

NUM. 16. AÑO 9 VOI 1 - MARZO 1987

PLASTICA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

I N D I C E



PLASTICA REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

Rufino Tamayo, *Hombre negro*, mixografía, P.A., VII/XX, 78 x 57 cms., México, 1975. Foto: Johnny Betancourt.

REVISTA CULTURAL DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

AÑO 9, VOL. 1, NUM. 16 \$5.00
MARZO 1987

La Liga de Arte de San Juan es una institución sin fines de lucro, dedicada al total desarrollo del estudiantado a través de su escuela, galería, talleres y conferencias ofrecidas por artistas y críticos locales y del exterior. La Liga de Arte reconoce el apoyo que recibe del Gobierno de Puerto Rico y del National Endowment for the Arts.

JUNTA DE DIRECTORES

Miriam Zamparelli, Ginnette Mazuelas, Héctor Ramos, Yiries Saad, Helene Saldaña, Rafael Torres, Gloria Vega, Alicia Vélez.

JUNTA EDITORA

Delta de Picó, Elsa Costas García, Rafael Torres, Teresa Tió, Ramón Arroyo Carrión

DIRECTORA DE LA REVISTA

Ruth Vassallo

DISEÑO GRAFICO

Gloria Florit

La Liga de Arte de San Juan no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los autores en sus artículos, cuya propiedad intelectual y derechos de reproducción parcial o total pertenece a los mismos.

Impreso en:  MODEL OFFSET PRINTING

EDITORIAL	3
CODA PARA LA VII BIENAL DE SAN JUAN Raquel Tibol	5
UNA MUESTRA ANTOLOGICA DE ANTONIO MARTORELL Marianne de Tolentino	8
LUIS ALONSO, XILOGRAFO José A. Torres Martino	17
TAMAYO-EN LA VII BIENAL Margarita Fernández Zavala	27
EL MUNDO ALEGORICO DE HERNANDEZ CRUZ José A. Pérez Ruiz	31
LAS BIENALES DE SAN JUAN DEL GRABADO LATINOAMERICANO Y DEL CARIBE: UNA SINTESIS Teresa Tió	33
ENCUENTRO DE CERAMISTAS CONTEMPORANEOS DE AMERICA LATINA Roberto Guevara	51
¿CUAL ES EL PAISAJE CUBANO? Adelaida de Juan	59
SYLVIA BLANCO EN EL AMBITO DEL ARTE INTERNACIONAL Myrna Rodríguez	65
ARTE CHICANO: UNA ICONOGRAFIA DE LA AUTODETERMINACION Shifra Goldman	69
LOS DOS ARTES DE GARCIA LORCA Estelle Irizarry	75
LOS FRAGMENTOS VITALES DE ROBERTO FABELO Adelaida de Juan	84
POR LAS GALERIAS Delta de Picó	85

E D I T O R I A L

Consecuentes con la función de divulgar nuestro quehacer artístico y los sucesos concernientes al arte, Plástica dedica gran parte de este número a la VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Con ello nos proponemos convertir en tradición, en deber, en norma la documentación de este evento artístico que cada dos años reunirá en San Juan, Puerto Rico, una muestra representativa de la producción gráfica puertorriqueña y la de los países hermanos de América Latina.

De una parte perseguimos la perentoriedad de la divulgación, de la contemporaneidad. Buscamos difundir en nuestro ahora ese drámico testimonio de la expresión artística que es el grabado latinoamericano. Al mismo tiempo, seguimos la trayectoria de preservar nuestro haber cultural, haciendo documento hoy lo que será mañana historia. Recogemos el presente conscientes de que en nuestras páginas se está guardando la herencia artística de nuestros pueblos.

Plástica, órgano cultural de la Liga de Arte de San Juan, se honra en ser la revista que por primera vez recoge la Bienal de San Juan, un evento de importancia hemisférica. Nuestra promesa es hacerlo cada vez de manera más abarcadora en profundidad y extensión. Todo en el cumplimiento de nuestro deber de divulgar y conservar: ser testigos responsables de nuestro momento.



CODA para la VII Bienal de San Juan

por Raquel Tibol

No seré yo quien cuestione la validez de las bienales internacionales. Creo que los enormes esfuerzos para llevarlas a término valen todas las penas que provocan en lo cultural, lo político y lo administrativo. Cualquier convocatoria internacional, sea científica o artística, política o deportiva, eriza ánimos y ambientes, recalienta viejos conflictos e incita al surgimiento de otros no previstos. Provocar cambios en la temperatura anímica individual y social es una de las máximas virtudes de tales eventos. El cambio de temperatura es síntoma de que están saliendo a flote cuestiones latentes, y esto es bueno porque tonifica la vida de una comunidad y de quienes con ella se comprometen. Malo sería que posiciones, tendencias, problemas, no tuvieran calle donde transitar o cancha para hacer su juego. La simultánea confrontación de obras, artistas, críticos y promotores culturales es un modelo de actividad que en las circunstancias históricas del presente sigue funcionando y tiende a fortalecerse por no tener equivalente en tanto actividad democrática y plural de amplio espectro, interpretada en toda su complejidad por hacedores del arte y las actividades conexas.

Convencida de que es necesario avivar la confrontación en lugar de opacarla o aquietarla, propuse al jurado internacional, como parte de él,

no atender a lo señalado en el punto 11 del reglamento de la VII Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe: "Cada uno de los jueces tendrá derecho a adjudicar un premio, pero no estará obligado a hacerlo si considera que ninguna obra es acreedora de él, o que los premios meritorios han sido adjudicados ya por los otros jueces".

Según esto, cada uno de los siete miembros del jurado hubiera extendido un cheque de mil dólares. No hacía falta discusión alguna y el intercambio de ideas apenas habría llegado a la consulta comedida o a la comunicación cortés.

Los otros jueces, al igual que yo, prefirieron transitar el espinoso camino de las discusiones en busca de mayoría o consenso. Ellos fueron: Antonio Frasconi (uruguayo radicado en los Estados Unidos desde 1948), Marcos Irizarry (puertorriqueño instalado gran parte del año en España), Ryszard Otreba (Polonia), Herman Hebler (Noruega), Shifra Goldman (Estados Unidos) y Jorge Glusberg (Argentina).

Me apresuro a comunicar que debido al cambio en las reglas del juego mi "gallo" no obtuvo mayoría. Si hubiésemos actuado según la fórmula propuesta por el Comité Organizador, Nelson Sambolín (de Puerto Rico) hubiera obtenido premio. Todo el tiempo su pieza *El ele-*

gido encabezó mi lista y la sigue encabezando por el excelente uso gráfico de lo neofigurativo en función de una narrativa no explícita sino subyacente, lograda por medio de susurran-tes sugerencias.

En un bloque negro (muro-árbol-retablo) se ha dejado un hueco donde se ha colocado (pareciera que ha llegado a posarse sin que lo llamaran) un pájaro, uno de esos pajarillos negros que pululan en el viejo San Juan. El resto de la superficie (57 x 76.4 cm) está ocupada por un plano blanco muy entintado, donde el negro del fondo asoma de manera vibrante gracias a unas caligrafías tímbricas, algunas de ellas apenas perceptibles. En ese plano blanco está colocada una cabeza en negro, cortada en la base de la estampa hacia el borde de la nariz. Los rasgos del personaje están señalados con la máxima economía lineal, siendo lo más visible una cruz trazada en la frente. La cabeza parece estar cubierta con una boina. La figura está interiorizada al máximo. No se sabe si reza, añora, evoca o recuenta sus congojas. Se trata indudablemente de un ser piadoso y doliente del viejo San Juan, lugar de sincretismos espirituales.

La cédula correspondiente con-
signa que esta pieza gráfica fue traba-
jada al *intaglio*, y frente a tal término,
vuelto comodín lingüístico en la
estampación contemporánea, me
quedé finalmente sin saber cómo fue

ejecutado *El elegido*. Como juez y como crítica de arte me hubiera interesado enterarme cómo logró Sambolín la textura pastosa en el blanco. Si la cédula hubiera estado completa, yo como observadora hubiera podido obtener la respuesta a mi legítima curiosidad.

Alguien podría alegar remitiéndome al "glosario técnico" en las páginas 128 y 129 del bien diseñado y fácilmente consultable catálogo. En efecto, ahí encuentro la siguiente definición: "**Intaglio** o entalladura es término que cubre varios tipos de grabados, es palabra italiana que significa entalladura, muesca, corte, mordedura, incisión (y **más directamente talla, grabado, cinceladura**. R.T.), cubre varios tipos de grabados, pero todos tienen en común lograr la imagen entintando e imprimiendo la incisión, la oquedad, la mordedura, no la superficie, sobre papel generalmente húmedo, en una prensa llamada tórculo. La herramienta o procedimiento usado para hacer la incisión dan lugar a las clasificaciones de aguafuerte, aguainta, mezzotinta o madera negra, punta seca, buril y colografía".

Ocurre, además, que en las fichas técnicas, además de **intaglios**, se acreditaron aguafuertes, buriles, aguaintas, mezzotintas, puntas secas y colografías, con lo cual el uso del término se volvió más confuso.

No todos usan la palabra **intaglio**, tan popularizada en los círculos de grabadores de los Estados Unidos, para clasificaciones tan globales como imprecisas. Según Walter Koschatzky, de La Albertina, el célebre gabinete vienés de gráfica, **intaglio** "es una técnica de imprimir figuras o diseños en una superficie de papel, de modo que surjan en relieve".¹

Se me podría decir que estoy armando una discusión bizantina o talmúdica, pero no es así desde el momento que en la VII Bienal de San Juan noventa y seis (96) piezas figuraron como **intaglios**; esto equivale a aceptar que nunca sabremos verdaderamente con qué recursos técnicos fueron realizadas. Otro tanto sucede con las veintinueve (29) estampas puestas en el casillero de los "medios mixtos". Que las técnicas pueden

mezclarse nadie lo cuestiona, mas para que una mezcla figure como denominación técnica debe ir acompañada del desglose de sus componentes.

Pienso que si un término no puede ser definido en el correspondiente glosario del catálogo no debe figurar en la cédula. ¿Qué diferencia hay entre xerografía, fotocopia y electrografía? ¿Qué debe entenderse por modulografía? ¿Cuál es la diferencia entre fotograbado y clisé? ¿Cómo se imprime una acrografía? ¿Sólo dos de las noventa y tres (93) serigrafías merecían ser clasificadas como fotoserigrafías? No siendo el collage recurso de estampación ¿debe figurar en las fichas de una muestra gráfica? ¿Sólo dos entre las sesenta y dos (62) litografías no fueron trabajadas en piedra sino en lámina? Para los de La Albertina el procedimiento de impresión plana en el cual se usan láminas de aluminio en vez de las piedras litográficas, inventado por Joseph Scholz en Maguncia en 1892 se llama algrafía.²

Las Bienales de Grabado de San Juan tienen el suficiente prestigio como para solicitar de los participantes un desglosamiento lo más preciso posible de sus recursos técnicos. Esto enriquecería de manera concreta el panorama gráfico de nuestros días, donde conviven lo más antiguo y lo más nuevo, a la vez que se le da la mejor acogida a las auténticas innovaciones. Pero no se trata de aceptar gatos por liebres, ni de celebrar el descubrimiento del hilo negro. Entre las muchas funciones de las bienales está justamente la de alertar a museólogos e investigadores, aportándoles nuevos datos.

No por casualidad, en los catálogos de las exposiciones gráficas más serias han comenzado a publicarse los glosarios técnicos. Estos instruyen al público, sí, pero a la vez demuestran una voluntad de clarificación en medio de las turbulencias y nubarrones levantados por los grandes, medianos y pequeños talleres de producción gráfica, los cuales abastecen en alta proporción al mercado artístico.

Hoy por hoy el campo gráfico está dividido en dos grandes áreas: una corresponde a las estampas de autor, la otra a estampas de taller. En las biena-

les deberían hacerse las correspondientes distinciones. Es hora de exigir al artista firmante dé crédito adecuado al taller donde se producen sus múltiples. Así se hizo en siglos anteriores y aún a principios del actual. El endiosamiento mercantilizado del artista como individuo fue borrando tan honestas e indispensables precisiones. No se trata de cambiar los actuales modos de producción gráfica sino de llamar a las cosas por su nombre con el fin de ponderar las diferencias entre el ayer y el hoy. Además, los ocultamientos y tergiversaciones están pareciéndose cada vez más a un fraude.

No desconozco que hay toda una corriente dentro de la crítica latinoamericana que considera prioritario, sin mayores miramientos éticos, su apoyo al mercado artístico. Pertenezco al otro bando, donde se conjuntan quienes creen que el ejercicio crítico ayuda a tonificar la producción y el goce estético como actos superiores de libertad, utopía y comunicación.

La VII Bienal de San Juan, en tanto evento artístico, se caracterizó por sostener una dinámica de comunicación continental. La participación de doscientos cincuenta y tres (253) artistas de dieciocho (18) países con cuatrocientas veinte (420) obras así lo confirman. El nivel medio fue de buena calidad profesional pues los recursos gráficos, en un alto porcentaje, fueron utilizados de manera consciente y creativa. Entiendo por profesionalismo el sabio uso de los medios para el logro de un lenguaje personal.

No hubo novedades ni sorprendentes audacias. Una cosa es querer "destacar nuevas expresiones", tal como se dijo en el inciso 2 del Reglamento, y otra que esas "nuevas expresiones" acudan a la cita, resalten dentro del conjunto y se impongan con su propia validez. Todos los premios y menciones fueron otorgados a obras previsibles. En términos generales puede decirse que se distinguió la madurez expresiva y la solidez profesional.

En el punto 3 del Reglamento se advertía: "Cualquier técnica nueva será sometida al juicio de la Comisión Organizadora". Mas en este caso el tri-



Nelson Sambolin, *El elegido*, intaglio, 57 x 76.4 cms. Foto: Frieda Medin.

bunal no tuvo esa "chamba", como diríamos en México. No sólo no se detectaron técnicas nuevas, sino que además no pocos artistas pasaron por alto el punto 4 del Reglamento, donde debieron haber leído: "Es indispensable que las obras sean parte de una edición original, numeradas y firmadas por el artista". La Comisión Organizadora y el Comité de Selección se hicieron de la vista gorda en lo que a tal exigencia respecta, y yo felicito con gratitud a sus componentes pues las rigideces inquisitoriales suelen marchitar los mejores proyectos.

Si se me dice que los premios y menciones fueron otorgados a obras previsibles no podré negarlo. Aunque tengo una respuesta digna de ser oída: En la VII Bienal de San Juan se distinguió la madurez expresiva y el profesionalismo. Que una convocatoria culmine en una exposición de

muy buen nivel, excelentemente museografiada en las señoriales instalaciones del Arsenal de la Marina, es algo que debe satisfacernos muy profundamente a todos cuantos tuvimos algo que ver en ello.

Con la VII Bienal el Instituto de Cultura Puertorriqueña no dio un paso atrás sino un paso de consolidación, y esto tendrán que reconocerlo hasta los más escépticos. A esa consolidación concurren también las tres grandes y bien programadas muestras paralelas, cada una de ellas muy diferente y cada una de valor ejemplar: la de Rufino Tamayo, la de Antonio Martorell y la de Xilografía en Puerto Rico. Como paquetes de apoyo tuvieron todos los pesos de la excelencia, el prestigio y la vitalidad cultural.

En los acontecimientos artísticos de noviembre de 1986 quedó demostrado una vez más que Puerto Rico

tiene una sólida tradición gráfica; que es un anfitrión con capacidad de convocatoria internacional y con responsabilidad ejecutiva; que su apertura durante dieciséis (16) años hacia América Latina y el Caribe, en el específico terreno de la gráfica, convence y conmueve a los puertorriqueños, a la vez que estimula y reafirma su identidad y su presencia fraterna en el ámbito continental.

1. **Obras maestras de la gráfica europea.** Colección Albertina de grabado. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1984. p. 471.
2. *Op. cit.*, p. 469.

RAQUEL TIBOL, mexicana. Es autora de importantes libros y ha escrito textos sobre Siqueiros, Diego Rivera, José Guadalupe Posada, Frida Kahlo y otros. Actualmente es crítico de arte de la revista Proceso.

Una muestra antológica de **ANTONIO MARTORELL**

por Marianne de Tolentino



Antonio Martorell, Sala de los Murales, Museo de Bellas Artes, 1986. Foto: Frieda Medín.



Antonio Martorell, *Giovanni*, plancha, 1986. Foto: Frieda Medín.

Hay distintas retrospectivas... Unas recuerdan la vida y la obra de un ilustre maestro desaparecido. Otras a destiempo presenta la trayectoria todavía corta de un artista narcisista. Una tercera categoría es el homenaje a un valor del arte nacional, vigoroso, significativo, en la cúspide de su dedicación y de su talento.

La retrospectiva de Antonio Martorell pertenece a la última categoría.

Esa exposición homenaje "diferente" - expresaremos luego por qué -es una de las grandes manifestaciones artísticas de la 7ma. Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Ha sido auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, cuyo director, Elías López Sobá, afirma que al mismo tiempo el Instituto está "rindiéndole tributo al artista que, con su ejecutoria ha sabido valorar la formación y el entrenamiento que recibió en

el seno de esta institución, principalmente en los talleres de gráfica bajo la dirección de Lorenzo Homar."

Esa antología de la Obra Gráfica de Antonio Martorell, de 1963 a 1986, se aloja en el Museo de Arte de Puerto Rico y en la Casa del Libro, cuyos interiores parecen haber sido diseñados para la exposición... Conociendo la sensibilidad y las inclinaciones estéticas del artista, creemos que el sitio le correspondía. Es más... cuando sali-



Taller en el Museo del Grabado Latinoamericano, 1986. Antonio Martorell y sus colaboradores Eric Lluch y José Marrero.

mos del edificio, en la luz casi blanca del mediodía tropical, una ilusión óptica instantánea revistió el entorno de la burlona capa de nieve que "engalanaba" la tarjeta de "White Christmas", realizada por Antonio Martorell en el 1981.

Ahora bien, un elemento condicionante que consideramos de suma importancia para la plena apreciación de la muestra en sí y en función de su autor, es la excelente museografía de Humberto Figueroa Torres. Al pasar el umbral, recorrer la primera mansión-museo y la segunda, Casa del Libro, subir a la planta alta, hacer varias pausas que incluyeron sentarse en bancos y mirar la lluvia caer en el patio, nos sentíamos de visita en un "marco de vida" de Antonio Martorell.

El museógrafo ha colocado, en diferentes espacios, obras y ambientes, signos que crean una referencia directa, una atmósfera familiar, una vinculación personal que comunican una impresión de permanencia a una instalación provisional. En el vestíbulo, nos "recibe" una galería de retratos impactante (imágenes de la secuencia más reciente, *Tras las Rejas*). No falta un biombo, de tamaño descomunal. Seguimos a sus protagonistas por todos los lados, perseguimos a Adán y Eva, como ellos se persiguen en sus juegos amorosos. Mirando lateralmente la escalera, observamos el diá-

logo vertical de la juventud. Delante se fijó la plancha de la joven, detrás de la barandilla el muchacho, figuras dictadas por los rasgos reales de los hijos del artista...

Una distribución experta pasea al visitante por las estaciones de *El Velorio*, por la jardinería de las *Plantas Interiores*, por el afectivo, modesto y muy típico *Catálogo de Objetos*. En fin, habría que comentar prácticamente cada sección y serie de grabados por el efecto ambiental que producen. No cabe duda de que un clímax, a la vez emocional y documental, es la "instalación" del *Taller de los Adoquines*. Más que una reconstitución, con su mesa, su estampa en proceso, sus fotos testimoniales, su mural de recortes y de pruebas, y unos cuantos artefactos, nos parece leer un cartel que dice "El artista regresa enseguida"...

Queremos mencionar otra "habitación" muy especial, el salón de los tres murales - nos referiremos a ellos más ampliamente -. Es una especie de remanso de paz y reflexión, de lugar para la meditación y la contemplación silente. Nos envolvió el mismo tipo de sensación - perceptiva, emocional, intelectual - que frente a las *Ninfeas de Monet*. Las dimensiones no agobian al espectador, sino que contribuyen al apoderamiento y a una receptividad necesariamente participante. En ese ambiente singular, se intensifica la

apreciación de que Humberto Figueroa no ha impuesto "su" gusto o soluciones solamente técnicas; se trata del trabajo de un artista, compenetrado con la creación del gran artista gráfico expositor.

Si insistimos en la museografía tan lograda, es que se vuelve particularmente difícil cuando se presentan colecciones de grabados, carteles e ilustraciones. El impacto intrínseco de una pintura ha de ser sustituido por una colocación muy estudiada que exalte la sutileza y las múltiples variaciones/mensajes de la obra sobre papel. La inventiva asombrosa de Antonio Martorell, su versatilidad, sus - aparentemente - infinitas soluciones a partir de un tema, así como su pasión por la literatura y el escrito, constituían para la organización física de la muestra, un reto excitante.

La segunda parte de la retrospectiva, libros-objetos y portafolios, creación gráfica sobre la creación literaria, es una hazaña museográfica: conjugación didáctica y estética, que destaca en vitrinas, paneles, paredes y nichos, el amor de Antonio Martorell por la poesía y su compromiso con la cultura, la política, la historia, en síntesis la condición humana, perennizada por la imagen y la escritura. Es más, la escritura se convierte en imagen, la imagen en escritura, y la presentación ambiental de Humberto Figueroa Torres ha sabido transmitir esa simbiosis. La sección de los carteles, el despliegue de los *Poemas de la Oficina* de Benedetti, la *Oda a la Lagartija*, de Neruda, las *Loas* que culminan en tridimensionalidad, el finísimo *Nocturno Rosa*, las satíricas *Barajas Alacrán*, a la vez homogéneos y distintos en concepción, realización e iconografía - los citamos simplemente como ejemplos - a través del dinamismo y la versatilidad del montaje, atestiguan no sólo el profesionalismo del museógrafo sino su compenetración con obra y autor. Hemos de señalar que la calidad de ese trabajo no le impide permanecer en los límites del "servicio" a la creación gráfica, pensando únicamente en el realce merecido por la obra de un maestro.

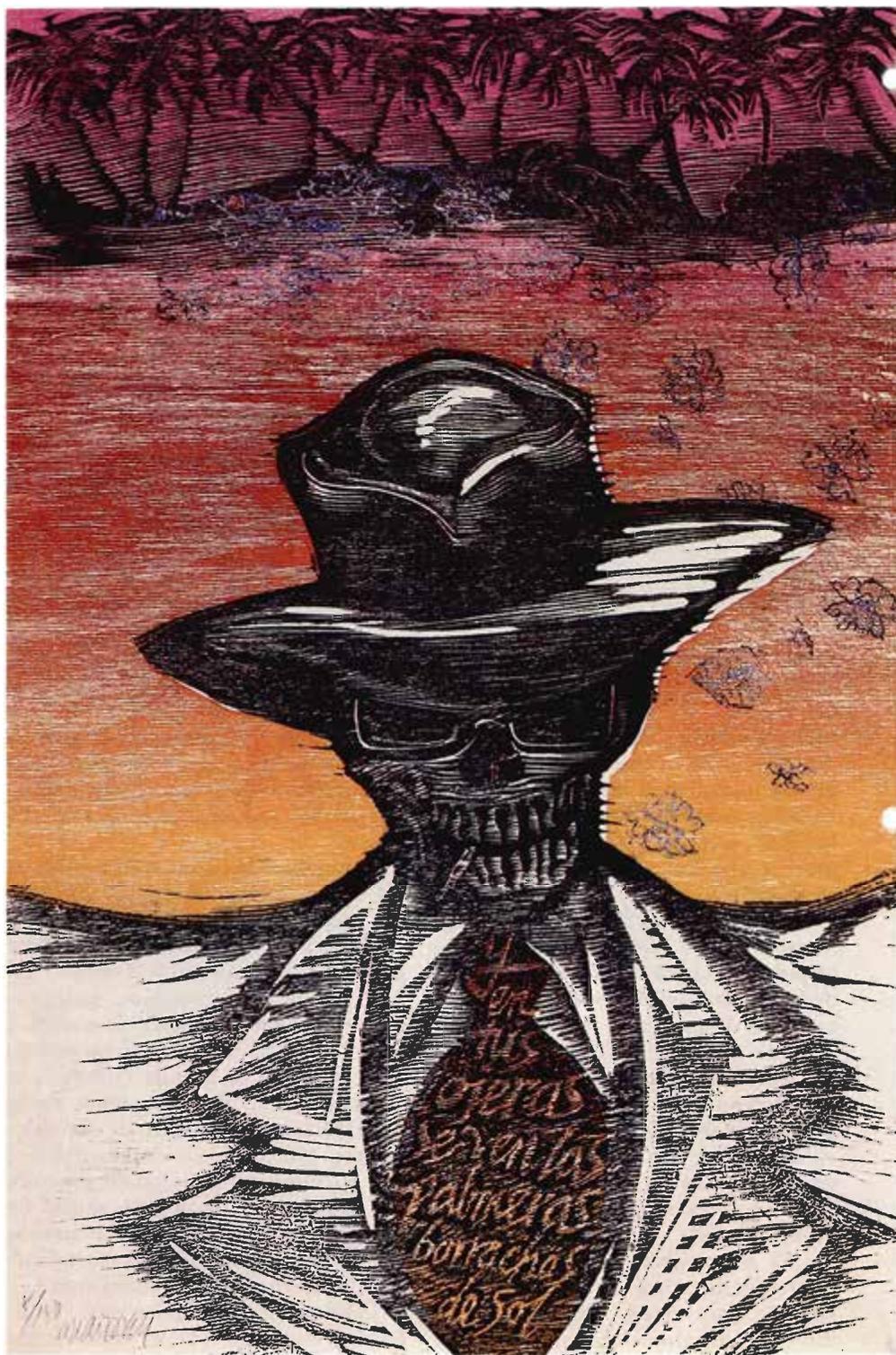
Llamar "maestro" a Antonio Martorell es algo que desentona con su sencillez, su actitud de persona que nunca deja de descubrir, aprender

Antonio Martorell es un poeta, un apasionado de la palabra y, sobre todo, al margen de esas cualidades personales, le gusta que sus espectadores participen activa y creativamente, aproximándose la obra a un sicodrama estético.

(hasta de sí mismo) y experimentar. Sin embargo el dominio magistral de los medios, convirtiendo la gráfica en una expresión plástica totalizante, impone esa admiración y ese respeto, espontáneamente tributados a los artistas ejemplares cuya obra crea, enseña y asombra. En casi veinticinco (25) años, se ha producido una evolución, un crecimiento que, simbólicamente, se materializa en la dimensión de sus grabados más recientes, pero, para quien no ha seguido, etapa por etapa, una trayectoria, esta retrospectiva comunica una sensación de solidez, de coherencia, de autoexigencia desde un principio. En nuestra receptividad, no ha primado el desenvolvimiento cronológico, sino la extremadamente variada propuesta de lecturas, desde la imaginación incontenible del autor hasta la participación del contemplador quien agrega a las intenciones y al hecho artístico, sus propias interpretaciones... importa menos que para otros artistas, que sean literales y literarias. Antonio Martorell es un poeta, un apasionado de la palabra y, sobre todo, al margen de esas cualidades personales, le gusta que sus espectadores participen activa y creativamente, aproximándose la obra a un sicodrama estético.

Obviamente, la serie *Tras las Rejas*, realizada en el 1986, es la más elocuente, la más "provocadora" al respecto, empezando por el título. Si no hemos visto las imágenes, pensamos en barrotes, en represión, en mundo carcelario. Nuestra predisposición psicológica se orienta hacia un concepto represivo estrecho. Desde que entramos en contacto con la obra, la visión se corrige y se amplía.

Son rejas en el sentido propio y figurado. Son las rejas de la "Vida":



Antonio Martorell, *Luto Absoluto*, 1982, xilografía, 48 x 31.5 cms.

Somos prisioneros del destino, de los hábitos, de las convenciones, del tedio, de la depresión. Poco importa que la verja esté abierta o cerrada, detrás o delante. Se interponen y coartan la libertad. En ciertas estampas, el enrejado se desmaterializa, casi se desvanece: el ser humano, en actitud de

introspección, hombre o mujer, se sumerge en recuerdos tal vez lejanos, en busca de un tiempo perdido proustiano; entonces cree recobrar una forma de no-dependencia y llega a olvidar la "clausura" real-existencial. Antonio Martorell sugiere que la senectud y su frecuente acompañante,



Antonio Martorell, *La boca en la mano*, 1986, serigrafía, 77.7 x 32.4 cms.

la soledad -aunque dos se junten, la incomunicación permanece - exacerbaban las limitaciones, las inhibiciones... y la necesidad de protección física.

Para los jóvenes, las rejas no son tan temibles e infranqueables. Si no desaparecen, se "difuminan", se impregnan de sueños, de la visión de un porvenir abierto. La libertad pertenece a las nuevas generaciones. A pesar de un tratamiento similar en técnica, esquema y tonalidad, el artista propone una lectura diferente, la esperanza sustituye a la nostalgia. Asimismo, en el autorretrato, las rejas ceden el paso al artista, capaz por su compromiso con el arte, de "romper los barrotes" para sus hermanos, no obstante todas las fantasías - simboli-

zadas por los helechos - que le brotan de la cabeza...

El tratamiento de los personajes, entre la precisión del realismo y la vehemencia del expresionismo, les hace sobresalir entre las rejas, ornamentales (a pesar de todo), geométricas, seriales e idénticas (por naturaleza), siendo en su entorno doméstico y la vegetación parte integrante de sus vidas - en medio de otro *Catálogo de Objetos y Plantas Interiores*. Hay sin embargo una excepción, "el barrigón señor pequeño burgués con su regadera" (Antonio T. Díaz Royo lo silueta óptimamente). Rechoncho, anónimo, anodino, se "borra" ante la cotidianidad y el entorno, evocando la verja-barrotes carcelarios. Se acentúan tanto que por un efecto "a negativo", llaman la atención sobre el protagonista más pasivo, más absorbido por los ritos de su mundo estrecho y enclaustrado. Es verdaderamente la criatura-estereotipo de la serie, probablemente el más simbólico, desde el enfoque crítico: la acción sojuzgante del medio sobre el individuo.

Por cierto, se trata del único personaje imaginario, cuyos rasgos han sido elaborados "funcionalmente" por Antonio Martorell. Los demás son seres de carne y huesos, retratos de familiares (padres, tías, hijos). Aún antes de que sepamos su origen real-observado, se despide de la iconografía una emotividad particular. Y...tal vez, como en el caso del novelista cuyos héroes y anti-héroes se apoderan del autor y conducen la trama, aquellos protagonistas y su caracterización física han incidido en la construcción del ambiente, en los aspectos compositivos, en la puesta en situación espacial.

Estos retratos son impresionantes. Quien alcanza la mayor intensidad existencial, el mayor recogimiento interior, nos parece ser el del hombre viejo o envejecido a destiempo. Indefenso, sentado, piernas y brazos abiertos, ¿qué puede esperar, si no la muerte? Curiosamente, la figura casi no descansa en un soporte tangible, sugiere un estado de levitación y la separación del mundo terrenal. El rostro de las dos ancianas, anguloso, con las órbitas hundidas, los pómulos salientes, la arruga-rixtus, la piel apergaminada, se

sitúa entre máscara y calavera. Sin embargo, no han perdido los modales sociales y una cierta gracia - manera de sentarse o de sostener una taza de café -. Son efigies vulneradas, agudamente psicológicas, mientras los jóvenes se destacan por el modelado armonioso o perfiles definidos, pero sin llegar nunca a la idealización: Antonio Martorell se preocupa siempre por el acento de autenticidad. En otra lectura, podríamos interpretar que la vejez nostálgica recuerda el esplendor de su lejana juventud... pero de ningún modo los jóvenes vislumbran lo que les reserva la cuarta edad, a través de "las figuras catatónicas de los grabados". Muy justa calificación de Nelson Rivera, que nos acerca a otra visión connotativa y terrible, el asilo: soledad, supervivencia y...rejas.

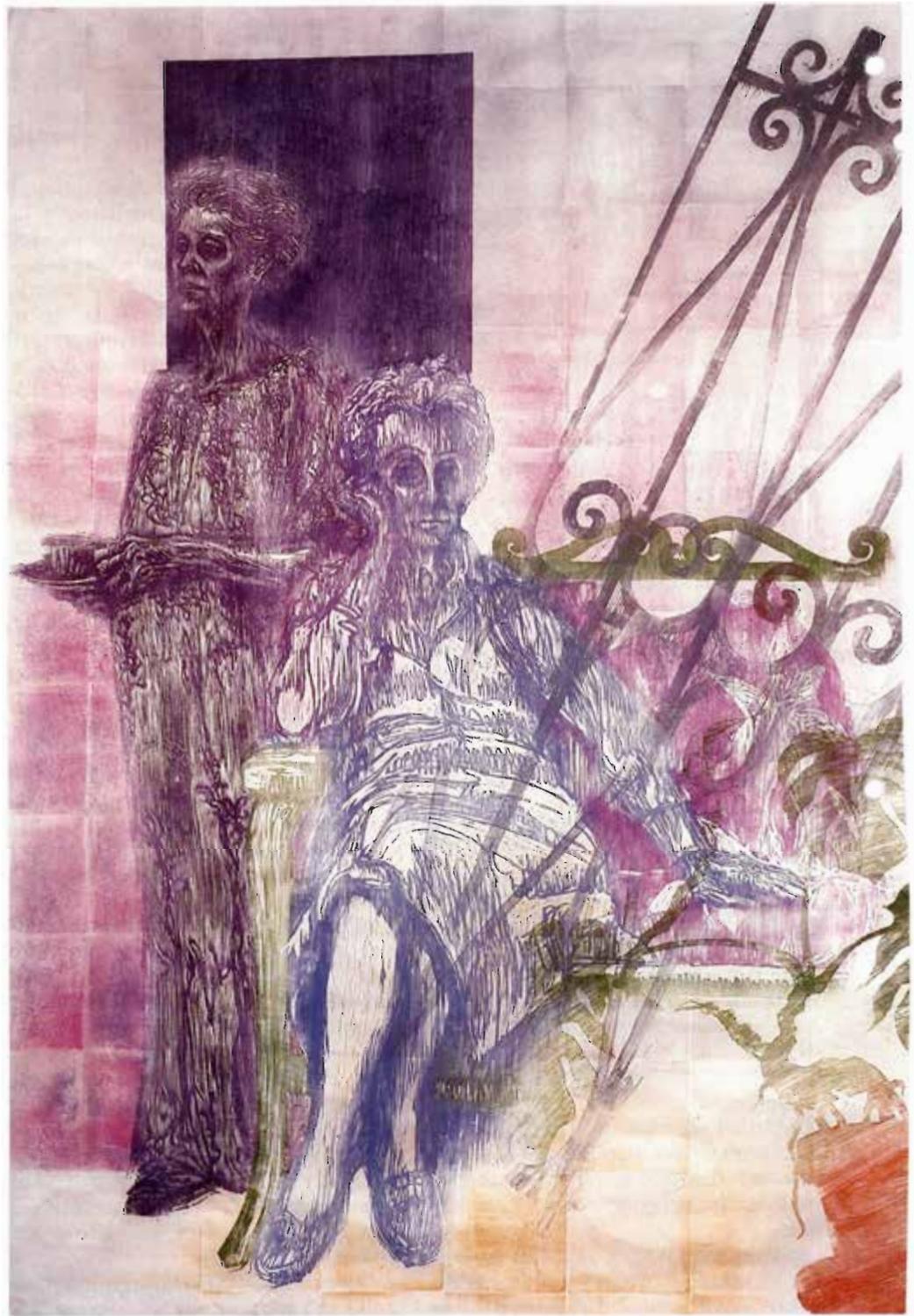
Adán y Eva (la "Pa/reja" según Antonio Díaz Royo), mito devuelto a la realidad, con el pecado original pusieron a la humanidad las primeras rejas al ser condenados y cazados del paraíso terrenal. En el extraordinario biombo - que tridimensionaliza, espacializa, agiganta la gráfica - el artista, quien exalta aquí su condición de hacedor y testigo, omnipotente y omnipresente - recordando a Flaubert y a Vargas Llosa -, plantea los encuentros y desencuentros del amor. Manifestación de la igualdad entre los sexos, el muchacho persigue a la muchacha, la muchacha persigue al muchacho. Se buscan, se besan, se desencuentran, se reencuentran, se vuelven a besar, se redescuentran, especie de Mito de Sísifo del amor. Antonio Martorell pide del espectador una participación activa, "perseguidora", con ganas de continuar dando vueltas alrededor del biombo...

Es cierto que el grabado puertorriqueño ha pensado en Edvard Munch, en ese genial precursor del Expresionismo y autor de xilografías estremecedoras. La pareja, no solamente por el estilo y el procedimiento técnico que observamos reiteradamente en la serie, sino por el espíritu, no deja de evocar la visión del pintor noruego a la vez sensual y desencantada del amor. Alternadamente, ella y él nos devuelven hasta el cruento abrazo de *El Vampiro*. Es la oportunidad para nosotros de señalar, por pri-

mera vez, la coincidencia entre los grabados "fundamentalistas" de Antonio Martorell, en su mayoría xilografías, y los grabados de los expresionistas alemanes con su trabajo severo y vehemente de la plancha de madera.

Un elemento que no ha comprendido o aceptado todo el público, es la impresión de los adoquines, huellas que son fondo y estampado dramático. Creemos que, además de un ingrediente físico y ambiental, de un aporte visual y experimental, no debemos obviar el gesto y el concepto. Antonio Martorell ha entrado en contacto directo con el terreno, con las calles de la ciudad. No se trata solamente de una transferencia signica y simbólica, sino que la ciudad - vieja y cargada de historia - ha marcado realmente el grabado, gracias a la actuación del artista. Según la tinta y la presión, varían las huellas urbanas y la atmósfera resultante.

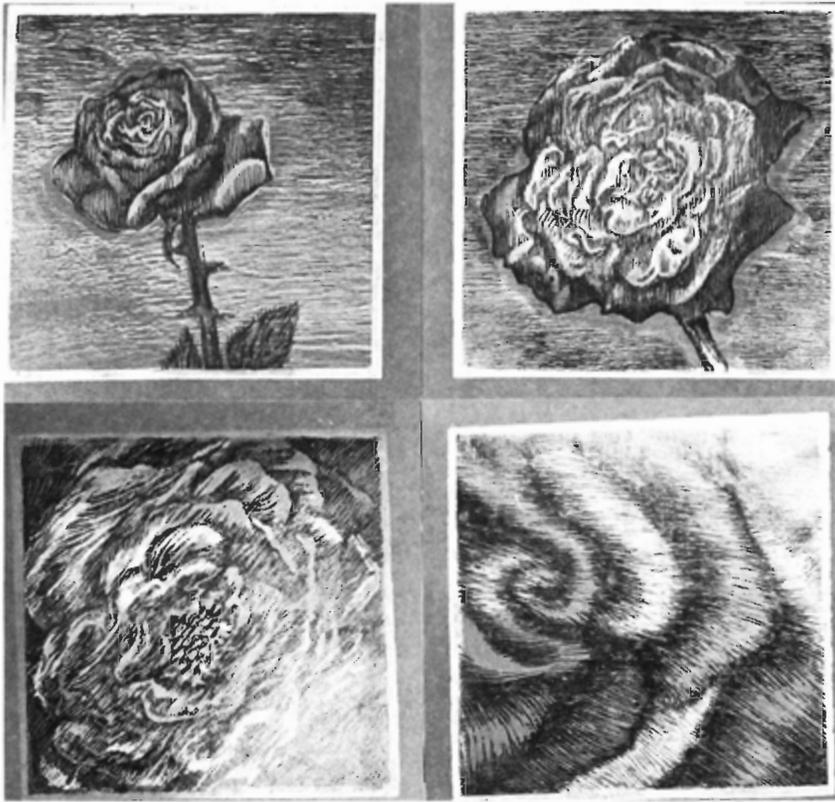
Ahora bien, ese clima envolvente asciende al "clímax" en los tres murales, montados en "la sala de meditaciones" o que las mismas obras convierten en lugar para la contemplación y el recogimiento. Una sensación muy especial se apodera de nosotros. Los tres murales se vuelven un tríptico inmenso, no solamente como exponente alegórico de la condición humana - incluye a Puerto Rico pero va más allá de la colectividad local -, sino en un sentido casi místico de paraíso terrenal (perdido), de purgatorio y de infierno - siendo la condena y la expiación definitivas -. El mural de mayor resonancia es la composición central, con sus tres pliegos perceptibles: en el medio "el anónimo" de la regadera devorado por la vegetación tropical, blande una manguera-serpiente, mientras en las partes laterales, el señor sentado, mediante la inteligente partición y duplicación de la misma figura, va siendo absorbido también por la muy lírica y exuberante flora que lo rodea. Una reminiscencia post-impresionista y "nabis" ha embriagado la multiplicación de las "plantas interiores". El colorido, ligero, matizado, cálido, es determinante. Afirmaremos que, aparte del tamaño y la posición espacial de los personajes, la modulación cromática



Antonio Martorell, *Tras las rejas III*, 1986, xilografía, 244 x 111.5 cms.

intensifica fuerzas subyacentes y niveles metamórficos (*San José* y *San Sebastián*). Estamos en el reino de las sombras. La muerte, reverso de la vida, que habita el universo martorelliano, asumiendo un papel tradicional e ineludible, no ha dejado de rondar tras las rejas y los adoquines.

La afectiva y vivaz semblanza de Antonio Martorell que escribió su amigo Torres Martínó se torna diálogo entre ambos por la inserción de reflexiones en estilo directo, frecuentemente introspectivas. Martorell plantea por ejemplo: "Algunos de mis trabajos mejorarían mucho con decir



Antonio Martorell, *Nocturno Rosa*, 1984, xilografía, 25.5 x 25.5 cms.

menos para sugerir más. El narrador que hay en mí siempre interfiere con el creador de imágenes." Sin embargo no creemos que así sea. Es cierto que su gráfica "dice" mucho, anima al receptor, sí, provoca una riqueza no agotable de interpretaciones, de lecturas, de recreaciones personales. Ello es un don privilegiado, el poder de despertar y sacudir la pasividad de la contemplación, de asociar a los de enfrente. *Tras las Rejas*, obra catártica de Antonio Martorell, repercute hondamente en todo espectador sensible. Esa índole de psicodrama que hemos mencionado, esa dirección-de-conciencias, abarca prácticamente el conjunto de la obra, a distintos niveles e intensidades de compromisos. La muestra retrospectiva es la mejor oportunidad para observar todas las soluciones "inventadas" por una creatividad inagotable como fuerza de la naturaleza...

No somos partidarios de que el crítico inserte vivencias dentro del comentario, pero queremos expresar el "choque" que experimentamos, en la Biblioteca Nacional de Santo Domingo, en ocasión de una exposi-

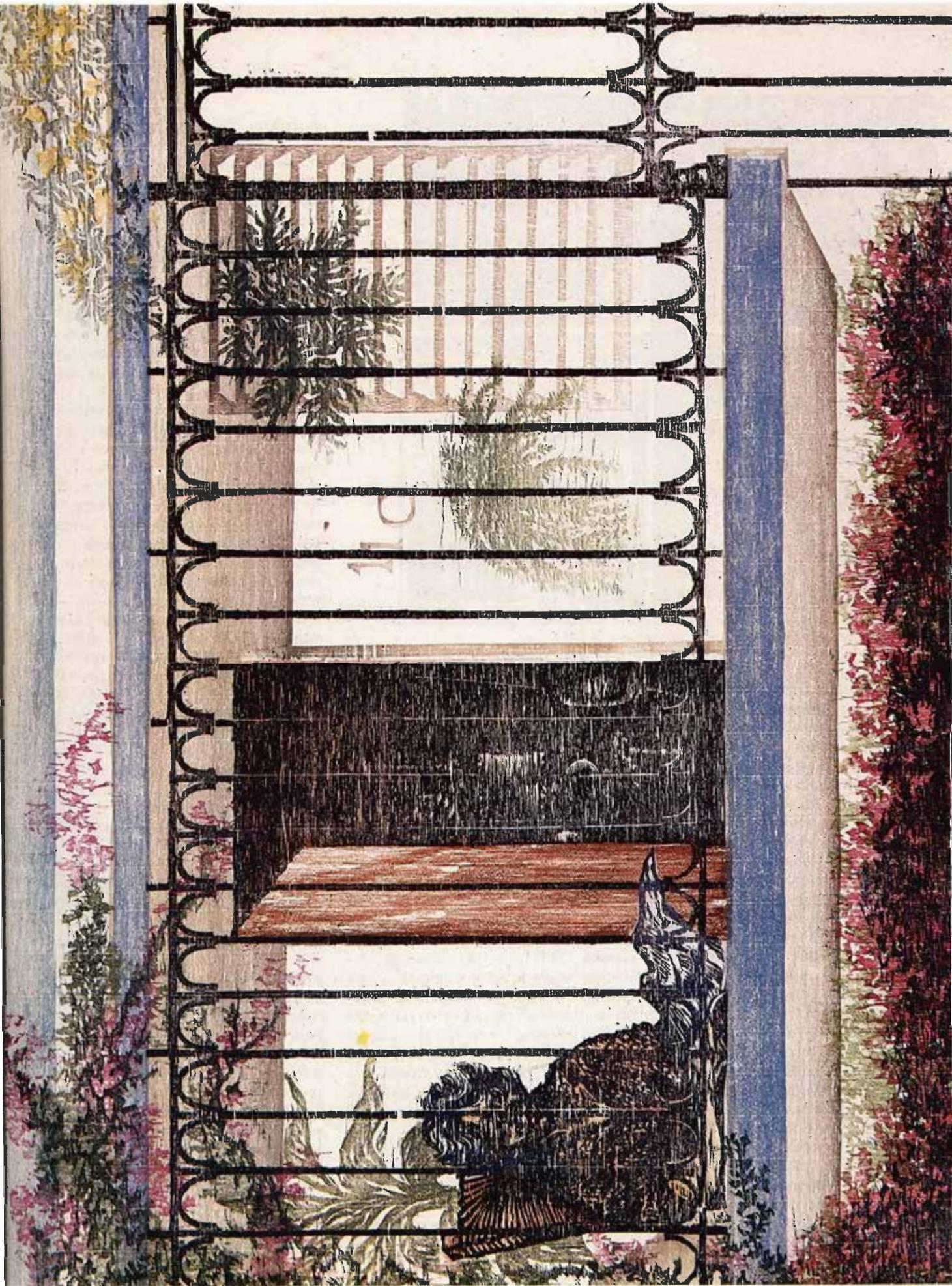
ción del Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Feria del Libro, cuando, entre los grabados expuestos, vimos *El Mosquitero*, con su palo y su nudito blanco, de Antonio Martorell. Fue un momento verdaderamente emocional, una reacción inmediata, que pocas veces sucede. Descubrimos entonces - era el año 1973 ó 1974 - a Antonio Martorell. Desde entonces, el *Catálogo de Objetos* nos ha parecido fascinante, demostrando lo mucho que se puede decir con una gran economía de medios. Más que "Catálogo" lo llamaríamos "Oda", siendo cada objeto - fragmento de mueble o adorno - una estrofa-estampa, que susurra la tradición doméstica puertorriqueña (...dominicana, antillana). En el aspecto estético, son admirables el manejo del espacio - real y virtual -, la valorización formal, la calidad matérica (el papel participa de la tradición...).

Igualmente poéticas son las *Plantas Interiores*, exuberantes, tropicales, invadientes. ¿Plantas decorativas para interiores, plantas de nuestro fuero interior? Creemos que la primera pro-

puesta es inseparable de la segunda y de una expresión de la energía vital a través de las plantas. No se detienen ni se contienen, crecen, trepan, desparrraman tallos, hojas, raíces. Conquistamos espacios más allá del papel. Los seguimos viendo cubriendo muros imaginarios. El *Friso de Helechos*, que anuncia estructuralmente y en espíritu lírico *Tras las Rejas*, convierte un elemento vegetal en paisaje y panorama. El artista enseña aquí todos los matices y modulaciones cromáticas que se consiguen en base al entintado y las variaciones de la presión manual.

Se siente que Antonio Martorell se interna en sus planchas: parte de un diseño, de rayas y cortes, pero vive un estado constante de recreación. El uso múltiple de un mismo taco de madera, de una figura simple, de un esquema, conforma una composición ritmada. Ese proceso, que el grabadista no ha dejado de emplear, constituye el recurso fundamental de una de las series sobresalientes, *El Velorio*. No solo por la estrecha asociación con la escritura, es un trabajo "ideográfico". *El Taro Muerto*, objeto-sujeto, se manipula desde los estereotipos verbales de los dolientes, al igual que el pedazo de madera repetido, que por cierto también sirve para "significar" los deudos. La reflexión social y el humor macabro provocan el efecto estremecedor que goza el propio autor. En el rejuego de los tacos, se manifiesta el juego gráfico y psicológico de Antonio Martorell...

Ahora bien, el artista no practica nunca un juego y una manipulación gratuitos. Es cierto que se divierte, buscando, encontrando, sumando, quitando, creando al fin, que lo hace con chispa y finura, pero rechaza el puro entretenimiento y la inocencia - de él y de nosotros -. Aunque tome concretamente la forma de un juego... para niños - pensamos en las "*Paper Dolls*" -, está detrás el mensaje. El alto militar, la matrona de sociedad, la reina de belleza, el jerarca de la iglesia, feos y tétricos "muñecos de papel" en sus respectivos desnudos, pueden, real y simbólicamente, manosearse como una sociedad manoseada los manosea, como ellos pretenden manosear a sus audiencias y congéneres. Antonio Martorell se burla y se venga: los abre,



Antonio Martorell, *C - II II'*, 1977, xilografía, 64.2 x 86.3 cms.



Antonio Martorell, *Poemas de la oficina*, texto de Mario Benedetti, 1981, xilografía y serigrafía, 10 pliegos, 69 x 52 cms.

los tira, los descuartiza, los amalgama, los volatiliza. Se trata de un verdadero exorcismo gráfico. En resumida cuenta, los hábitos del artificio y el engaño no son más que despojos de corporeidades lastimeras...

En esos "*Paper Dolls*" - evidentemente de procedencia importada y con rótulos en inglés -, Martorell continúa haciendo retratos, llevándolos hasta la caricatura. Por cierto, la sátira gráfica, en sus interpretaciones de personajes de la vida real, manifiesta variantes acordes con los sentimientos del autor y los fines de la obra. Es así como las caricaturas políticas de *Barajas Alacrán* son mordaces y "rechinantés"; y afectuosos... los *Saludos a Berta Singerman*, vuelta una nueva Jane Avril de Toulouse-Lautrec, en consonancia subconsciente con la fecha de nacimiento de la ilustre declamadora argentina.

Además de ser un talento de capacidad creadora asombrosa, Antonio Martorell es un entusiasta (casi en el sentido etimológico de "inspirado por los dioses", por lo tanto incontenible) del trabajo. Su retrospectiva reúne

centenares de obras gráficas, y, aunque predominan cuantitativamente las xilografías (179) y las serigrafías (142 - cifras del catálogo), él ha abordado otros procedimientos: intaglio, off-set, linóleo, colografía, combinaciones de técnicas y materiales, donde una fantasía fructífera no falta. Es evidente que hay las grandes series mayores, las pequeñas series mayores (como *II-C...* especie de "casa tomada", versión Puerto Rico y Martorell), las estampas únicas, los portafolios dedicados a la poesía, pero creemos que las decenas de carteles, realizados con igual esmero, constituyen para el artista, obras tan queridas e importantes. Aparte de que, hoy en día, establecer distinciones "jerarquizantes" es impropio. Para Antonio Martorell, en nuestro criterio, cada obra ha tenido su momento, su motivación, su estilo, según los dictámenes interiores de la creación y los mensajes a emitir. Son pues la simbiosis con textos literarios, de los portafolios, la difusión impresa masiva de los carteles y los requisitos museográficos, en síntesis, la índole de las piezas y los espacios necesarios, que llevaron la segunda parte de la muestra a la Casa del Libro.

La cantidad de obras expuestas pide una segunda visita. Más aún, se trata de una exposición más compleja por la presencia de los textos, del atractivo "mixto" de cada pliego, la signografía tan diversificada de los carteles. Sumados al compromiso de la gráfica están los compromisos con la pasión por la literatura y la militancia de los ideales. Son patentes la herencia y enseñanza del maestro Lorenzo Homar, su integración de la tipografía a la imagen, sus realizaciones cartelísticas.

Si no podemos extendernos en el análisis de cada portafolio, del tratamiento a la vez consistente, homogéneo y distinto de los diseños, y de la compenetración entre los textos escogidos por Antonio Martorell y sus magníficas ilustraciones - trabajo excelentemente interpretado por el ensayo de Nelson Rivera Rosario -, quisiéramos detener la mirada ante la parte tipográfica y especialmente la escritura de "puño y letra".

Los ojos siguen el texto,

hermosamente manuscrito, cada letra, cada palabra, cada línea, en su armonía formal, en su desarrollo movido. Se suceden ondulaciones, quebramientos, pausas. Se siente la disciplina de la mano que dirige el gesto. La caligrafía se disfruta visualmente, como significante, antes de que lleguemos al significado, a pesar de que esa paciente labor de monje medieval se deje descifrar con la mayor facilidad. Son pues dos polos de atracción artística, que se refuerzan mutuamente y se asocian en la receptividad del espectador-lector: la gráfica y la figura. Existe, en esta vertiente escriptural, una correlación forma-contenido. Así lo observamos en *Oda a la Lagartija*, *Las Moscas*, *Salmos*, reescritos por la letra del artista, u *Oración por Marilyn Monroe* cuando las mayúsculas se vuelven ideogramas, y en *Poemas de la Oficina* donde el anonimato, la rutina y la banalidad de la función se expresan a través del "tipo de maquinilla", artefacto *sine qua non* del burócrata. Calificando las palabras insertadas en las pinturas, el novelista Michel Butor las definió como "textura óptica", no cabe duda de que la gráfica de Antonio Martorell, donde la letra tiene propiedades plásticas, propone una textura óptica muy rica.

Por otra parte, mientras solemos leer en forma corrida, un poema, verso tras verso, estrofa tras estrofa, el artista, por la división selectiva y necesaria con fines de recreación iconográfica, "reconstruye" la poesía. Pero no lo percibimos como tal, y de hecho no es así. Se invierten los términos habituales de la lectura. Disfrutamos esencialmente una línea, una frase, un instante lírico, en simbiosis con las imágenes, hasta nos alcanzan primero a través de la imagen - ideogramas de *Oda a Marilyn Monroe* o *Las Moscas* -. Y cuando terminamos de ver/leer el portafolio/poema, sin embargo, las impresiones sensoriales e intelectuales no están fraccionadas; entre la compenetración global del artista y la participación activa que provoca en "su" lector, el texto ha sido reconstruido...

Que sean textos y motivos tan diferentes como *Nocturno Rosa*, *Poemas de la Oficina* o *Salmos* - y no se

trata de enumeración limitativa -, observamos una necesidad recíproca entre el elemento letrista y el elemento figurativo. Entre ambos existe un contrapeso inmejorable, lo que se explica por la integración y el sentido compositivo de Martorell - aquí no procede "reducir" la puesta en página a una diagramación -, y por el mismo amor que el artista siente por la pieza literaria. El se la apropia para devolverla trascendida. Sucede igual ósmosis, cuando en vez de un texto se exploran las letras como signos individualizados, por ejemplo en el *Alfabeto del Quijote* donde sobresalen el efecto positivo/negativo y el juego entre el blanco, el rojo y el negro.

No solamente en estampas, series y portafolios, la grafía desempeña una función visual y semiótica, sino en los carteles cuyo impacto transmite alternadamente las afinidades políticas, sociales, independentistas, culturales, interprofesionales de Antonio Martorell. En su comentario sobre la retrospectiva del cartel en Puerto Rico ("*Plástica*", marzo 1986), María Emilia Somoza otorga a Martorell un papel preeminente en el cartelismo puertorriqueño: "El cartel utilizado hasta entonces como vehículo educativo, como medio divulgador, pasa a ser arma de censura a través del cual se hacen serios planteamientos de justicia social." Ahora bien, dentro de los planteamientos gráficos del Taller Alacrán, probablemente las *Barajas* - museográficamente valoradas hasta en los maltratos que sufrieron - constituyen una cima de la mordacidad y del apuntalamiento satírico -. Otras veces, la denuncia va equiparada con una tierna poesía que exhala la víctima como es el caso del elegíaco cartel dedicado a Antonia Martínez... que no deja de recordar en Santo Domingo la muerte de la estudiante Amelia Ricart Calventi. Hay también, en esta sala cuyos muros desaparecen detrás de las obras, muchas excelentes ideas y realizaciones gráficas, de pura promoción cultural: música, teatro, exposiciones, ferias, conmemoraciones.

Antonio Martorell es un artista plural, completo, totalizante, que identificamos con la gráfica, y a través de ese lenguaje y sus múltiples registros es pintor, tallista, inventor,



Antonio Martorell, *Tras las rejas I'II*, 1986, xilografía, 274 x 152 cms.

artesano, militante, poeta y entrañablemente puertorriqueño. Otro de sus talentos/pasiones (mayores) florece en la gráfica llevada al teatro y la escenografía. Su generosa y emocionante retrospectiva asciende del testimonio personal hasta el documento colectivo: arte y vivencias, pueblo y tierra, orgullo e idiosincrasia. No había mejor oportunidad que la Bienal de San Juan del Grabado Latinoameri-

cano y del Caribe, para presentar ese justo homenaje a un hombre cuya obra es un homenaje permanente a lo que quiere, siente y admira, del corte de la gubia en una buena madera hasta la fe vibrante en su país.

MARIANNE DE TOLENTINO, francesa. Es crítico de arte, ensayista y autora de varios libros sobre arte. Actualmente preside la Asociación de Críticos de Arte, República Dominicana.

LUIS ALONSO

XILOGRAFO

por José A. Torres Martínó

Es sabido que el grabado puertorriqueño se crea como movimiento en Puerto Rico a comienzos de la década de los años cincuenta, década en que ocurren en la Isla acontecimientos de trascendental significación política y social. Los artistas de ese momento inicial le infunden a la gráfica una intención acorde con las corrientes de la época. El grabado primitivo -- linóleo, xilografía-- se orienta hacia un propósito iconográfico, nominador; instrumento de autoidentificación que, en tácita correspondencia con las creaciones de otros artistas coetáneos -- literatos, teatristas, músicos-- asume el compromiso de contribuir a elaborar una conciencia de lo puertorriqueño.

Han transcurrido más de treinta y cinco (35) años. Huelga apuntar que han cambiado mucho las condiciones sociopolíticas de nuestra vida de pueblo. Pero, como bien dice el aforismo francés: "Plus ça change..." Mientras más cambian las cosas más iguales permanecen. Nunca de mejor aplicación el dicho que en el caso de Puerto Rico. El problema básico del pueblo puertorriqueño, que es la indefinición de su destino político, sigue sin solución, aunque se haya transformado en múltiples aspectos de la vida de los boricuas.

Es en la arena política, ya lo dije, donde se manifiesta significativamente esa transformación. Una transacción contemporizadora, encaminada a parar en seco el avance derechista de los últimos años, que seguramente conducía al aniquila-

miento de la nacionalidad puertorriqueña, propició el afianzamiento de las posiciones centristas. Pero ocurre que tales acomodamientos suelen comportar consecuencias no muy halagadoras.

El debilitamiento de la izquierda, por ejemplo, es una de ellas. Y por tanto, la frustración de las tareas fiscalizadoras en el marco de una preponderancia de los valores materiales y el consiguiente incremento del desorden social. En suma, una paralizante apatía en la moral pública.

Las campañas en defensa de la puertorriqueñidad, que siempre encontraron eco entre muchos artistas isleños, son prácticamente abandonadas, lo cual repercute, desde luego, en la producción artística, y específicamente en la gráfica. Tanto en lo que se refiere a los productores como a los compradores. Algunos artistas gráficos dejan de lado su oficio para cultivar dedicadamente otros géneros. Habrá que estudiar a fondo algún día no lejano las verdaderas razones de estas deserciones.

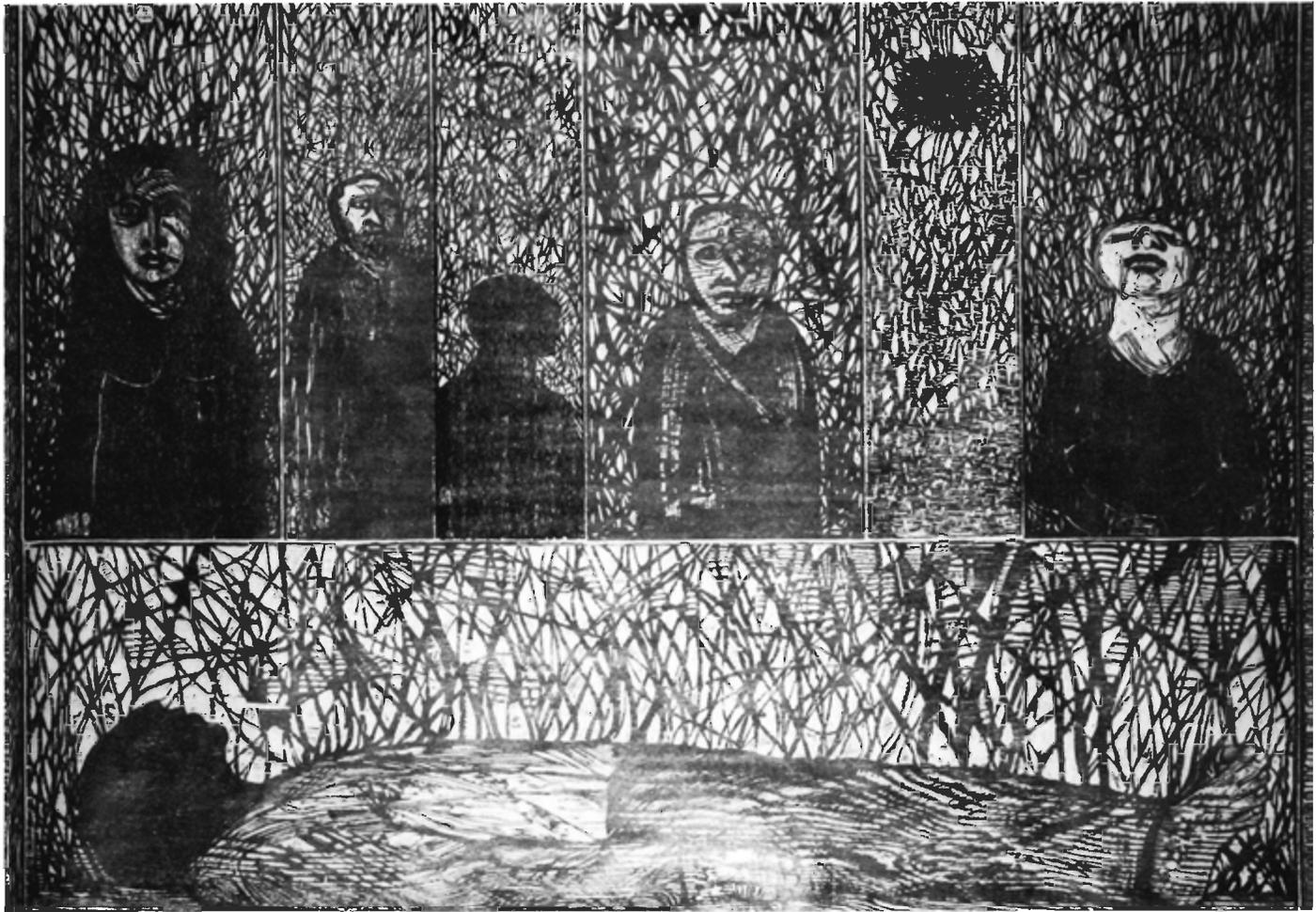
Actualmente, el interés de los compradores de arte está centrado en la pintura. Nuevos coleccionistas vuelven sus ojos hoy hacia el arte, pero no todos lo hacen por razones culturales solamente, sino también por conveniencias financieras; ven sus adquisiciones artísticas en plan de inversiones ventajosas. Añádase a esto que está de moda un absurdo e infundado menosprecio por la obra sobre papel y veremos un tanto más claramente por qué se ha reducido el grupo

de grabadores practicantes. A pesar de todo, algunos grabadores importantes se niegan a abandonar el campo y el afán de seguir utilizando el grabado críticamente contra los males de la colonia y en apoyo de los valores puertorriqueños.

En esa vertiente polémica se sitúa la obra del xilógrafo Luis Alonso, (n. 1951), quien presentó en la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, durante los primeros días (noviembre 1986) de la VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, una treintena de xilografías, datadas entre 1973 y 1986, mientras en una muestra antológica del grabado en madera criollo, celebrada simultáneamente en el Museo Universitario, se presentaban otras cinco de sus piezas mayores

Desde bien temprano, desde que se somete a la tutela de Lorenzo Homar y de José Alicea, Luis Alonso pone de manifiesto su natural talento para el manejo de gubias y cuchillas y especialmente sus inquietudes humanísticas; una vocación solidaria con los destinos, individual y colectivo, del hombre puertorriqueño y latinoamericano. Le atrae sobremanera la poesía, por cuyo portal ha de entrar el futuro grabador a los predios del arte. Lo dice él mismo: "Mi primer contacto directo con el arte es a través de la poesía. Conocí a Edgardo López y a través de él al Grupo Guajana. Tenía 18 años cuando eso..."

Según insinúa la grabadora Consuelo Gotay en el prólogo que escribe para la exposición de Luis



Luis Alonso, *El Velorio*, xilografía, 1976. Foto: Jesús Marrero.

Alonso de fines de 1980, su secreta ambición pareció ser siempre la de hacer poesía y el medio que halló para lograrlo fue su trabajo plástico. Pronto le encontramos, pues, colaborando estrechamente con los vates de Guajana, con cuya poesía combativa tiene grandes afinidades.

Los recónditos y sugestivos significados de sus concepciones proceden de su vena poética, así como sus títulos y las citas directas de poemas de admirados autores de Puerto Rico y del exterior. Su entusiasmo le lleva a ser uno de los principales gestores del proyecto "*Gráfica y Poesía*"; exposiciones-recitales colectivos que exaltaban la producción gráfica suscitada por la palabra literaria, que en Puerto Rico es abundante. Sólo en el medio xilográfico, piénsese en los grabados de José Alicea sobre versos de Julia de Burgos y Juan Antonio Corretjer; de Antonio Martorell sobre poemas de Ernesto Cardenal, Antonio

Machado y Pablo Neruda; y en los del propio Luis Alonso basados en versos de Hugo Margenat y César Vallejo. Específicamente, la obra que marca el comienzo de esta tendencia en la historia de la gráfica boricua es el famoso *Unicornio en la Isla* (1965) de Lorenzo Homar, motivado en versos del escritor Tomás Blanco, y que inicia asimismo el gusto por los grabados de gran formato. Por cierto, el contraste es muy marcado entre los tamaños de las estampas de la primera década--1950-60--con las piezas de los sesentas en adelante. Los grabadores de la primera época se circunscriben a formatos mucho más reducidos.

La primera exposición individual de Luis Alonso data de 1976. En ella se incluyen xilografías de 1973, cuando el artista cuenta 22 años de edad. Son grabados en que ya empieza a crear sus símbolos; claves significativas que recurren desde entonces y constantemente en su trabajo de esa década. Van

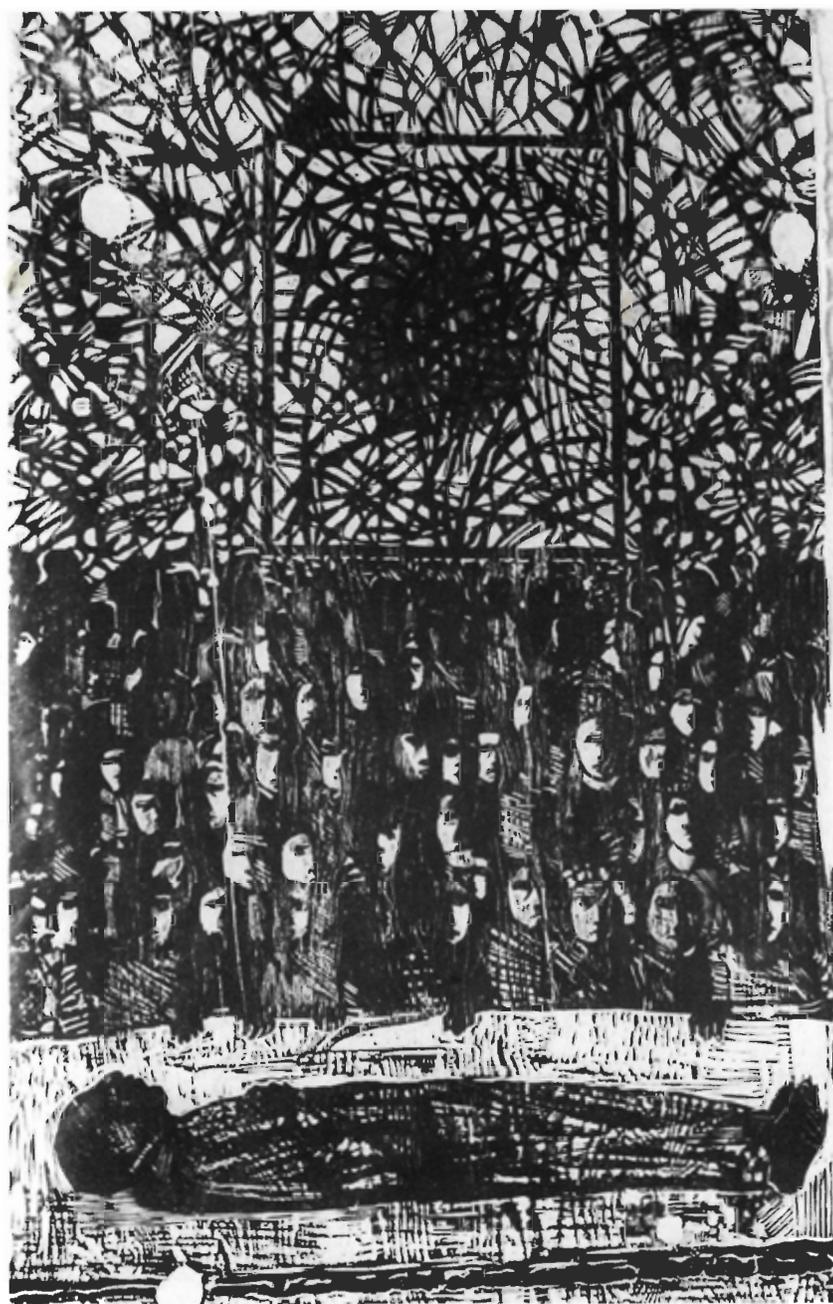
apareciendo las alambradas de púas, las cajas y los encajonamientos--o encojonamientos, como dirá Martorell-- las formas espinosas, las bolas conminatorias, las envolventes malezas y bejucos, las pancartas, los difuntos, los hombrecillos: emblemas estructurales de su protesta airada, de su acre comentario social y político, concebido con severa categoricidad y sin melodrama panfletario.

En el desarrollo de nuestro artista y a partir de la década de los setentas, creo ver unas cuatro etapas que marcan otras tantas xilografías señeras: la primera, *A través del Camino* (1973); la segunda, *El Visitante* (1976); la tercera, los *Manifiestos* (1978) y la cuarta, la serie *Encrucijada* (1983).

Los grabados de la primera etapa son planteados mediante composiciones de una sola figura; una figura maniatada, arrinconada, circundada de alambres de púas, sobre fondos llanos en que se ven casas deshabitadas



Luis Alonso, *A través del camino*, xilografía, 1973. Foto: Frieda Medin.



Luis Alonso, *Manifiesto I*, xilografía, 1978. Foto: Frieda Medín.

y árboles retorcidos. Las metáforas de una realidad mortificante y cruel que le sirven al artista para concretar su juicio crítico sobre el mundo que tiene delante de los ojos.

Luis Alonso ve al hombre puertorriqueño atrapado, entrampado más bien; víctima sumisa y resignada a un destino injusto y azaroso. Su rostro apesadumbrado trasluce, si algo, una taciturna pasividad. Descalzo, intenta

en vano mudar el paso; le inmoviliza el ataúd que lleva a cuestas, angosta prisión que solo se abrirá, no a la gloria, sino al purgatorio. Tiene aspecto de guerrillero, pero al fin es un combatiente inerme, parado por la frustración, la soledad y el desamparo. La caja puede acaso cuadrricular su muerte o aherrojar su vida o servirle de asiento patibulario, donde nuestro hombre aparece sentado de perfil,

impasible, como ante un pelotón de fusilamiento. El omnipresente bejucal le traba los pies mientras por el recuadro iluminado bajo el asiento, pasa cabalgando en una larga nube gris el manojito espinoso y agorero del hongo nuclear.

En su segundo período, Luis Alonso encara desde *El Visitante* (1976) y mediante composiciones más complicadas y pobladas, otros problemas de naturaleza sociológica. Esta xilografía apaisada de amplias dimensiones es análoga en su temática a *Desempleados* (1976), en que el grabador apunta hacia el ocio innoble y los riesgos que entraña de vicio y corrupción. Hay quien opina (Consuelo Gotay) que el misterioso visitante es aquél que está afuera a la puerta del cafetín. Tengo para mí, sin embargo, que se trata de la figura casi aislada de la derecha en razón del énfasis teatral de que disfruta en el primer plano. Además de que lo destaca del grupo ese ojo desorbitado con que mira al espectador. Intriga saber que el propio autor duda sobre cuál de los personajes es a ciencia cierta el visitante.

A la izquierda, en el interior de la cantina, el grupo, que incluye una figura de mujer, aparece enfrascado en lo suyo, al punto de que nadie parece notar al visitante, lo cual nos hace pensar que no es precisamente un forastero. Por otra parte, a través de ese ojo sumerío el personaje de marras da la única nota discordante en el ambiente del cafetín. ¿Molesto por lo que ocurre...o por lo que no ocurre? No se sabe. En las poéticas de sus maderas, Luis Alonso siempre se pronuncia a favor de la ambigüedad provocativa que obliga al veedor atento a emplear su imaginación si quiere participar creativamente en el acto apropiativo. Lo inequívoco es que estas estampas surgen de las reflexiones del xilógrafo sobre dramáticos episodios cotidianos de la vida de nuestro pueblo y del mundo.

Aproximadamente a mediados de la década de los setentas (1974) comienza nuestro grabador a estructurar sus estampas a base de piezas modulares. Una de las primeras es ese zócalo de hombres sentados (*Desempleados*) dispuestos de tal modo --cada pareja es



Luis Alonso, *Desempleados*, xilografía, 1976. Foto: Frieda Medín.

una unidad--que, extendidas las figuras de lado a lado del papel, forman una línea interminable de desocupados bajo una nube enemiga de tinte morado. Se me antoja que entre estos personajes y los de la cantina no hay pareja es una unidad--que, extendidas las figuras de lado a lado del papel, forman una línea interminable de desocupados bajo una nube enemiga de tinte morado. Se me antoja que entre estos personajes y los de la cantina no hay grandes diferencias; son los mismos que ahogan en alcohol la mortificación de su maltrecho decoro tan magullado por la condición de dependencia económica en que se ven obligados a vivir.

Los módulos vendrán a ser una característica de la obra siguiente,

práctica que no le es exclusiva, ya que Antonio Martorell, para mencionar solo uno, utiliza el método a menudo. La pieza mural *El Velorio* (1976) es otra imagen conseguida mediante módulos impresa en rojo y negro sobre papel de estraza. Todavía actúan en la escena pocos personajes; cinco aparentes deudos ante el difunto; todos tienen como fondo ese tejido enmarañado que en adelante será una presencia habitual.

Como en el *Manifiesto I* (1978) exhibido en el Museo Universitario. La textura de bejuco cubre una de las tres secciones horizontales --la superior-- de que se compone la estampa. También aquí aparece un hombre tendido en la sección inferior pero sobre fondo blanco; ignoramos si la multi-

tud que invade la sección intermedia ha venido a llorar al muerto o a rogarle que no muera (Vallejo). Los grabados de este momento, que corresponden a su tercera etapa, se pueblan de gentíos sobre cuyas cabezas se ciernen invariablemente amenazantes envoltorios; una humanidad cercada por todas las muertes posibles.

En la tarea de apreciar la trayectoria de un artista, mal puede uno ceñirse a un orden cronológico o aferrarse a un sistema de signos susceptible siempre de ser alterado, suprimido y vuelto a emplear. Es preferible atenderse no solo a los símbolos y señales, sino también a las relaciones espaciales, a los ritmos formales, a las maneras de componer...

Entre el grabado *Vienen como*

lucos (1976) que ya se formula a base de la ocupación de todo el plano pictórico con sus muchedumbres invasoras y los *Manifiestos* (1978) de composición análoga, median cinco o seis estampas hermanadas compositivamente con las de la primera etapa (1973-6); entre ellas, *Monólogo del Regreso* (1977) y *No quería morir* (1977). Mientras en estas hojas, la superficie desempeña un papel esencial como elemento unitario de la figuración, en aquéllos se adensa el campo pictórico con un juego rítmico de valores tonales que delimita los confines del cuadro.

Es curioso ver, al abordar el último período de la producción gráfica de Luis Alonso, que se opera una recuperación de la superficie como valor arquitectónico. Ahora el campo se ve invadido por ríos de gente; legiones de seres que se alejan de nosotros -- ¿huyen?-- hacia horizontes vagos o inexistentes. Evocan aquellas multitudes despavoridas con que el pintor español Juan Genovés articulaba sus diatribas contra la represión, la guerra y el fascismo años atrás. Solo que éstas de Luis Alonso no están presas de pánico; caminan simplemente, deambulan, emigran derrotadas. Cuando no se desparraman por la escena irremediadamente imantados por el caos circular y envolvente.

Otras veces el tejido enmarañado protagoniza el drama visual, como ocurre en *Encrucijada III* (1983) cuyas cuatro piezas fueron creadas modularmente. El diccionario dice que "encrucijada" es un punto de donde salen varios caminos en distintas direcciones; puede ser también lugar apropiado para una emboscada, para inferir daño a alguien. El grabador nos propone un abanico de posibilidades de interpretación.

A lo largo de su proceso de desarrollo, Luis Alonso ha mantenido sin desmayos su lealtad al ideario sociopolítico que adoptó desde sus días de estudiante. Todos sus grabados están impregnados de esos ideales de libertad y redención social. Aunque haya titulado específicamente "manifiestos" las piezas de una serie de 1978, la verdad es, como dice en alguna parte el pintor Félix Rodríguez Báez, la obra toda compone su "manifiesto gráfico"; es el conjunto de expresiones

En la tarea de apreciar la trayectoria de un artista, mal puede uno ceñirse a un orden cronológico o aferrarse a un sistema de signos susceptible siempre de ser alterado, suprimido y vuelto a emplear. Es preferible no solo atenerse a los símbolos y señales, sino también a las relaciones espaciales, a los ritmos formales, a las maneras de componer...

con que su conciencia crítica elabora su gran alegoría contra las desgracias del coloniaje. Su sistema de signos transmite los ecos de un mundo agobiado y agobiante; la vida de segunda mano que se debate en un espacio llano e inhóspito, tan insalubre y tóxico para el alma como para el cuerpo, al punto de que la estatura regular del ser humano se enanea y en el furor de la frustración y la impotencia se autocancela o se convierte en inútil matojo.

Para concretar sus meditaciones, Luis Alonso se vale de una sintaxis austera, un vocabulario recio perfectamente armónico con el medio xilográfico que de por sí impone inflexibles economías. Existe, según parece, una secreta filiación entre el xilógrafo y el taco de madera. Asimiló bien las lecciones magistrales del corte expresivo de Leonard Baskin y de las misteriosas atmósferas pictóricas de Antonio Frasconi.

Tal avenencia y la lucidez con que Luis Alonso equilibra sus composiciones sobre el tenso hilo que cruza entre la realidad objetiva y la magia de esa realidad, nos eximen de sensiblerías y lugares comunes. Sus ásperas metáforas, fundamentadas sin halago sobre una aprehensión selectiva del mundo visible, sugieren al espectador una incitante diversidad de lecturas, pocas de ellas, ciertamente, amenas o gratificantes. Ese mundo que reseña el grabador es un mundo en franco dete-

rioro y su fisonomía nada tiene de grata.

No le atrae lo "bonito" a nuestro xilógrafo. Ni formal ni colorísticamente festeja el carácter fotogénico de la Isla ni ningún episodio alborozado de la existencia de su gente. Sus gubias se mueven airadamente en función de su diatriba contra la injusticia social-- *Desempleados* (1976)--; contra la infamia de los crímenes oficiales --la serie *Deshaucio Medianía Alta* 1 al 6, *Lluvia sobre el cerro negro* (1981)--; contra la indefinición y el caos de la colonia-- la serie *Manifiestos* 1 al 5 (1978), la serie *Encrucijada* I al IV (1983).

Son escasas las hojas gráficas que contienen una nota jovial de color; cuando aparece generalmente ha de ser cauta y severa. (Es en sus excelentes carteles donde se abrirá al goce cromático.) Y solo en los grabados: *Homenaje a C. Soto Vélez* (1977), *Retrato de Angela* (1977) y *Canción del Caribe* (1978) encontramos por contraste una relativa eclosión colorística, especialmente en el último, y eso, porque inequívocamente se trata de un cántico de alabanza.

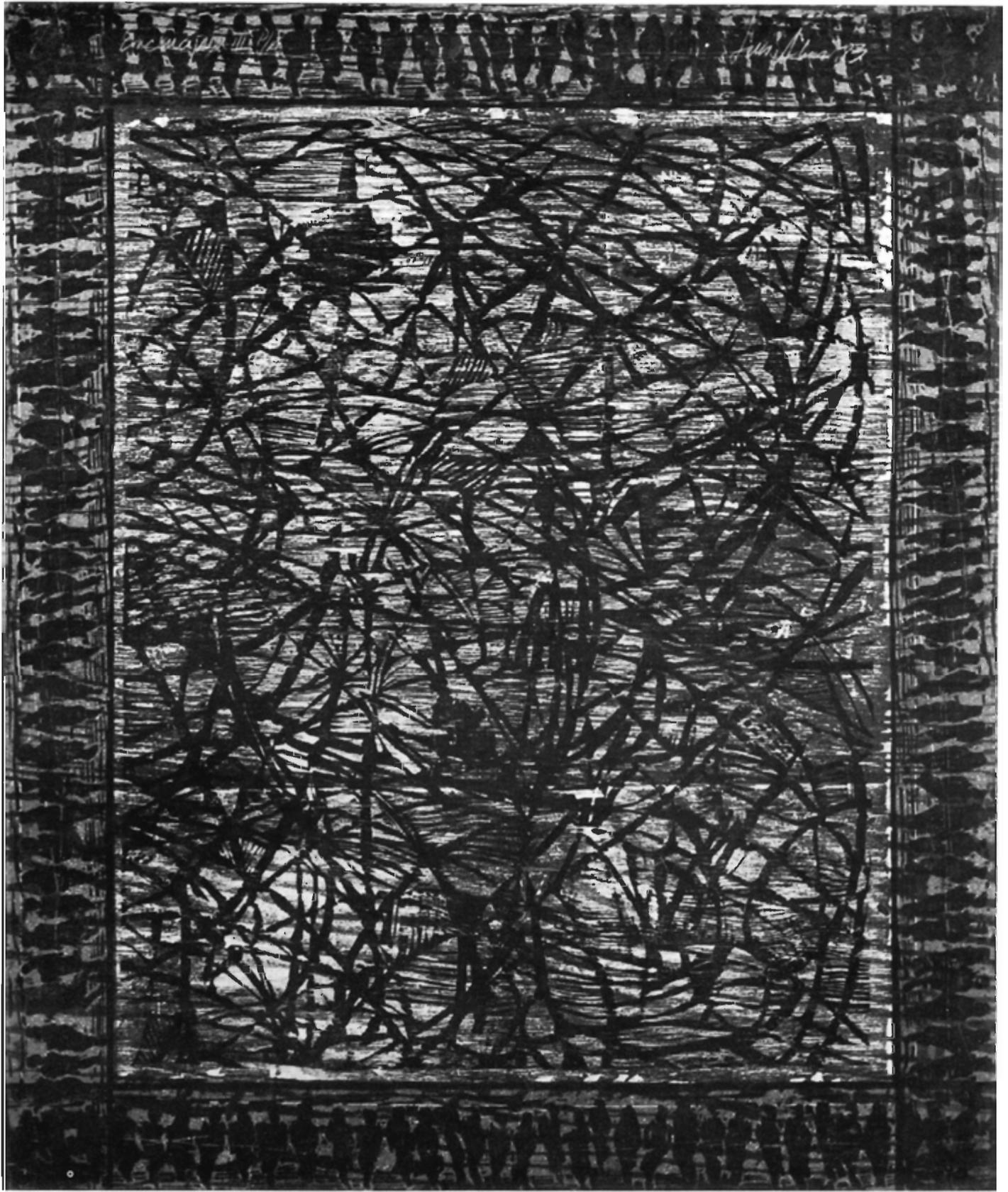
Todos y cada uno de los grabados de Luis Alonso conforman, a modo de estrofas integrales, un gran poema trágico protagonizado por el pueblo puertorriqueño. La diáspora de nuestro campesinado impelida por el desarrollismo de posguerra se ve transfigurada críticamente en esas estampas. En busca de medios de vida, la familia rural va de la zona agrícola en crisis a la abyección de los guetos urbanos.

Los primeros grabados retratan seres descalzos en desarraigo, de espaldas a la casa vacía, la casa sin ventanas, enclavada en un lacónico paisaje de árboles retorcidos y sin verdor; claras connotaciones de una naturaleza adversaria.

Ya en la ciudad, hacinados en los angostos espacios arrabaleros, miserias de todo tipo comienzan a corroer su fibra moral. El cuadro lo ocupa un individuo, quien, aturdido por los cantos de sirena de oportunistas y demagogos, deviene rebaño sumiso. Solo que al fin y a la postre, contra todos los flagelos y contra todas las condenaciones, un pueblo empe-



Luis Alonso, *Monólogo del regreso*, xilografía, 1978. Foto: Frieda Medín.



Luis Alonso, *Encrucijada III*, 1983. Foto: Frieda Medin.



Luis Alonso, *Manifiesto I*, xilografía, 1978.

cinado en sobrevivir resurge incontinentemente de entre sus propias cenizas.

Luis Alonso le sigue los pasos de bien cerca a nuestra gente. Se mantiene atento a todas sus gesticulaciones, a los latidos de su corazón, a sus ansiedades y esperanzas. Y a sus tremendos dolores. Una de las estancias de mayor patetismo en ese poema de que he hablado, lo compone la serie sobre el infame crimen de Medianía Alta; seis estampas en que la fantasía del grabador perpetúa en el plano del arte su denuncia de las crueles injusticias oficiales.

A pesar de sus convicciones y de la intención sociopolítica de que está imbuido su arte, Luis Alonso jamás se abandona a la estridencia panfletaria. La ideología no domina el campo unidimensionalmente, aunque a fin de cuentas, el cuadro no sea sino "ideología objetivada" (Fischer). Pero no es la ideología de por sí la que le otorga a la obra calidad estética. Es bueno recordar esto porque existe entre nosotros la tendencia a ensalzar aquellas obras que nos son ideológicamente simpáticas. Y no me refiero aquí a "ideología" en su connotación de ideas políticas o morales o religiosas

solamente; me refiero también a los conceptos estereotipados que tienen algunas personas de lo que debe ser un paisaje o una naturaleza muerta o un retrato.

Luis Alonso posee ese talento excepcional para trascender la anécdota y hacer ingresar sus concepciones plásticas en la realidad del arte verdadero.

JOSE A TORRES MARTINO, puertorriqueño. Es artista, profesor e historiador de arte. Co-fundador del Centro de Arte Puertorriqueño (1950). Escribe sobre diversos temas de arte en periódicos y revistas.



Rufino Tamayo, *Mujer India*, litografía, 81/100, 78 x 55 cms., París, 1969. Foto: Johnny Betancourt.

TAMAYO

en la VII Bienal

por Margarita Fernández

La VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe devuelta a los artistas, ha centelleado en el efervescente panorama cultural nacional. Retomada la comunicación y la calidad, qué mejor que agasajar con una retrospectiva merecidísima del grabado del más prominente de los artistas latinoamericanos vivos, recipiente este año del tradicional homenaje al artista extranjero, el maestro mexicano Rufino Tamayo (1899-). Esta espléndida retrospectiva gráfica abrió al público en medio de la algarabía de una hermosa noche sanjuanera sumando al espectáculo general de otras exitosas aperturas donde durante una semana de jolgorio se combinaron el protocolo oficial, nunca tan rígido como el de otros países, con el relajo popular. La visita del maestro Tamayo nos mostró a un hombre que nada tiene que ver con un octogenario. Tamayo es fuerte y apuesto, de recia personalidad y de trato y caminar elegante. Lúcido, elocuente y preciso en sus argumentaciones, las combina con el acostumbrado humor mexicano. Su protocolaria visita no incluyó contacto alguno con los artistas puertorriqueños quienes en última instancia son los que mejor comprenden y disfrutan su obra. Por eso entre el público grande, los artistas se distinguen por su comportamiento en las exposiciones. Se acercan a las obras buscando el grano, la textura, las sutilezas, los relieves, los colores, en fin, los compromisos con la técnica. En la apertura me vi acompañada de 3 artistas quienes entre desciframientos y exclamaciones recorrimos una a una

las imágenes con el entusiasmo de niños.

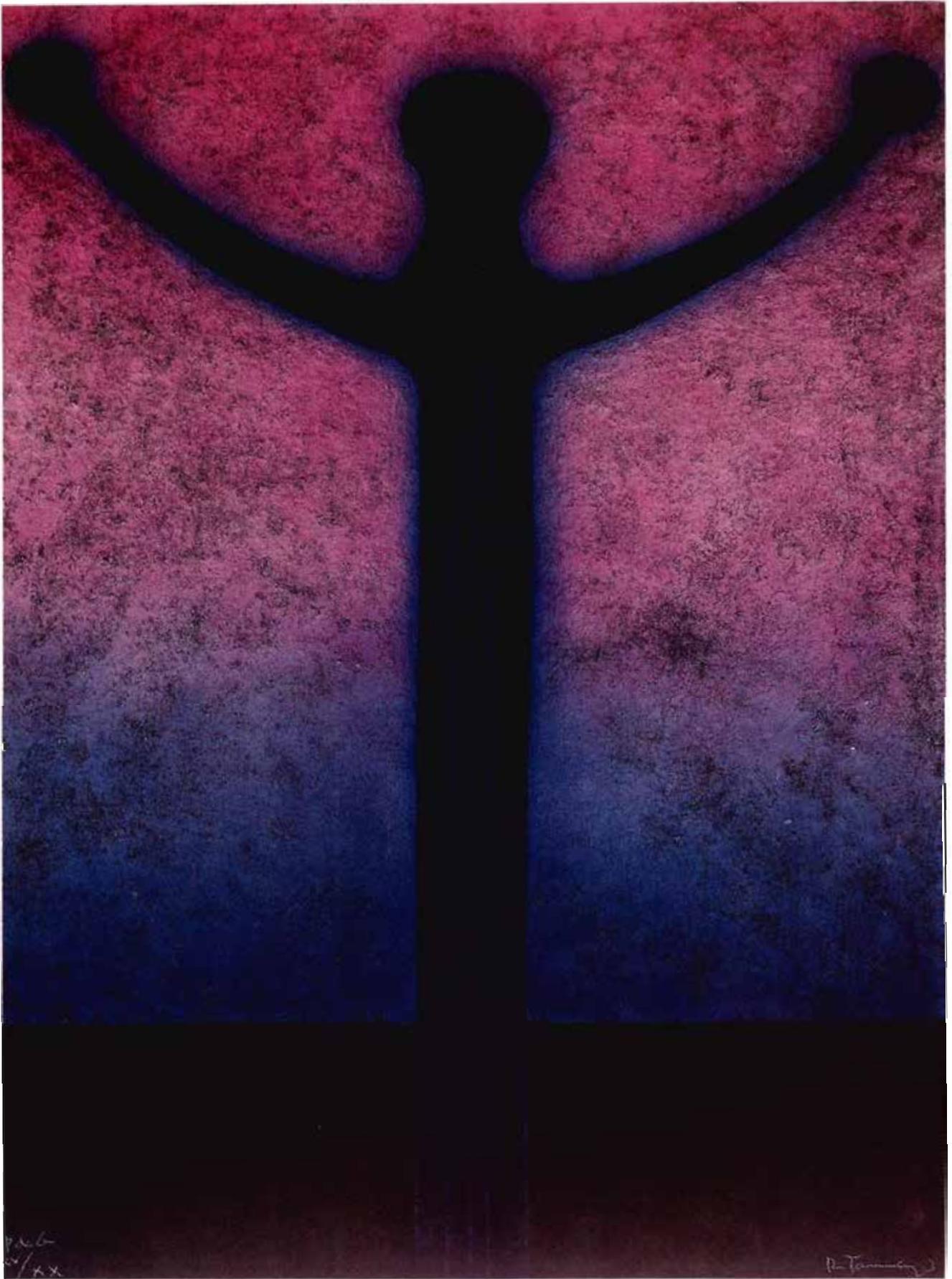
El minúsculo grupo de privilegiados que tuvimos el gusto de conocerlo y compartir con él, verdaderamente lo disfrutamos. Mi inclusión en una pequeña tertulia producto de la suerte al encontrarme casualmente con la queridísima amiga Margarita Benítez, me permitió un rato inolvidable. El maestro Tamayo también disfrutó hablar sobre los temas obsesivos entre artistas. Los artistas puertorriqueños se merecían alguna actividad alrededor de la persona de este gigante latinoamericano.

La decisión de homenajear al maestro Tamayo fue tan absolutamente atinada que nos preguntamos como es posible que no se hiciera antes. Tamayo fue reconocido sobre todo como pintor desde la década de los años 20, aunque su primera exposición individual (1926) incluyó xilografías, iniciando simultáneamente su expresión paralela en el grabado. Algunas de sus exhibiciones subsiguientes incluyeron también grabados en madera. Esta retrospectiva, no obstante, incluye sólo grabados a partir de 1945, de los cuales 3 grabados están fechados en 1945 y uno en 1960. Tamayo abraza verdaderamente el grabado a partir de 1964 auxiliado por patrocinadores y por el trabajo de maestros grabadores en prestigiosos talleres tanto en Europa como América. La muestra que se exhibió en la Sala de Exposiciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña consta de noventa y siete (97) grabados. Las cincuenta y seis (56) litografías, diecisiete

(17) mixografías y veinticuatro (24) técnicas mixtas fueron producidas en talleres tan prestigiosos y distantes entre sí como: Tamarind Workshop de Los Angeles, California, en 1964, el Atelier Desjaubert de París en 1969, la Editorial Polígrafa de Barcelona en 1973, la Editorial Giorgio Alessandrini de Roma entre 1973-74 y desde la década de los años 70 en el Taller de Gráfica Mexicana de México.

La asertada selección de los grabados que componen esta excelente retrospectiva responde a la entendida labor de la distinguida crítica de arte mexicana Raquel Tibol, quien integró además el jurado de esta VII Bienal. Son suyas la documentada introducción y los eruditos datos biográficos, con citas de textos sobre la obra de Tamayo aparecidas en las exposiciones incluidas en la cronología, que acompañan el excelente y fino catálogo. El material del catálogo, de extrema ayuda al observador cuidadoso y al estudioso de arte, aporta valiosa información especialmente de la fase técnica al describir en detalle la mixografía en lo que parece ser un collograph muy sofisticado, llegando incluso a veces a la elaboración del papel en el proceso. El aspecto temático reconstruye un pedazo de un texto previo de la señora Tibol publicado en 1974 por el Fondo de Cultura Económica en su Colección Testimonios del Fondo (Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo).

Este dato podría indicar que la fase temática, aunque importante, ya ha sido definida. Se ha dicho mucho de sus imágenes pero la fase técnica no



Rufino Tamayo, *Hombre con los brazos hacia arriba*, mixografía, P.A. XV / XX, 90 x 68 cms., México, 1985. Foto: Johnny Betancourt.



Rufino Tamayo, *Aztlán - Songes Mexicaines*, Libro por Man'ha Garreau - Bombasle, *La Porte Etroite*, 1952.

deja de vibrar, sigue construyéndose, innovando. Tamayo, antes que todo es un inventor, un experimentador. La espontaneidad de sus imágenes brota del rigor de su búsqueda técnica. Su pintura-materia, dentro de la mejor tradición de nuestro siglo, irrumpe en el grabado. Por algo Tamayo me alegó categóricamente que no gusta de la xilografía porque la ve limitada. Siempre se ha adherido al grabado en metal, a la litografía y a los medios

mixtos porque Tamayo inventa su imagen en la forma, nunca en el contenido. La atmósfera y el campo pictórico de sus obras son un logro técnico y tiene todo que ver con las texturas, primero de sus litografías y más recientemente las logradas con sus mixografías. Le interesan los medios mixtos porque le interesa la amplísima gama de posibilidades a que se presta el metal, sus sutilezas colorísticas y texturales. Descarta el linó-

leo, la xilografía, la serigrafía; medios que en cambio, caracterizan la producción gráfica puertorriqueña.

Se ha dicho mucho de sus imágenes pero la fase técnica no deja de vibrar, sigue construyéndose, innovando. Tamayo, antes que todo es un inventor, un experimentador. La espontaneidad de sus imágenes brota del rigor de su búsqueda técnica. Su pintura-materia, dentro de la mejor tradición de nuestro siglo, irrumpe en el grabado. Por algo Tamayo me alegó categóricamente que no gusta de la xilografía porque la ve limitada. Siempre se ha adherido al grabado en metal, a la litografía y a los medios mixtos porque Tamayo inventa su imagen en la forma, nunca en el contenido.

Por su lenguaje intimista y de vanguardia, el choque entre Tamayo y la tradición pictórica dominante en el México de los muralistas es inevitable. Tamayo se instalará en Nueva York de 1938 a 1952, a donde llegarán también artistas europeos de primer orden. Durante estos años su imagen se vuelve más expresiva. Refleja las tensiones y los horrores de la guerra. Sus figuras solitarias usarán máscaras. Son figuras enajenadas, abandonadas a su suerte, disociadas de la naturaleza, distanciadas hasta de sí mismas.

Tamayo, quien no es un dibujante, sino un colorista, echa mano al color definitivamente desde la década del 50. También encuentra la figura andrógina que lo caracterizará desde entonces. Unidos, como puntales, Tamayo cuaja una imagen llena de alegría y vida. La muestra que pudimos ver en San Juan es, por tanto, coherente puesto que su producción gráfica, constante desde 1964, refleja una imagen madura.

La adhesión de Tamayo a las vanguardias no es suficiente para entender su imagen. Debemos tomar



Rufino Tamayo, *Dos hombres*, litografía, 65 x 58 cms., 1971. Foto: Johnny Betancourt.

en cuenta su contacto con las imágenes del arte popular mexicano y el precolombino. La adopción del lenguaje contemporáneo precisamente, obtiene profundidad al reflejarse en él los motivos primitivos latinoamericanos provenientes de las potentes culturas pre-hispánicas. La búsqueda en la sensibilidad de los niños, en los africanismos o primitivismos movió a los artistas europeos de principios de siglo, pero la herencia de Tamayo era más fuerte que esos préstamos tomados para suplirle vitalidad a una tradición cansada.

Con una voz sintética, con signos soldados entre sí por la magia de su expresión, Tamayo también define a México aunque se halle alejado de los tonos dramáticos, políticos y proselitistas de los muralistas mexicanos. Al hacer resonar en su vanguardia las voces de su pasado pre-hispánico y su rica herencia popular, Tamayo abrazó por igual ambas tradiciones: la vanguardia europea y la indigenista mexicana.

Rufino Tamayo es sin duda el artista latinoamericano más importante que aún está vivo, porque representa las mejores búsquedas de nuestro siglo.

Los hombres que desde el París de las primeras décadas impusieron nuevos rumbos estéticos, los artistas que reconstruyeron espacios, rompieron con la tradición, liberaron el color y le dieron valor de conocimiento a la intuición y al inconsciente dejaron delineada la trayectoria de las artes del siglo XX. América se fue integrando a ese proceso. La mayoría de los artistas, más como seguidores que como innovadores, adaptaron las vanguardias a sus mundos, pero a partir del medio siglo Europa fue cediendo su lugar como metrópoli de las vanguardias y América se adelantó a asumir el reto. Pero no en balde los latinos de la América Nuestra habían participado en los movimientos estéticos de principios de siglo. Sembrados en sus tierras con la mediación de sus nacionalidades, los artistas trabajaron

lenguajes nuevos considerados en conjunto hoy con el apelativo genérico de arte latinoamericano.

El trecho amplio entre la pretérita Escuela de París, hoy mitificada y reverenciada, y el reciente "descubrimiento" del lenguaje latinoamericano casi puede reducirse al pliego personal de Rufino Tamayo. Cuenta más años que este siglo; como habitante progenitor, Tamayo lo ha sembrado mientras lo cosecha.

Al hacer resonar en su vanguardia las voces de su pasado pre-hispánico y su rica herencia popular, Tamayo abrazó por igual ambas tradiciones: la vanguardia europea y la indigenista mexicana.

MARGARITA FERNANDEZ ZAVALA, puertorriqueña. Es artista y profesora de historia de arte. Ha escrito artículos de crítica de arte en periódicos y revistas.

El mundo alegórico de **LUIS HERNANDEZ CRUZ**

por José A. Pérez Ruiz

Luis Hernández Cruz al realizar sus obras pone en funciones los recursos filosóficos que le permiten llegar al espectador a través de planteamientos intelectuales destinados a sacudir emociones. Durante los comienzos de su carrera tuvo una aventura figurativa cuyos resultados fueron muy interesantes. Luego se comprometió con los postulados del expresionismo abstracto hasta convertirse en exponente destacado de esa tendencia. En la actualidad ha emprendido un retorno hacia el punto inicial utilizando nuevas dimensiones de aquella manifestación. Sin embargo, es fundamental hacer evidente el concepto de síntesis prevaleciente en sus lienzos como factor esencial para mantener constantes con las cuales establece corrientes interactuantes. Ha manejado principios y enfoques teóricos que le permiten imprimir el sello distintivo de su autoría.

En sus trabajos recientes Hernández Cruz establece un proceso poco frecuente en él para identificar puntos comunes que le sirvan de eslabones destinados a fortalecer el sistema de

relaciones entre los lenguajes abstractos y figurativos. Con el rastreo de signos consubstanciales a fenómenos artísticos distintos, inicia un proceso que lleva a establecer la "naturaleza comunicativa de las artes" como afirmaba Vico. Esa combinación de revelaciones le ha permitido establecer vertientes novedosas a su quehacer con las cuales alcanza desarrollos cualitativos relevantes.

Durante la **VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe**, el jurado internacional participante en el evento consideró que su serigrafía *Alegoría de las ideas I* era merecedora de premio. El carácter metafísico de la composición salta a la vista. La chispa inspirativa del artista en este caso fue el pensamiento platónico. El mundo limitado de la **Alegoría de la caverna** es representado acertadamente. Las siluetas se desplazan en forma de abanico y le sirven para denunciar el precario verismo que surge como imagen de realidad a los seres cuya lógica se constriñe a los límites de aquella gruta. Esas sombras engañosas poseen una gracia primitiva evocadora del uso

dado por el hombre pre-histórico a la magia simpática. El trayecto milenario de la evolución intelectual es recorrido aceleradamente sobre aquella superficie. Del pensamiento desintegrado de quien explora un mundo desconocido pasa a la suma representativa de la evolución. En esta forma el desplazamiento de efigies se convierte en abstracción donde recoge la esencia del peregrinaje hacia la superación. Cuando la expresión artística logra condensarse a esos niveles, se puede desarrollar un proceso racionalizador en pos de representaciones totalizadoras. Hernández Cruz comprime los estados sucesivos de la acción para llegar a uno integrado donde la idea no precisa de sucesiones espaciales para existir. Es como si estableciera un reino de categorías que al concertarse, otorgan a la composición un carácter muy especial. Las capacidades devoradoras de esas zonas permiten emancipar lo objetivo de su apariencia temporal y como por arte de magia quedan incorporadas a nociones cósmicas. Consigue así plantear un concepto precoz donde el pensamiento antiguo es expresado en una termino-

logía actual. De esa manera, hace cohabitar lo sacro y lo profano sin provocar estridencias maniqueístas. Luis recorre el trayecto de los postulados de Platón que nos transportan de lo particular imperfecto a lo ideal perfecto. Es necesario hacer notar que al realizar esta gráfica Hernández Cruz tuvo en mente el medio en el cual se expresaría. Por esa razón desarrolló un diseño que responde plenamente a las exigencias de la serigrafía. En ella se aprecian cambios cromáticos relevantes. Los colores intensos imperantes en su labor anterior han sido reemplazados por matices tenues donde se advierten pigmentos propios del rococó. Estos pueden justificarse si partimos de su posición anti-clasicista. El descubrimiento de tonos pasteles durante el proceso de restauración de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina origina dudas en torno a la fuente de inspiración de la cual surgieron esos tintes. Otro punto interesante es observar como ha conferido corporeidad a imágenes que ha venido incubando desde hace algún tiempo.

Hermana gemela de la anterior es *Alegoría de las ideas II*, donde se agitan variantes dentro del marco de similitudes existentes entre ambas. En ella exterioriza una nueva faceta expresionista al recoger siluetas distorsionadas que emulan momentos estelares de la historia del arte. Utilizó el filtro de la lejanía cronológica a fin de provocar la metamorfosis perpetua que la creatividad se impone para conceder nuevas vigencias a lo existente. Ambas producciones parten de la figura en movimiento donde lo rítmico se transforma en coreografía ritual y el hechizo del poder histriónico es determinante. Los danzantes son escoltados por áreas,

Hernández Cruz ha utilizado adecuadamente los colores primarios con el propósito de provocar reacciones entre sus contempladores. La efectividad de su técnica llega al punto de estremecer la esfera conceptual de la óptica al imprimir movimientos para prolongar la experiencia del deleite visual.

cuyas indefiniciones producen la sensación de tener poderes desarticulados lo suficientemente fuertes que afectan sus fisionomías.

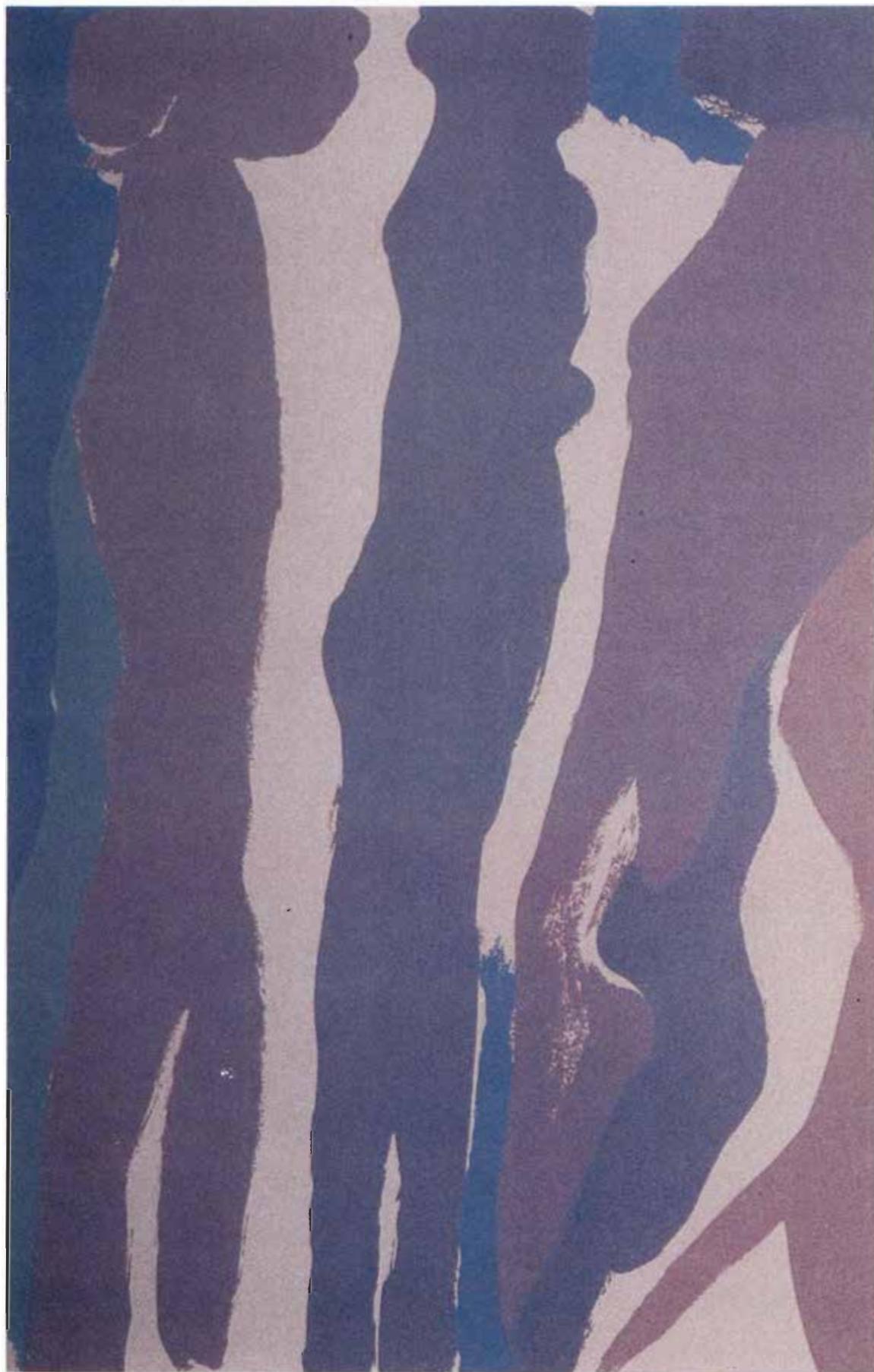
No debemos pasar por alto el hecho de que las piezas antes discutidas se encuentran dentro de una estructura psíquica análoga a la de los cuadros realizados en otros medios últimamente. Por ejemplo, *La triste historia de tres patas* es un trabajo en crayón de óleo sobre papel, donde la tradicional postura expresionista de Hernández Cruz se ve precisada a tomar nuevos cauces. Trazos vibrantes y espontáneos rememorativos de los post-impresionistas, intervienen para dotar la superficie de un movimiento de ebullición en que la traslación de los personajes interactuantes sobre el soporte se presenta como si fueran estados de levitación. Encontramos aquí unos seres en guardia en torno a un cuerpo caído. Se establece una atmósfera enigmática de carácter teatral en un mundo de siluetas dirigido por el pintor. Es importante hacer notar que los gestos denotan reacciones variadas que fluctúan entre la preocupación y la indiferencia ante una situación trá-

gica. Notamos que la figuración viene a ser un frente integrado a un fondo intensamente abstracto, convirtiendo el escenario en realidad actuante en el contexto de la vida.

De otra parte, en *La imagen de ella no parece* hay un proceso de transmigración espiritual utilizando lo pictórico como recurso de contacto con el otro mundo. Existen en el lienzo aires de conjuro donde reaparecen interpretaciones de máximas cognitivas activas desde tiempos remotos y cuya certidumbre aún sigue en vigor, como es el tema del eterno femenino. Hernández Cruz ha utilizado adecuadamente los colores primarios con el propósito de provocar reacciones entre sus contempladores. La efectividad de su técnica llega al punto de estremecer la esfera conceptual de la óptica al imprimir movimientos para prolongar la experiencia del deleite visual.

La obra actual de Luis Hernández Cruz representa un momento especial en su carrera. Al llevarla a cabo no ha abolido los principios que le han distinguido. Su capacidad para transformar el paisaje en presencia erótica continua; las variantes del instante han enriquecido esa dimensión de su quehacer. Al mismo tiempo, sus vertientes presentes le han proporcionado un medio para hacer que la sensualidad aflore con ritmos más abruptos.

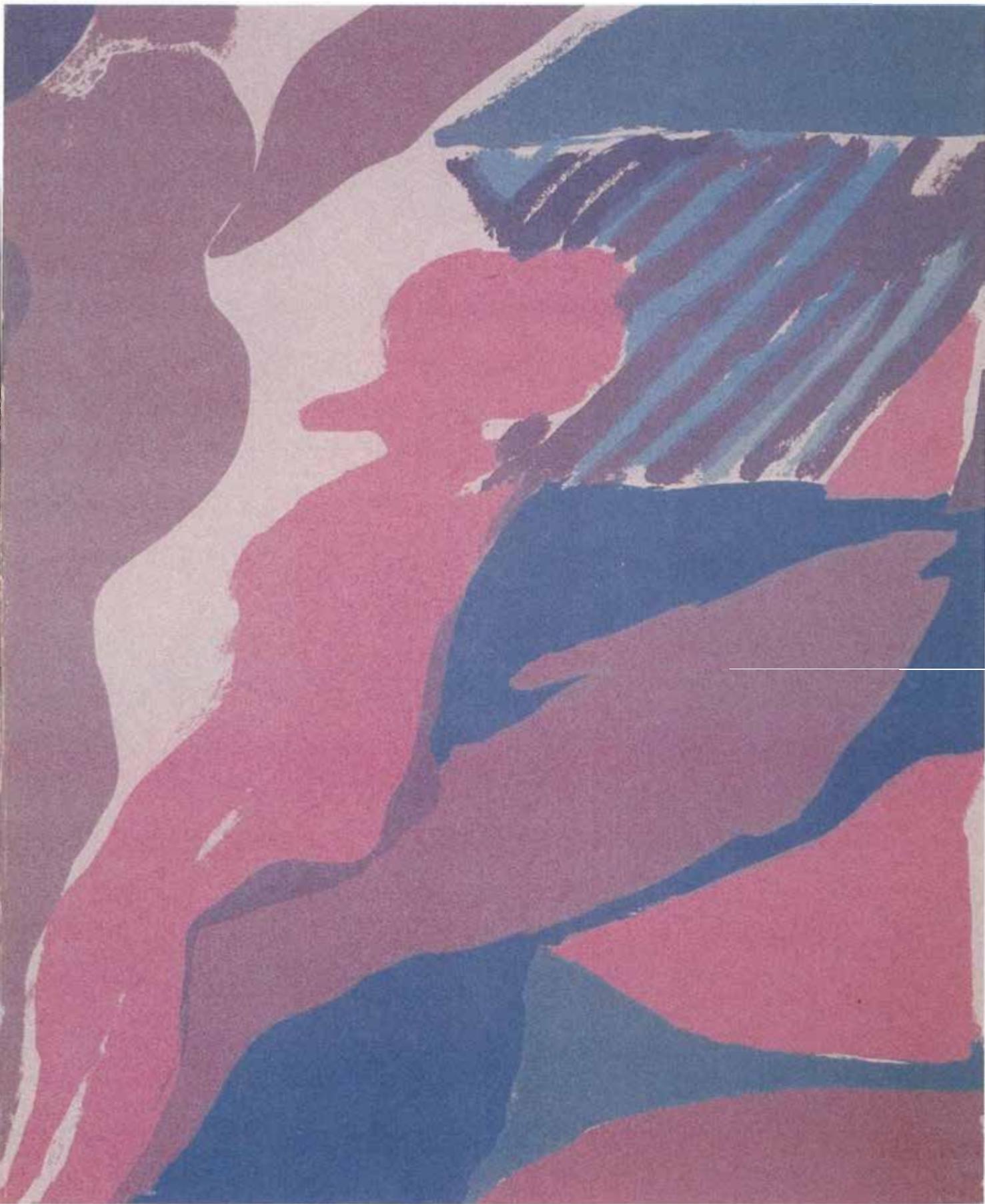
JOSE ANTONIO PEREZ RUIZ, puertorriqueño. Ha publicado innumerables artículos y ensayos sobre temas de arte. Actualmente es profesor de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras y crítico de arte del periódico *El Reportero*.



La reproducción y publicación de esta obra se hizo posible gracias al patrocinio del Chase Manhattan Bank, N.A., miembro del F.D.I.C.



Luis Hernández Cruz, *Alegoría de las ideas I*, serigrafía, 60 x 89.6 cms. Foto: Frieda Medín.



Las Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe

UNA SINTESIS

por Teresa Tió

La Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano ha sido, desde su creación en 1970, la actividad cultural de mayor envergadura que Puerto Rico ha auspiciado. Tanto por la amplia participación de artistas del hemisferio, como por la variedad de técnicas de estampación y de modalidades expresivas, la Bienal ha tenido un alcance e impacto que rebasa nuestras fronteras. En algún sentido, sobre todo en el que se refiere a la divulgación cultural, sólo el Festival Casals podría mencionarse como otra actividad de gran repercusión, aunque su enfoque fuera más retrospectivo que prospectivo y su énfasis a Europa y no a Latinoamérica.

La Bienal, creada y organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, toma forma siguiendo el propósito de aquellas celebradas en Europa y América, a saber, divulgar y promover la actividad plástica. Pero la de San Juan concentra su interés en la gráfica por ser esta forma de expresión artística una que en Puerto Rico había alcanzado madurez técnica y conceptual, y además por la disposición e interés de nuestros artistas hacia la obra impresa en papel.

Las circunstancias históricas que

fundamentan y dan validez a una bienal del grabado en San Juan tienen su más fuerte vínculo con la creación de talleres gráficos en el país y la participación de artistas y aprendices en ellos. Desde 1946, en que se establece el Taller de Cinema y Gráfica en el sótano de Parques y Recreo Público, dirigido por cierto, por una norteamericana, Irene Delano, pasando por el taller de Gráfica de la División de Educación de la Comunidad; el Centro de Arte Puertorriqueño; el de la Universidad de Puerto Rico, dirigido por Carlos Marichal; el taller de gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña; la galería Campeche; y los talleres disidentes como Alacrán, Bija, el Seco, Visión Plástica, El jacho; hasta el de Actividades Culturales de la Universidad de Puerto Rico, y el de la Escuela de Arquitectura; entre otros, podemos trazar un hilo conductor en el quehacer de la gráfica puertorriqueña. Es en estos talleres donde se forman como gráficos el mayor número de artistas y donde se genera una actividad de trabajo colectivo y crítica analítica al quehacer creador.

Mientras la serigrafía es el método de impresión mayormente empleado en el taller de la División, en la

Universidad de Puerto Rico, Carlos Marichal ofrece en su taller las primeras lecciones de aguafuerte y litografía a los colegas del Centro de Arte Puertorriqueño.¹ Es en este centro, fundado en 1950, donde "nace la hoja gráfica autónoma".² Es decir, aquella imagen multiejemplar que surge de la íntima necesidad de expresión del artista. Y aunque los postulados que le dan vigencia nacen del colectivo, cada espíritu se hermana a él de acuerdo al personal criterio estético de su creador. En ese sentido fue parte del proceso de maduración hacia el CAP, la gestión iniciada en el taller de Parques, luego llamado División. El arte gráfico que allí se producía no sólo respondía a un programa gubernamental trazado con propósito social y educativo, sino que los artistas encontraron afinidad con la visión programática que ellos expresaban con la imagen. Un cartel como *Doña Julia* de Juan Díaz o *Una voz en la montaña* de Lorenzo Homar o *La Carreta* de Homar y Tufiño, no son simples obras de encargo. Son imágenes cuyo poder expresivo y valor estético permanecen vigentes e íntimamente ligados al compromiso social y estético del artista.

El nuevo eje de la actividad gráfica en el país, a partir de la década del sesenta, será el taller de gráfica del Instituto de Cultura. No sólo será centro de trabajo, sino escuela para la formación de la nueva generación de grabadores. La técnica serigráfica alcanza niveles ejemplares, y en el espíritu de aprender y compartir, se trabajan casi todos los métodos de estampación.

Para 1970, año de la Primera Bienal, la gráfica era parte sustantiva de la producción de nuestros artistas, contándose entre ellos varias generaciones y múltiples estilos de expresión.

Han sido siete las bienales de grabado celebradas en San Juan en el transcurso de 16 años. Su historia ha sido accidentada, circunstancia que no es ajena a otras bienales del hemisferio donde convergen recios caracteres, profundas creencias y conflictivas formas de mirar. De esa historia auscultaremos algunos aspectos de carácter objetivo, como son: la parti-

cipación de artistas por país, las técnicas más usadas, la presencia de la mujer grabadora, el sistema de premiación, el "Premio Nacional", las exposiciones especiales u homenajes, entre otras. Pero además, es preciso detenerse a mirar las siete bienales y las dos "contrabienales", paralelas a la matriz para ver cómo esta actividad ha incidido en la vida cultural de nuestro país.

Lo primero que resalta es el nombre y apellidos de la criatura, **Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano**, al que se añade en 1986, **y del Caribe**, por enfatizar el interés de que participen los vecinos inmediatos a nuestra casa. El carácter latinoamericano de la misma, marca un énfasis con los vínculos históricos y culturales que Puerto Rico parecía desconocer y que el Instituto de Cultura intenta estrechar. Colocado en una posición marginal a la que miran con suspicacia los países hermanos por la particular relación política de Puerto Rico

con los Estados Unidos de América, la Bienal ejercería un rol moderador de apertura al diálogo y a la valoración mutua. Esa vía de comunicación permitió a la comunidad artística nacional entrar en contacto más estrecho con las diversas corrientes del grabado y con los artistas, críticos e historiadores que en diversas ocasiones se dieron cita en el país.

Como parte intrínseca a la Bienal, ésta organiza dos exposiciones paralelas a la gran colectiva en reconocimiento a la labor en la gráfica de dos artistas, uno nacional y el otro extranjero. Estas exposiciones-homenaje han permitido divulgar la obra que fragmentadamente era conocida en el país, tanto en el caso de los artistas nuestros, como en el de los maestros latinoamericanos.

La secuencia de dichas exposiciones así como las técnicas y el número de obras es la siguiente:



TABLA A-1

Bienal	Latinoamérica	País	Puerto Rico
I	José Clemente Orozco	México	Lorenzo Homar
II	José Guadalupe Posada	México	El Cartel Puertorriqueño
III	Joaquín Torres García	Uruguay	Rafael Tufiño
IV	Mauricio Lasansky	Argentina	José R. Alicea
V	Roberto Matta	Chile	Manuel Hernández Acevedo
VI	José Luis Cuevas	México	Marcos Irizarry
VII	Rufino Tamayo	México	Antonio Martorell

TABLA A-2

Bienal	Artista	Núm. Obras	Medio
I	Orozco	48	litografía, puntaseca, aguatinta, aguafuerte
II	Posada	98	litografía, intaglio
III	Torres García	18	xilografía
IV	Lasansky	103	medio mixto, <i>prueba de estado</i> , aguafuerte, punta seca, burilado, linóleo, zincografía, litografía
V	Matta	—	(catálogo apenas circuló)
VI	Cuevas	156	
VII	Tamayo	97	litografía, mixografía, medio mixto

TABLA A-3

Bienal	Artista	Núm. Obras	Año	Medio
I	Homar	93	(1946-69)	serigrafía 38, xilografía 18, linóleo 20, talla dulce 2, boj 3, otros/2
II	El Cartel (21 artistas)	93	(1950-71)	serigrafía
III	Tufiño	103	(1950-73)	linóleo 39, serigrafía 43, xilografía 11, otros 10
IV	Alicea	135	(1966-74)	xilografía 32, serigrafía 33, m/m 18, plexiglass 9, zincografía 6, otros 37
V	Hernández Acevedo	76	(1952-71)	serigrafía
VI	Irizarry	48	(1979-82)	aguafuerte, aguatinta-aguafuerte
VII	Martorell	358	(1962-86)	xilografía 179, serigrafía 142, intaglio 22, otros 15

TABLA B-1 BIENAL I 1970

	Núm. obras	Núm. artistas	Núm. hombres	Núm. mujeres
Puerto Rico	97	33	28	5
Argentina	71	21	12	9
Bolivia	21	6	5	1
Brasil	97	27	15	12
Chile	58	15	13	2
Colombia	52	16	14	2
Costa Rica	4	1	1	—
Cuba	24	7	5	2
Ecuador	17	5	4	1
Guatemala	8	2	2	—
México	37	12	11	1
Nicaragua	4	1	1	—
Panamá	3	1	1	—
Perú	39	10	10	—
Trinidad	4	1	1	—
Uruguay	19	5	5	—
Venezuela	66	18	11	7

TABLA B-2 BIENAL II 1972

	Núm. obras	Núm. artistas	Núm. hombres	Núm. mujeres
Puerto Rico	117	50	43	7
Argentina	76	30	19	11
Bolivia	8	3	2	1
Brasil	63	22	12	10
Chile	54	20	9	11
Colombia	45	19	15	4
Costa Rica	3	1	1	—
Cuba	10	6	5	1
Ecuador	1	1	1	—
Guatemala	8	3	3	—
México	54	20	17	3
Panamá	6	2	2	—
Perú	49	18	16	2
Rep. Dominicana	2	2	—	2
Islas Vírgenes	3	1	—	1
Uruguay	31	12	11	1
Venezuela	29	9	4	5

No todas las retrospectivas lo han sido en el estricto sentido de la palabra, especialmente, las de los maestros latinoamericanos. Por un lado, la voluminosa obra gráfica de algunos de ellos, y por otro, la necesidad de depender de exposiciones itinerantes ya preparadas, y que no fueran excesivamente grandes, por los costos de transportación y seguro, obligaban a ser cautos con las mismas. En cambio, las dedicadas a los artistas puertorriqueños han sido, con la excepción de la de Marcos Irizarry, representativas de su labor gráfica en un sentido más abarcador.

El aspecto más débil de las bienales, a mi juicio, estriba en la publicación de los catálogos para las exposiciones especiales dedicadas a puertorriqueños. En casi todos los casos estos catálogos se limitan a un listado de obras en el que a veces, como en el de Alicea e Irizarry, no se incluyen las fechas de las obras. Un escueto artículo acompaña las ilustraciones, que en ocasiones son muy limitadas. El más extenso artículo fue el de la exposición

de Tufiño, con un ensayo preparado por Eugenio Fernández Méndez y Manuel Cárdenas Ruiz. La excepción a esta lacónica economía de papel, imagen y texto, es el catálogo de la retrospectiva de Antonio Martorell para la Séptima Bienal, en el que por primera vez no se escatima en costos, lo que produce un conjunto de artículos de fondo relevantes a la bibliografía del arte nacional. Además de un cuidadoso diseño ejecutado por el propio artista, el catálogo incluye profusión de reproducciones de la obra.

Los catálogos a los artistas latinoamericanos han sido más abarcadores en lo que respecta a las reproducciones y textos, particularmente el de Orozco, Matta (que apenas circuló) y el de Tamayo.

La participación de artistas ha ido en aumento en las sucesivas bienales, así como los países representados. El aspecto numérico puede impresionar y a veces constituir el criterio que mida el éxito de las bienales, pero en realidad, las dos bienales más nume-

rosas, la Quinta y la Sexta fueron las más débiles de conjunto debido a que prevaleció el criterio "más es mejor" y no hubo selección entre la obra sometida por artistas no-invitados.

Sobre el aspecto de la participación y selección de artistas invitados, la Comisión Organizadora de la Bienal crea desde 1970 una estructura con la que se invitan de cada país unos asesores que someten los nombres de los artistas que deben participar. Se cuenta, por lo tanto, con un vínculo más directo para identificar a los artistas. No obstante ese recurso, existe en Latinoamérica una diáspora de creadores que se ven obligados a salir de sus países por la represión política que en ocasiones impone el silencio y la mordaza. Es por esto que un numeroso grupo de ellos han establecido casa y taller en otros países latinoamericanos en Europa o Estados Unidos.

Las tablas B-1 a B-8 reflejan la representación por países, los artistas participantes, el número de obras y la presencia de la mujer en cada bienal.

La mujer grabadora tiene una dis-

TABLA B-3 BIENAL III 1974				
	Núm. obras	Núm. artistas	Núm. hombres	Núm. mujeres
Puerto Rico	87	34	26	8
Argentina	102	36	21	15
Bolivia	11	4	3	1
Brasil	73	25	12	13
Chile	58	22	15	7
Colombia	42	16	14	2
Costa Rica	6	2	2	—
Cuba	25	9	7	2
Ecuador	13	5	4	1
Guatemala	4	2	2	—
México	91	34	27	7
Panamá	2	1	1	—
Paraguay	7	3	2	1
Perú	27	11	10	1
Rep. Dominicana	6	2	1	1
Uruguay	22	8	8	—
Venezuela	30	10	6	4

TABLA B-4 BIENAL IV 1979				
	Núm. obras	Núm. artistas	Núm. hombres	Núm. mujeres
Puerto Rico	105	62	53	9
Argentina	66	40	20	20
Bolivia	12	9	8	1
Brasil	53	28	12	16
Chile	31	17	9	8
Colombia	45	27	18	9
Costa Rica	17	10	6	4
Cuba	12	7	5	2
Ecuador	12	7	6	1
Guatemala	2	1	1	—
México	53	37	24	13
Panamá	8	4	3	1
Paraguay	16	8	5	3
Perú	18	11	10	1
Rep. Dominicana	18	11	6	5
El Salvador	6	3	3	—
Uruguay	17	11	10	1
Venezuela	16	14	11	3

creta participación que va paulatinamente en aumento. Los países que presentan consistentemente una proporción alta de grabadoras son Argentina, Brasil, Chile y Venezuela, coincidiendo con el hecho de ser los países cuyo desarrollo económico y social ha sido el más dinámico, no obstante encontrar regímenes militares como ha sido el caso de Chile y de Argentina, o el marcado debilitamiento económico de la última década, agravado por la deuda exterior.

En ese renglón Puerto Rico presenta una modesta relación que está vinculada a circunstancias de índole social e ideológica innegables. Ya habíamos indicado que la gráfica puertorriqueña nace en los talleres colectivos en los años '50. En ellos no se propicia la participación de la mujer, que todavía no había alcanzado reconocimiento y respaldo de sus colegas. A la mujer artista no se le consideraba un igual, sino un dilettante. Y esa falta de igualdad está condicionada por el grado de indife-

rencia con que se trataba a la mujer artista. Las que lograron hacerse un nombre y una profesión o salieron del país o desarrollaron su trabajo en la pintura, en sus talleres individuales, donde la soledad es la mayor compañía.

Aún hoy, en que existe la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, grupo de profesionales que apoya y difunde la obra de la mujer en las artes, éstas son mayormente pintoras, dibujantes o ceramistas, medios más directos e íntimos para trabajar. Las grabadoras alternan su gráfica con la pintura. Las artistas puertorriqueñas que participaron en la Primera Bienal fueron: Myrna Báez, Natividad Gutiérrez, Nicolasa Mohr, Awilda Sterling e Isabel Vázquez.

Si consideramos la relación de esa participación con la del hombre notamos que en Puerto Rico la proporción nunca ha pasado del 28% y esta proporción, que fue la más alta, se dio en la Séptima Bienal, en la que sólo participaron 27 hombres.

Otro aspecto de primordial impor-

tancia es la preferencia de técnicas de estampación. En este renglón resulta difícil precisar su uso cuando la información que incluye el catálogo a veces no concuerda con la realidad, o el propio artista informa incorrectamente la técnica empleada. También aparece una gran cantidad de grabados de técnica mixta, sin que se desglosen los medios usados.

Como constante de participación por medio, es el intaglio, con sus diversas modalidades, el más empleado. Le siguen la serigrafía, con Puerto Rico encabezando consistentemente el uso de esa técnica; la noble xilografía sigue siendo una de las técnicas más empleadas, con su hermana menor, el linóleo, en último lugar. La litografía mantiene una considerable fuerza, casi a la par con la xilografía.

En Puerto Rico, la serigrafía tiene un especial rol histórico. Su uso en los talleres gubernamentales y luego en los independientes, la convierten en la técnica más popular. Las consideraciones económicas que determinaron su uso desde los años '40, se mantienen

TABLA B-5

BIENAL V 1981

	Núm. obras	Núm. artistas	Núm. hombres	Núm. mujeres
Puerto Rico	73	35	28	7
Argentina	131	52	23	29
Bolivia	16	5	4	1
Brasil	142	53	33	20
Chile	89	35	22	13
Colombia	66	29	23	6
Costa Rica	30	13	7	6
Cuba	41	14	13	1
Ecuador	14	5	5	—
Guatemala	5	2	1	1
México	91	41	28	13
Panamá	6	4	4	—
Paraguay	12	4	2	2
Perú	28	12	11	1
Rep. Dominicana	16	8	6	2
El Salvador	18	7	7	—
Uruguay	33	13	11	2
Venezuela	40	18	10	8

TABLA B-6

BIENAL VI 1983

	Núm. obras	Núm. artistas	Núm. hombres	Núm. mujeres
Puerto Rico	82	52	42	10
Argentina	112	60	29	31
Bolivia	27	14	11	3
Brasil	97	51	26	25
Chile	56	33	17	16
Colombia	87	52	36	16
Costa Rica	19	11	7	4
Cuba	24	14	10	4
Ecuador	17	9	8	1
El Salvador	8	4	4	—
Guatemala	10	5	4	1
Guyana	2	1	1	—
México	51	27	23	4
Nicaragua	2	1	1	—
Panamá	12	8	5	3
Paraguay	8	4	2	2
Perú	52	29	19	10
Rep. Dominicana	30	18	13	5
Trinidad-Tobago	1	1	1	—
Uruguay	35	19	16	3
Venezuela	56	32	20	12

vigentes y son muchos los artistas que, ante la ausencia de prensas y tórculos, trabajan la imagen multicjemplar a través del tamiz, o en la madera con el método al relieve.

La relación de los trabajos serigráficos en las bienales refleja que a pesar de estar Puerto Rico a la cabeza, su uso ha disminuido mientras que en Latinoamérica ha aumentado.

De todo este desglose, es preciso indicar que en la Quinta y Sexta Bienal la gran mayoría de los gráficos puertorriqueños no participaron, de forma que no puede designarse como representativo el escogido de obras y artistas

nuestros que aparecen en catálogo.

En ambas ocasiones y bajo la dirección de la Hermandad de Artistas Gráficos, el pabellón de Puerto Rico abrió sus puertas el mismo día de la apertura de la bienal oficial con una muestra titulada **Sala de Gráfica Puertorriqueña en Saludo a Latinoamérica**. Esta exposición, que fue bautizada por el público como la "contra-Bienal" no era tal, sino la declaración de abierta lucha contra el anexionismo ideológico que había tomado las riendas del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Los artistas no protestaban contra la Bienal, sino

contra la administración politizada del Instituto.

En el catálogo de la Sala de Gráfica de 1981, los artistas suscriben una declaración donde dejan clara su posición: "La Bienal de San Juan debe protegerse y conservarse. La reconocemos como terreno de cordiales y fructíferas confrontaciones artísticas; como eficaz medio difusor de nuestra particular realidad colonial hacia Latinoamérica; como excepcional recurso de afirmación de nuestra personalidad puertorriqueña y latinoamericana.

TABLA B-7

BIENAL VII 1986

	Núm. obras	Núm. artistas	Núm. hombres	Núm. mujeres
Puerto Rico	61	38	27	11
Argentina	43	29	14	15
Bolivia	4	2	2	—
Brasil	53	31	17	14
Chile	23	13	9	4
Colombia	36	23	14	9
Cuba	35	21	17	4
Ecuador	7	4	4	—
Guatemala	6	3	2	1
Haití	2	1	1	—
México	60	34	25	9
Panamá	2	1	1	—
Paraguay	3	2	—	2
Perú	21	12	7	5
Rep. Dominicana	11	6	5	1
Uruguay	6	4	4	—
Venezuela	37	22	13	9
Artistas Latino- americanos en EE. UU.	9	7	6	1



TABLA C: Participación de artistas puertorriqueñas en las bienales y las salas de gráfica:

	Bienal I	Bienal II	Bienal III	Bienal IV	Bienal V*	Sala I	Bienal VI*	Sala II	Bienal VII
Myrna Báez	X	X	X	X		X		X	X
Natividad Gutiérrez	X	X	X		X				X
Nicolasa Mohr	X	X							
Awilda Sterling	X								
Isabel Vázquez	X	X	X	X		X	X		X
Suzi Ferrer		X	X						
María E. Somoza		X	X					X	X
Susana Herrero		X	X	X		X		X	X
Consuelo Gotay			X			X		X	
Jacqueline Biaggi				X					
María L. Castillo				X					
Lizette Rosado				X		X			
Noemí Ruiz				X				X	X
Maribel De Pedro				X					
Rebecca Castrillo				X	X				X
Vilma Díaz Castro					X		X		
Shirley Huertas					X				
Naida O'Neill					X				
María A. Román					X				
Nina Roque					X				
Gloria Florit							X		
Evelyn García Mejías							X		
Isabel Bernal						X		X	
Analida Burgos						X		X	
Lizette Lugo Jorge							X		
Maritza Pérez							X		
Ada Rivera Negrón							X		
Tere Stubbe							X		
Elizabeth Andino						X			
Piri Delanoy						X		X	
Carmen Flecha						X			
Marta Matos						X		X	X
Dessie Martínez						X			
María Dolores Rodríguez						X		X	
Sofía Rodríguez						X			
Irma Sanabria						X			
Mary Anne McKinnon						X			
Haydée Landing									X
Tonita Hambleton									X
Brenda Borges								X	
Iris González								X	
Lizette Lugo								X	
María de Mater O'Neill								X	
Yolanda Pastrana								X	
TOTAL	5=14%	7=14%	8=23.5%	9=20.4%	7=20%	17=42%	10=19%	15=37%	11=28.9%

*El boicot de la Hermandad de Artistas Gráficos a la V y VI Bienal no permite que la muestra oficial sea representativa de la gráfica nacional.

TABLA D: Participación de todas las artistas en las Bienales.

Bienal I	Bienal II	Bienal III	Bienal IV	Bienal V	Bienal VI	Bienal VII
42=23%	59=26%	65=28%	97=31%	112=31%	276=48%	80=31%

EN PROTESTA CONTRA LA SITUACION CULTURAL PRESENTE, CONTRA LA CRASA INCOMPETENCIA Y LA POLITIZACION ANEXIONISTA DE LA ACTUAL DIRECCION DEL ICP Y CONTRA LA EXCLUSION DEL SECTOR ARTISTICO DE LA ORGANIZACION DE LA QUINTA BIENAL DE SAN JUAN, LOS ARTISTAS GRAFICOS PUERTO-RRIQUEÑOS NOS RETIRAMOS DE LA BIENAL.

ORGANIZAREMOS INDEPENDIENTEMENTE UNA 'SALA DE

GRAFICA PUERTORRIQUEÑA' DESDE LA CUAL SALUDAMOS FRATERNALMENTE A TODOS LOS COMPAÑEROS ARTISTAS LATINOAMERICANOS QUE CONCURRAN A LA BIENAL OFICIAL. NUESTRA PROTESTA ES DE CARACTER ESTRICTAMENTE NACIONAL. DESEAMOS RECIBIR CON NUESTRA PROVERBIAL HOSPITALIDAD A NUESTROS HERMANOS DE LA AMERICA LATINA EN OBRA O EN PERSONA.

Exhortamos a los demás sectores

del trabajo cultural, artistas e intelectuales, a que apoyen esta decisión de los artistas gráficos nacionales.

SAN JUAN, PUERTO RICO, 10 de marzo de 1981.'⁷³

No es esta la primera protesta que se enuncia en torno a una bienal. En 1976, año en que debía celebrarse la Cuarta, y por otras circunstancias, un numeroso grupo de artistas gráficos, encabezados por Lorenzo Homar, cierran fila para oponerse al uso de fondos en la Bienal originados del Comité de Celebración del Bicentenario de la Independencia de los

TABLA E: Obras impresas en serigrafía:

	Bienal I	Bienal II	Bienal III	Bienal IV	Bienal V	Bienal VI	Bienal VII
Puerto Rico							
Número artistas	22	31	15	28	18	25	12
Número obras	54	66	35	47	32	35	18
Latinoamérica							
Número artistas	15	39	40	45	58	65	45
Número obras	44	93	92	72	121	101	70
Total de serigrafías	98	159	127	119	153	136	88
Total de obras	621	561	617	507	878	788	419
% Total de serigrafías	14.5%	28.3%	20.5%	23%	17%	17%	21%

TABLA F: Técnicas de estampación y la participación de Puerto Rico en cada una de ellas.

BIENAL I, 1970			
técnicas	Núm. obras	P.R.	país con mayor # de obras por técnica
serigrafía	97	54	Puerto Rico 54
xilografía	107	13	Brasil 42/P.R. 13
linóleo	12	4	P.R. 4/Argentina y Brasil 3 c/u
litografía	89	1	Venezuela 18/Méx. 15
medio mixto	16	1	Argentina 8/Perú 4
intaglio	96	7	Brasil 26/Chile 17
aguafuerte	116	9	Colombia 18/Brasil 17
punta seca	—	—	—
aguatinta	30	—	Perú 10/Bolivia 5
relieve	11	—	Argentina 8/Colombia 2
otros	47	7	

BIENAL II, 1972			
técnicas	Núm. obras	P.R.	país con mayor # de obras por técnica
serigrafía	158	66	P.R. 66
xilografía	69	7	Brasil 12/Uruguay 10
linóleo	23	5	México 6
litografía	59	2	México 14
medio mixto	100	22	P.R. 22/Argentina 20
intaglio	34	8	Argentina 11
aguafuerte	105	5	Chile 19/Colombia 17
punta seca	4	—	Brasil 3
aguatinta	1	—	México 1
relieve (metal)	1	—	México 1
zincografía	1	1	P.R. 1
sexigrafía	3	—	Perú 3
gofrado	2	—	Colombia 2
intaglio-serig.	1	1	P.R. 1

BIENAL V, 1981			
técnicas	Núm. obras	P.R.	país con mayor # de obras por técnica
serigrafía	153	32	P.R. 32
xilografía	114	8	Argentina 23
linóleo	4	1	P.R., Argentina, México, El Salvador, 1, c/u
litografía	139	4	Brasil 28
medio mixto	95	5	Argentina 22
intaglio	289	12	Brasil 71
aguafuerte	29	—	Brasil 9
punta seca	6	—	Brasil 3
aguatinta	7	—	México, Argentina 3 c/u
mezzotinta	3	1	Argentina 2
zincografía	1	—	México 1
relieve	12	2	México 4
colografía	8	5	P.R. 5
fotoserigrafía	11	—	Chile 5
aerografía	5	3	P.R. 3
sin identificar	2	—	Colombia 2

BIENAL VI, 1983			
técnicas	Núm. obras	P.R.	país con mayor # de obras por técnica
serigrafía	136	35	P.R. 35
linóleo	7	—	Argentina 3
xilografía	84	6	Argentina, Brasil, Chile, Perú 11 c/u
litografía	86	6	Brasil 18
medio mixto	197	15	Argentina 44
intaglio	123	4	Brasil 21
aguafuerte	67	4	Brasil, Colombia 9 c/u
punta seca	28	3	Brasil 11
aguatinta	14	—	Brasil 5
mezzotinta	6	—	Brasil, Venezuela, 2 c/u
relieve	3	—	Argentina 2
colografía	14	7	P.R. 7
fotoserigrafía	3	—	Chile 2
fotograbado	8	—	Colombia, Uruguay 4 c/u
aerografía	2	2	P.R. 2
cartografía	1	—	Perú 1
xilo-linografía	2	—	Uruguay 2

BIENAL III, 1974			
técnicas	Núm. obras	P.R.	país con mayor # de obras por técnica
serigrafía	147	35	P.R. 35
xilografía	91	6	México 20
linóleo	22	7	P.R. 7
litografía	69	3	México 23
medio mixto	83	13	Venezuela 16
intaglio	89	11	México, Chile 15 c/u
aguafuerte	61	10	P.R. 10
punta seca	—	—	—
aguatinta	16	—	Argentina 6

BIENAL IV, 1979			
técnicas	Núm. obras	P.R.	país con mayor # de obras por técnica
serigrafía	119	47	P.R. 47
xilografía	84	15	P.R. 15/Paraguay 12
linóleo	5	3	P.R. 3
litografía	47	6	Argentina 8/Brasil 7
medio mixto	43	2	México 14
intaglio	40	7	Brasil 10
aguafuerte	81	7	Argentina 22
punta seca	15	2	México 10
aguatinta	19	—	Argentina 8
mezzotinta	2	1	Uruguay 1
buril	2	—	Brasil 2
zincografía	1	—	Perú 1
relieve (metal)	8	4	Argentina 4
acrincografía	2	—	Colombia 2
xilo-linografía	2	—	Paraguay 2
xilo-foto	2	—	Argentina 2
videografía	2	2	Puerto Rico 2
aerografía	2	—	Colombia 1/Chile 1
colografía	8	5	P.R. 5
collage-serig.	2	—	Colombia 2
sin identificar	21	4	P.R. 4/Colombia, México 3 c/u

BIENAL VII, 1986			
Técnicas	Núm. obras	P.R.	
serigrafía	49	18	
linóleo	5	1	
xilografía	33	9	
litografía	55	6	
medio mixto	46	11	
intaglio	92	9	
aguafuerte	25	—	
punta seca	5	—	
aguatinta	14	—	
mezzotinta	3	—	
buril	2	—	
colografía	11	8	
fotograbado	2	—	
aguafuerte y aguatinta	30	—	
aerografía	2	—	
xerografía	1	1	
heliografía	4	—	
otros	10	2	

Estados Unidos. La protesta se tornó agria y amenazó con piquetes y expresiones a nivel hemisférico de un boicot por parte de algunos de los grabadores más conocidos, a la Bienal. También hubo solicitudes de adhesión al boicot en Colombia y México. Ante tal situación, el Director Ejecutivo del Instituto, Luis M. Rodríguez Morales y la Junta de Directores, cancelan la celebración de la Bienal.

Las partes no lograron llegar a un acuerdo y tampoco lo intentaron a conciencia. Perdió el arte una oportunidad de intercambio creada para beneficio de los artistas y la gráfica. Además, se creó en Latinoamérica un ambiente de suspicacia lesivo a la Bienal que afectó la participación de artistas en 1979, año en que se celebraría la Bienal cancelada.

Una importante fase de toda bienal, y posiblemente la más controvertible, es la premiación. En las tres primeras bienales celebradas en San Juan, el jurado estuvo compuesto por siete miembros, cada uno de los cuales otorgaba individualmente un premio.

Esta práctica se eliminó en la Cuarta Bienal para la cual se dispuso la premiación por la mayoría de los miembros del jurado, los cuales deliberaban en torno a las obras que consideraban merecedoras de premio. Desgraciadamente se vuelve a dicha práctica en la Quinta Bienal, para regresar al consenso en la Sexta.

Además se estableció el llamado Premio Nacional a otorgarse a un artista puertorriqueño. El primer año éste se concedió a Marcos Irizarry y a Luis Hernández Cruz en la siguiente Bienal. El sentir de los gráficos puertorriqueños opuestos al Premio Nacional no se hizo esperar. En octubre del '72 escribía en "La Hora", Torres Martín: "Este premio boricua supone un reconocimiento 'a priori' de que la producción artística de aquí es tan endeble y tan pobre que no sería de justicia ponerla a luchar de igual a igual con los artistas de fuera. No podemos estar de acuerdo con este 'ay bendito' elevado al cubo". Ese mismo mes Lorenzo Homar pide a la Comisión Organizadora que se le excluya del Premio Nacional; no así, de la competencia general. El efecto de dichos planteamientos fue la eliminación de ese premio para la Tercera Bienal, ocasión en que Antonio Martorell recibe un premio por su obra *Visillo*, pero compitiendo de igual a igual.

Los premios otorgados en las siete bienales demuestran la fuerza de los conjuntos nacionales. El desglose por país en la premiación ha sido:

Colombia - 8
 Argentina - 7
 México - 7
 Brasil - 5
 Cuba - 4*
 Puerto Rico - 3
 Chile - 3
 Uruguay - 2
 Venezuela - 1
 Guatemala - 1
 Bolivia - 1
 Perú - 1

*Cuba participa oficialmente por primera vez en la Séptima Bienal, ocasión en que recibió un premio. Los otros tres premios fueron otorgados a artistas cubanos residentes fuera de su país.

De estos 43 premios, sólo 7 correspondieron a mujeres: Lilliana Porter, premiada en la I y VII Bienal; Alicia Orlandi, II Bienal; Graciela Rodríguez Boulanger y Ruth Bessoudo, en la III; Cristina Dueñas, en la V; y Lucía Maya, en la VII Bienal.

Los premios otorgados recayeron en obras ejecutadas en las siguientes técnicas:

litografía - 12
 medio mixto - 8 (aquí se incluyen 2 intaglio y collage, y 1 aguafuerte y collage)
 intaglio - 6
 aguafuerte - 5
 serigrafía - 4
 colografía - 2
 xilografía, aguatinta, mixografía, puntaseca, mezzotinta y grabado en hierro - un premio por cada técnica

Tanto en el aspecto del origen nacional como por las técnicas de las obras premiadas, los premios reflejan una relación proporcional al conjunto general de las siete bienales. La excepción es Puerto Rico, que con una participación más numerosa, sólo haya recibido tres premios. En la Tercera Bienal, Antonio Martorell; en la Cuarta Bienal, Angel Nevárez; y en la Séptima, Luis Hernández Cruz, momento en que el jurado, por tercera vez, adjudicaba los premios por mayoría de votos. Sobre los reconocimientos a la labor gráfica de Puerto Rico resulta obligatorio comentar el hecho de que Myrna Báez no hubiera recibido un premio en la Cuarta Bienal por su obra *Danae*, ya que el trabajo de Puerto Rico que en esa ocasión fue premiado, era de pobre calidad. Lo que confirma el hecho de que los laudos no son infalibles, y que los jueces, en ocasiones no esgrimen los criterios apropiados.

Hasta el momento en que se celebra la Cuarta Bienal han transcurrido nueve años. Podríamos reconocer en ellos dos períodos: el que abarca las primeras tres bienales, que mantuvieron una constante de participación y organización y el período interrumpido de tres años, con la crisis provocada por el origen de los fondos del Bicentenario y la cancelación de la Cuarta Bienal.

A estas dos fases distinguibles

sigue la que abarca las bienales Quinta y Sexta, caracterizadas por la ausencia de los gráficos más distinguidos del país y por estar en manos de gente desconocedora de las artes que se valieron del prestigio de la institución para violentar los criterios de selección y calidad que debían haber prevalecido. No sólo se llenaron las paredes, más bien se atiborraron de obras, desmereciendo así las mejores y dificultando el aprecio de las mismas.

Paralelo a dichas Bienales, la Hermandad de Artistas Gráficos prepara la Sala de Gráfica Puertorriqueña, en la que participan, en la Primera Sala, 57 artistas, entre los que se cuentan 17 mujeres, la más alta proporción habida en todas las bienales. (Véase Tabla H).

La Séptima Bienal reúne nuevamente a los grabadores puertorriqueños, tanto a nivel de participación de obras como de intervención en la organización de la actividad. Se restituyó la función de un jurado de selección para escoger la mejor obra entre las sometidas por artistas no invitados, lo que produjo un conjunto más cohesivo en términos de calidad de ejecución e imagen. Los catálogos de las exposiciones especiales fueron ejemplos óptimos de diseño y de profundidad en los ensayos publicados. Definitivamente, y después de la experiencia de las dos bienales anteriores, en las que se le dio la espalda a la comunidad artística y a los criterios de calidad, la Séptima Bienal recupera la estima y el respeto de la comunidad artística latinoamericana.

No obstante los logros señalados, la Bienal no ha logrado proyectarse efectivamente a nivel hemisférico. Y eso es imperativo si esta actividad va a permanecer vigente. Una Bienal no es la noche de apertura y de clausura; es un mundo de posibilidades que demuestra la creatividad y el desarrollo de los aspectos que incluye en su muestra.

Desde que se creó la Bienal como una corporación autónoma - lo que debe ser - fue su propósito organizar exposiciones de aquellos artistas que habían sido premiados, y eso no se ha hecho.

El Museo del Grabado Latinoamericano, creado por Ricardo

Alegría, se pensó como "un centro permanente para el intercambio de ideas y técnicas entre los artistas de nuestra América".⁴ Este museo fue inaugurado en la Segunda Bienal, en 1972, con una exposición seleccionada por Andrew Stasik, director entonces de Pratt Graphic Center, que incluyó grabados, planchas y tacos originales propiedad del Museo Metropolitano

mente y no para solucionar crisis. En septiembre de 1988 será la Octava Bienal y se hace tarde si queremos que la actividad tenga peso e impacto verdadero.

La Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, a pesar de las interrupciones y dificultades por las que ha atravesado, es una bienal en la que se puede creer. Cuenta con una organización bajo la Oficina

significa viajes, investigaciones, comunicaciones con gente que muchas veces no contestan. Estamos hablando de un nivel óptimo. Hay que hacer el mayor esfuerzo para que esta Bienal de San Juan siga celebrándose."⁵

Falta menos de un año para la Octava Bienal, que puede ser mas representativa que la última; depende del Instituto y de la preeminencia que

TABLA G: Origen nacional del jurado de las siete bienales

País	Bienal I	Bienal II	Bienal III	Bienal IV	Bienal V	Bienal VI	Bienal VII	Total
Chile		1						1
España		1				1		2
Estados Unidos	1	1	1	2	1		1	7
Argentina	1	1	1				1	4
México			1		2	2	1	6
Brasil		1						1
Puerto Rico	1	1	1	1	1	1	1	7
Italia	1							1
Austria	1							1
Yugoeslavia	1							1
Japón	1							1
Polonia		1					1	2
Holanda			1					1
Colombia			1	1	1	1		4
República Dominicana				1				1
Uruguay							1	1
Noruega							1	1

de Nueva York, el Museo de Arte Moderno (NY) y el Museo de la Universidad de Puerto Rico. El conjunto reunió obras de Durero, Goya, Rembrandt, Renoir y Picasso, entre otros.

El primer taller que se organizó en el Museo del Grabado fue uno de serigrafía dirigido por Lorenzo Homar. Es preciso reabrir esas salas y que la idea del Museo del Grabado Latinoamericano, que cuenta con la colección, se reviva para que sirva un propósito cultural y educativo.

Por otro lado, la Oficina de la Bienal tiene que operar permanente-

de la Bienal que trabaja sin tregua, pero a la que tiene que darse carácter permanente. Recibe la asesoría de artistas e historiadores del arte, a los que hay que oír para que la bienal refuerce su estructura y tenga mayor impacto fuera del país.

Las palabras de Marta Traba en 1979 siguen vigentes: "Para que haya posibilidades de organizar una buena bienal en este momento, tienen que hacerse invitaciones particulares a artistas particularmente considerados. Hay que adelantar estudios exhaustivos sobre lo que está pasando en cada país. Yo sé que esto es difícil, sé que

tenga la comunidad artística para que así sea.

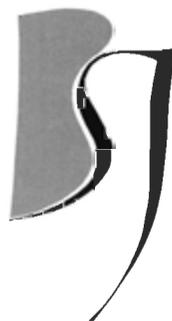
TERESA TIO, puertorriqueña. Es profesora de historia de arte. Actualmente es crítico de arte del periódico *El Mundo*.

NOTA: Agradezco la colaboración de las estudiantes del curso de Arte Puertorriqueño del Colegio Universitario de Cayey, Lizette Ortiz Bonilla y Lourdes Defendini, quienes colaboraron en la fase de tabulación y recopilación de datos.

TABLA H: Participación por técnicas en la Sala de Gráfica:

	Sala I - 1981	Sala II - 1983
serigrafía	31	29
xilografía	18	10
linóleo	2	3
xilo-lino	2	—
medio mixto	8	6
intaglio	7	4
punta seca	8	—
buril	1	—
aguafuerte	3	4
litografía	5	6
colografía	—	2

1. Marichal, Flavia. **Aproximación al desarrollo histórico de la xilografía en Puerto Rico, 1950-1986.** Museo de la Universidad de Puerto Rico. Catálogo para la exposición La Xilografía en Puerto Rico, 1986.
2. Torres Martinó, José A. **Las artes gráficas en Puerto Rico.** Catálogo para la exposición Sala de Gráfica Puertorriqueña en saludo a Latinoamérica, San Juan, Puerto Rico, 1981.
3. Catálogo Sala de Gráfica Puertorriqueña en Saludo a Latinoamérica, San Juan, Puerto Rico, 10 de marzo de 1981, p. 7-8.
4. Alegría, Ricardo. Introducción, Catálogo Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico, 1970. p. III.
5. Torres Martinó, José A. **Conversación con Marta Traba.** El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 3 de junio de 1979, p. 10-D.



**PREMIOS VII BIENAL DE
SAN JUAN DEL GRABADO
LATINOAMERICANO
Y DEL CARIBE**



HUMBERTO CASTRO - Cuba
Serie: Cuatro segundos de papel - litografía

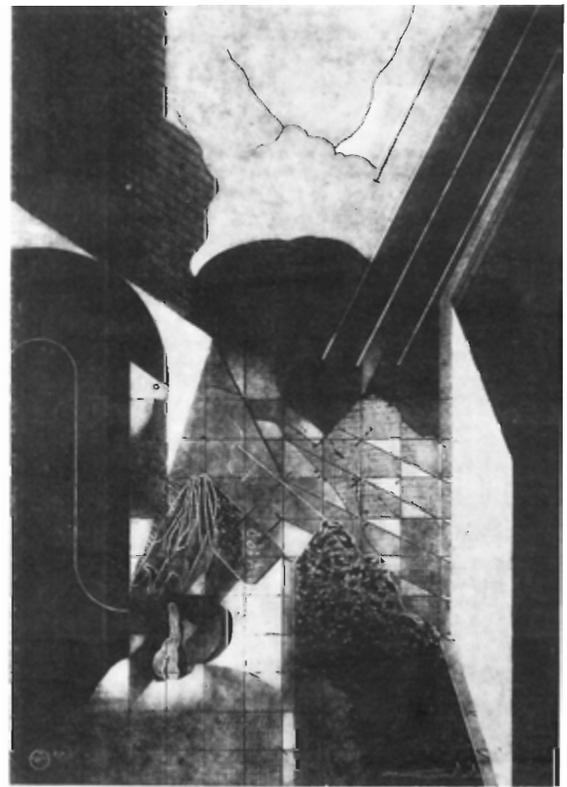


EDGAR ALVAREZ-Colombia
Metamorfosis - litografía, serigrafía, fotoserigrafía

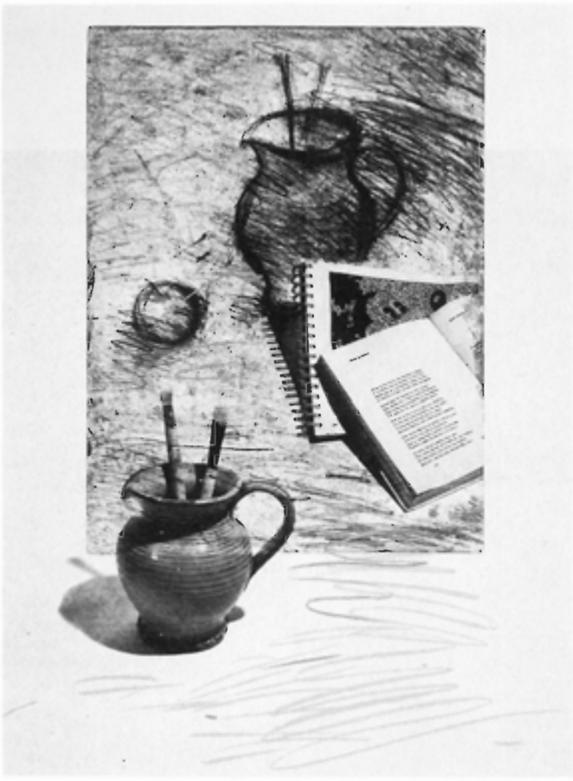


ANTONIO SEGÚI - Argentina
Mucha gente - litografía

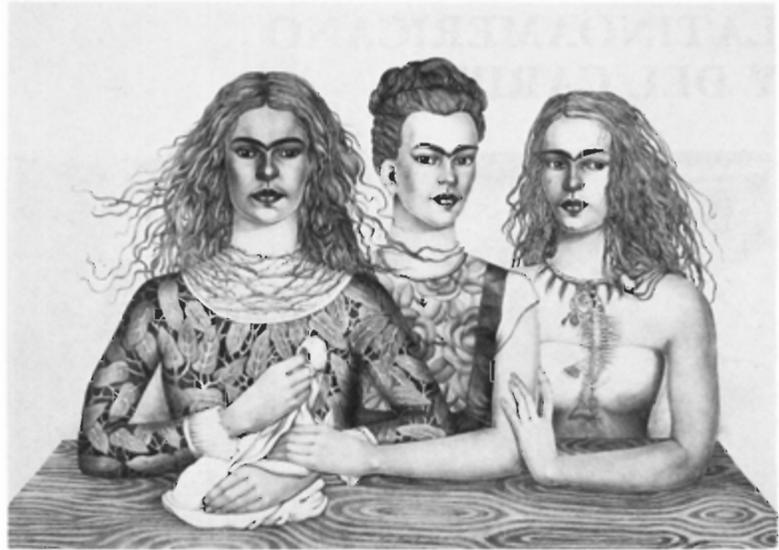
LUIS HERNANDEZ CRUZ - Puerto Rico
Alegoría de las ideas I - serigrafía (Véase separata)



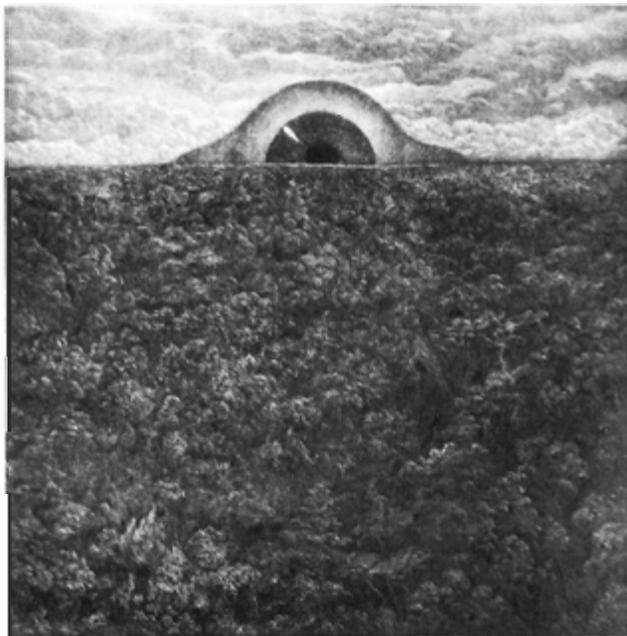
ISMAEL GUARDADO - México
Tapias - grabado en hierro



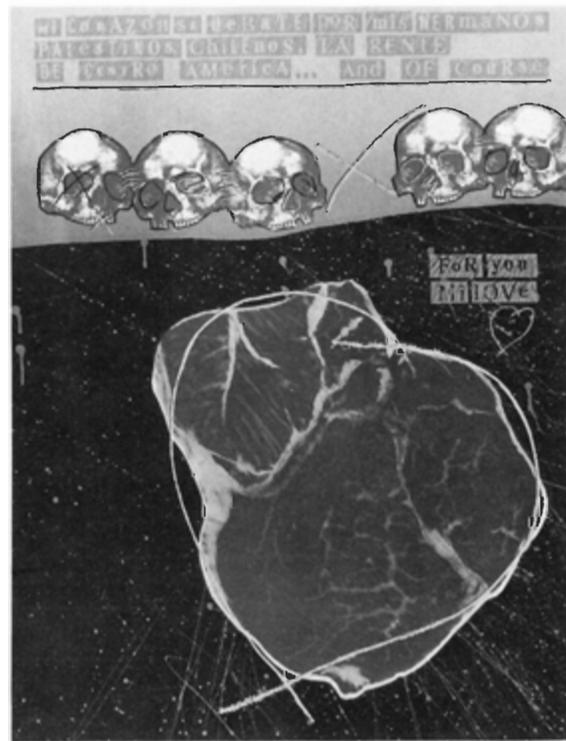
LILIANA PORTER - Argentina
Arte poética - agualuete y serigrafía



LUCIA MAYA - México
Las tres Fridas - litografía



RODOLFO ABULARACH - Guatemala
Paisaje - mezzotinta

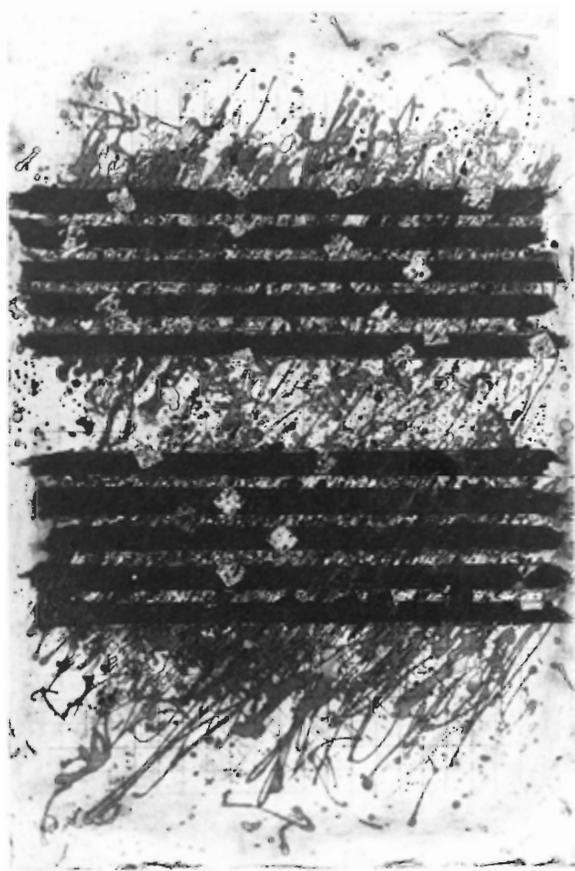


RENE CASTRO - Chile
And of Course for You - serigrafía

Haydée Landing, joven grabadora puertorriqueña que recibió mención de honor en su primera participación en la VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe por su grabado en relieve *Juicio por la Vida III*, es la primera mujer puertorriqueña en recibir este reconocimiento desde que se iniciaran estas bienales. La calidad de la impresión y la fuerza de la imagen, moderna y a la vez vinculada a la mejor tradición nacional del grabado, justifican sin duda alguna la mención a esta artista que recién se da a conocer en el país.

VERA CHAVEZ BARCELLOS - Brasil
Madona años 80 - serigrafía

LUIS R. LARA - Cuba
La Diana - calcografía (intaglio)



HELENA DE LA FONTAINE - Brasil
Sete notas - aguafuerte y aguatinta



JORGE ELIECER MARTINEZ - Venezuela
Esos perros II - intaglio



Noemí Márquez, *Por los nuevos horizontes de la Tierra*, Venezuela, 1985.

Encuentro de Ceramistas Contemporáneos de América Latina

EN TORNO AL MISMO BARRO

por Roberto Guevara

Uno de los hallazgos más espectaculares del siglo veinte ocurrió en 1974, cuando aldeanos de una comuna cercana a la ciudad de Sian, en la provincia china de Shensi, descubrieron enterrados en gigantescos túneles todo un ejército de guerreros de arcilla, tamaño natural, con sus carretas y caballos, descritos con tanta perfección que cada uno de ellos corresponde a un retrato hábilmente pormenorizado. Al parecer, se trata de una insólita falange de millares de guerreros que velan la tumba del Emperador Chin Shi Huang, un mandatario que hace veintidos siglos unificó la China y dio culminación a uno de los monumentos más extraordinarios de la humanidad, la Gran Muralla. Uno piensa con asombro en cómo un material tenido por frágil y perecedero como la arcilla puede hoy brindarnos un testimonio tan vasto y preciso al mismo tiempo, como la más exhaustiva iconografía de la existencia de un pueblo y de una cultura. El arte, una vez más, nos da un conocimiento privilegiado, como ningún otro medio o disciplina.

En cierto modo, los encuentros internacionales como el de Ceramistas Contemporáneos de la América Latina provocan no tan sólo revelaciones individuales o regionales, sino la perspectiva misma de un medio varias veces milenario cuya raíz permanece viva y su futuro en plena expansión. La exposición que comenzó en el Museo de Arte de Ponce, en Puerto Rico, está destinada a llevar este "corte

histórico" de la producción artística continental a varios museos en los Estados Unidos de América, México, Venezuela, Argentina, Brasil y Colombia. De allí que su importancia sobrepase el objetivo usual de las bienales de arte y aspire a una difusión de primera mano en una escala muy pocas veces intentada.

Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Puerto Rico y Venezuela están presentes en este Primer Encuentro que podría ser la base para bienales o eventos estables que partan de la iniciativa del Museo de Ponce y alcancen definitivamente la institucionalización. Por su novedosa concepción, los Encuentros de Ceramistas se podrían convertir en el más efectivo medio de confrontación y conciencia para los artistas latinoamericanos, que verían en esta particular disciplina creadora, una oportunidad para establecer paralelos de comunicación y desarrollo. Proyecto de ardua logística y difícil curaduría, el Primer Encuentro ha logrado en gran medida su ambicioso cometido. Tal vez sea oportuno seguir con detenimiento los esfuerzos cumplidos y las dificultades superadas, para orientar futuras realizaciones del evento.

Uno de los problemas cruciales que se encuentran en esta primera versión del Encuentro, se refiere directamente a las limitaciones de orden físico y técnico para el montaje. El admirable y profesional esfuerzo realizado en la curaduría del Museo de Ponce durante el largo proceso de

selección de las muestras nacionales, no se mantiene igual para las decisiones relativas a tres requisitos elementales: el espacio disponible, en primer término (que resulta demasiado exiguo), la iluminación (insuficiente y sin planificación específica) y por último el planteamiento museográfico adecuado (no hay estudio de visuales y la efectividad final del acercamiento y percepción de las obras resulta crítico, ya que terminan por molestarse unas a otras).

El problema, se entiende, puede ser solucionado en los montajes ulteriores de esta exposición, cuyo carácter itinerante ofrece nuevas opciones museográficas. Pero debemos saludar en cambio, y con entusiasmo, los criterios manejados para integrar una muestra en esencia disímil, que puede ofrecernos un panorama significativo de lenguajes, recursos y tradiciones de un importante medio artístico, en la dimensión del continente latinoamericano. Este panorama tiene a "grosso modo" dos líneas dominantes, una de ellas lleva al natural crecimiento y expansión, la otra persigue identidades y raíces. Lejos de oponerse, ambas pueden --y suelen-- resultar complementarias.

La representación argentina ha sido seleccionada al parecer dentro de tendencias muy sensibles a los movimientos internacionalistas recientes, especialmente en favor de esa especie de "contra-imagen" que procuran de manera tan angustiada las transvanguardias europeas. Sin embargo el

barro es tangible y tiene sus prerrogativas. Los problemas y alcances de la llamada "mala pintura" basados en la acumulación de capas y en la estridencia cromática no resultarían efectivos en un nuevo medio como la cerámica, desplegada en las tres dimensiones. Las soluciones deben en consecuencia resultar más creativas y disponer del don de la invención. Leo Tavella utiliza una silla vienesa Thonet para colocar su figura de proporciones ajenas a las visiones naturalistas y similares a las síntesis pictóricas de los inicios de siglo, mientras Marisa Rueda orienta sus expresiones hacia connotaciones éticas, basadas en un simbolismo obvio, un torso reclinado, como si fuese un traje, sobre un tablón, en una obra que quiere representar el *Homenaje a la Luchadora Caída*. Rafael Martín somete la imagen corpórea a definiciones sincréticas más drásticas, una figura cuya cabeza parece unida casi directamente a las extremidades, sin torso, que supone un *Mutante a Sauro* (1985). Los tres bloques superpuestos (*Muro*, 1985) de Carlos Carle son una inesperada salida constructivista, muy vinculada a los lenguajes texturales, como una columna primordial del barro.

El Brasil posee otras referencias y proposiciones. El arte reciente de este país permanece atento a las vinculaciones con la naturaleza, las comunidades y el sentido participativo de las obras. El ejemplo más sorprendente y paradigmático es Akiko Fujit, cuya obra *Flores Na Terra* (1985) fue presentada en video; a la escala comunal, en la intemperie, las obras parecen "habitats" de apariencia casi orgánica, como fortalezas de arquitecturas primitivas que requieren la participación masiva y el sentido ritual. Megumi Yuasa viene de la pintura y su obra refleja tanto el sentido escultórico de sus tres volúmenes bi-frontales, como el grafismo de animación pictórica. Celeida Tostes con sus *Selos* (1982-86) se vuelca también hacia el arte conceptual, una trasposición de sellos en cerámica, una especie de caja de tipos de imprenta que sume al espectador en una observación inquieta; antes había realizado ambientaciones con muros de barro y a

Este panorama tiene a "grasso modo" dos líneas dominantes, una de ellas lleva al natural crecimiento y expansión, la otra persigue identidades y raíces. Lejos de oponerse, ambas pueden --y suelen-- resultar complementarias.

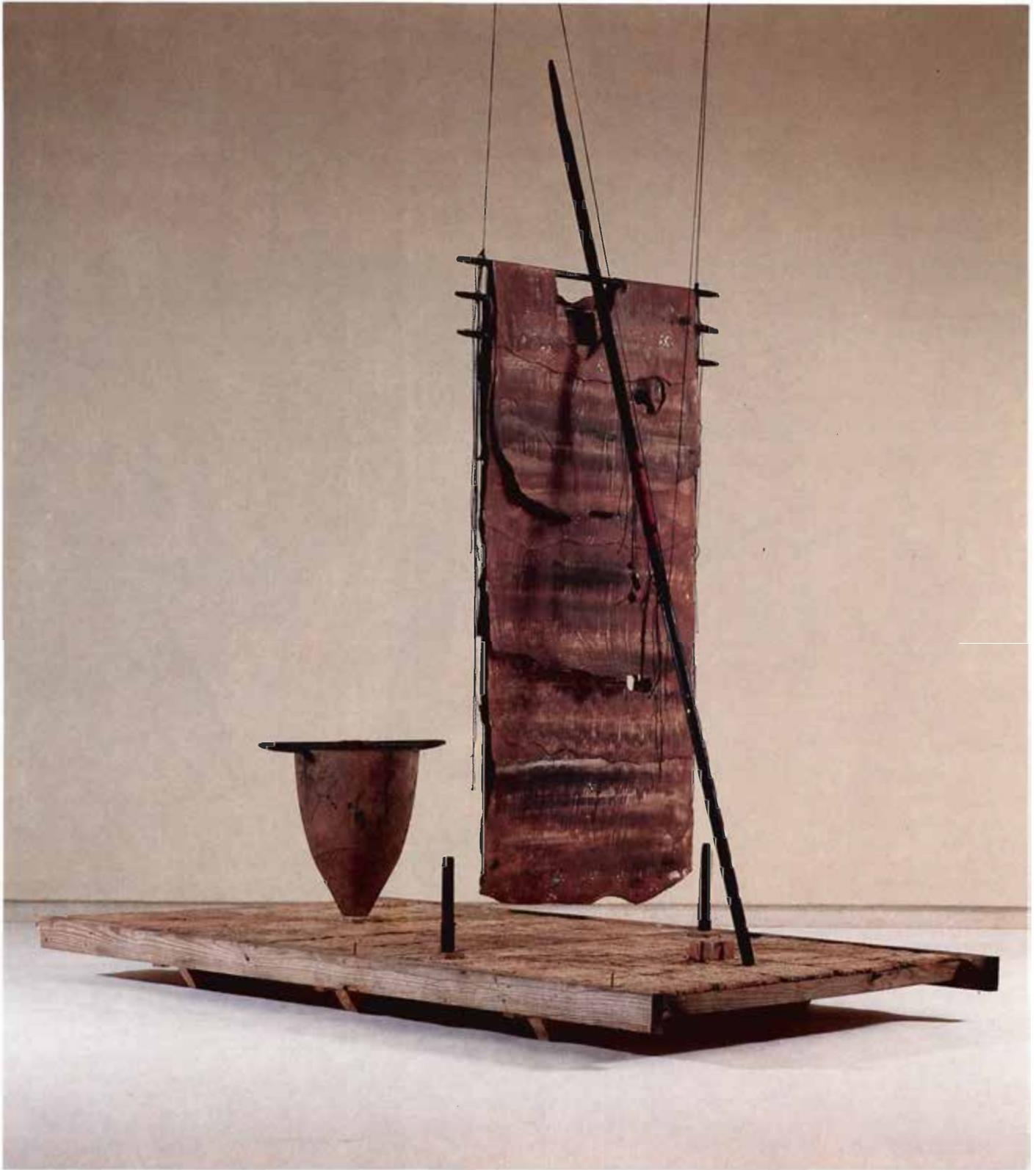
menudo requería a los vecinos para funciones ecológicas y rituales. Akinori Nakatani también se lanza al espacio, no lo ocupa simplemente; las figuras erguidas, que parecen árboles o brazos verticales, están ordenados como un ejército, como si su disposición indicara avance tanto como implantación.

Colombia tiene tres ceramistas. Cecilia Ordóñez maneja superficies ricamente texturadas, dispuestas en bloques que parecen pintados al pastel; es la parte más estética de la investigación y también la menos individual. El torso recostado y deformado de Trixi Allina, *Durmiente* (1986), es una obra de medio mixto y gran despliegue (154x41x30 cms) que explora nuevos alcances del expresionismo, apoyado en la fuerza particular del barro. Nijole Sivickas sugiere la reflexión sobre la permanencia, la rotura y el cambio consiguiente, con una obra (*Rotura retenida*, 1985) realizada en arcilla y cuidada en su acabado; es como una pequeña acción o gesto en suspenso que apenas apunta su intención.

La representación de Cuba es la menos atractiva y convincente del Encuentro, posiblemente porque es la única que no estuvo sujeta a curaduría por parte del Museo de Ponce, ya que las obras fueron enviadas directamente. A excepción de la pequeña obra abstracta (un cuadrado con círculo perforado) del artista Alfredo Sosa Bravo, *Engranaje Interior* (1981), todas las obras enviadas encierran representaciones figurativas, con variados grados de acercamientos realistas. Las pequeñas casitas de varios pisos de José Fuster (*F.M.C.*, 1984) recuerdan las artesanías más leves. Las obras de José Ramón Gon-

zález Delgado y Angel Norniella parecen intentar en cambio variantes de hiper realismo, al representar el primero dos recipientes callejeros de basura (*Concepto de la basura no. 15*, 1986) y el segundo un juego de cajas de embalaje cuidadosamente vistas (*Frágil*, 1985). El juego de las escalas pudiera ofrecer una nota complementaria, pero su interés es muy relativo.

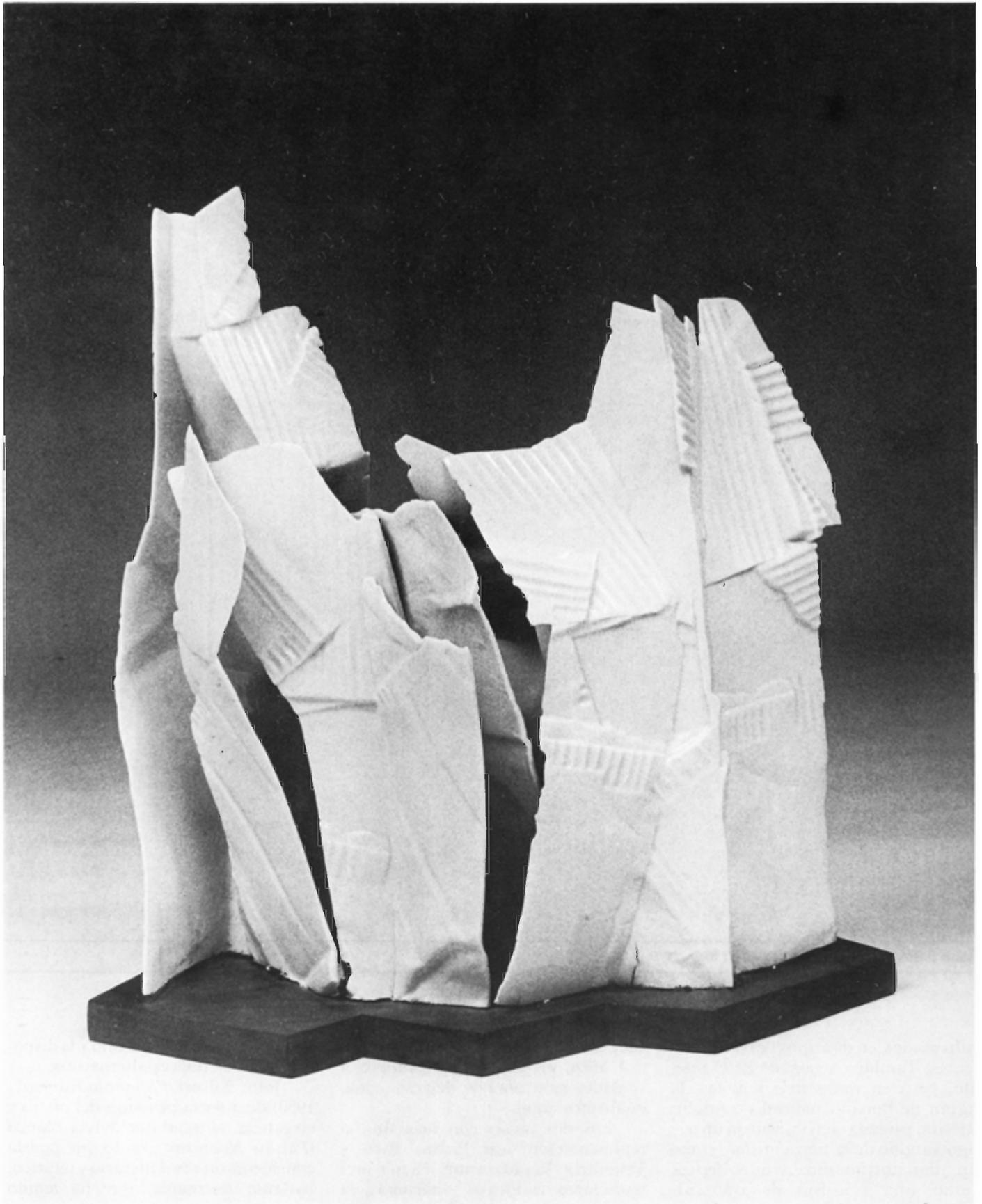
En México se encierran los mayores contrastes y las mejores promesas. Desde hace muchos años la obra de Gerda Gruber, de incuestionable reconocimiento mundial, ha sido factor de impulso para los nuevos horizontes de un arte milenario y requerido --por paradoja-- de funciones innovadoras en el arte contemporáneo, la cerámica. Gerda Gruber es una investigadora y un creador de lenguajes; explora de continuo y en las circunstancias más diferentes, pero siempre desplaza la categoría excepcional de su calidad y la belleza de su trabajo. Su trabajo en el Encuentro (*Casas de Cartón*, 1985) revela el uso ingenioso de la porcelana, con doble faz, una opaca, otra brillante, en formas que sugieren un ambiente urbano y al mismo tiempo registran en los planos las texturas del cartón. Limpio, neto, digno, es uno de los momentos más cautivadores de la muestra. Vicente Rojo y Francisco Toledo, conocidas figuras del arte contemporáneo de México, realizan ahora incursiones en un medio para ellos novedoso; mientras la de Toledo parece obra circunstancial (*Plato Quemado*, 1982), un plato en "stone ware" de baja temperatura, con dibujo de pequeñas figuras, sin interés especial, la obra de Vicente Rojo surge con fuerza de la pintura y se irradia en las imágenes corpóreas, una media circunferencia dentada, como una rueda mágica y magnética (*México bajo la lluvia*, 1984). Rosario Guillermo organiza una forma de dos frentes, a la manera postmodernista, con geometrías locas y cromatismos chillones, donde se mezcla barro, engobe en oro, esmaltes y óxidos para producir un aura religiosa y burlona, devota e irreverente a la vez (*Nuestra Santísima Señora de Monterrey*, 1985). Javier Marín está muy cerca de los inventarios populares y artesanales, (*Uno, dos...*, 1985) y arma dos Angeles



Jaime Suárez, *De lo ritual*, Puerto Rico, 1986.



Lorraine de Castro, *Doña de Barro-l'erde*, Puerto Rico, 1984.



Gerda (Spurey) Gruber, *Casas de cartón*, México, 1985.



John Balossi, *Símbolo rúnico*, Puerto Rico, 1980.

enfrentados, en dos tipos de barro diferentes. También arraigado en el pueblo, pero en zonas más remotas, la figura de tamaño natural de Adolfo Riestra, pintada en frío, semeja un tesigo surgido de la tierra misma, como un descubrimiento arqueológico, como una eclosión de transculturización que el barro por sí mismo engendra: si nos sorprende, nos cautiva; si nos agrade, nos concierne; como los guerreros de arcilla del

Emperador chino de hace más de dos mil años, el personaje irrumpe con verdades que no nos dejarán como estábamos antes.

Los dos países con más amplia representación son Puerto Rico y Venezuela. Rápidamente, sin mayores tradiciones históricas autóctonas, la cerámica se ha desarrollado en ambos países en base a los postulados contemporáneos. Son también dos grandes ejemplos de una continuidad

marcada por el eclecticismo y la disponibilidad de nuevas alternativas.

John Balossi ("*Símbolo Rúnico*", 1980) demuestra posesión del oficio y elegancia, al igual que Sylvia Blanco (*Paisaje Nocturno*), en lo que podría considerar un nivel literario y telúrico, bastante fascinante, que ha tenido muchos adeptos en la América Latina. Las sugerencias naturales están cercanas, la materia se sigue y se despierta. Así proceden algo más escuetamente,



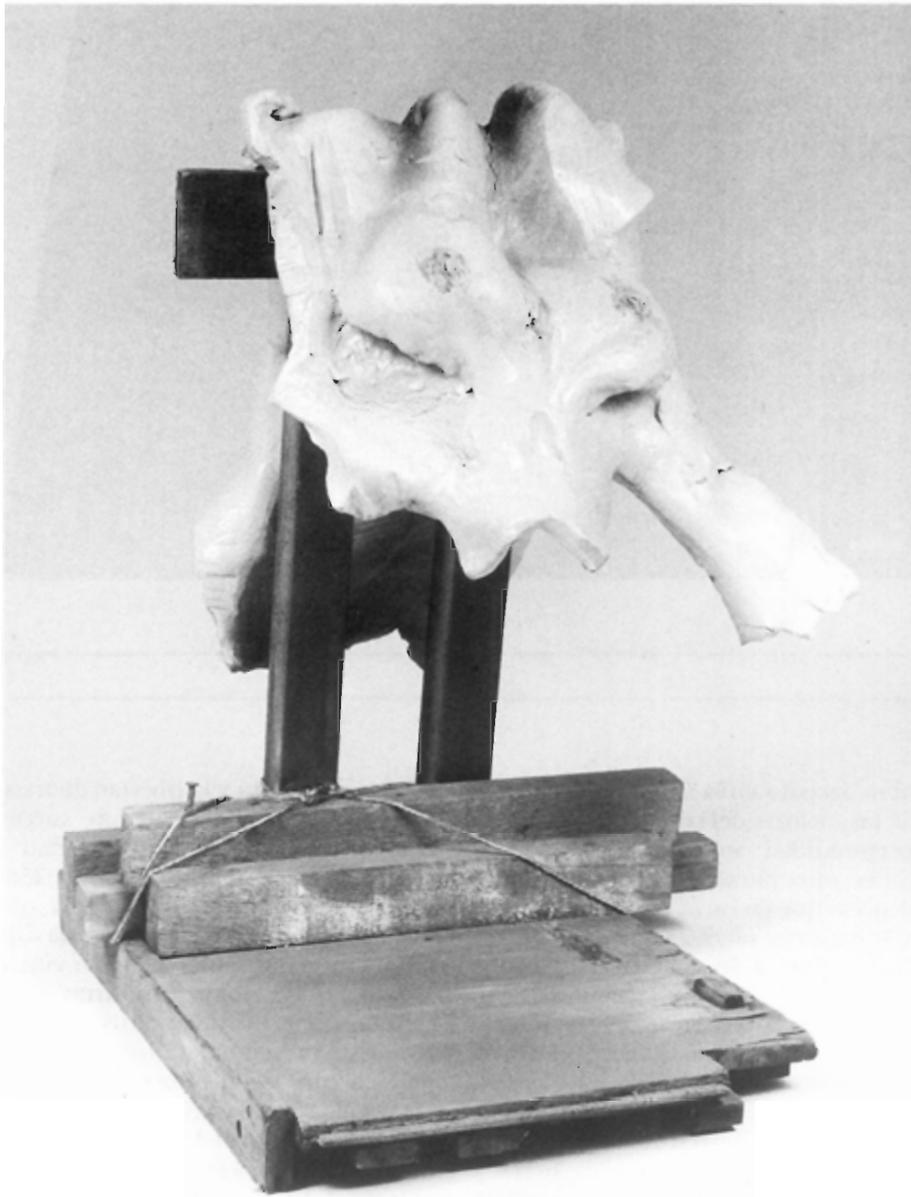
Celeida Tostes, *Selos*, Brasil, 1982-86.

Bernardo Hogan (*Vasija Chevron I y II*, 1986) y Ana Delia Rivera (*Paisaje Azul*, 1980) La materia en Toni Hambleton es en cambio una instancia mucho más sofisticada; su trabajo ha despertado interés por la mezcla muy personal de fibra de vidrio y porcelana, con los cuales elabora cuerpos ovoides que parecen estallar por un extremo y dejar congelada, como encaje, la expansión (*Brotos y Explosión*, 1986). La amplia sensibilidad para las memorias y los registros de superficies e imágenes, da a Susana Espinosa un excelente aliado para su destreza técnica; su mural fragmentado, como mosaicos, (*De Historias Anteriores e Interiores*, 1985) alterna las texturas y los grafismos, como en furtivas apariciones, incitadas por diferentes tratamientos, que aplican grés, engobes, esmaltes y óxidos. El humanismo de Lorraine de Castro se basa en figuras derrumbadas, como si fueran solo piel desarticulada, sin vigor para erigir su realidad (*Doña de Barro Verde*). Por último la obra de Jaime Suárez se convierte en verdadero acontecimiento, a pesar de las dificultades que plantea una obra de ambientación espacial amplia ubicada en un recinto tan precario. Suárez ha venido forjando una

obra decisiva en la última década, una de las mejores del continente, con una personalidad sobresaliente en cualquier otro paralelo; las mismas tendencias que en otros pueden conducir a soluciones facilistas, como el excesivo apego a formas arcaicas vistas superficialmente, en Jaime Suárez se han convertido en proceso. Las vasijas se abren, se vuelven aladas, los discos son planetas erosionados, los elementos rituales y los utensilios recobran su dignidad y se vuelven desafiantes y verdaderos; las vestimentas "de tierra y tiempo" son personajes indescifrables que nos hablan sin cesar; los paisajes, los ambientes, parten del barro, son del barro, hacen saltar al barro y lo colocan enfrente, dentro, alrededor de nuestras vidas. Este es posiblemente el sentido de la obra de medio mixto (*De lo ritual*, 1986, 257x124x247 cms) expuesta en esta oportunidad, un sumario riguroso detenido en el tiempo pero no en su presencia activadora, que nos devuelve a las herencias desconocidas y no menos pertinentes.

Venezuela es un país de desarrollos acelerados y espíritu abierto. Eso tiene ventajas y problemas. La versatilidad pudiera ser tan importante

como la apertura y la libertad de crecimiento, pero los problemas surgen igualmente por la simultaneidad y proximidad de las trayectorias. Una primera gran influencia fue la que otorga al oficio de ceramista una dignidad ancestral, estrechamente vinculada a las funciones utilitarias y la permanencia (intemporal) de las técnicas tradicionales. Un culto a lo arcaico que tiene otro eco, todas las resonancias que sugiere precisamente la tierra y por ende la naturaleza toda, desde lo íntimo y subterráneo, hasta la intemperie y el cosmos. Las mutaciones y marcas que la naturaleza misma produce como parte de su devenir y su realidad temporal, son un tema frecuente en obras porosas, lavadas por los siglos, germinativas y pétreas a un tiempo. Así surgieron por ejemplo las moles de Nohemi Márquez (*Por los nuevos horizontes de la tierra*, 1985) y las superficies blanqueadas, redondeadas por los cauces y las lluvias, de Rita Daini. En un trasunto cultural, Carolina Boulton busca con sus piezas las reminiscencias de civilizaciones hundidas y permanentes, los ordenamientos culturales, las superficies rescatadas de un momento y enriquecidas por la piel del tiempo. Más depurada y



Marisa Rueda, *Homenaje a la luchadora caída*, 1981

simple, la proposición de Seka tiene ya un sitio privilegiado en la cerámica actual, donde su obra ha sido distinguida en varias oportunidades: es un cosmos de savias minerales y orgánicas, poderosamente cohesionado, amarrado en una forma precisa que es en sí misma hallazgo. Belén Parada con sus *Muros* insiste en las arquitecturas fantásticas, desde luego receptivas a los ecos. Gisela Tello busca en la forma, lo esencial del equilibrio y el refinamiento de la perfección, como los maestros ancestrales. Dalita Navarro y Reina Herrera representan formulaciones de humanismo doliente y además incorporado al ambiente de la materia terrosa, como una madre nutricia; Navarro fusiona rostro y sustrato material, Herrera en cambio aísla la unidad de las cabezas, las vuelve forma autónoma, desdibuja y simplifica los rasgos, deja que sean allí, sobre una mesa, como el encuentro de un planeta desconocido y preciso, encerrado en su misterio.

Si alguien pudiera hacer una excavación y encontrar, dentro de algunos milenios, las obras de este Primer Encuentro de Ceramistas Contemporáneos de América Latina no podrá descifrar un universo tan claro y detallado en sus contenidos, como el que en 1974 nos trajo noticias tan lúcidas y reveladoras de la China de hace dos mil doscientos años. Pero tendrá en cambio las más elocuentes preguntas, descubrirá el sentido de la autonomía y la libertad, sabrá que aquí había individuos y que cada uno de ellos podía comportarse como un reino. Responsable a su modo por el sentido de la realidad, demiurgo forzado a construir inventar su propio universo.

ROBERTO GUEVARA, venezolano. Colabora en numerosas revistas internacionales. Actualmente es crítico de arte del diario *El Nacional* de Caracas; Director del Museo de Arte Moderno "Jesús Soto"; representa a Venezuela en la Asociación Latinoamericana de Críticos de Arte.

¿CUAL ES EL PAISAJE CUBANO?

por Adelaida de Juan

Me ha contado el poeta Eliseo Alberto que Máximo Gómez, en la manigua redentora del siglo pasado, era frecuentemente invitado a hacer el brindis inicial de un festejo, boda, bautizo, triunfo militar. Entonces, él siempre miraba a su alrededor, y levantaba la copa --a menudo sería, pensamos, una jícara-- y, con profunda convicción, exclamaba: "¡Por las palmas!"

En 1498, se da a conocer en Europa que los habitantes de América eran de color azul y tenían la cabeza cuadrada; siete años después, se informaba que su color había cambiado de azul a rojo, y que alcanzaban la edad de ciento cincuenta años. En los siglos que preceden a la Revolución Industrial, éstas y sucesivas versiones de los habitantes y los paisajes americanos varían por el tipo predominante de elaboración imaginativa. Un radical cambio iconográfico se producirá a fines del siglo XVIII, y, sobre todo, a lo largo del siglo XIX. El desarrollo general del capitalismo y el acelerado ritmo de tecnificación serán determinantes para este viraje en una imaginaria visual que ha de ir correspondiendo, además, al ascendente nivel de los conocimientos científicos e industriales. En este contexto se insertan las expediciones científicas que, en número cada vez mayor (pensemos en el extraordinario Alejandro de Humboldt), visitarán diferentes zonas del conti-

nente. Estas expediciones traían en su tripulación a uno o varios dibujantes, a falta de fotógrafos. La misión primera de estos dibujantes era documental; pintar frente al paisaje con el mayor verismo científico posible, el panorama físico, la fauna y los hombres que allí vivían. Esta práctica satisfará un interés por el conocimiento del mundo extra-europeo, característico de la cultura capitalista dominante del siglo pasado. Alimentada artísticamente por las tendencias del romanticismo en su amor por lo exótico, y por el costumbrismo en cuanto a su fijación en el localismo típico, proliferarán los "Álbumes pintorescos", las "Vedutas", "Views", que llegarán a conocerse con el nombre genérico -- Baedeker de la casa editora alemana famosa por sus guías turísticas. Estos cambios en la presentación visual de América estarán a cargo, pues, de europeos procedentes de países cuyo desarrollo económico y cultural los llevaba a dirigirse a nuestras tierras: el

testimonio gráfico que de ellas dejan es significativo en grado sumo. Revela, por una parte, un evidente interés de tipo inquisitivo, de curiosidad intelectual, de satisfacción visual. Por otra parte, un marcado interés económico requería, en efecto, de un mayor conocimiento de la América Latina y el Caribe.

El análisis de los paisajes americanos "vistos" en los grabados, sobre todo los producidos en la primera mitad del siglo XIX, es altamente revelador y culminará un camino seguido de forma casi igual en el arte de las tierras que Martí llegará a denominar Nuestra América. Sobre Cuba, por ejemplo, se producirán, antes de 1762, versiones bien imaginativas de las costas y puertos, sobre todo de La Habana. Se subraya esa condición extra-artística que ya habíamos apuntado: las primeras representaciones de nuestro paisaje que parten de una realidad concreta y no de un estereotipado telón de fondo de múltiples usos, están al servicio de la



Carlos Enríquez, *Bueyes*, 1943.

documentación histórica y cartográfica. De ahí la insistencia en la temática de las costas, los accidentes geográficos distintivos y, sobre todo, las bahías que albergaban las flotas cargadas de oro y plata con destino a las cortes ibéricas. En 1762 los ingleses toman La Habana durante casi un año; tendremos entonces las primeras series de grabados basados en dibujos realizados en el lugar. Aunque el interés fundamental del pintor naval que era Dominique Serres (1722-1793) lo lleva a centrar su meticulosa atención en la flota inglesa y sus maniobras bélicas, el paisaje costero es objeto también de su cuidadoso rigor.

El establecimiento de talleres litográficos posibilitará una acentuada

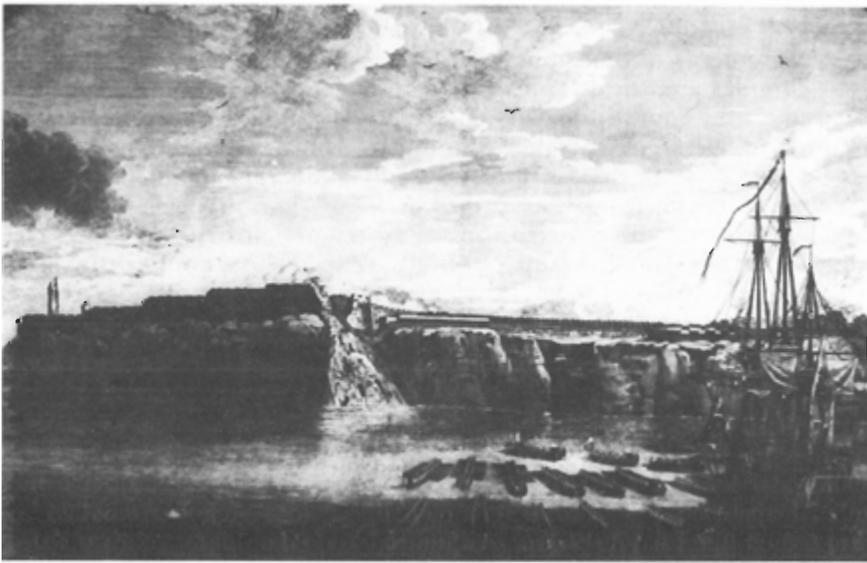
producción de estampas. En Cuba, la litografía adquirirá, sobre todo a partir de la década de 1830, un auge considerable, en el cual desempeña un papel el desarrollo económico y el creciente sentimiento de la nacionalidad. A partir del año final de la década del treinta, se sucederá en nuestro país una notable multiplicidad de talleres litográficos, cuya producción cubrió un amplio espectro temático y formal. En todas estas producciones se mantendrá un elemento reiterativo que aludirá al paisaje geográfico y social de la Isla. Su óptica variará según el artista o artesano ejecutor, según la tendencia artística, según el medio comunicativo empleado. Y por supuesto, variará fundamentalmente según el consumi-

dor al cual va dirigida, ese receptor de un discurso coherente que expresa ciertos intereses dominantes. Es obvio que los paisajes de Federico Mialhe (1810-1881) son diferentes de los de Eduardo Laplante (1818-1880) aunque el marco referencial de ambos esté constituido por la misma naturaleza, física y social. En toda su obra, Mialhe es el ejemplo sobresaliente del artista que logra una armonía extraordinaria entre el paisaje natural y la acción del hombre: el contrapunto formal y conceptual que establece, subraya el sentido que ambos parecen adquirir como complementos necesarios el uno del otro. En Laplante, sin embargo, los caracteres son bien diferentes. Este francés, quien llega a Cuba en 1848 como representante de una fábrica de equipos para la industria azucarera, ilustrará poco después el libro **Los ingenios**, del hacendado trinitario Justo G. Cantero. Laplante enfoca el paisaje con precisión de cartógrafo, cuya mirada rigurosa dejará una suerte de cuidadoso registro de los principales centros industriales de la Isla.

Paralelamente a estas obras de reproducción múltiple, se pondrá de manifiesto un desarrollo de la pintura, jerarquizada socialmente a partir de la fundación en 1818 de la Escuela de San Alejandro, una de cuyas finalidades era precisamente la de estimular el ejercicio en manos blancas de un oficio hasta entonces casi totalmente privativo de negros y mulatos. Los intereses iniciales de esta pintura, basada en los cánones académicos europeos, predominantemente franco-italianos, no auspiciaban la temática paisajística, pero la creciente fuerza de la nacionalidad favorecerá un camino de expresión artística en la adhesión a ciertas tendencias pictóricas cultivadas en Francia. La Escuela de Barbizon planteó la conveniencia de pintar el paisaje de Fontainebleau directamente del natural; los pintores cubanos de la segunda mitad del siglo encontrarán satisfactoria su inserción en esta corriente artística para mirar la naturaleza de la Isla. Se tratará, entonces, de la posibilidad abierta para el descubrimiento y, sobre todo, del reconocimiento pictórico del país a través de sus paisajes naturales. Con razón se recuerda que, para el precursor



Tomás Sánchez, *Inundación*, 1982.



Dominique Serres, *Toma de la Habana: El Morro*, 1762.

Teodoro Rousseau, la fluidez del aire era el "modelo del infinito".

Los pintores posteriores heredarán en lo sustancial estos acercamientos al paisaje, acusando por supuesto, el manejo de otras tendencias y escuelas pictóricas. En los paisajes marinos de Leopoldo Romañach (1862-1951) radica en gran medida lo que generosamente llamara Víctor Manuel (1897-1969) "el gran pórtico" para la pintura

cubana moderna. Serán precisamente Víctor Manuel y sus compañeros de faenas artísticas quienes se enfrentarán con mirada completamente distinta a la realidad rural y urbana, natural y social, de Cuba. Surgen estos pintores como parte de un momento crucial de la América Latina toda, que tendrá sus particularidades en Cuba: como parte del potente espíritu de insurgencia política y social característica de la

Aparte de los caracteres formales que los distinguen, hay varios elementos unificadores en esta novedosa manera de situarse ante el paisaje cubano: todos los artistas de este momento pondrán el énfasis en el hombre en el paisaje. No será el hombre pintoresco de Mialhe ni el hombre subsumido en el bucólico paisaje crepuscular de Chartrand: será el hombre que trabaja y que es, a su vez, producto de su ámbito empobrecido.

década del veinte de este siglo, se agudizará la lucha popular contra el dictador Machado. En este ámbito se inserta la nueva hornada de artistas quienes, en su esfera, también luchan por derrocar valores establecidos: en su caso, la esclerosada visión académica. Es natural, pues, que la mirada que dirigen a los paisajes de la Isla vea cosas bien distintas a las que anteriormente eran llevadas al lienzo. En el campo, Carlos Enríquez (1900-1957) ve la tragedia de los "campesinos felices" y la violencia del ciclón; Gattorno (1904-1968) y Abela (1891-1965) verán a los guajiros en su ámbito cotidiano. Aparte de los caracteres formales que los distinguen, hay varios elementos unificadores en esta novedosa manera de situarse ante el paisaje cubano: todos los artistas de este momento pondrán el énfasis en el *hombre* en el paisaje. No será el hombre pintoresco de Mialhe ni el hombre subsumido en el bucólico paisaje crepuscular de Chartrand: será el hombre que trabaja y que es, a su vez, producto de su ámbito empobrecido. Esta forma de ver tendrá su fin al terminarse la década del treinta; a partir de entonces, una nueva promoción de artistas, respondiendo a una creciente quiebra institucional del país, verá, y cada vez con mayor intensidad, en el paisaje rural y urbano, el punto de partida para la indagación plenamente pictórica. Mariano (1912) y Portocarrero (1912-1985) recrearán con aumentada



Eduardo Laplante, *Ingenio Acana*, 1852.

riqueza cromática diversos paisajes cercanos a La Habana; Portocarrero saldrá del "*Interior del Cerro*" hacia estos paisajes para retornar, ya para siempre, a La Habana. Por su parte, Wifredo Lam (1902-1982) creará, al inicio de esta década del cuarenta, "*La silla*" y "*La jungla*" --cuadro paradigmático en cuanto a resumir plástica y simbólicamente el sincretismo antillano y esa "fronda... del mundo mulato" de que hablara Fernando Ortiz. Este proceso de interiorización tendrá su desarrollo más sostenido a lo largo de la década del cincuenta: en la visión urbana, en la esquematización de la ciudad, en el paisaje rural, condensado en manchas de color.

A partir de enero de 1959, triunfo de la Revolución, los cambios más notables del entorno se darán sin dudas en las zonas rurales. El paisaje de nuestro campo ha sido el terreno de las mayores transformaciones en lo que respecta a la fisonomía de nuestro país. En las obras plásticas este hecho ha repercutido, sobre todo en lo que respecta a la presencia activa del hombre en relación con su naturaleza circundante. Al propio tiempo, el paisaje marino fue tomado por Martínez Pedro (1909) inicialmente, y con una sostenida dirección formal, y por otros pintores más jóvenes, como tema central de no pocas producciones plásticas: hecho sintomático que responde de cierta manera al cambio

operado al dejar de ser una isla que vivía a espaldas del mar. La ciudad, por otra parte, tendrá en Portocarrero y Mariano dos de sus intérpretes fundamentales.

¿Y las nuevas promociones de artistas surgidas a partir de la década del setenta? La multiplicidad de visiones se hace entonces notable. En ocasiones sucesiva, en otras simultáneamente, se verán la ciudad y el campo a través de un espectro tan amplio que en él tienen cabida la reproducción factual y el vuelo de la imaginación totalizadora; la evocación de un escenario heroico del pasado que entronca orgánicamente con las transformaciones y la heroicidad del presente, y la recreación de una mitología campesina que, surgiendo de los recuerdos de una cercana infancia, adquiere un nuevo sentido; se patentiza, también, aunque aún en menor medida, la transformación raigal de nuestro ámbito rural: sus posibilidades transformadoras son inmensas; tan amplias como ellas son las posibilidades para sentir, interpretar, proyectar --cada uno a su manera-- el cambiante paisaje de la Isla, el cambiante hombre que modifica ese paisaje, la cambiante visión que se ofrece para nuestra reflexión.

La obra "*A golpe del pilón*" (1975) de Nelson Domínguez (1947), fue transmutada por su autor, en la posterior "*Serie interior de la manigua*" (1982), en un incitante contrapunto, a

casi medio siglo de distancia, con que el joven pintor dialoga con "*La jungla*" de Lam. La contenida tranquilidad de los paisajes de Tomás Sánchez (1948) nos invita, por ese expectante espacio abierto creado en el lienzo, a sumergirnos imaginativamente en su ámbito sugestivo. Los paisajes de Flora Fong (1949) ofrecen aún otra mirada a nuestro entorno, en el cual las palmas a menudo aciclonadas recuerdan, como en ejemplos de Carlos Enríquez, a aquel dios que, según los antiguos moradores de nuestras tierras, "*baila sobre un solo pie*". Zaida del Río (1954), excepcionalmente dotada para el dibujo, ha evocado con profundo lirismo ciertos parajes de su infancia villaclareña, en la provincia central del país.

En otra dirección, el Equipo Exágono, cuya fundación data de 1982, actúa directamente sobre la realidad del paisaje natural. Este colectivo de trabajo interdisciplinario está integrado por pintores, dibujantes, fotógrafos y musicólogos, (Consuelo Castañeda, 1956; Humberto Castro, 1957; Sebastián Elizondo, 1959; Tonel, 1958; Abigail García, 1964 y María Elena Morera, 1956) quienes, aparte de su obra personal, se unen para "trabajar sobre el paisaje". Acercamientos conceptualmente similares, aunque de desarrollo y concreción diferenciados, son los llevados a cabo por Marta María Pérez (1959) y por un grupo escolar dirigido por el artista Gustavo Pérez Monzón (1956). El Equipo Exágono trabaja con una línea cercana a la geometrización formal; Marta María Pérez toma como punto de partida ciertas creencias ancestrales sobre el medio natural, para entonces enriquecerlo por la adición-integración de serpenteantes tiras de papel. Por su parte, Gustavo Pérez Monzón abrió la gama de sus clases de artes plásticas impartidas a niños de la Casa de Cultura de Jaruco, poblado cercano a La Habana, para incluir todo tipo de relaciones estéticas de sus jóvenes alumnos con la naturaleza. De modo orgánico, éstos incorporaban los elementos de diseño básico al disfrute del entorno: sin explicitar la nomenclatura técnica, los muchachos, al jugar y actuar empleaban los recursos del "*body-art*",



Wifredo Lam, *La jungla*, 1943.



Nelson Domínguez, *Al Golpe del Pilón*, 1973.

del "land-art" y, sobre todo, de la incorporación gozosa de la naturaleza y del acto creador.

Cuba no ha ocultado nunca su imagen visual. Durante los siglos pasados, en litografías y óleos, en cromitos de consumo popular y en colecciones lujosas de vistas pintorescas, en la habilitación de los edificios magníficos y en las pinturas murales hechas por manos artesanales. En la época presente, lienzos, tablas, cartones, muros, etc. -- a menudo

rechazados por quienes no los entendieron-- hoy se despliegan en museos, galerías, centros de trabajo y escolares, lugares de recreación: el paisaje está siempre presente como testimonio de un particular *modo de ver*. Su significado más profundo trasciende, evidentemente, la representación de tal o más cual fragmento del paisaje posible. Su poder comunicativo estará dado por nuestra posibilidad de captar su más comprensivo sentido, desentrañar el alcance de su

visión y disfrutar entonces, con mayor y más satisfactoria plenitud, la belleza y el sentimiento del paisaje que puede verse en nuestro país.

La Habana, junio de 1986.

ADELAIDA DE JUAN, cubana. Es crítica de arte. Autora de varios libros, entre ellos: "En la galería Latinoamericana". Actualmente es profesora de la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana.

SYLVIA BLANCO

En el Ambito Artístico Internacional

por Myrna Rodríguez

La más alta realización para un artista consiste en lograr una participación dentro del ámbito del arte internacional. El reconocimiento por una alta calidad artística en la obra, en competencias de nivel elevado, donde participa el talento más excelso del mundo, es entre las metas obtenidas en la carrera artística profesional la más anhelada. No quiere decir que el/la artista que alcanza logros a nivel internacional se sienta que ha obtenido ya su objetivo, sino por el contrario, que se ha envuelto en una competencia más ardua, más reñida, siendo el reto cada vez mayor con cada peldaño ascendido. Tal es el caso de Sylvia Blanco, cuya obra *Hojas muertas*, mereciera un premio de adquisición en el prestigioso concurso internacional 44° *Concorso della Ceramica D'Arte*, en Faenza, Italia. La artista, quien ha venido participando desde 1979 en este evento, recibió además en 1983 un premio de adquisición, por lo que ya dos de sus piezas en cerámica pertenecen al Museo Internazionale della Ceramica en Faenza, Italia.

Incansable, dedicada, estudiosa y de una gran responsabilidad por su arte y su profesión, la artista trabaja afanosamente en su obra, tratando siempre de plasmar en el barro nuevas ideas e innovadoras técnicas. Combina su tiempo exitosamente entre las tareas como madre, ama de casa, profesora en la Liga de Estudiantes de Arte, y su creación artística. En su taller, ubicado en un área de su residencia, pasa la

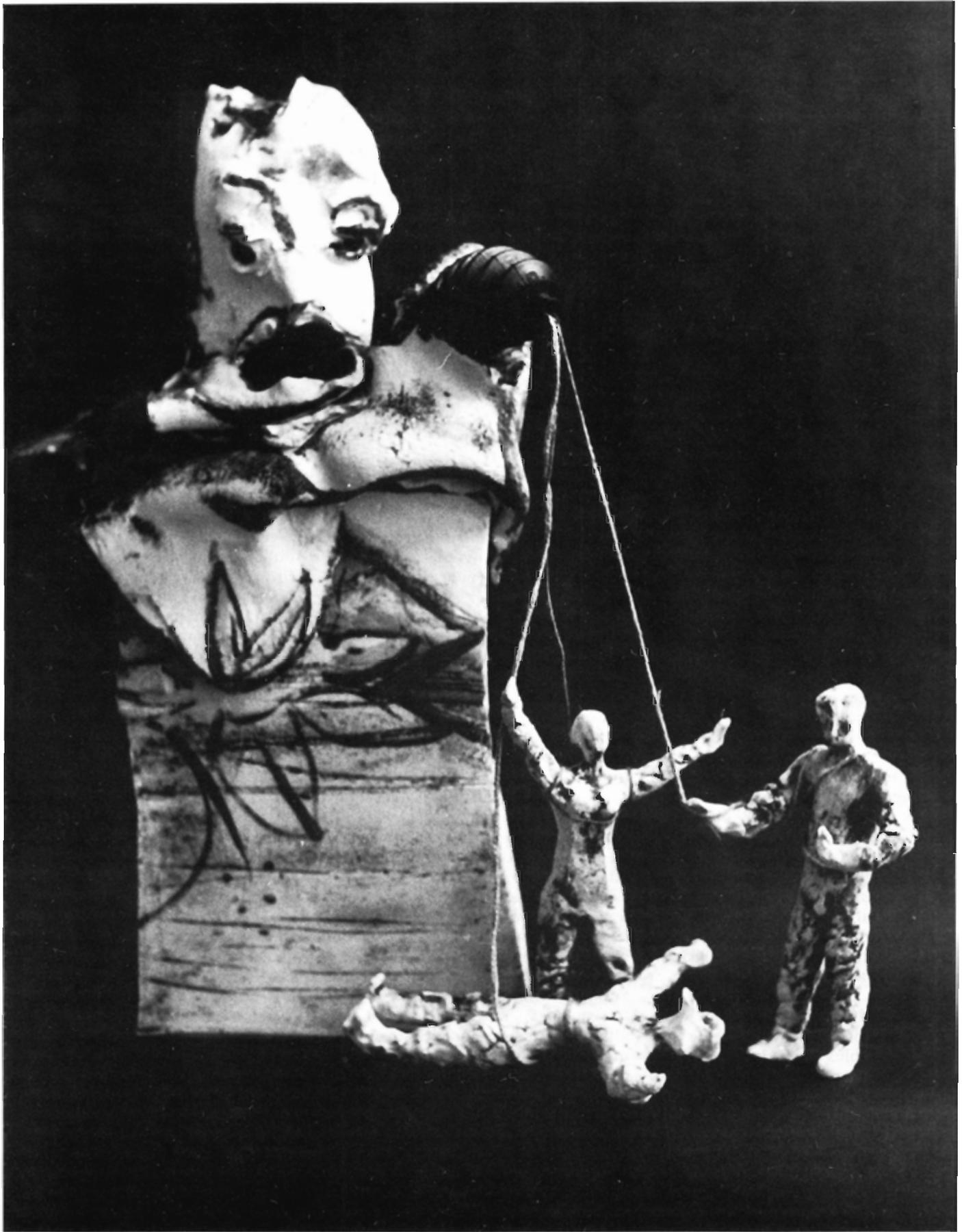
mayor parte de su tiempo; allí trabaja en varios proyectos a la vez. Se pueden observar piezas de hojas, o lo que podría sugerir montañas y que luego pasarán a formar una placa de pared o completar la apariencia y estructura de una vasija.

A través de los años la artista ha trabajado una gran variedad de temas inspirados en la naturaleza, como hojas y paisajes o planteando diferentes problemas referentes a la existencia humana. Ha sabido integrar muy eficientemente sus diversos contenidos al medio de la cerámica, ya sea en obras totalmente tri-dimensionales o en placas de pared en relieve que, desde un punto de vista conceptual, se relacionan mucho con la pintura, medio practicado anteriormente por la artista durante su época de estudiante.

Sylvia Blanco ha demostrado a través de sus obras un dominio de la técnica. Se conceptúa a sí misma esencialmente ceramista, explorando con intensidad las posibilidades del barro aunque siempre consciente de sus limitaciones, sin exigir al material más allá de lo que éste puede dar. Esta es pues una actitud de una artista que obtiene una comunicación con el medio que utiliza, concretando mejor sus ideas. La identificación que posee la artista con el material empleado, el barro, la capacita cada vez más hacia una mayor integración de los aspectos inherentes a la obra de arte: propósito, temática y aspecto formal. La obra de Sylvia Blanco va más allá de una representación pictórica tridimensional. En

cada hoja, cada paisaje, cada figura humana por esquemática que sea está planteada una vivencia, una comunión con su pueblo que puede estar simbolizada en una hoja de yagrumo, o quizás una aseveración sobre la existencia misma. La sinceridad que caracteriza a la artista está implícita en su obra: el plasmar conceptos profundos a través de formas sencillas. Posiblemente el jurado en Faenza, vio más allá de "unas hojas adornando un plato" porque la obra de Sylvia Blanco va mucho más allá de lo meramente decorativo.

Esta franca comunicación con el medio, dirigida en parte al espectador, acompaña la obra de Sylvia Blanco desde sus inicios en la cerámica. Las primeras obras en cerámica, son piezas escultóricas con el tema de *Las brujas*. En esta etapa de su desarrollo artístico trabajó además los discos esféricos como *Cosmos*, uno de los cuales le mereció en el 1979 el primer premio del concurso celebrado con motivo de los VIII Juegos Panamericanos y del Caribe celebrados en Puerto Rico. Para esta década de los setenta, confiesa la artista que ni los críticos de arte ni las galerías se interesaban en la cerámica artística como medio válido de expresión. A pesar de que los artistas dedicados a este medio tuvieron que luchar mucho contra prejuicios, la alta calidad artística lograda por la mayor parte de ellos, ha alcanzado un reconocimiento para este medio. Sumando la participación de varios artistas en eventos internacionales,



Sylvia Blanco, *Los críticos de arte*, 67.50 cms., 1986.



Sylvia Blanco, *Vasija con hojas*, 1986

La sinceridad que caracteriza a la artista está implícita en su obra: el plasmar conceptos profundos a través de formas sencillas.

como el de Faenza, y en especial que ya algunos han merecido premios significativos, como Ana Delia Rivera, Susana Espinosa, Jaime Suárez y la propia Blanco, han logrado ya un sitio de prestigio para el medio y sus exponentes.

Para el 1979, la artista trabajó además la serie de *Los Paredones* en la cual integraba el barro con el metal, influenciada en parte por la obra de su colega Ana Delia Rivera. La sutileza del color en el barro en contraste con la dureza y oscuridad del metal crearon un dinamismo dentro de la estabilidad de las formas cúbicas. La artista ha trabajado a través de los años las formas básicas como el cilindro y la vasija, pero añadiendo cada vez diferentes efectos y motivos como por ejemplo el paisaje, que más tarde se funde con hojas hasta llegar a la serie

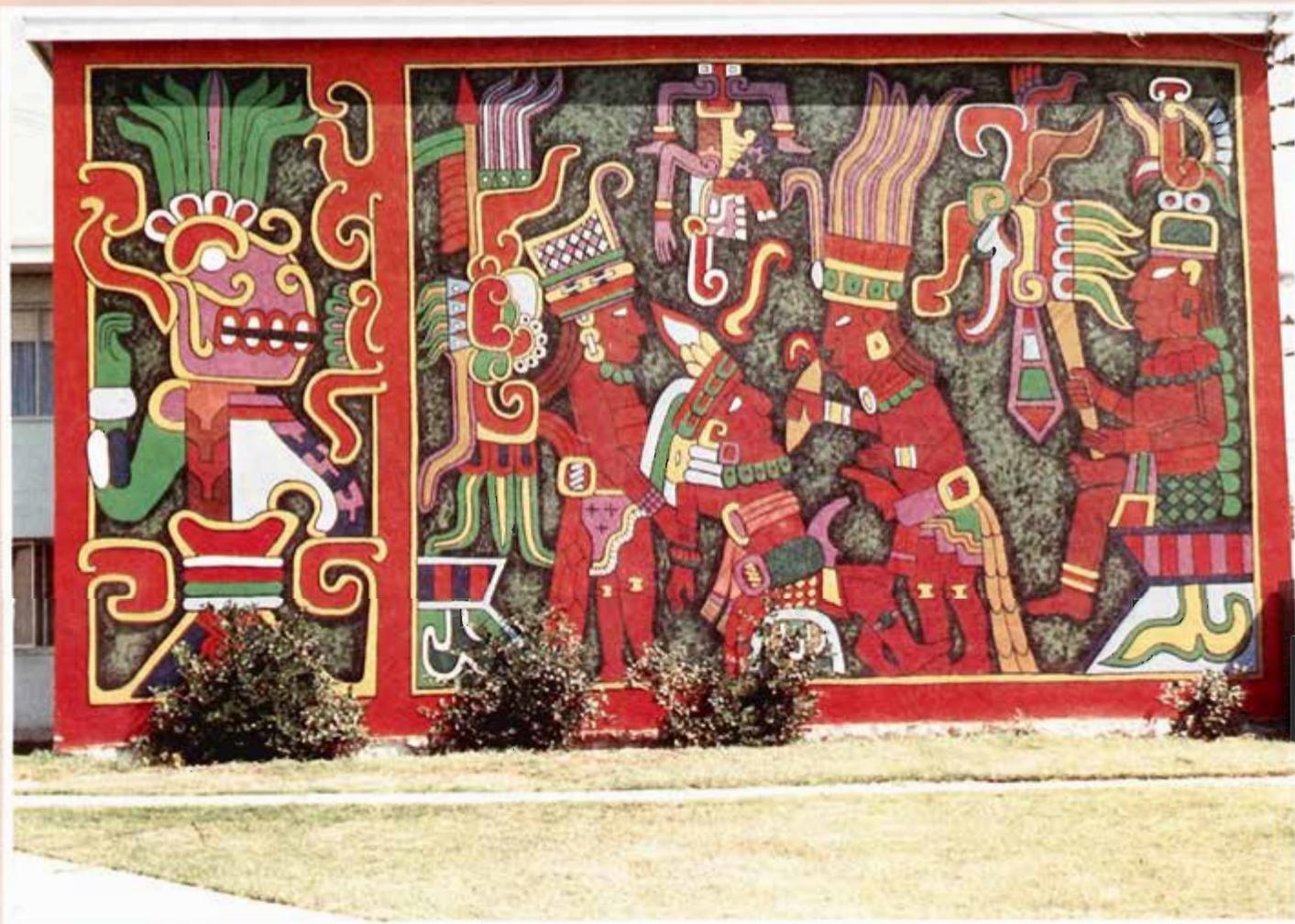
de *Hojas muertas* de 1985 y 1986, y de las cuales una mereciera el premio de adquisición en Faenza, y otras se presentaron en la exposición de La Liga de Estudiantes de Arte durante octubre de 1986, junto a las esculturas en barro de John Balossi.

La artista ha venido trabajando el tema de las hojas no solamente en la vasija, sino además como parte de las estructuras de los cilindros y formando placas de pared. De este tipo presentó en la exposición más reciente dos obras *Insectos del Paraíso I y II*, composiciones basadas en hojas retorcidas que parten en radiación desde un centro desplazándose horizontalmente. La relación con los *Paisajes* anteriores se puede observar también acentuado por la horizontalidad. El contraste de áreas oscuras y claras crea un dinamismo.

Su más inmediata preocupación sobre la situación del arte en Puerto Rico y de los artistas, en especial de las mujeres artistas se ha manifestado en su nueva tendencia. Obras como *Entre redes culturales* en la cual presenta a los artistas atrapados por las instituciones que controlan el arte; *Los críticos de arte*, en la cual simboliza el

poder de la crítica sobre los artistas; y *La mano poderosa*, demostrando la dependencia de los artistas de los fondos privados, intentan exponer dicha situación y a la vez protestar por el control ejercido por varios grupos de presión sobre el artista. Estas últimas obras demuestran un cambio estilístico y técnico en la obra de la artista, por lo que queda probado que es una profesional en constante búsqueda y desarrollo. No conforme con los logros obtenidos la artista busca nuevas ideas, expresa de diferente manera sus preocupaciones, satisfecha del camino recorrido, pero mirando siempre al que habrá de recorrer.

MYRNA RODRIGUEZ, puertorriqueña. Actualmente es profesora de historia de arte en la Universidad Interamericana y crítico de arte del periódico *The San Juan Star*.



Charles Félix, mural en el Estrada Courts Housing Projects, Los Angeles, California, 1973.

ARTE CHICANO: Una iconografía de la autodeterminación

por Shiffra Goldman

El concepto de la autodeterminación de los pueblos es, más que ninguna otra, una de las ideas primarias de nuestro tiempo. Los últimos cuarenta años han sido testigos del levantamiento de pueblos colonizados a través del mundo, en busca de su independencia como naciones, o, ya siendo naciones, en pos de su autonomía y del derecho a determinar sus propios asuntos. Consonantemente (y esto es dolorosamente cierto en este momento), los colonizadores están recurriendo a una represión cada vez más brutal mediante el apoyo de dictadores desagradables, terrorismo del estado, o guerra abierta. Muchos reconocerán que esta formulación se aplica a los pueblos de Centroamérica, particularmente a Nicaragua y El Salvador; los pueblos de Angola y la misma Sudáfrica; Filipinas, Haití y Grenada; el pueblo palestino, y muchos otros.

Después de decir ésto, no me propongo profundizar en los derechos de las naciones que encuentran apoyo en los acuerdos de las Naciones Unidas, el Tribunal Mundial o el Derecho Internacional, sino trazar un paralelismo entre éstos y una configuración aún más problemática: el derecho a la autodeterminación de pueblos nacionales DENTRO DE UNA NACION. Me parece que este derecho les corresponde a los pueblos mexicano-chicanos de los Estados Unidos (aunque este derecho, hasta

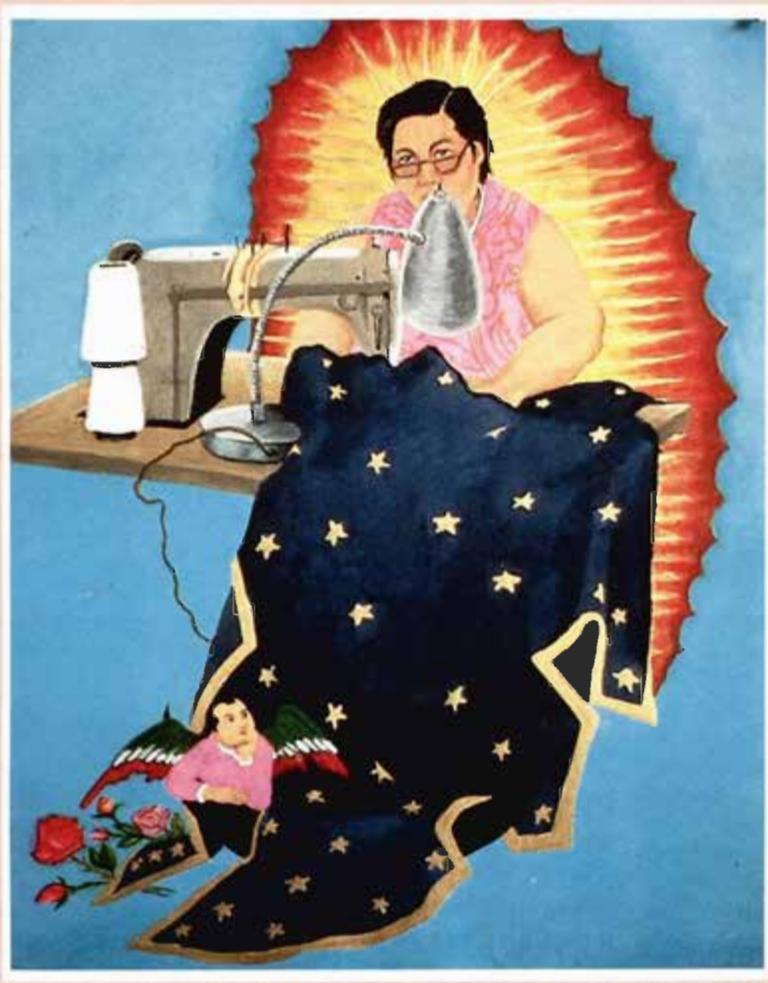
Uno de los primeros "issues" de los artistas chicanos en la década del 1960 fue su herencia indígena. Su expresión más temprana fue la adopción de las culturas precolombinas para poder hacer énfasis en los factores raciales y culturales no europeos de su herencia.

donde tengo entendido, no ha sido reconocido por los cuerpos internacionales mencionados), y ha sido articulado en sus formas de arte - murales y otras formas - por casi veinte (20) años. Mi propósito en el presente ensayo será examinar esta producción artística como parte de la estrategia nacionalista de un pueblo para determinar su propio destino. Y yo quisiera llevar a cabo este examen enfocando tres aspectos de dicha estrategia: las declaraciones en contra del racismo, en contra de la denigración étnica, y en contra de la explotación de clase; o, dicho de otro modo, la toma de una postura afirmativa en celebración de la raza, la etnicidad y la clase.

RAZA

Sin entrar demasiado en las teorías de por qué y cómo el racismo se

instituye y continúa existiendo, digamos brevemente que los colonos anglosajones de las colonias norteamericanas lo trajeron de Europa con ellos; lo encontraron útil para la subyugación genocida de los pueblos indios y la apropiación de sus tierras; lo usaron como una ideología racionalizada para la esclavitud negra; y de nuevo lo encontraron útil para la subyugación de los mexicanos "mestizos" (con mezcla de sangre) en los siglos XIX y XX. Para la década del 1840, cuando los anglos estaban ansiosos por apoderarse del territorio mexicano, las aseveraciones raciales le dieron substancia a este deseo. Decían que los soldados mexicanos eran unos "mestizos hambrientos, ruidosos y vagos". La ocupación de México fue beneficiosa ya que "el proceso llevado a cabo en el norte, de hacer retroceder a los indios, o de aniquilarlos como raza, debía todavía llevarse a cabo en el sur". En la década del 1930, un maestro de escuela americano dijo que "la inferioridad de los mexicanos [era] tanto biológica como de clase". La supuesta inferioridad racial (basada principalmente en el componente del mestizaje mexicano pero extendido a los españoles quienes estaban considerados entre los pueblos "inferiores" de Europa debido a su herencia morisca), eventualmente sirvió para crear una reserva de mano de obra barata en los Estados Unidos que no sólo trabajaba por menos en los



Yolanda López. *Serie Guadalupe*, pastel de óleo sobre papel, 1978.



José Montoya, *El mito y los matones*, pluma de marcar sobre serigrafía, calendario, 1977.

empleos más sucios y difíciles, sino que se usó para amenazar a los obreros blancos que reclamaban salarios más altos, días de trabajo más cortos, y uniones.

Uno de los primeros "issues" de los artistas chicanos en la década del 1960 fue su herencia indígena. Su expresión más temprana fue la adopción de las culturas precolombinas para poder hacer énfasis en los factores raciales y culturales no europeos de su herencia. El Plan Espiritual de Aztlán de 1969, formulado en una reunión nacional en Denver, declaró: "Somos un Pueblo de Bronce con una Cultura de Bronce". De hecho, los primeros colonos que se desplazaron hacia el norte desde el México español durante el Siglo XVI se mezclaron con los indios Pueblo de Nuevo México, y este proceso continuó a través de los siglos; pero, bajo las presiones del racismo anglosajón, este hecho fue ocultado y negado a los mexicanos que se llamaban a sí mismos "españoles".

En 1968, Antonio Bernal pintó dos murales en Del Rey, California, que ejemplifican la iconografía que más tarde prevaleció en los murales politizados de la década del 1970. En uno, la élite precolombina, los gobernantes, se alinean en forma de "Bonampak" horizontalmente hacia la izquierda -encabezados, sorprendentemente, por una mujer-; mientras que en otro, una secuencia de admirados líderes desde la Revolución Mexicana hasta el presente están encabezados por Adelita, una mujer soldado revolucionaria, seguida por Pancho Villa, Zapata, Joaquín Murrieta (un foragido-héroe mexicano de este lado de la frontera), César Chávez del "UNITED STATES FARM WORKERS", Reies López Tijerina del movimiento de concesiones de tierra de Nuevo México, un Pantera Negra, y Martin Luther King, Jr. El énfasis en el período precolombino (un panel completo) se convierte en la norma en la iconografía chicana; la prominencia otorgada a las mujeres activistas es inusualmente sensitiva en este período del arte chicano dominado por los hombres, donde las imágenes de la mujer son generalmente pasivas; y la alianza sugerida entre los mexicanos/chicanos y los movimientos de derechos civiles de los negros y el

La subcultura pachuco surgió entre jóvenes marginados que rechazaban el esfuerzo de sus padres obreros de mantener los valores mexicanos tradicionales dentro del ghetto urbano, mientras que ellos mismos eran rechazados y atacados por la sociedad dominante a la cual querían entrar al mismo nivel.

"Black Power" rara vez vuelven a aparecer de forma tan directa.

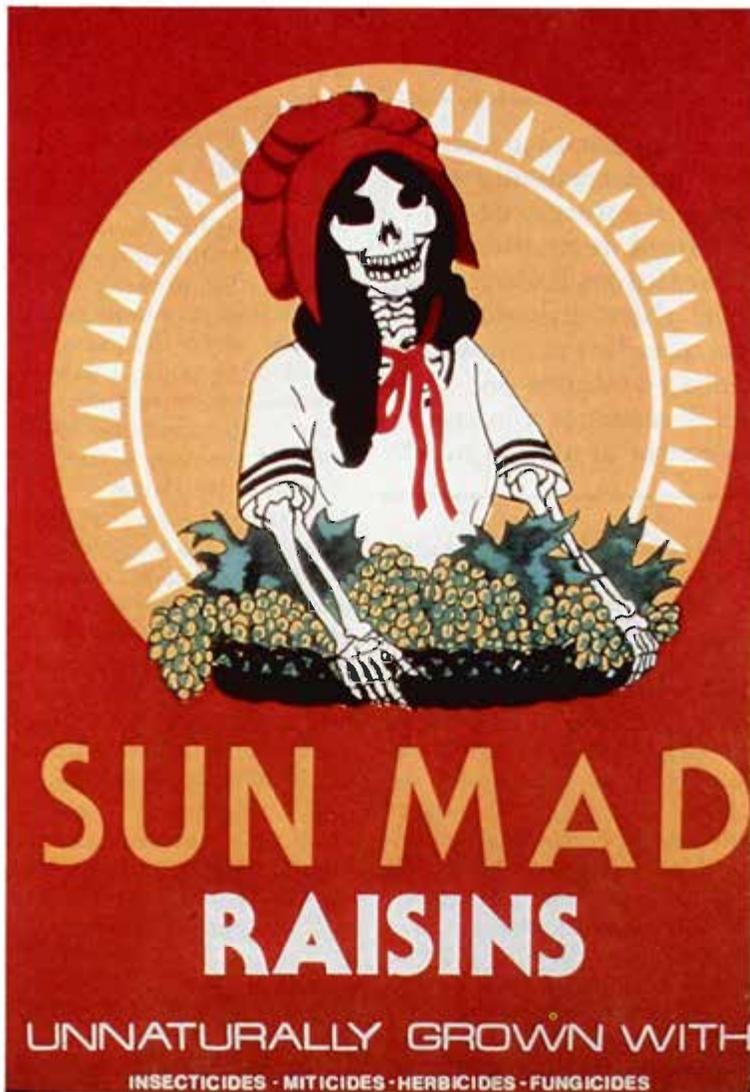
Jean Franco ha señalado que la cultura indianista en América Latina tiene dos funciones discernibles: una es el especial propósito directo de despertar la conciencia de la lucha de los segmentos sumergidos de la población; la otra es proponer los valores y la civilización de la cultura indígena como alternativa a los valores europeos. El indigenismo chicano ha tenido funciones similares. En ambos casos, el indigenismo a menudo tuvo un cariz arcaizante y romántico. En la búsqueda de las raíces, de la afirmación de un acervo en un pasado desaparecido, la necesidad de crear una mitología heroica era fuerte. De ahí que encontremos en la cultura chicana el concepto de Aztlán para definir el Suroeste como el hogar de los Aztecas originales, lo cual es en sí un grano de historia especulativo no verificado (¿o verificable?) por medio de la arqueología. Nos encontramos además con la noción, muy propagada mediante formas visuales y literarias, que tienen los chicanos (clase obrera en un 90% hasta mediados del Siglo XX o más tarde) de que ellos son descendientes de la élite de gobernantes aztecas y mayas, o de otras élites. De esta preocupación dan testimonio los cientos, que no miles, de pirámides, "princesas" y "príncipes" aztecas y mayas, los guerreros, y las adaptaciones de esculturas y pinturas precolombinas. A pesar de esta miopía clasista, la mitologización no es necesariamente un proceso negativo para una comunidad que se ha visto sistemáticamente privada de su historia por parte de las instituciones dominantes.

Al comentar sobre la creación de mitos durante la década de 1930, Máximo Gorki señaló que los mitos pueden abstraer la idea fundamental que subyace la suma de una realidad dada; y si está amplificado por lo deseado y lo posible, el mito puede ser sumamente beneficioso para la promoción de una actitud revolucionaria hacia la realidad. O, como señaló un escritor chicano recientemente, "el vínculo entre el pensamiento indígena y la realidad contemporánea le dió al movimiento chicano las energías míticas y psíquicas para dirigirse hacia metas políticas y económicas".

Según vamos examinando los motivos indígenas en el arte chicano, vemos que ocurren dos cosas: la fusión de motivos precolombinos e "issues" actuales; y el reconocimiento de que los indios de Norteamérica han padecido una opresión similar. Imágenes de líderes indios, tales como el jefe apache Gerónimo -cuya postura de resistencia consecuente al gobierno estadounidense a finales del siglo XIX sirve de símbolo a la resistencia actual- cobran importancia.

ETNICIDAD

Cuando los angloamericanos comenzaron a penetrar áreas del Suroeste, y luego parte de México, no sólo hubo choques económicos y políticos, sino también culturales. Los anglos hablaban inglés, eran predominantemente protestantes, y estaban a favor de la esclavitud; los mexicanos hablaban español, eran católicos, toleraban el patronazgo, pero se oponían a la esclavitud. Sus dietas eran diferentes, sus actitudes familiares variadas, sus actividades sociales estaban encontradas, y -como ya mencionamos- su procedencia racial era diferente. Como conquistadores, los angloamericanos no sólo atacaron el poder político y económico de territorios anteriormente mexicanos, sino también la cultura de sus pobladores. "El colonialismo", dice Franz Fanon, "no se satisface meramente con tener a un pueblo en el puño... Mediante una especie de lógica perversa, se vuelca sobre el pasado de un pueblo oprimi-



Ester Hernández, *Sun Mad*, serigrafía, 1985.

do, y los distorsiona, lo desfigura y lo destruye". Si los americanos fueron gringos para los mexicanos, los mexicanos fueron "greasers" para los americanos. Como sociedad dominante en control del poder, los "gringos" continuaron atacando la cultura mexicana desde el momento de la penetración hasta el presente -mediante estereotipos, la prohibición del español en las escuelas, y el rechazo de sus manifestaciones culturales-.

Por lo tanto, los artistas chicanos hicieron hincapié en la celebración de una cultura que identificaba su etnicidad. Por ejemplo, la Virgen de la Guadalupe tiene una larga historia en México como la santa patrona de la nación, y este icono se lleva a todas las manifestaciones de los trabajadores agrícolas. Es un motivo que se repite

constantemente en las formas artísticas de toda índole; una afirmación del catolicismo institucional y folklórico. Sin embargo, algunos artistas han elaborado variaciones de la imagen tradicional, secularizándola y acercándola a la vida cotidiana. También aparecen otras imágenes católicas: rosas, corazones en llamas, cruces, etc. ¿Acaso el anglo despreciaba la humilde tortilla, la habichuela, el chile, y el nopal como alimentos? Los chicanos celebraban su existencia incluyéndolos en sus obras de arte. ¿Se consideraba el español como un lenguaje extranjero en este territorio conquistado para el cual el Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848 garantizó el bilingüismo? Los artistas chicanos insistieron en usar el español así como el inglés en sus carteles. ¿Le temían los anglos a las imáge-

nes de la muerte? Los chicanos celebraban la calavera (esqueleto animado), con una larga historia del período precolombino de caricaturas del siglo XIX mexicano, y los muralistas y artistas gráficos del Siglo XX. Desde principios de la década de 1970, El Día de los Muertos -un ritual funeral de las comunidades mexicanas rurales que, irónicamente, está desapareciendo rápidamente con el proceso de urbanización mexicana, y que ya hace rato que se ha comercializado para el mercado turístico- se celebra cada vez más en los barrios chicanos de las grandes ciudades, algunas veces hasta con procesiones. Los chicanos han revivido altares asociados con El Día de los Muertos mediante el uso de artesanías y el formato tradicional, aunque también incluyendo variaciones contemporáneas. La presencia mexicana en los Estados Unidos depreda al anglo, sin embargo, ha sido aumentada y reforzada constantemente por las migraciones mexicanas para proporcionar mano de obra rural y urbana. El más grande movimiento de gente hacia el norte ocurrió durante los años de la Revolución Mexicana, más o menos entre la década de 1910 y 1920, y muchos de esos inmigrantes se dirigieron hacia las grandes ciudades como Los Angeles y San Antonio, de donde surgió el Pachuco, una expresión particularmente urbana y étnica. Mitificado por Octavio Paz en su *Labyrinth of Solitude* (1950) como el rebelde esencial, el Pachuco fue enaltecido por los primeros intelectuales chicanos no sólo como rebelde, sino como un adelantado del movimiento político chicano de la década del 1960 (punto de vista que se ha debatido desde entonces). La subcultura pachuco surgió entre jóvenes marginados que rechazaban el esfuerzo de sus padres obreros de mantener los valores mexicanos tradicionales dentro del ghetto urbano, mientras que ellos mismos eran rechazados y atacados por la sociedad dominante a la cual querían entrar al mismo nivel. Al fundir la cultura vernácula de México y de Estados Unidos, elaboraron una conducta sartórica, lingüística y social aceptable por ninguna de las comunidades, la mexicana o la angloamericana. "En verdad", dice el artista

chicano César Martínez, "se les rechazaba y se los consideraba como nada más que vagos. Pero eso también era una distorsión."

El ataque más famoso (o más infame) a los pachucos fue el que se llamó Zoot Suit Riots, abanicado por la prensa de Hearst en 1943, en el cual ejércitos xenofóbicos norteamericanos invadieron los barrios y el corazón de Los Angeles para desnudar y golpear a los "zootsuiters" en nombre del "Americanismo". (Esta fue la misma época en que los Japoneses de la costa oeste fueron encerrados en los campos de concentración.)

Algunos chicanos han glamorizado al pachuco dándole el status de un héroe folklórico -como lo hizo Luis Valdés en su obra teatral *Zoot Suit*- donde la postura altiva y desafiante del personaje creado por Edward James Olmos epitomiza el mito. En la obra, el pachuco se convierte en el alter ego de la juventud mexicano-americana; el ángel guardian que representa la sobrevivencia mediante el machismo y el "cool hip", en la "selva" urbana llena de policías, tribunales y jueces racistas; en la cual un policía dijo que "este elemento mexicano considera que (pelear a los puños) es una señal de debilidad... todo lo que sabe y siente es el deseo de usar un cuchillo... de matar, o, al menos, de derramar sangre". Esta "característica innata", dijo el policía, le hace difícil a los anglos el entender la psicología de los indios y de los latinos. La "característica innata" era una referencia a los sacrificios precolombinos, especialmente de los aztecas, y esta referencia, claro está, indica que los aztecas eran salvajes tal como lo son sus descendientes -¡genéticamente!-

El verdadero pachuco, esbozado a partir de los retratos familiares de la época, es un personaje menos histórico, en sus pantalones embolsados, abrigo largo, la cadena tomada en préstamo del "entertainer" negro Cab Calloway, e imitada en la cinematografía mexicana por Tin Tan, como expresión de la cultura de la frontera.

El pachuco o "bato loco" y la "ruca" o "wisa" (vieja o novia), para usar el vernáculo que no entendían ni los padres mexicanos ni las autoridades angloamericanas, eran el abuelo y el padre, la abuela y la madre, el

Al articular poéticamente la importancia de la lucha de clase en el reclamo por la autodeterminación, el Plan Espiritual Aztlán dijo lo siguiente: "Aztlán pertenece a los que siembran la semilla, riegan los campos, y recogen la cosecha, y no a los europeos extranjeros." El Plan reclamó la autodefensa, las organizaciones comunitarias, el bregar con los problemas económicos, y la formación de un partido político nacional. Hizo un llamado a los escritores, poetas, músicos y artistas para producir una literatura y un arte "que llame la atención de nuestra gente, y se relacione con nuestra cultura revolucionaria." La nota de autodeterminación, a pesar de lo romántico de su fraseo, surgió aquí en 1969.

cholo y la chola del período contemporáneo. Como dijo el poeta José Montoya, "locura cura" (la locura es curativa). El uniforme ha cambiado a caquis y camisetas grandes, añadiendo una banda de sudor floreada que usan los trabajadores agrícolas sobre los ojos. El profuso maquillaje y la abundancia de prendas en las mujeres son los mismos; la existencia de gangas juveniles, con manos y cuerpos tatuados, pervive; el grafitti continúa después de cuatro o cinco generaciones, y la cultura automotriz personalizada de los "lowriders" ha reemplazado la de los "hotrods" de la década del 1940. Los artistas chicanos también celebran esta forma de etnicidad de la clase obrera y la juventud urbanas en su arte. Revistas como *Lowrider* se dirigen a los cholos y reproducen sus formas artísticas no adiestradas; mientras que escritores y artistas especiales describen la "escena" y reproducen un "bucking bronco" mecanizado o un "lowrider" que opera hidráulicamente. El grafitti se ha convertido en

una caligrafía chicana en murales o en portadas de revista; los "lowrider" se usan como formas escultóricas. Sin embargo, los estereotipos también existen como formas de opresión y los artistas chicanos los confrontan con sarcasmo e ironía, como lo ha hecho Kay Torres con su ensayo fotográfico que satiriza el manual del Departamento de Alguaciles de Los Angeles, que trata de determinar la criminalidad de un individuo dado sencillamente al identificar sus costumbres y sus prendas de ropa.

CLASE

Las divisiones de clase han existido desde la primera conquista de Juan de Oñate, un millonario de Zacatecas dueño de minas de plata (Nueva España/México), quien encabezó una expedición en 1589 a Nuevo México que colonizó el área y subyugó a los indios. Los indios y los mestizos de clase baja formaron una "clase trabajadora" en ese período semi-feudal, semi-mercantil y pre-industrial. Con la conquista anglo-americana en 1848, algunos anglos se casaron con mujeres de las familias terratenientes ricas mexicanas para formar una clase alta bilingüe (sur de Tejas y California especialmente), pero la mayoría de los mexicanos en el suroeste fueron desposeídos de sus tierras y proletarizados. Como vaqueros (los "cowboys" originales), distinguibles de los elegantes charros de las clases altas, y los jinetes de la "herencia de fantasía" del suroeste, como mineros, como gangas del ferrocarril, y como trabajadores agrícolas -y, más recientemente como obreros industriales y de servicio- los mexicanos-americanos y los chicanos han pertenecido en su mayoría a la clase trabajadora.

Siguiéndole los talones a la lucha en pro de los derechos civiles de los negros en los Estados Unidos, la cual influenció a todos los movimientos de protesta social subsiguientes de la década de 1960 excepto (quizás) el movimiento pacifista, el encuentro de clase más importante de los chicanos fue el movimiento de unionización de los trabajadores agrícolas, dirigido por

César Chávez en 1965. Fue un movimiento económico, pero también un movimiento cultural (quizás a pesar de Chávez), que se expresó a sí mismo con una bandera (el águila negra sobre un cielo negro y blanco), el pendón de la Virgen de la Guadalupe que acompañaba todas las procesiones, la revista *El Malcriado*, con las maravillosas caricaturas de Andy Zermeno y las reproducciones de gráfica mexicana, especialmente una famosa por Adolfo Mexiac, anteriormente del Taller de Gráfica Popular, que circuló durante las huelgas estudiantiles en México en 1968. Las imágenes de los trabajadores agrícolas y las campañas de boicots de las uvas y la lechuga pasaron al arte chicano. Los problemas específicos de la labor rural encorvada, tal como la hoz de mango corto (tratada de manera tan romántica en el período del Nuevo Trato en la década de 1930) aparecen en su nueva dimensión de rompespaldas en los trabajos de los artistas chicanos. El uso de pesticidas también ha sido pictorializado, dado que era violencia en contra de los huelguistas. Los héroes (y, desafortunadamente más raramente, las heroínas) de la lucha obrera aparecen ilustrados en varias formas. César Chávez aparece en muchos murales, pinturas, y carteles, pero rara vez vemos a Dolores Huerta, la dinámica vice-presidenta de la United States Farm Workers y figura clave de los boicots. Mujeres artistas tales como Judith Baca fueron atrás en la

historia en busca de imágenes de mujeres organizadoras obreras como Luisa Moreno (obreros de la preparación de conservas, 1940), y Emidgio Vázquez representó la imagen de Emma Tenayuca (trabajadores de la nuez, Tejas, década de 1930).

Otros aspectos del trabajo incluyen las fundiciones de acero de Chicago, los mineros de Arizona y Nuevo México, la industria del vestido de Los Angeles, y las sirvientas mexicanas (a menudo indocumentadas) en los hogares angloamericanos, y para cuyos patronos se han impreso en el suroeste pequeños libros de frases en español para dar órdenes. Al articular poéticamente la importancia de la lucha de clase en el reclamo por la autodeterminación, el Plan Espiritual Aztlán dijo lo siguiente: "Aztlán pertenece a los que siembran la semilla, riegan los campos, y recojen la cosecha, y no a los europeos extranjeros." El Plan reclamó la autodefensa, las organizaciones comunitarias, el bregar con los problemas económicos, y la formación de un partido político nacional. Hizo un llamado a los escritores, poetas, músicos y artistas para producir una literatura y un arte "que llame la atención de nuestra gente, y se relacione con nuestra cultura revolucionaria." La nota de autodeterminación, a pesar de lo romántico de su fraseo, surgió aquí en 1969.

Quisiera cerrar con una obra de California hecha en una ciudad cerca de la frontera con México. Creada por

David Avalos, brega con los trabajadores indocumentados que cruzan una frontera que es tanto política como económica. La obra combina una carreta (con un burro, en el original) usado en Tijuana, México, para fotografías de turistas, con la idea de un altar religioso. Muchos obreros mexicanos cruzan la frontera sin documentos con el propósito de buscar trabajo, y son "crucificados" por el Servicio de Inmigración. El trabajador, en esta pieza, asume la posición de Cristo montado en la cruz al mismo tiempo que en el alambre de púas de la frontera. En mi opinión, ésta es una obra impresionante que brega con la realidad de dos comunidades, la de México -colonizada en una forma económica- y la de los chicanos-mexicanos colonizados dentro de los Estados Unidos mediante la conquista. Las dos comunidades, al nivel de la gente y de algunos intelectuales y artistas, continúan luchando en las arenas política y artística. En este sentido, me parece, ¡unen sus manos con las de los puertorriqueños!

SHIFRA GOLDMAN, norteamericana. Es historiadora de arte y especialista en arte moderno de Latinoamérica. Autora de varios libros. Ha publicado innumerables artículos en revistas y periódicos de Estados Unidos, América Latina y Europa. Actualmente es investigadora del Centro Latinoamericano de la Universidad de California en Los Angeles.

LOS DOS ARTES DE GARCIA LORCA

por Estelle Irizarry

Federico García Lorca fue un artista de muchos talentos cuya asombrosa versatilidad se reveló en la creación poética, pictórica y musical. Empezó a dibujar de niño y pintó escenarios para sus propios montajes de guiñol. Mantuvo estrecha amistad con pintores, entre ellos José Caballero, José Moreno Villa, Gregorio Prieto y Salvador Dalí. Fue Dalí quien le convenció a que montara una exposición en 1927 de veinticuatro de sus dibujos en la Galería Dalmau en Barcelona, un evento que atrajo a un distinguido grupo de artistas e intelectuales.¹ Su obra pictórica fue elogiada por el prestigioso crítico de arte Sebastián Gasch, que le pidió que le enviara dibujos para su revista *L'Amic de les Arts*, publicada en Sitges. Después de la trágica muerte de Lorca en 1936, fue natural que el interés en su prodigiosa creación literaria relegara a segundo plano sus actividades como artista pictórico. No obstante, Gregorio Prieto, artista y amigo que coleccionó muchos de sus dibujos, escribió sobre ellos en fecha tan temprana como 1943, pero aunque la edición de 1973 de las **Obras completas** de Lorca contiene más de cincuenta de sus dibujos, y otros han sido reproducidos en libros y artículos,² este aspecto de su creatividad ha atraído limitada atención crítica y pocas veces con relación a su literatura.

Las cartas de Lorca escritas al crí-

tico de arte catalán Salvador Gasch durante los años 1927 y 1928, cuando realizó muchos de sus dibujos, revelan mucho acerca de su actitud hacia sus afanes pictóricos. Es evidente que al principio consideró su trabajo pictórico como algo muy personal y privado. Parece también que lo vio como una alternativa a las actividades literarias, para plasmar ciertas intuiciones que no se prestaban a la expresión literaria: *"Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices. Esto me alegra y divierte de manera extraordinaria."*³ Gasch le envió a Lorca ensayos para su revista *El Gallo Sultán* y éste a su vez le enviaba dibujos para *L'Amic des les Arts*, animado por la estimación del crítico, cuya comprensión agradecía. Le escribe a Gasch: *"Usted ya sabe el extraordinario regocijo que me causa el verme tratado como pintor"* (2:1207). En otra carta, escrita en 1928, Lorca anuncia que le va a enviar algunos trabajos y, ya con más confianza, agrega: *"tú eres la única persona con quien hago esto porque me siento comprendido por ti... Mis dibujos apelan a un grupo muy sensible de personas pero son poco conocidos. No me he esforzado por reproducirlos y son para mí algo privado"*. (2:1212). En otras cartas reconoce que sin el aliento que le dieron los catalanes no habría conti-

"Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices. Esto me alegra y divierte de manera extraordinaria"

nado dibujando. Estaba acariciando el proyecto de editar sus dibujos en Barcelona en forma de un libro, con algunos poemas suyos intercalados. Pensaba incluir también algunos dibujos y poemas de Dalí y un prólogo de Gasch. Le dice a su amigo que sería *"un precioso libro de poemas"* y le ruega que guarde como un regalo los originales de los dibujos que le envía para *L'Amic*. De esta manera, le bromea, *"estarás haciendo una colección de pequeñas trivialidades"* (2:1219).

Aún sin el estímulo de sus amigos catalanes, es probable que Lorca habría seguido dibujando--a lo mejor sin aspirar a exponer o publicar sus dibujos--porque fue un artista muy espontáneo y el espíritu creador le venía muy naturalmente. Ilustraba algunos de sus textos literarios y cuando escribía cartas y notas a sus amigos, le surgían de la pluma o el lápiz espontáneos dibujos, poco elaborados y nunca retocados, de frutas o flores, algunos ligados con su firma,

otros como si fuesen diseños para decorar el papel. Cuando regala un ejemplar de *Romancero gitano* a Emilia Llanos, le pone dos dibujos en colores sin ninguna pretensión artística, "los traza como quien da un abrazo o da un beso en la mejilla."⁴ Gallego Morell observa que este tipo de actividad pictórica fue impulsado por estímulos literarios o simplemente por sentimientos de amistad. Afirma también que Lorca "siempre pintó o dibujó impulsado por estímulos literarios" (22), pero creo que el hecho de que Lorca consintiera en exponer sus dibujos en 1927 en Barcelona, el centro artístico del norte de España, indica que su arte no estaba siempre supeditado a su literatura ni dependía de ella. Además, se sentía suficientemente seguro de sí mismo para considerar la idea de publicar sus dibujos en forma de un libro, aunque sin prescindir por completo del apoyo de sus poemas. Le dice a Gasch en una carta de 1927 que lo que hace es "escribir y dibujar poesías" (2:1907), de modo que no distingue entre la poesía que crea con palabras y la de sus dibujos. Tenía mucha razón: la combinación de sus dibujos con su poesía habría producido un magnífico "libro de poemas", pero el proyecto nunca se materializó.

EL PRIMITIVISMO EN LOS DIBUJOS DE LORCA

El primer estudio en serio de la literatura de Lorca bajo la luz de sus actividades como pintor fue llevado a cabo siete años después de su muerte por el pintor Gregorio Prieto, que le había conocido en 1924. En este libro y en otro posterior, Prieto se dedica mayormente a señalar elementos pictóricos en la poesía de Lorca. Ofrece comentarios muy subjetivos y líricos acerca de los dibujos individuales, es decir, admira la sensibilidad poética que hay en los dibujos, pero le parece que Lorca no tenía suficiente dominio

técnico para expresarse plenamente en el dibujo. Al comparar el dibujo en colores de la *Virgen de los siete dolores* al poema *Procesión*, afirma que "el poema tiene la maestría del poeta, que puede, si quiere, pintar con su verso, mientras que el dibujo carece de la maestría del pintor, pero tiene, en cambio, el sentimiento poético de un pincel de inspiración."⁵ Prieto dice que tanto la pintura como la poesía de Lorca muestran la influencia de los movimientos artísticos de la postguerra y que sus imágenes poéticas revelan la influencia del impresionismo, cubismo, y el neoclasicismo. Prieto prefiere aquellos dibujos de Lorca en que "desprendido de toda preocupación de escuelas, con ingenuidad de niño dice lo que se le antoja, como una escapada secreta al mundo de sus sueños" (22), pero critica sus dibujos posteriores por estar demasiado preocupados por la modernidad en "la época en que el surrealismo influye en tantos pintores y poetas" (22). Encuentra que entonces la expresión de los sentimientos "es afectada y confusa," como en las ilustraciones a *Poeta en Nueva York*. Parece que Prieto, como artista realista de tendencias líricas, no comprende que la nueva modalidad pictórica surrealista de Lorca responde precisamente a la expresión surrealista del poemario *Poeta en Nueva York*.

Prieto prefiere los dibujos de Lorca ejecutados con "un primitivismo infantil, que se complace en el minucioso detalle y alegre color" (22), pero al mismo tiempo lo acusa de deficiencia técnica, que es precisamente la característica más acusada de la expresión infantil o el primitivismo. Al pintor que es artífice hábil, puede parecerle que la ingenuidad estilística denuncia la falta de destreza técnica, pero por otra parte bien puede ser como estoy convencida que es en Lorca--intencional. En un dibujo que comenta Prieto, *Leyenda de Jerez*, las figuras miran al frente pero los pies están pintados de lado como las antiguas figuras de los dibujos egipcios. Tal vez haya influencia egipcia también en un dibujo sin título de varias pirámides detrás de una figura de ojos cerrados, tiesa y atada, mientras que unas figuras fantásticas en forma de

árboles bailan encima de las pirámides.

Gallego-Morell encuentra gran encanto en "su técnica infantil, su simplicidad, su elemental sentido de la composición" (22), rasgos que se apuntan en el arte de Lorca aún antes de que entre en contacto con Dalí y el surrealismo. Son muy visibles las técnicas primitivas que recuerdan el arte infantil en su representación muy elemental de los ojos y otros detalles, el aparente desprecio de la simetría o la perspectiva, las manos de cuatro o seis dedos (en *Sólo el misterio nos hace vivir* y *Angel*, respectivamente), y la aplicación desigual del color con lápiz o crayón dentro del contorno dibujado. La cuestión de si esta calidad primitiva que parece tan connatural en Lorca procede de deficiencia técnica de su propia determinación es discutible, pero sospecho que fue intencionada. No cabe duda de que el artista pudo haber dibujado las manos con cinco dedos de haber querido hacerlo.

En este sentido es interesante notar lo que Juan López-Morillas llama el "primitivismo lírico" en la poesía de Lorca, particularmente en el *Romancero gitano*:

Hombre imaginativo e ingenuo, sus ojos se abren ante el mundo como ante una brillante cascada de formas espontáneas. Está libre de la insistencia intelectual en trastocar la realidad, en reducir la naturaleza a las líneas de una estructura preconcebida. Le trae sin cuidado lo que el metafísico y el hombre de ciencia llamarían 'el orden natural.' Tiene la sencillez e impulsividad del niño, y casi nos atreveríamos a llamarle 'pueril' a no ser por el sentido peyorativo que a menudo se asocia a este vocablo.⁶

Podríamos decir de sus dibujos que le trae igualmente sin cuidado lo que otros podrían llamar "el orden natural" y que estiliza y trastueca la realidad con la impulsividad del niño que López Morillas elogiara en su poesía. Esta atracción por lo espontáneo y lo concreto, dice el mismo crítico, es lo que le atrae a la figura del gitano, cele-

brado en su *Romancero gitano*, porque representa para él el "enfant contrarié" y el mito primitivo en contraposición a la civilización moderna.

Una nota primitiva en los poemas de Lorca es la visualización concreta de los elementos naturales. Así como el niño que pinta el cielo como una faja de color azul separada del suelo, Lorca lo ve como una "vereda azul" en su poema *Curva*: "Por la vereda azul/ domador de sombras/ estrellas, / seguiré mi camino" (688) El poeta percibe el viento a menudo como algo concreto y sólido o presente, y en colores tan arbitrarios como los que los niños escogen, en *Tres historietas del viento*, donde es rojo, verde, violeta y amarillo. Otra técnica sugestiva de lo infantil es el uso frecuente del diminutivo. Creo que en su ensayo *Granada* podemos encontrar una explicación de lo que Lorca procura al emplear la expresión diminutiva verbal en sus poemas y pictórica en sus cuadros:

Granada ama lo diminuto... El diminutivo no tiene más misión que la de limitar, ceñir, traer a la habitación y poner en nuestra mano los objetos o ideas de gran perspectiva. Se limita el tiempo, el espacio, el mar, la luna, las distancias, y hasta lo prodigioso: la acción.

No queremos que el mundo sea tan grande ni el mar tan hondo. Hay necesidad de limitar, de domesticar los términos inmensos. (936)

Esto corresponde precisamente a lo que hace el artista pictórico al tratar de captar objetos de tamaño natural en un espacio limitado y encerrarlos dentro de los confines de un lienzo más pequeño. Las mismas sensaciones conseguidas por el diminutivo, la repetición infantil y la simplicidad esquemática que reduce la realidad a las líneas más esenciales están transmitidas por la estilización primitiva de la poesía y los dibujos de Lorca.

López-Morillas relaciona el primitivismo de Lorca a la violencia que está presente en las imágenes y episodios sangrientos de muchas de sus obras literarias como, por ejemplo, *Bodas de*



Federico García Lorca, *Muerte*.

sangre, Romancero gitano y Poeta en Nueva York. Esto es evidente también en los dibujos *Bandolero*, donde las manos parecen pezuñas o garras; *Degollación*; los dibujos de atormentados santos como San Sebastián, San José y la Virgen de los Siete Dolores; *Manos cortadas*, repletas con gotas de sangre que se desprenden de las manos y líneas que parecen sogas; y *Rua das Gaveas*, que tiene una sola mano así. Parecen ser las mismas manos que inspiran el "poema para los muertos" titulado *Omega*:

Las hierbas.

Yo me cortaré la mano derecha.

Espera.

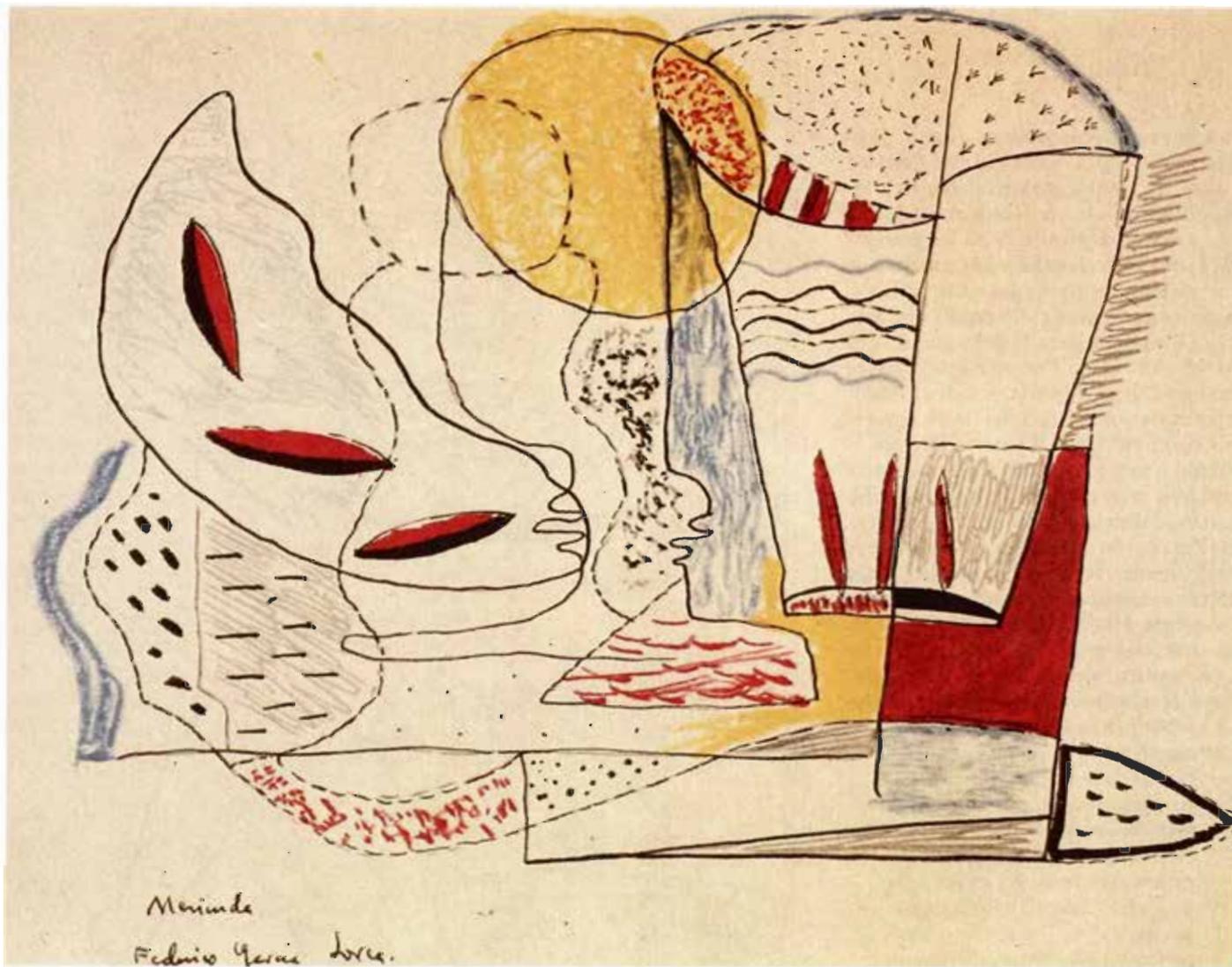
Las hierbas.

Tengo un guante de mercurio y otro de seda. (784).

Las flechas, los ojos desprendidos de sus cuencas y las lágrimas son otras muestras de violencia que aparecen en los dibujos de Lorca y en sus poemas.

LORCA COMO COLORISTA

El estudio ya citado de Gregorio Prieto se enfoca casi por completo sobre el uso del color en la poesía de



Federico García Lorca, *Merienda*, 1927.

Lorca. Prieto nota que el poeta insiste en nombrar los colores aún cuando no hace falta o resulta redundante hacerlo (decir, por ejemplo, que los árboles son verdes, la leche blanca y los limones amarillos). El color es probablemente el aspecto pictórico que se presta más fácilmente al análisis o conjetura en la obra de un artista que es a la vez poeta y pintor, pero no necesariamente denuncia la presencia de un pintor que escribe, porque muchos poetas son coloristas verbales sin ser pintores. Sin embargo, interesa saber si el artista usa el color de la misma manera en ambas disciplinas.

En su estudio, Prieto cita el verde como color favorito del poeta, asociado con la piel color de oliva de los gitanos. Le sigue su preferencia por el rojo (nunca nombrado sino sugerido

por metáforas de sangre, carmesí, clavel o color de pasa), y después el amarillo que disimula "con la alegría de su tonalidad esa honda y grande herida roja" (Prieto, 11). Además de los "fuertes colores" del verde, rojo, amarillo, blanco y negro, Prieto encuentra que "una gama de matizado color sonríe entre la adusta sobriedad de estos colores enteros" (12). El poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* se construye exclusivamente a base de tres colores: el blanco, negro y rojo.

En un análisis fascinante de la obra de teatro *Así que pasen cinco años*, el pintor y escritor E. F. Granell encuentra que el uso de colores es muy expresionista. El amarillo, color de una máscara macabra y grotesca, aparece "como grito mortal de desesperación" cuando el verde de la

esperanza está fragmentada en sus componentes azul y amarillo, significando la destrucción de aquella esperanza. Según Granell, "en toda la creación poética de Lorca rutilan los colores. El verde predomina."⁷ El drama, como el poema a Ignacio Sánchez Mejías, está sostenido principalmente por el negro, blanco y rojo. El rojo está presente en la sangre, cartas, un abanico, vestido, pañuelo, pecho, garganta, manos y luna. "Blancos y negros son trajes, zapatos, cintas de seda, pañuelos, corona, guantes, rostros, manos, capas, biombo, trenzas, abanicos, deseos, las rosas y el paisaje" (24). El azul representa lo fugaz, el firmamento y el agua. El blanco, que según Prieto, Lorca asocia con la pureza, muchachas bonitas y las visiones alegres, en el drama es el color de la

mortaja y de la muerte.

Los colores que emplea Lorca, entonces, no son estáticos en su significación, y sus preferencias cambian de una obra a otra. El rojo y el verde se destacan a menudo en su poesía, pero muchos de sus primeros poemas se refieren más al color gris que a otros colores. En sus dibujos en colores usa tonos limpios y definitivos de amarillo, rojo, negro, azul, marrón, gris y verde, pero Lorca es parco en su uso de color, reservándolo para llenar algunos espacios escogidos y no todo el cuadro. En algunos dibujos prefiere usar una técnica puntillista, llenando el espacio con puntos o con líneas cortas para sugerir textura al mismo tiempo. El rojo y el negro casi siempre están aplicados fuertemente y llenan el espacio completa y uniformemente. Otros colores están aplicados con sólo la punta del crayón o lápiz con pinceladas cortas que no se solapan, de modo que se asoma el color del papel, como si fuera obra de un niño.

El uso del color en Lorca no es siempre insólito y de hecho a menudo sirve para ayudarnos a identificar una forma esférica como un limón si el color es amarillo. *Trayectoria de una avispa en mi cuarto*, sin embargo, es notablemente "fauve" en su coloración arbitraria, mayormente de tonos purpúreos y dorados que evidentemente no procuran reflejar la realidad. Esto ocurre también en su poesía, donde la voz de una mujer puede ser purpúrea y el viento cualquier color menos el esperado azul. Sus ilustraciones de escenarios o de personajes de sus dramas son más realistas en su coloración, correspondiendo más bien a efectos visuales que desea evocar en el cuadro vivo que es escenario teatral. En general, sin embargo, puede decirse que el color no es más ubicuo en los dibujos de Lorca que en su poesía.

LINEAS E HILOS

Las obras pictóricas de Lorca son fundamentalmente dibujos de línea ejecutados con tinta sobre color blanco

o de colores. A veces el dibujo se colorea con lápices o crayones, pero como si se tratara del trabajo de un niño que se cansa, algunas partes se dejan sin llenar. La línea siempre está limpia y no hay evidencia de ningún esfuerzo por corregir o enmendar una vez trazada. Muchos dibujos trazados con una sola línea que serpentea por el papel hasta que empieza a dejar vislumbrar alguna forma discernible sugieren la creación automática y el respeto de los surrealistas por el azar. Estos dibujos son considerablemente más surrealistas que los escritos del mismo período. Lorca escribió a Sebastián Gasch en 1928 que sus poemas responden a su "nueva manera espiritualista" más bien que surrealista porque aunque el artista permite que entre el azar y elimina control lógico, retiene lo que él llama la "lógica poética": "No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina" (2:1219). Sin embargo, los dibujos de esta época parecen más libres o surrealistas que sus poemas. Dan la impresión de ser una combinación de líneas automáticamente trazadas (como la escritura automática surrealista) e iluminadas de pronto por el descubrimiento de una forma o tema no sospechado, que entonces es elaborado con elementos simbólicos o bautizado con un título verbal. En todo caso, la iluminación a posteriori de un impulso inicialmente inconsciente es un procedimiento común en el surrealismo. André Breton indicó en su **Primer Manifiesto del surrealismo** que "en la actividad que yo denomino surrealista... la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso" al que se llega por medios inconscientes.⁸ La única diferencia quizá sea que Lorca procede a elaborar el resultado del ejercicio inconsciente un poco más, al querer buscarle sentido en vez de sólo apreciarlo.

La línea continua que se convierte en formas percibidas como objetos conocidos se puede observar en los dibujos *Lira*, *Manos cortadas*, y *El ocho*--que se construye con casi una sola línea continua. El título evidentemente fue sugerido por la forma desigual algo parecida a un ocho que se vislumbra hacia un lado, que continúa

en línea zigzagueante hasta formar otros posibles ochos. Hay que buscar el pájaro y el perro en el dibujo así titulado porque los animales aparecen sólo incidentalmente y en tamaño relativamente pequeño, más por casualidad surrealista que por intención. Puede ser también que en *Perspectiva urbana con autorretrato*, la idea del autorretrato se le ocurriera a posteriori simplemente para llenar un círculo que emergió de un lazo formado por una línea continua trazada al azar.

La línea funciona como elemento unificante que liga formas dispersas en una configuración, sosteniendo la composición de la misma manera que funciona la trama como un elemento "lineal" en la literatura. J. M. Aguirre se refiere explícitamente a un "hilo narrativo" en el *Romance Sonámbulo* de Lorca.⁹ En sus poemas y dramas el hilo puede ser el argumento, una emoción, un episodio o un personaje que junta los elementos dispersos de la composición. En sus poemas y dramas más surrealistas, el hilo divaga, como así también en sus dibujos, pero siempre está allí. Lorca mismo recurre a la imagen visual al describir un "hilo invisible" que le da unidad a un poema de Góngora (1021-22), pero parece que realmente ve los hilos invisibles que ligan las cosas, al concretarlos no sólo en sus dibujos, sino también en sus poemas. Dice que "El tío-vivo gira/colgado de una estrella" (277); en *Prendimiento de Antónito el Camborio en el camino de Sevilla* ve la tarde "colgada a un hombre" (417) y en *Herbarios* "la noche cuelga del cielo" (749). La brisa también se concreta en forma de línea: "La brisa/es ondulada/como los cabellos/de algunas muchachas" (665), encontrando su correspondencia en los dibujos de Lorca, donde el cabello está representado por líneas ondulantes que emanan de la cabeza de sus figuras.

Por el uso de las líneas Lorca alcanza efectos muy sugestivos en sus dibujos. Emplea las líneas intermitentes u oscuras para expresar el movimiento de un objeto, como se suele hacer en las tirillas cómicas. En el dibujo a colores *Trayectoria de una avispa por mi cuarto*, una línea fuertemente trazada marca la trayectoria de

la avispa amarilla vista en dos lugares—donde despegó, y donde paró. La doble vista de la avispa juntada por la línea de su movimiento comunica dinamismo y produce una sensación de lapso del tiempo que de otra forma sería difícil de transmitir en un solo cuadro. En otros dibujos líneas intermitentes indican el movimiento de hojas que caen o de lágrimas que fluyen de los ojos de un payaso. Este deseo de expresar movimiento y acción pictóricamente influye en la vocación dramática de Lorca, ya que el género teatral es a la vez literario y visual.

Por medio de las líneas, Lorca enseña una forma detrás de otra como en *Amor*, donde dos rostros superpuestos coinciden en los labios, y en *Leyenda de Jerez*, donde una figura sombreada trazada con líneas rotas, abraza a otra. Ambos dibujos tienen un paralelo literario en el poema *Confusión*: “*Mi corazón/ ¿es tu corazón?/... ¡Todo es encrucijada!*” (637). No todas las formas que surgen de los meandros espontáneos de las líneas son reconocibles. A veces una línea delicada simplemente ocupa el espacio sin definir un objeto; otras veces produce una forma caprichosa. Es evidente que a Lorca no le interesa copiar la naturaleza sin dejar que su imaginación o inconsciente se exprese a través de las líneas. Esto es tan connatural en él que a menudo las mismas líneas que forman las iniciales de su nombre se van como por cuenta propia para trazar lazos y diseños que llenan toda la página.

LA ICONOGRAFIA LORQUIANA

Lorca emplea ciertas imágenes y objetos insistentemente en sus obras literarias y muchos de ellos aparecen también en sus dibujos. El caballo, por ejemplo, antiguo símbolo tradicional de las pasiones, los instintos y del jinete masculino, se repite frecuentemente en sus escritos. J. M. Aguirre lo relaciona al concepto de Jung del caballo como símbolo de la psique no humano y los instintos animalescos,

en poemas como *Burla de don Pedro a caballo*, *Reyerto* y *Diálogo del amargo*.¹⁰ Hay caballos en el dibujo *Paisaje urbano con autorretrato*, entre rascacielos en la metrópoli, lugar poco apto para ver caballos. Fuertemente coloreados en negro, sugieren un conflicto simbólico entre la civilización, representada por los edificios, y las pasiones primitivas, mientras que en el medio se introduce un autorretrato esquemático reconocible como tal por las espesas cejas y el mechón del pelo que forman una especie de caricatura mínima del artista. La civilización está sugerida también por las ventanas de uno de los edificios, formadas por letras del alfabeto, que pertenecen al mundo intelectual de los libros y las palabras. La misma imagen aparece en el poema *La sombra de mi alma* escrito en Madrid en 1919:

*La sombra de mi alma
huye por un ocaso de alfabetos
niebla de libros
y palabras.* (32)

Otro símbolo que aparece frecuentemente en los dibujos y escritos de Lorca es la flor, particularmente el lirio o la azucena, emblema de la pureza y la Virgen María, y según la simbología tradicional, cuando aparece erguida en un vaso o jarrón, es símbolo del principio femenino.¹¹ En varios dibujos, unas flores que parecen azucenas cuelgan hacia abajo con sus estambres expuestos, sugiriendo el mismo “erotismo estilizado” que Lorca encuentra en el *Polifemo* del poeta barroco Góngora: “*Se puede decir que tiene una sexualidad floral. Una sexualidad de estambre y pistilo en el emocionante acto del vuelo del polen en la primavera*” (1021). En estos dibujos, los finos filamentos expuestos con sus anteras, cuyas puntas emiten el polen para fertilizar la flor, sin duda están vinculados a la imagen erótica que surge en el poema *Madrigal*, de 1919:

*Y se abrió mi corazón
como una flor bajo el cielo
los pétalos de lujuria
y los estambres de sueño.* (115)

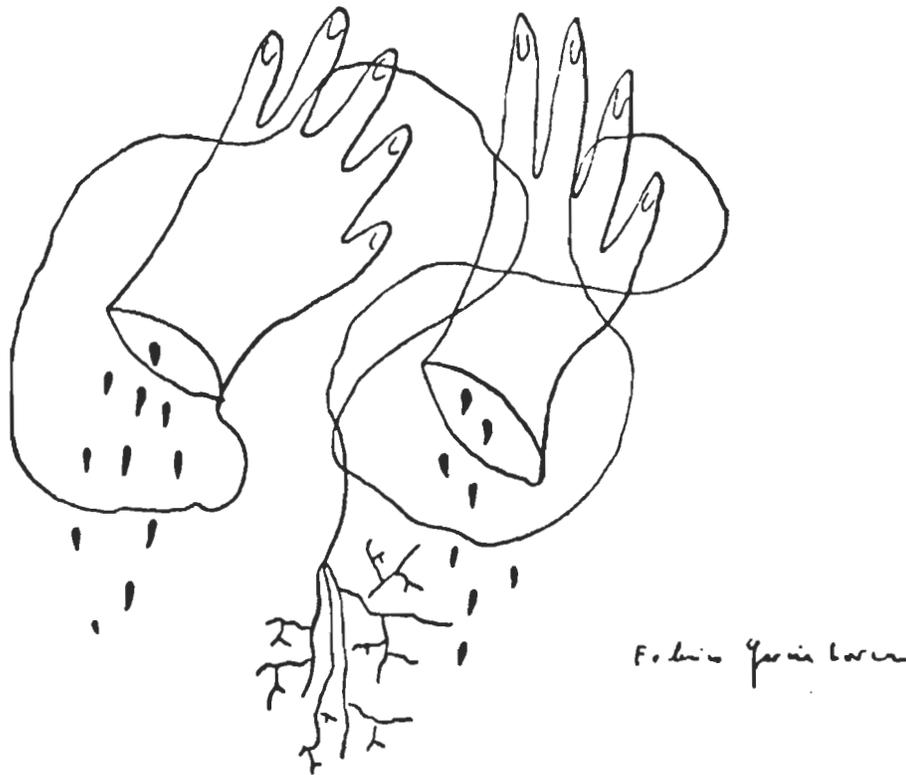
Las flores aparecen en varios dibujos de marineros, colgadas de un ojo, con connotaciones de violencia. La gorra de marinero, circular con un agujero

en el centro, ostenta casi siempre cintas que fluyen hacia afuera, repitiendo en otro contexto las mismas formas de los estambres que salen de las azucenas.

La figura de marinero se repite una y otra vez como una obsesión en los dibujos de Lorca, aunque escasea en sus escritos, donde aparece en sus poemas *Dos marineros en la orilla* y *Canto nocturno a los marineros andaluces*, y en *La doncella, el marinero y el estudiante*, una pieza teatral de diálogo eróticamente sugestivo. En los dibujos, los marineros están situados delante de una taberna o balcón y están vistos de frente. Aunque Lorca parece más amigo de las líneas encorvadas, emplea ángulos agudos para trazar las figuras de sus marineros, lo cual parece relacionado al simbolismo masculino de los cuchillos y espuelas en sus escritos. En varios cuadros hay formas parecidas a cuchillos que son notablemente fálicas.

Uno de los elementos más frecuentes en la iconografía lorquiana en ambos géneros son las flechas, relacionadas probablemente con el simbolismo de los cuchillos. Sugieren la violencia en *Poema de la soledad* (“*Tierra/de la muerte sin ojos/y las flechas*,” (167), y una conexión entre el erotismo y la violencia en otros poemas: “*Amor,/cuyas flechas son de llanto*” (*Canción menor*, 20) y “*¿Qué será del corazón/si el Amor no tiene flechas?*” (*Canción otoñal*, 16). En el dibujo titulado *El ojo*, flechas torcidas emanan de un ojo oscuro y en *Rostro con flechas* y *Rostro en forma de corazón* se convierten en líneas que trazan el contorno del rostro o sus facciones. A juzgar por *Amor*, *Nostalgia* y *Figura*, Lorca está reacio a dejar una línea suelta o colgante en el aire. La punta de una flecha le proporciona una terminación conveniente para las líneas así, que otras veces termina con una flor o un punto grande.

La fruta y los peces son muy comunes en los dibujos de Lorca, como así también en sus escritos. Ilustra una carta a Manuel de Falla en 1922 con tres limones que cuelgan de sus tallos y otra carta a Fernández Almagro en 1927 con limones, que aparecen también en *Merienda* y



Federico García Lorca, *Manos cortadas*.

Naturaleza muerta.¹² La alusión más famosa a esta fruta en los escritos de Lorca ocurre en *El prendimiento de Antoñito el Camborio* en que el gitano corta limones redondos de un árbol y los tira al agua, que se vuelve dorada. El pez como símbolo religioso se nota en el dibujo *Santo de ermita*, pero es más frecuente en Lorca que el pez sea una imagen sexual, con un círculo en la boca. En un dibujo titulado *Viñeta*, los peces cruzan un florero (forma femenina) del que salen unos lirios, y en otro del mismo título los peces reemplazan las flores. En *Naturaleza muerta* un pez rojo está colocado en medio de símbolos explícitamente masculinos. El ojo--símbolo predilecto de los surrealistas-- es otra forma reiterada en los dibujos de Lorca, donde aparece solo o en pares. El ojo es la vida, porque cuando Lorca canta a su amigo muerto Ignacio Sánchez Mejías, dice: "...nadie querrá mirar tus ojos/porque te has muerto para siempre" (558). En el dibujo titulado *El ojo*, brota una forma sombreada de almendra, con las raíces abajo y líneas ondulantes arriba, con más aspecto de

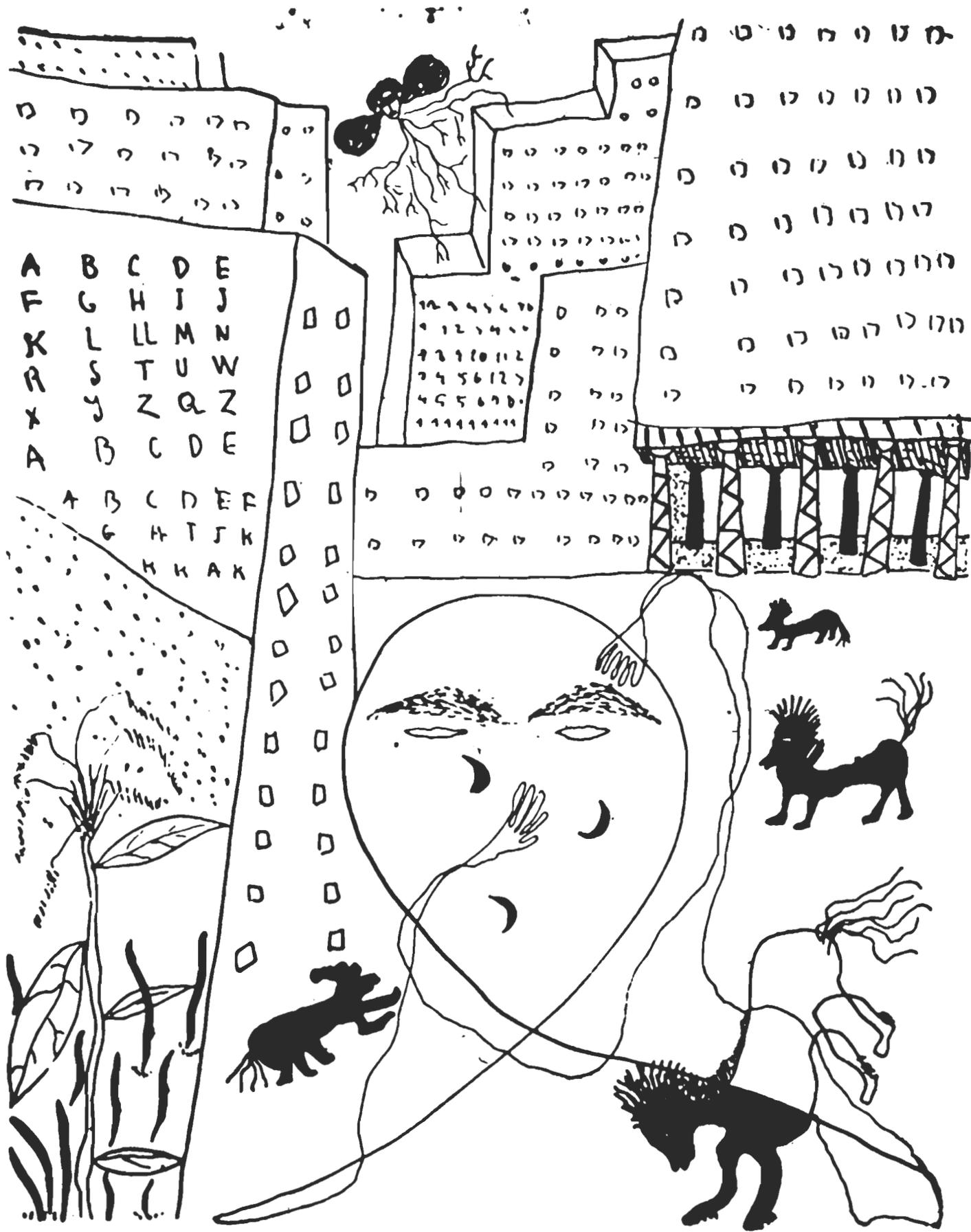
semilla que de ojo. Un ojo aparece en *Nostalgia*, *Rostros en forma de corazón* y *Viñeta*, más como ocurrencia tardía que como símbolo. En *Ojo y vilanos*, por ejemplo, una forma fálica es mucho más evidente que el pequeño ojo que sólo se nota si el cuadro horizontal se mira verticalmente o si se considera la luna negra colocada en un pequeño triángulo como el ojo titular. Parece que Lorca, como un niño travieso, no puede resistir la tentación de colocar un círculo dentro de sus dibujos de lunas parciales y convertirlas en ojos.

Un tema obsesionante en gran parte de la producción literaria de Lorca es la muerte. De la misma manera que personifica y solidifica lo intangible en su poesía, retrata a la muerte en un dibujo del mismo título como un torso de esqueleto con ojos vacíos encima del cuerpo de un hombre que camina. El dibujo podría servir de ilustración para *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, cuando el poeta dice: "Por las gradas sube Ignacio/con toda su muerte a cuestras..." (554). Tantos elementos de la

iconografía lorquiana se introducen en este dibujo de la muerte, que puede considerarse un compendio de sus imágenes predilectas: la azucena con sus estambres y anteras expuestos, un ojo que brota de un tallo de flor, finos hilos que ligan a la cabeza en el aire arriba al cuerpo abajo, líneas ondulantes que son el cabello del esqueleto que terminan en formas que se asemejan a manos humanas, líneas rotas que se extienden en doble fila de la boca de la muerte a una mano cercenada sostenida por un hilo. La mano cortada sostiene una flor, como en el poema *Canción de la pequeña muerte*: "Sola mi mano izquierda/atravesaba montes/sin fin de flores secas" (777). Curiosamente, el dibujo fue realizado el mismo año que se escribieron *Canción de la pequeña muerte* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en 1935.

METAFORA Y METAMORFOSIS

El dinamismo metafórico y el uso de simbolismo lírico y personificación son características conocidas de la poesía lorquiana. Andre P. Debicki describe "la mirada poética como manera de ligar diversos aspectos del mundo" (108) que en *Cante jondo* transforma la apariencia de las cosas y efectúa un intercambio metafórico de elementos humanos e inanimados.¹³ A veces el poeta personifica cosas como la guitarra, la muerte o el viento; otras veces se vale del procedimiento opuesto, describiendo lo humano por medio de imágenes de elementos naturales. Se puede observar el mismo procedimiento en los dibujos, cuando las formas asumen más de una identidad, logrando una calidad de iridiscencia o ambigüedad y prestándose a diversas interpretaciones. Esto es tan frecuente en los dibujos que llega a ser una de las características fundamentales de Lorca como artista pictórico. En *Rostro con flechas*, unas flechas encorvadas forman el contorno de una cara humana en que la boca parece ser una hoja. La incierta relación rostro-



Federico García Lorca, Paisaje urbano con autorretrato.

flechas y labios-hoja (una forma repetida en varios dibujos) produce en el campo visual un efecto comparable al que produce la metáfora en la poesía. En ambos casos el observador está ante una relación intuitiva o sugerida pero no explicada. En este dibujo se presenta el mismo intercambio metafórico que notó Debicki, de lo humano con lo inanimado, en unas flechas que son un rostro y labios que son una hoja. La flecha, un motivo reiterado en Lorca, se presta a la transformación en sus dibujos y en sus poemas. En *Arboles* son flechas que son ahora árboles:

¡Arboles!

¿Habéis sido flechas
caídas del azul?

¿Qué terribles guerreros os lanzaron?

¿Han sido las estrellas? (113)

En *Poema de la saeta* la saeta titular es a la vez flecha y la copla que durante las procesiones religiosas de Semana Santa atraviesa los aires nocturnos como una flecha. En diferentes poemas la saeta es una constelación, un río disparado del arco del cielo o la copla disparada por saeteros tan ciegos como el amor.

Rostro en forma de corazón es efectivamente dos cosas al mismo tiempo, un rostro y un corazón, y contiene un ojo que puede ser también un pez. Una hoja en *Muerte* es también un ojo abierto. En un dibujo llamado *Parque* las líneas sugieren hojas de pino, semillas o gotas; en otro del mismo título formas negras ondulantes que se parecen a anguilas pueden interpretarse diversamente, en vista del título, como hojas, troncos de árboles o sombras humanas. La misma ambigüedad entre árboles y otras formas que se observa en los dibujos ocurre en varios poemas, como el ya citado *Arboles*, donde son flechas, y en *El espejo engañoso*, unidos al hombre: "Eco de sollozo/sin dolor ni labio./ Hombre y bosque" (384).

El contorno del dibujo *Lira* es al mismo tiempo el de España, que aparece también como parte de un dibujo de un florero que es la cubierta de *Romancero gitano*. Los tejados en *Ruadas Gaveas* y *Columna* y *casa* son tela-

rañas. En este último dibujo la balastrada de la escalera consiste en una serie de vasijas de forma femenina que junto con la telaraña y una especie indeterminada de insecto (parecido al que se ve en *Epitalamio*), sugieren simbolismo sexual. En *Paisaje urbano con autorretrato*, como hemos observado anteriormente, las letras del alfabeto son a la vez ventanas de un rascacielos. En muchas de las notas personales de Lorca a sus amigos, la caligrafía de su firma se extiende hacia arriba para transformar las letras en tallos de flores o en diseños. La *o* de Federico en una nota de 1915 hace las veces de un anillo de un abanico abierto, y la *A* de una dedicatoria a Adriano se eleva para convertirse en una estaca cruzada por una flecha. Letras y palabras se entremezclan con otras formas en *Alcoba* y en *Aire para tu boca*, una flor-cruz con espinas-dedos, de donde las "t" forman cruces y las "M" (de Muerte) hojas y hierba.

En *Florero*, un cuadro que Prieto considera "quizá la más bella naturaleza muerta ejecutada por manos poéticas" (27), no queda claro si el pez está pintado sobre el florero o si está nadando dentro de él. Las cintas que salen de las gorras marineras parecen ser a la vez culebras. Hay tanta ambigüedad en las líneas sueltas que acaban en formas diversas, que pueden verse como tallos con lirios, hilos con manos, cuerdas para abrir cortinas con sus borlas, o cintas con campanas.

Las formas esféricas son tan ambiguas en los dibujos de Lorca como en sus escritos, donde son senos, collares, anillos, una tamborina de luna (*Romancero gitano*), "el silencio redondo de la noche" ("Hora de estrellas," 101), o un simbólico sombrero-sol (*Así que pasen cinco años*). Las esferas en *Naturaleza muerta* sugieren la sexualidad masculina, pero el color amarillo los identifica como limones. La mayor parte de imágenes pictóricas ambiguas, sin embargo, no llevan colores, intensificando la sensación de metáfora visual, tan semejante a la poética en Lorca.

El artista que se coloca ante un papel en blanco con la pluma en la mano puede optar por escribir o dibu-

jar, según su inclinación y su talento. Lorca siguió ambos caminos y aunque no cultivó el dibujo con la misma frecuencia, constancia o maestría que las letras, sabía infundir poesía tanto en su obra pictórica como en la literaria.

Estelle Irizarry, norteamericana, profesora de Estudios Hispánicos en la Universidad de Georgetown y autora de varios libros sobre escritores que son pintores (*Writer-Painters of Contemporary Spain*, 1984, y *La inventiva surrealista de E. F. Granell*, 1976).

Ilustraciones cortesía de Aguilar S. A. de Ediciones.

1. Antonio Gallego Morell, *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*, Madrid: Moneda y Crédito, 1968, pág. 12. Las amistades de Lorca con varios pintores se detallan en Marcelle Auclair, *Vida y muerte de García Lorca*, México: Ediciones Era, 1972.
2. Gregorio Prieto, *Lorca as a Painter* (Londres: De la More Press, 1943) y *Dibujos de García Lorca* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1955), que incluye una traducción del primer libro: Jean Gebser, *Lorca, Poet-dessinateur* (París: G. L. M., 1949); *Lorca, Obras completas I* (Madrid: Aguilar, 1973); Eutimio Martín, "Un poema y un dibujo inéditos de F. G. L.," *Insula* 33, nos. 380-81 (julio-agosto, 1978): págs. 1, 24.
3. *Obras completas* 2 vols. 18a ed., 2:1207. Páginas citadas en el texto a continuación (si no se especifica "2", se refiere al primer tomo).
4. Gallego Morell, pág. 23.
5. Prieto, pág. 21. Otras páginas citadas en el texto.
6. "García Lorca y el primitivismo lírico: Reflexiones sobre el Romancero gitano" en Ildelfonso-Manuel Gil, ed., *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pág. 292.
7. E. F. Granell, "La leyenda", de Lorca, y otros escritos (México: Costa-Amic, 1973, pág. 24).
8. Ver André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Madrid: Guadarrama, 1969, pág. 58.
9. "El sonambulismo de Federico García Lorca" en Gil, *Federico García Lorca*, pág. 25.
10. En Gil, pág. 25. Ver también Rafael Martínez Nadal, *El público, amor, teatro y caballos en la obra de García Lorca*, Oxford: Dolphin, 1970.
11. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1982, pág. 92.
12. Todos estos dibujos se encuentran en el libro ya citado de Gallego Morell.
13. "Federico García Lorca: Estilización y visión de la poesía," en Gil, obra citada, págs. 93-113.

Los Fragmentos Vitales de ROBERTO FABELO

por Adelaida de Juan

En el estudio de Roberto Fabelo, que está en el más alto recinto de una antigua casa de La Habana Vieja, desde donde se vislumbran algunas cúpulas, el Mercurio del Comercio, las torres de las fortificaciones -siempre ineficaces contra corsarios y piratas-, las arcadas que mirara la joven Condesa de Merlín, las ondulaciones cartilaginosas del Palacio Art Nouveau, el vacío del Mercado Viejo, en ese estudio, decíamos, estábamos una tarde calurosa de sábado viendo los dibujos más recientes de Fabelo. Aunque anunciado, de repente nos sobresaltó el aullido de las alarmas de prácticas de defensa. Fabelo y yo nos miramos, contemplamos al mismo tiempo, sobre el papel que él sostenía en las manos, el dibujo de una cabeza cuyas facciones se contraen en un grito congelado. Entonces, con expresión cómplice, me dijo Fabelo que eso, precisamente eso, era parte de la violencia en que el hombre hoy vivía y actuaba, sobre todo en esta parte del mundo, en ésta, la encrucijada de lo que hace un siglo Martí llamara *Nuestra América*. Esa violencia, ese desgarramiento impuesto por la misma acción vertiginosa de nuestra historia, llevó a Fabelo, hace ya más de diez años, a pintar, como tema manifiesto, a los mambises libertadores en la manigua cubana. Luego esa etapa inicial fue puesta de lado porque el pintor sintió que el dibujo le era necesario; es el suyo un dibujo que hace nacer figuras una al lado de otra, una encima de otra, una a través de otra, una que surge de otra: en un solo plano, la multiplicidad, sucesiva y simultánea a la vez, de imágenes, que se convierte de golpe en un conjunto distintivo. Su lectura se hace así polisémica, más allá, por supuesto, del disfrute visual de la línea sabia, del volumen sugerido, de la composición compleja en su estructuración multi-forme.

Un elemento es esencial dentro de

este reinado del dibujo. El espacio se carga de un sentido dramático a veces, de agudo humor a veces, de imprescindible necesidad siempre. En dibujos previos a la actual serie, el espacio era virtual: sus sugerencias varias creaban el ámbito visual para los esbozos de figuras, las cuales se unían y se separaban orgánicamente. Ahora, el espacio real entre las figuras tiene una función expresiva de importancia; espacio en blanco no es, ni remotamente, espacio nulo. Fabelo propicia el espacio físico, aéreo, en el cual se desarrolla la problemática de sus figuras. Tiene tal poder que ha acabado por eliminar los fondos referenciales, los escenarios de la tradición, la presencia de lo superfluo, todo por la urgencia imperiosa de la síntesis impactante.

Tal mandato ha llevado a Fabelo a prescindir también de la integridad de la superficie del papel sobre el cual existen sus figuras. Ellas tienen una vida propia que exige, para su más profundo sentido, la obliteración de lo sobrante. El papel cede así a la mano del creador de figuras, y es rasgado, cortado, colocado en el momento del dibujo sobre el piso irregular. Y todo ello es emocionalmente posible por la misma escogida del material: un papel exquisito no puede romperse impunemente: eso tendría un indeseado tono sacrílego. Fabelo escoge entonces un papel que pedía ser rasgado, cuya potencialidad máxima se alcanza precisamente en esa manipulación amorosa.

Porque Fabelo rompe el papel en la medida en que siente que éste sale sobrando para la figura, pero procede siempre en función de un formato de mayor alcance. La recomposición de los fragmentos de forma y dimensión variables, su reorganización para que comuniquen la impresión de ausencia de gravitación, crea un espacio valedero, que en ocasiones parece convertirse en volumétrico. Los varios dibujos de que consta la obra final se imbrican

en un montaje, sólo aparentalmente azaroso, de distancias, ejes rectores y espacios portadores de múltiples posibilidades interpretativas. La progresión apreciativa ante tal obra representa la entrada en un fructífero rejuego tempoespacial.

Los fragmentos vitales son, pues, fragmentos de la realidad dibujada porque son fragmentos de la realidad vivida. La línea armoniosa y fina se transmuta en el trazo gestual y violento. Las relaciones del hombre con la naturaleza, de la figura humana con la animal, del ser pensante con el objeto inanimado, son los puntos referenciales de un discurso creador que se colma con el dibujo riquísimo sobre el modesto papel. Es un código que procede parabólicamente, cuyo hilo conductor es el desgarramiento y la violencia últimos. La alusión a las camas -es un subtema básico- es la sugerencia de múltiples situaciones de vida y muerte, de amor y desolación, de sueño y ansiedad. El butacón remata con el esbozo de los hombros y la cabeza de un hombre, mientras las mesas -otro subtema de importancia- irrumpen en esta realidad vivida/dibujada sólo a través de algunos recipientes caseros, que aquí contienen partes de figuras humanas. Todos estos elementos de la realidad que hemos apuntado sólo son las sugeridas relaciones entre objetos cotidianos que integran una monumental metáfora visual. Ella nos incita a convertirnos en partícipes de un mundo violentamente hermoso y desolador a la vez, que se abre ante nuestros ojos deslumbrados. Entremos en él con la esperanza de poder compartir una intensa emoción que enriquecerá nuestra vida.

La Habana, julio de 1987.

ADELAIDA DE JUAN, cubana. Es crítica de arte. Autora de varios libros, entre ellos: "En la galería Latinoamericana". Actualmente es profesora de la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana.

POR LAS GALERIAS

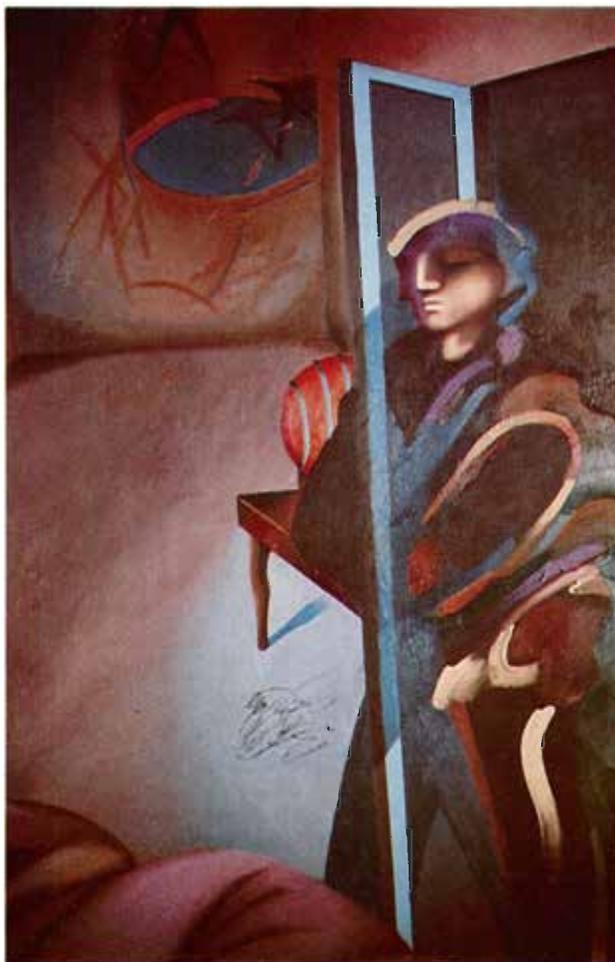
por Delta de Picó

● El 9 de abril de 1987, en el Voluntariado de las Casas Reales de Santo Domingo, República Dominicana, se presentó al público una excelente exposición de escultura del artista puertorriqueño Melquiades Rosario Sastre.

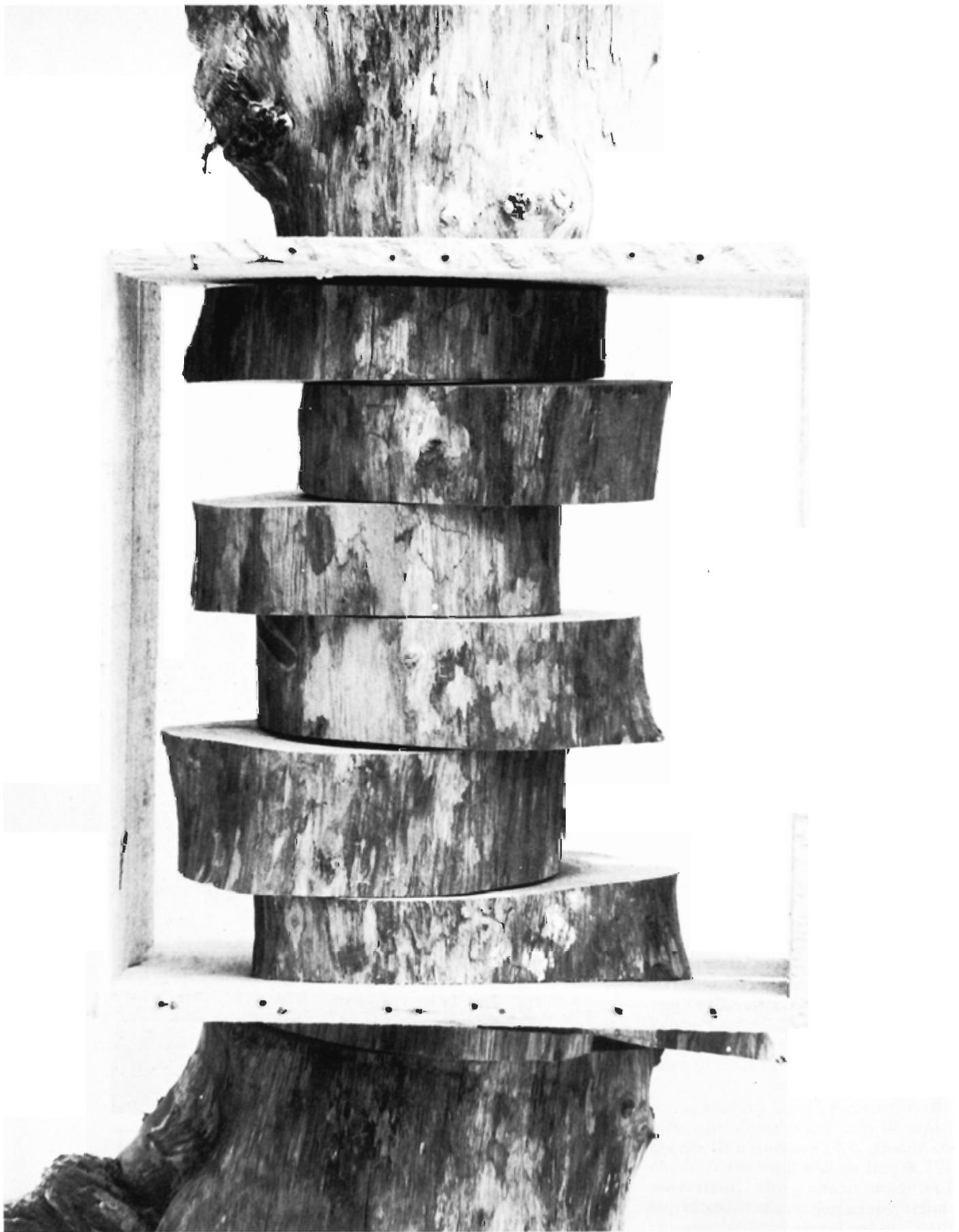
La muestra constaba de 19 obras trabajadas en diferentes maderas como caoba, ausubo, capá prieto, acacia y guayacán. Las esculturas terminadas aparecen sin pulir y el escultor, en vez de usar el método tradicional de tallar la madera, la corta y la ensambla, logrando interesantes formas y composiciones de una gran originalidad. En sus trabajos se puede apreciar que rechaza lo que aprendió en la academia que exige que toda buena obra en madera tiene que estar debidamente pulida y terminada y presenta sus esculturas toscamente trabajadas, sin pretensiones, pero de una gran fuerza y creatividad.

Ya, anteriormente, la primera exposición individual de Melquiades en 1985 en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, fue muy bien recibida por la crítica del país y ésta, que tuvo lugar en Santo Domingo recientemente, comprueba que estamos ante un artista serio, trabajador, y plenamente comprometido con su obra.

● Diógenes Ballester, pintor puertorriqueño que reside hace varios años en Albany, N.Y., exhibió en saludo a la VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, una interesante muestra de su más reciente obra, la que tuvo lugar en la sala de exhibiciones de



Juan Ramón Velázquez, *El Visitante*, acrílico sobre tela, 48'' x 48''



Melquiades Rosario Sastre, *Escultura Ensamblage*, madera acacia, (detalle)



Rafael Trelles, *Ienus*, Dibujo, carbón, acrílico y tinta, 40" x 26"

la Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico.

Veinticinco monumentales piezas, algunas de las cuales medían hasta "48 x 96", formaban la extensa colección de vivos y brillantes colores.

Ballester, nacido en Ponce, P.R., es hoy uno de los más importantes pintores puertorriqueños, merecedor de múltiples premios y distinciones tanto locales como internacionales. Ha participado en importantes colectivas de Estados Unidos, Grecia, Yugoslavia e Italia.

● El VII certamen de la revista Sin Nombre, concurso de gran prestigio en el ámbito artístico de la comunidad y que se celebra cada dos años, tuvo lugar en la galería de la Liga de Arte de San Juan del 30 de enero al 26 de febrero de 1987.

Se sometieron 220 obras en los medios de dibujo, pintura y grabado. El jurado, compuesto por la artista Zilia Sánchez, el conocedor de arte, Luigi Marrozzini y el pintor Luis Hernández Cruz, seleccionó 47 obras para ser exhibidas. Se otorgaron un primer premio y tres menciones en cada una de las categorías. Las citas a continuación son parte del laudo del jurado.

"El primer premio de pintura, 'Sin título', de **Carlos Collazo**, incorpora nuevos elementos a un campo de acción abstracto en principio, elevando el contenido a una dimensión lírica que sobrepasa la nueva superficie bidimensional."

Las tres menciones en pintura correspondieron a **Teófilo Freytes**, por

su obra "El artista vende su piel", a **Carlos Marcial** por su obra "Eros y Thanatos" y a **Angel Luis Rivera** por "Desprendimiento I".

"En el primer premio de dibujo, 'Venus' de **Luis Rafael Trelles** el artista utiliza el trazo esquemático, luz y sombra y unas notas de color para presentarnos una Venus enigmática, esfinge y demonio a la vez. Las bien usadas técnicas crean una imagen nueva pero a la vez en la tradición histórica de la diosa del amor."

Las tres menciones en dibujo se adjudicaron a **Arnaldo Collazo** por su obra *Pulpa*, a **Ada Carmona** por su dibujo *Refugio de Conciencia* y a **Ever Sabater** por *Paisaje en franjas*.

En grabado se ofrecieron un primer y segundo premio y dos menciones.

El primer premio correspondió a **Haydée Landing** con *Memorias de una Pareja*. "Esta magnífica obra, técnicamente exquisita, expone la tendencia actual de nueva imagen. Es sumamente original el concepto de las figuras con sólo el color necesario para crear la atmósfera que envuelve al espectador en el mundo íntimo del artista."

El segundo premio, "Los ojos de Angel" de **Víctor Martínez Sánchez** "es una litografía con efectos fotográficos que nos pone de frente a una escena de periodismo, política o el crimen rutinario, pero que deja al espectador con un elemento rítmico, subyugante e hipnótico y con una serie de signos para decodificar."

Las dos menciones correspondieron a **Andrés Rodríguez** y **Rebecca Castrillo** por sus grabados *Paisaje de la Muerte* y *Paisaje explosión* respectivamente.

● **Pinturas y Dibujos** de Juan Ramón Velázquez se presentaron en la galería Botello de Plaza Las Américas del 5 al 16 de noviembre de 1986.

La crítica de arte Myrna Rodríguez dice de su obra, "Podemos señalar que ha habido un cambio estilístico en la nueva obra de Juan Ramón Velázquez, aunque en esencia, no de carácter fundamental, ya que el artista no ha cambiado sus estructuras ni variado sus planteamientos filosóficos. Al igual que en toda su obra desde el principio, con sus extraordinarios dibujos a lápiz, utilizando luego los medios mixtos que incluían efectos y formas tridimensionales, hasta ésta, su más reciente creación, la figura humana sigue logrando la mayor atención."

● Tres muy importantes exhibiciones se llevaron a cabo durante la VII Bienal, la de María E. Somoza, la de Marcos Irizarry y la retrospectiva Xilografías Puertorriqueñas, las que serán reseñadas ampliamente en *Plástica XVII*.

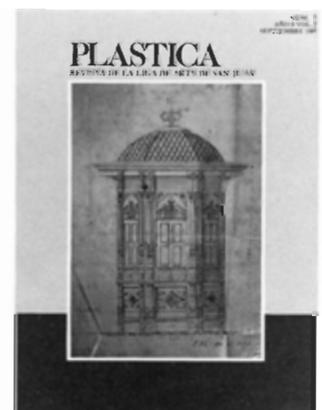
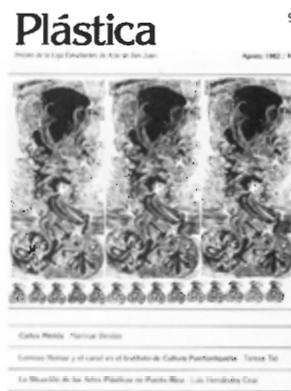
DELTA DE PICO, puertorriqueña. Es miembro fundador de la Liga de Arte de San Juan y de la revista *Plástica*. Actualmente es directora de la Liga y editora en jefe de *Plástica*.

TENGA UNA COLECCION COMPLETA DE PLASTICA



Números 1 - 2 - 3 - 8 agotados

Números 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 \$7.00 c/u



Favor de enviarme los siguientes números de **PLASTICA**

Núm. 4 Núm. 5 Núm. 6 Núm. 7 Núm. 9 \$7.00 c/u

Núm. 10 Núm. 11 Núm. 12 Núm. 13 Núm. 14 Núm. 15 **TOTAL** _____

Nombre _____

Dirección _____

CHEQUE

Zip Code _____

GIRO POSTAL

Liga de Arte Apartado 5181, Puerta de Tierra, San Juan, Puerto Rico 00906-5181



*Volvo
el arte
hecho
Máquina*



Por tantas buenas razones . . .

VOLVO

Calidad que no se discute

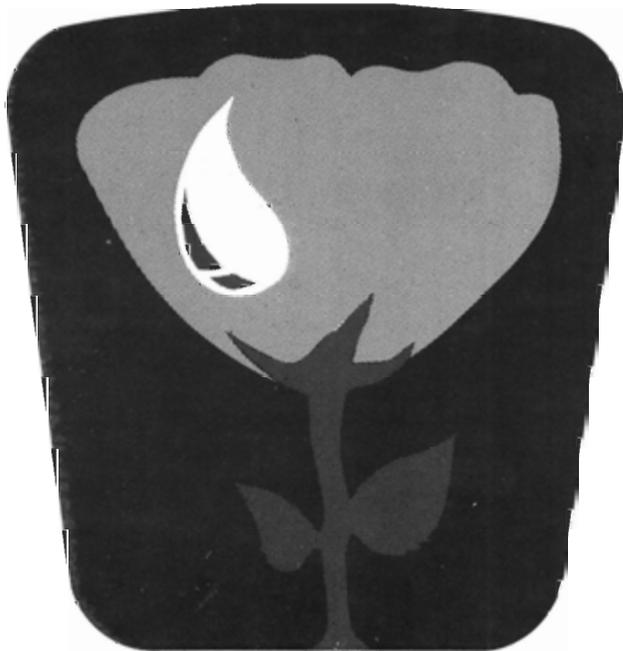
BOTELLO



EXPOSICION COLECTIVA DE ARTISTAS LOCALES E INTERNACIONALES

PLAZA LAS AMERICAS - 143, HATO REY, PUERTO RICO 00918, TEL. 754-7430

Arte
genuino
despierta
el sentido
y arranca
una emoción



Por ese estímulo que
es fuerza creadora,
el Chase contribuye
hoy y siempre con las
artes en Puerto Rico.



The Chase Manhattan Bank. N.A. Miembro FDIC

ZOOM

**Galería
Laboratorio Profesional ByN
Papeles de Arte
Enmarcados
Materiales Fotográficos**

151 Tetuán, Viejo San Juan
(809) 722-9627

colortaal

services



EVERYTHING FOR THE ARCHITECT,
ENGINEER, DRAFTSMAN, SURVEYOR
AND ARTIST.

Dealers autorizados Keuffel & Esser.

Servicio para Arquitectos, Ingenieros, Agrimensores,
Delineantes y Artistas.

* Copias de Planos * Efectos y equipos para
Arquitectos, Ingenieros, Estudiantes y Agrimensores
* Xerox, a new concept in Engineering and
Architectural Documentation

725-0990

723-1841

1655 Ave. Ponce de León (Pda. 24), Santurce, P.R.
PARKING GRATIS PDA. 24 1/2.

GALERIA COABEY

GRAFICA DE PUERTO RICO

Jesús M. Díaz Caraballo
Director

San José #1, Viejo San Juan
Apartado 1744, San Juan, P.R. 00903
Tels. 723-1018, 723,1395

Román, D'Cruz & Asociados

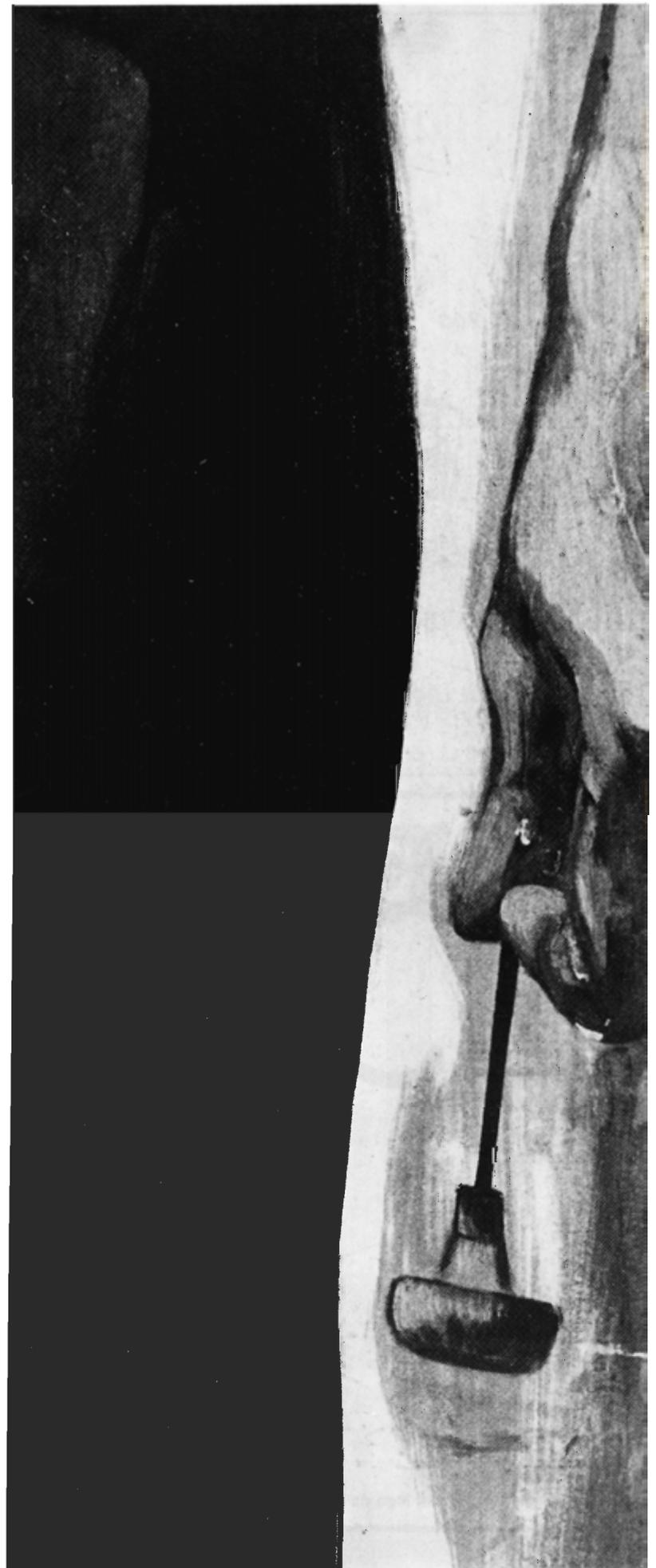
MEDICOS ANESTESIOLOGOS

**Dr. José C. Román de Jesús
Dr. Oswald A. D'Cruz
Dr. José E. González García**

Calle Peral - Esq. De Diego
Condominio La Palma - 2ndo. Piso - Oficina 2-G
Mayagüez, Puerto Rico 00709
Apdo. 939 - Tels: 834-4340 / 834-4347 / 834-4348

*Mentes que crean,
manos que plasman,
artistas que honran.*

*Nuestro compromiso con el arte
nos enorgullece.*



Fragmento del mural "La Plena" de Rafael Tufiño.



Glass & Moulding



ART
MATERIALS

PONCE DE LEON 1118 • PDA. 17 • P.O. BOX 9744
SANTURCE, P.R. 00908 • TELS. 722-2248 • 722-0892

CORTESIA DE



EMPRESAS
NATIVAS

G.P.O. Box 1138 - San Juan, Puerto Rico 00936
Tel. (809) 754-8516 y 754-7135

El sabor que
yo prefiero



Burger King® y el logo de los panes son marcas registradas de Burger King® Corporation.

DEFINITIVAMENTE



Lo mejor
de nuestros
artistas.

- PINTURA
- DIBUJO
- GRAFICA
- ESCULTURA
- CERAMICA
- ARTESANIA

GALERIA 2

Hotel Cerromar
Dorado
Puerto Rico
796-4025

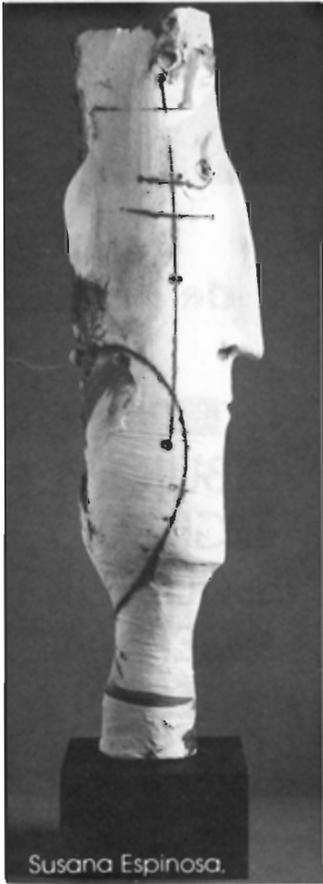


LIGA DE ARTE DE SAN JUAN

Apartado 5181, Puerta de Tierra
San Juan, Puerto Rico, 00906
Tels.: (809) 722-4468 / 725-5453

Clases de Arte, Talleres Especiales, Galería, Revista Plástica

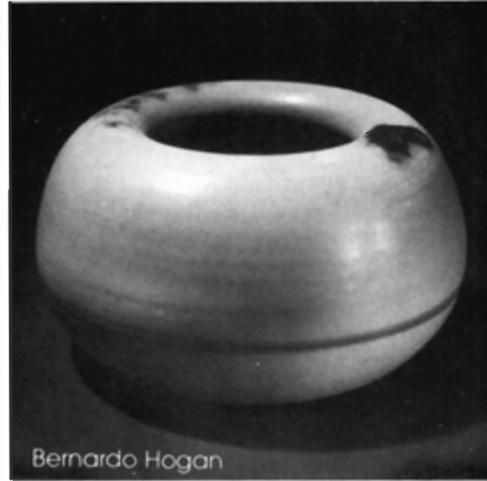
cerámica en casa candina



Susana Espinosa.



Jaime Suárez



Bernardo Hogan



Toni Hambleton.

● candina 14 condado Puerto Rico 00907 724-2077



- Sala de Exposiciones Colectivas e Individuales
- Grabados, Dibujos, Pinturas y Serigrafías
- Selección de Artesanías
- Asesoramiento a Decoradores en Selección de Obras
- Marcos para Cuadros
- Diplomas y Laminados
- Conservación (acid-free), Lavado y Esterilización de Obras

GALERIA DE ARTE Y TALLER DE MARCOS, LAMINADOS Y CONSERVACION

Calle Navarro No. 68, Esq. Peñuelas (detrás antiguo Sears)
Hato Rey, Puerto Rico 00918 Tel. (809) 758-1078
Horario: 9 A.M. a 6 P.M. de lunes a sábado. Domingo por cita.

ofi-arte

material de oficina
arte
escolar
copias xerox

PLAZA LAS AMERICAS PRIMER NIVEL LOCAL 108
HATO REY, PUERTO RICO 00919 TELEFONO: 754-8635



MUSEO • DE • ARTE
CONTEMPORANEO
DE • PUERTO • RICO

Una institución sin fines de lucro, incorporada según las leyes del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, con el propósito de reunir en etapas sucesivas de su desarrollo la obra de los artistas contemporáneos que más se han destacado en Puerto Rico, el Caribe y Latinoamérica.

Respalda esta iniciativa. Únete como socio a los **“Amigos del Museo de Arte Contemporáneo (MAC)”**.

Para información escriba a:

Museo de Arte Contemporáneo
G.P.O. Box 2377
San Juan, Puerto Rico 00936

PLASTICA ANTERIOR

JOSE CAMPECHE Y JORDAN (1751-1809)
PRIMER RETRATISTA PUERTORRIQUEÑO

María del Pilar González Lamela

CARLOS RAQUEL RIVERA Y LA
EVOLUCION DE SU ESTILO

Rafael Omar Ruiz

PERFIL DE CARLOS RAQUEL RIVERA

Rafael Omar Ruiz

DESDE SANTO DOMINGO.
BREVES APUNTES ACERCA DE UN
SIMPOSIO DE ESCULTURA...

Marianne de Tolentino

PABLO RUBIO O LA METAMORFOSIS
DE LA ESCULTURA, DE LO TECNOLÓGICO
A LO POÉTICO

Marianne de Tolentino

PROYECCIONES SOBRE LA ENSEÑANZA
DEL ARTE

Luis Camnitzer

RECUERDOS:

ANTE EL MURAL DE "LA PLENA"

Félix Bonilla Norat

LA DECADA DEL '50

Teresa Tió

EL CARTEL EN PUERTO RICO:
RETROSPECTIVA

María E. Somoza

NUBESTRATOS DE ANTONIO NAVIA:
ALGUNOS DATOS

Nelson Rivera Rosario

JAIME SUAREZ: 1975-1985

Marimar Benítez

APUNTES SOBRE UN LIBRO

Efraín Barradas

EL SALON DE ARTE YAUCONO
PINTURA 1985

Nelson Rivera Rosario

POR LAS GALERIAS

Delta de Picó

PROXIMA PLASTICA

LA SEGUNDA BIENAL DE LA HABANA
ENFOCA EL TERCER MUNDO

Shifra Goldman

JUAN A. ROSADO

José Antonio Torres Martinó

PINTURA PUERTORRIQUEÑA

Maricarmen Ramírez

ALFREDO HLITO: RETROSPECTIVA
EN EL MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES

Silvia de Ambrosini

INFORME SOBRE LA BIENAL DE
CUENCA, ECUADOR

Raquel Tíbol

LA EDUCACION ARTISTICA EN
LATINOAMERICA TRASCIENDE EL
PROBLEMA DE LA IDENTIDAD CULTURAL

Luis Camnitzer

BREVE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO

Damián Bayón

"MULTITUD", DE JULIO ROSADO
DEL VALLE

José Antonio Pérez Ruiz

ARNALDO ROCHE

Enrique García Gutiérrez

LA ABSTRACCION EN LAS ARTES

José Antonio Pérez Ruiz

RAFAEL ALBERTI, POETA-PINTOR

Estelle Irizarry

ESCULTURA ACTUAL EN PUERTO RICO

Manuel Pérez-Lizano

POR LAS GALERIAS

Delta de Picó

P
plástica