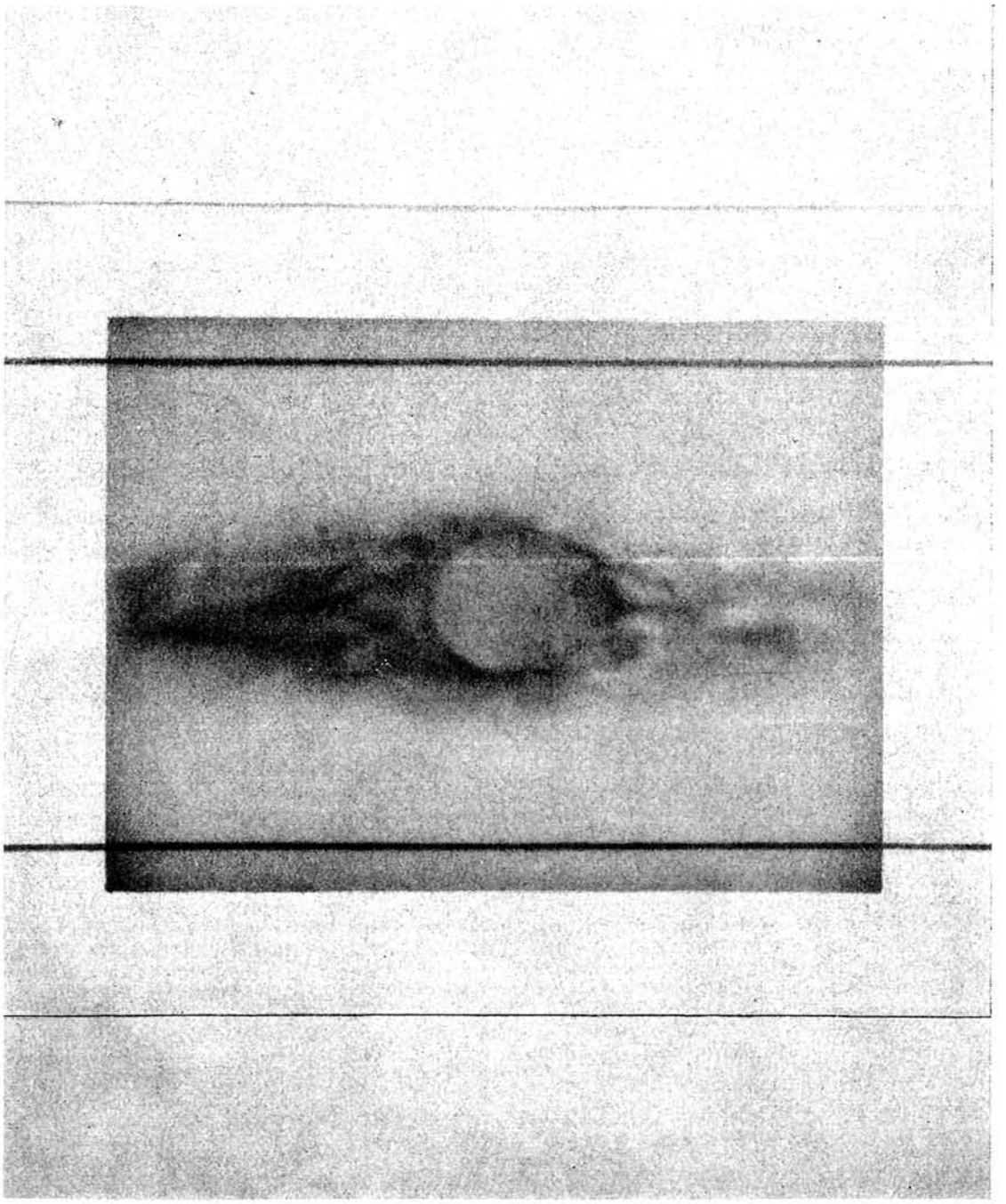
OSWALDO GUAYASAM´N



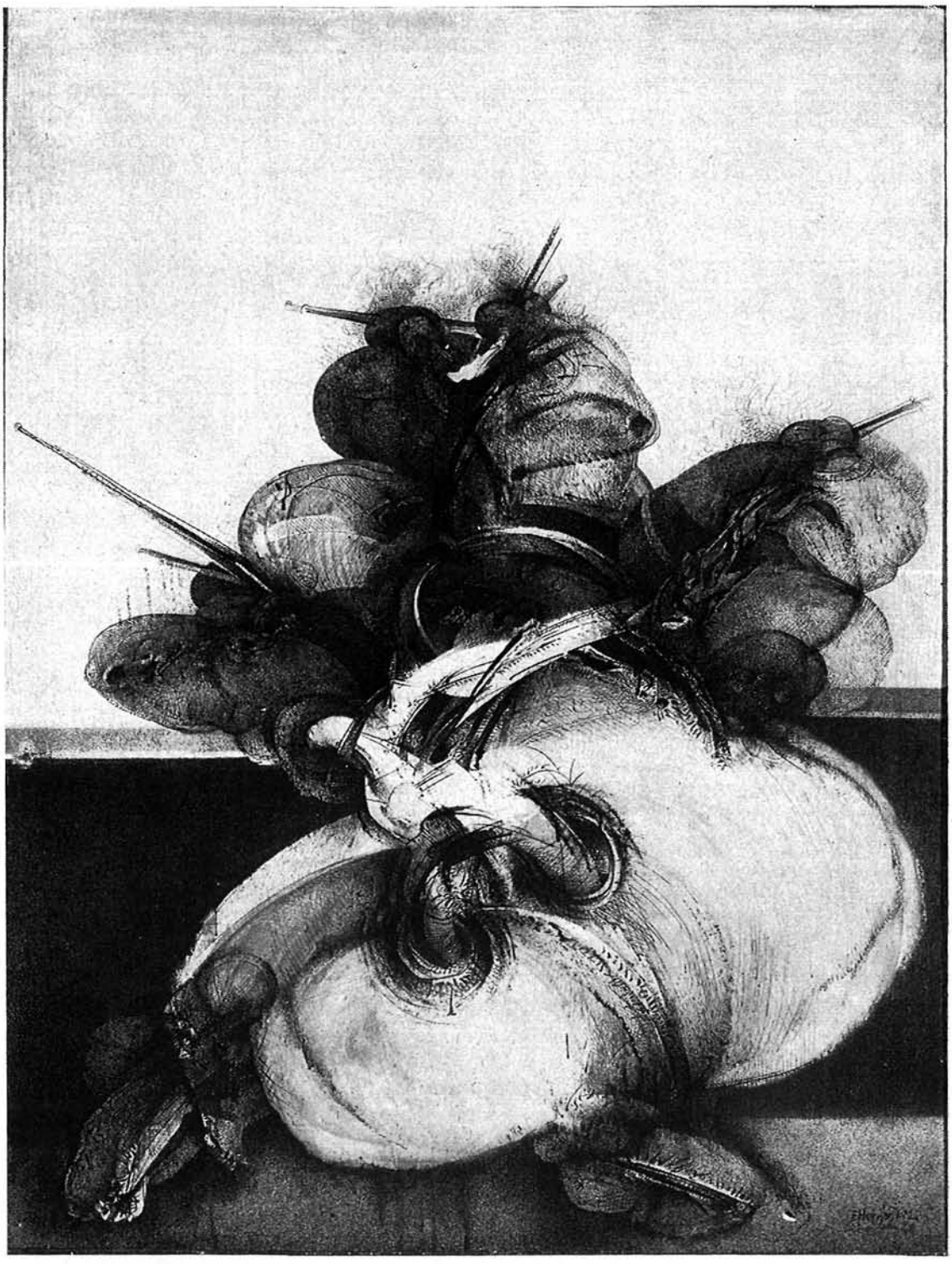
MANUEL GÓMEZ RABA: *Escultopintura*



SENÉN UBIÑA: *Integración*



SENÉN UBIÑA: *Integración con forma metálica*



FRANCISCO HERNÁNDEZ: *Dibujo*

Si en el camino del estilo nos encontramos ante un nuevo materialismo fantástico, que hunde sus raíces en viejas técnicas de la pintura y del grabado e incluso de la orfebrería, en cuanto al tema, estas obras se acercan a una poco explorada parcela del arte popular, la que comporta una referencia al miedo como forma de expresión artística. Casi no es necesario preguntarse a qué se refieren estas protuberancias amenazadoras, estas bocas de caverna, estas tremendas dentaduras, surgidas de una zoología del miedo, de una geografía del espanto.

Las escultopinturas de Gómez Raba semejan a veces barriles que parecen guardar cóleras y desdichas, toneles como báratros, de los que nadie conoce el fondo; otras veces las formas son como montañas que se abren, en hendiduras inexplicables, grietas por las que la mirada cae hasta no se sabe dónde. Todos los temores se enumeran y se convocan en un extraño repertorio; son miedos cobijados en viejas estancias, indescifrables, miedos urbanos, de calles vacías, habitadas de sombras, temores de la tierra, del bosque y el páramo, supersticiones de la colina y el valle, pánicos del mar, ancestrales imágenes del animal que tragó el barco, del habitante de la tormenta, de los dientes que emergen desde ignoradas profundidades.

Pero también estas formas, estas amenazas protuberantes, pueden pertenecer a una arquitectura que surge de otro rigor, de otro propósito constructivo, de otra necesidad, casas y fortalezas, que no sabemos dónde se elevan, pero en las que presentimos que ocurren cosas terribles. Estas son las maquetas de lo desconocido, los prototipos de un temor sin determinación y sin nombre, los rastros de un sentimiento dilatado, de angustiada inseguridad.

También pueden ser los instrumentos musicales de un insospechado apocalipsis, los tubos de órganos que llaman a juicio, los teclados en los que la providencia instaura definitivos acordes. Toda una remota tradición de la música catastrófica puede silbar, sin ruido, en estas oquedades, y encontrar en ellas sus más singulares resonancias.

Lo que es evidente, al margen de una investigación de posibles significados, es que con estas obras, al mismo tiempo llenas de la evidencia y la certeza de su propia materia y definidas por la fantasía que las rodea y las convoca, nos encontramos ante una página característica de nuestro arte contemporáneo, en la que la temática, el género, la forma, el estilo y la tendencia se conjugan y armonizan para proporcionarnos una viva experiencia, y un turbador despliegue de imágenes, por ello la exposición de Gómez Raba en el Museo Español de Arte Contemporáneo puede ser una convocatoria de nue-

vos adeptos a su arte, o una oportunidad de que se definan contradictores; lo que nadie puede negar es el carácter de espectáculo apasionante que ofrece.

Francisco Hernández, los sueños no tienen por qué necesariamente serlo

Francisco Hernández, dibujante de prodigiosa maestría, venía inquietándonos desde hace tiempo con sus representaciones abstractas, cargadas de tensión y de significado, en las que se encontraban, por un lado, una amplia vocación surrealista, y por otro, un deseo de reinventar formas no concretas que produjeran amplios repertorios de sensaciones.

Ahora el Museo Español de Arte Contemporáneo agrupa la obra más reciente de este artista con otras tres experiencias expresivas: Canogar, el grabado inglés contemporáneo, y Doroteo Arnaiz, y nos presenta una exposición que revela la mayoría de edad de una de las figuras de nuestro dibujo y pintura.

Tres temas diferentes componen esta exposición: por un lado, dibujos de meticulosa y precisa realización, que demuestran el despliegue de una experiencia; por otro, unas realizaciones de técnica mixta en las que modificando un estilo ya tradicional en él el artista incorpora formas de un carácter entre visceral y onírico de una implacable presencia. Por otro, unas realizaciones de desnudos que por color, vocación poética y soltura de la expresión evocan dentro de otro lineamiento estilístico las obras de Modigliani, figuras airosas, unas veces de sólida firmeza, otras de nebulosa traza, que entran en la mejor continuidad de nuestra pintura poética.

Unos y otros, las formas puramente abstractas y los desnudos que se disuelven en deliberada abstracción, nos revelan cuál es la característica más fundamental y más firme de este excepcional artista; una reinterpretación del sueño, partiendo quizá de la convicción de que existe en el mundo en que vivimos una serie de realidades fantásticas, una tendencia dialéctica en las gentes y en las cosas, no sólo a evadir la realidad, sino a crear territorios lejanos de ella. En este sentido, la exposición de Francisco Hernández es el descubrimiento de una dimensión diferente, de una posibilidad de la pintura por emprender su propio sueño, porque en ocasiones la pintura no es ya una forma de soñar, sino una manera de crear y de explorar territorios inexistentes más fuerte y más constante que el mismo sueño.

Hernández penetra en este universo que él mismo crea con una mezcla detonante de candidez en la indagación y de perfección téc-

nica en la ejecución, con todo ello su universo de formas no tiene el perfil de la pasión ni del delirio, sino la traza de una nueva Alicia que explorara un insólito país de maravillas por ella misma creado.

El estructuralismo lírico de Senén Ubiña

Alguien ha escrito que existen otros mundos, pero que todos están en éste; quizá sea aquí donde reside la principal característica pictórica de Senén Ubiña, creador e inventor, no de un mundo, sino de dos, que silenciosamente se enfrentan y se integran. En su anterior aparición, en la galería madrileña Biosca, hace ya casi once años, la pintura de Ubiña descubriría un universo de encuentros y desencuentros, un repertorio de misteriosas claves, válidas quizá para desentrañar otros grandes derroteros de enigmas y desconocimientos; en aquellas pinturas sorprendía el tratamiento lírico de unas formas rotundas, definidas, en las que alentaba un impulso de orden, una vocación estructuralista. El lirismo exterior y la decisión ordenadora interna se conjugaban en la oferta de una serie de colores, en el despliegue experimental de formas en las que campeaban armónicamente ensambladas la tentación poética y la voluntad de búsqueda en torno a un estilo.

Posteriormente, la obra de Ubiña ha desembocado en un estructuralismo esencial, en un tratamiento riguroso de la forma y en una búsqueda de su posibilidad de armonías, mediante la integración de diversos materiales y su contraste con diferentes tratamientos de color. En esta manera de hacer, los elementos líricos no han desaparecido totalmente; por el contrario, siguiendo una constante, que se viene dando en los grandes maestros del constructivismo español, la poesía ha buscado un camino diferente para vivir y para afirmarse, en el asiento que le proporcionaba la obra, el contraste, la yuxtaposición de planos y elementos, la armoniosa insistencia en torno al tratamiento de la simetría, daba por resultado que la obra tenía un insospechado acento poético, un perfil de humanidad, sólo descubrible por la observación cuidadosa y que, como todas las buenas cualidades de la pintura, escapaba a la mirada superficial.

En un tercer acto de esta serena aventura plástica, Ubiña nos ofrece, junto a sus creaciones, nacidas de la canalización humanizada de un impulso fundamentalmente estructural y constructivo, una, por hoy la última, etapa de su arte, que es al mismo tiempo frontera y promesa de nuevas creaciones y de nuevos afortunados hallazgos. En esta fase que ahora se despliega ante nuestros ojos asistimos a un nacimiento temático; en el fondo de unas construcciones de exigente

formalismo, que son en sí mismo sorprendentes exploraciones en el mundo de la armonía simétrica, las incorporaciones de otros materiales que templaban su frialdad, que prestaban al conjunto peculiar dimensión de sentido (han sido sustituidas por imágenes que comportan referencias inmediatas a una realidad más viva).

La primera sensación que transmiten estas nuevas pinturas del artista santanderino es la de algo que nos excluye, una insinuación que evade cualquier intento de penetración, un mundo de imágenes veladas y fugitivas, al que no podemos acceder por el camino de la interpretación, y solamente por el del sentimiento. Frente a estos cuadros experimentamos la convicción de hallarnos ante un lejano y dominado incendio, en la evidencia de una presencia que lejos de nosotros mueve y conmueve, que duele y conduele, encuadra en el rigor formalista de unas estructuras que ni siquiera intenta borrarlas. Si todo lo que sucede es sólo un símbolo, nos hallamos ante un mundo rico en acaecimientos, deliberadamente negado a la manifestación, la estridencia y el aspaviento, porque, hoy como ayer, lo que domina y afirma el hacer de este artista es la sobriedad, la serena, escueta y sosegada sobriedad con que transmite un reencuentro total con el hombre, no como tema, sino como expresión lírica.

Sólo al pintor de nuestros días le es dado, y esto aun en ocasiones, recorrer al revés el mundo de la experiencia histórica, como un lector impaciente que empezara en la última página la lectura de la novela del hombre. Esto ocurre en la pintura de Ubiña, en la que el romanticismo de las formas fue anterior en el tiempo a la exigencia de la fórmula clásica, y ambas etapas, en lugar de perderse en el tiempo, vuelven hacia nuestra época, en un inesperado movimiento de vaivén, incorporando una pedagogía de la sensación y del sentimiento, volviendo a demostrar que por cualquier camino la pintura descubre siempre que todo arte es humanidad.

Sólo aparentemente Ubiña participa del lenguaje erótico, propio de un amplio sector de nuestra convivencia. Si analizamos con detenimiento la introducción entre las imágenes veladas de sus cuadros, de la figura humana, y concretamente del desnudo, tomamos conciencia de que no hay, en ningún momento de su concepción pictórica, la decisión efectista que acompaña y define la pintura erótica de nuestros días; son símbolos antiguos de esencias y presencias, y no motivaciones surgidas de la sociedad de consumo, las que presiden y determinan la posición de estas figuras anecdóticas en una pintura de categorías. La obra de Ubiña es nuestra contemporánea, pero no nuestra cronista, no entra ni entiende en el modo inmediato en que ocurren las cosas, sino en su desarrollo esencial.

Juntas unas a otras, las obras son testigos de un paso, de una manera de afirmar decididas voluntades de estilo; desde un estructuralismo esencial, el artista ha pasado a un estructuralismo lírico; en uno y otro caso la exposición, más allá de lo ornamental, de lo decorativo, de lo que hay en ella de armonioso despliegue, se constituye en la evidencia de una doble afirmación: por un lado, dirigida a destacar el valor de la reflexión y del pensamiento en un mundo de confusión y perplejidad como el nuestro; por otro, orientada a reconocer la dimensión y la importancia de los sentimientos humanos en una época tecnológica y desnaturalizada.

Por ello estas pinturas de Senén Ubiña son afirmaciones en las que encontramos cómo a partir de una utilización exacta y técnica de la materia, el artista afirma estructuralmente su fe en la reflexión y su confianza en el destino del hombre, por ello las posibilidades de interiorizar la experiencia de los sentidos abonan una amplia gama de certidumbres, la primera de ellas, la indispensable que el espectador corroborará ante cada obra, es la de que en esta ocasión nos encontramos ante un pintor total, ante uno de los grandes artistas que convierten en sinónimo el nombre de España con el de un gran despliegue universal de la pintura contemporánea.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

A PROPOSITO DE «APPROACHES TO THE NOVEL»: UNA ACLARACION HISTORICO-LITERARIA

Quisiera referirme, en esta breve nota, a una antología de ensayos teóricos (1) cuyo propósito principal es, aparentemente, esclarecer las múltiples facetas y modalidades narrativas del fecundo género de la novela realista. Específicamente me interesa el capítulo de Ian Watt (2), antiguo Fellow of St. John's College, Cambridge, y actualmente distinguido profesor de literatura inglesa en Standford University. Las conclusiones a que llega el crítico pueden sintetizarse de este modo: la novela realista moderna (ya veremos, en el curso de este ensayo, más precisamente a lo que se refiere y en qué sentidos se emplean estos términos) tiene sus orígenes en las creaciones de Fielding, Defoe

(1) *Approaches to the Novel, Materials for a Poetics,* collected and edited by Robert Scholes (San Francisco, Chandler Publishing Co., 1966).
(2) «Realism and the Novel Form», pp. 73-99.