

JULIO 1984 — 6 francos franceses (España : 150 pesetas)

# El Correo de la unesco

**Artes  
de América  
Latina**





Foto Martine Franck © Magnum, Paris

## La hora de los pueblos

**25 Cuba**

El artista en su taller

Por primera vez publicamos en esta sección de "La hora de los pueblos" la fotografía de un artista cuyo nombre es conocido. Trátase de poner así de relieve que el arte forma parte del devenir de las comunidades humanas y que no es una aventura elitista sino un testimonio enraizado en la sociedad que lo produce. El escultor cubano Agustín Cárdenas, creador y artesano a la vez, trabaja por igual la madera y el mármol. Nacido en 1927, se le reconoce hoy día, en su patria y en el resto del mundo, como a uno de los escultores más importantes de nuestra época. Tótemes adelgazados en la madera, redondeces del mármol y de la materia resistente:

esas dos facetas de la obra de Cárdenas son perceptibles en la fotografía aquí publicada del artista trabajando en su taller (1971). Como en el caso de su compatriota Wifredo Lam, en Cárdenas la memoria de la raíz africana rehace las máscaras y las formas: plenitudes vegetales, arracimamientos de bulbos, agudeza de las espinas que se encuentran en la fuente de la estética africana y que se alían a las conquistas más recientes de las artes plásticas. Más allá de las facilidades de lo que se dio en llamar "exotismo", la pintura y la escultura significan así *la historia presente de nuestro planeta*: el encuentro de culturas y su fecunda simbiosis.

**H**ACER, dentro de los límites de nuestra revista, una presentación general del arte floreciente de América Latina representaba un verdadero desafío. Por ejemplo, se imponía la necesidad de llevar a cabo una selección y esto en una esfera en la que cualquier opción resulta forzosamente arbitraria. Nos hemos resuelto a ello de todos modos, conscientes de la unidad subterránea en torno a la cual se estructura la creación artística del continente.

En tal tarea nos fue fácil advertir en primer lugar la presencia evidente de los pueblos amerindios: ese sentido de la verticalidad, tan patente cuando se desciende por el camino zigzagueante que conduce a Chavín, en el Perú, desde donde se contempla el paisaje *de pie* frente a uno; esa propensión a culminar en la altura, propia de los mayas, los aztecas y los incas y que desdeñando las fecundas astucias de la perspectiva opta por lo plano y por la desmesura de las formas; finalmente, ese enroscamiento de las figuras geométricas y de los colores crudos, herencia de las cerámicas precolombinas y de las piedras grabadas de los templos. Todo ello vuelve a encontrarse por igual en el constructivismo rioplatense, en el muralismo mexicano, en Gamarra y en Botero, y se exaspera en las estructuras cinéticas de un Soto o de un Cruz-Díez.

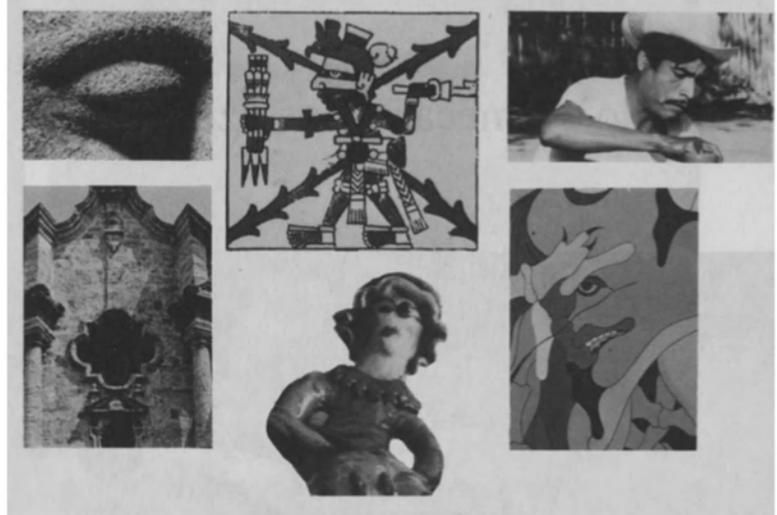
En esa raíz indígena vinieron a injertarse elementos determinantes provenientes de la Europa occidental: la representación y la frecuentación popular de la muerte; los convencionalismos exacerbados del barroco colonial, una de cuyas manifestaciones más importantes en el terreno de la arquitectura es la Habana Vieja y cuyas obras maestras plásticas parecen encontrar un eco lejano en el abarrotamiento de los cuadros de Seguí; las audacias arquitectónicas de las ciudades contemporáneas, particularmente Brasilia; las invenciones gráficas del arte moderno que Matta lleva tan lejos... En todas estas esferas los artistas latinoamericanos dejaron pronto de sufrir las influencias exteriores para llegar a ser maestros de la creación, fieles al genio de sus pueblos.

No debe pues extrañar que el arte popular, artesanía o pintura, sea tan importante en esa parte del continente americano. Arte de los barrios o arte rural, arte indio o mestizo por excelencia, ha estado también sujeto muy a menudo a la influencia africana. Pero las manifestaciones más patentes de esta influencia se advierten no sólo en la pintura "natural" de la que Haití y Brasil dan ejemplos convincentes, sino también en las obras sobremedida elaboradas de un Lam o de un Cárdenas. Y es que el arte de las Américas Latinas es inseparable de un proceso fundamental: la mezcla de culturas y el dinamismo de éstas, renovado a partir de tal mestizaje.

Finalmente, lamentamos no haber podido, por falta de espacio, insertar esta presentación panorámica del arte latinoamericano, como habría sido nuestro deseo, en el contexto de la vida cotidiana de los pueblos a los que pertenece. Y, particularmente, no haber podido citar a tantos artistas jóvenes o todavía poco conocidos fuera de sus países que aseguran hoy día la continuidad y la fecundidad casi inagotable de esa creación.

**Nuestra portada:** Roberto Matta (n. 1911), *Las dudas de los tres mundos* (detalle), pintura mural en la Sede de la Unesco, París, 1956. (Véase el texto de la pág. 22).

Foto Jean-Claude Bernath © El Correo de la Unesco



- 
- 4** De los olmecas a los aztecas  
**El arte precolombino de Mesoamérica**  
por Jacques Soustelle
- 
- 9** De Chavín a los incas  
**El arte prehispánico del Perú**  
por Jesús F. García Ruiz
- 
- 14** Pintura y escultura en la Colonia  
por Damián Bayón
- 
- 18** Biografía de la Habana Vieja  
por Manuel Pereira
- 
- 21** Brasilia, un futuro que preservar  
por Briane Elisabeth Panitz Bica
- 
- 22** Bocetos para cuatro artistas  
por Edouard Glissant
- 
- 29** Cândido Portinari, el pintor del Brasil  
por Antonio Carlos Calado
- 
- 30** Reverón el precursor  
por Juan Calzadilla
- 
- 31** Ecuador : las figuras de pan  
por Jorge Enrique Adoum
- 
- 32** Perú : toros, retablos, calabazas...  
por Manuel Checa Solari
- 
- México
- 
- 34** La producción artesanal  
por Anharad Lanz de Ríos
- 
- 35** La muerte en las artes populares  
por Miguel Rojas Mix
- 
- 36** El surrealismo popular de Haití  
por René Depeste
- 
- 37** Las grandes corrientes de la pintura contemporánea  
por Carlos Rodríguez Saavedra
- 
- 2** La hora de los pueblos  
**Cuba : El artista en su taller**

Revista mensual  
publicada en **27 idiomas**  
por la Unesco,  
Organización de las Naciones Unidas  
para la Educación, la Ciencia  
y la Cultura  
7, Place de Fontenoy, 75700 París.

Español  
Inglés  
Francés  
Ruso  
Alemán  
Arabe  
Japonés

Italiano  
Hindi  
Tamul  
Hebreo  
Persa  
Portugués  
Neerlandés

Turco  
Urdu  
Catalán  
Malayo  
Coreano  
Swahili  
Croata-servio

Esloveno  
Macedonio  
Servio-croata  
Chino  
Búlgaro  
Griego

Se publica también trimestralmente  
en braille, en español, inglés, francés  
y coreano.

Jefe de redacción:  
Edouard Glissant

# El arte precolombino de Mesoamérica

De los olmecas a los aztecas

por Jacques Soustelle



**En el valle de México se han encontrado numerosas figurillas de barro cocido relacionadas seguramente con los cultos agrarios de la época preclásica (2000 a.C.-300 d.C.), anterior al florecimiento de las grandes civilizaciones mesoamericanas. En esta figura antropomórfica bicéfala de barro cocido, que data del periodo preclásico superior (2000-1000 a.C.), puede advertirse el símbolo de un dualismo profundamente enraizado en el pensamiento aborígen.**

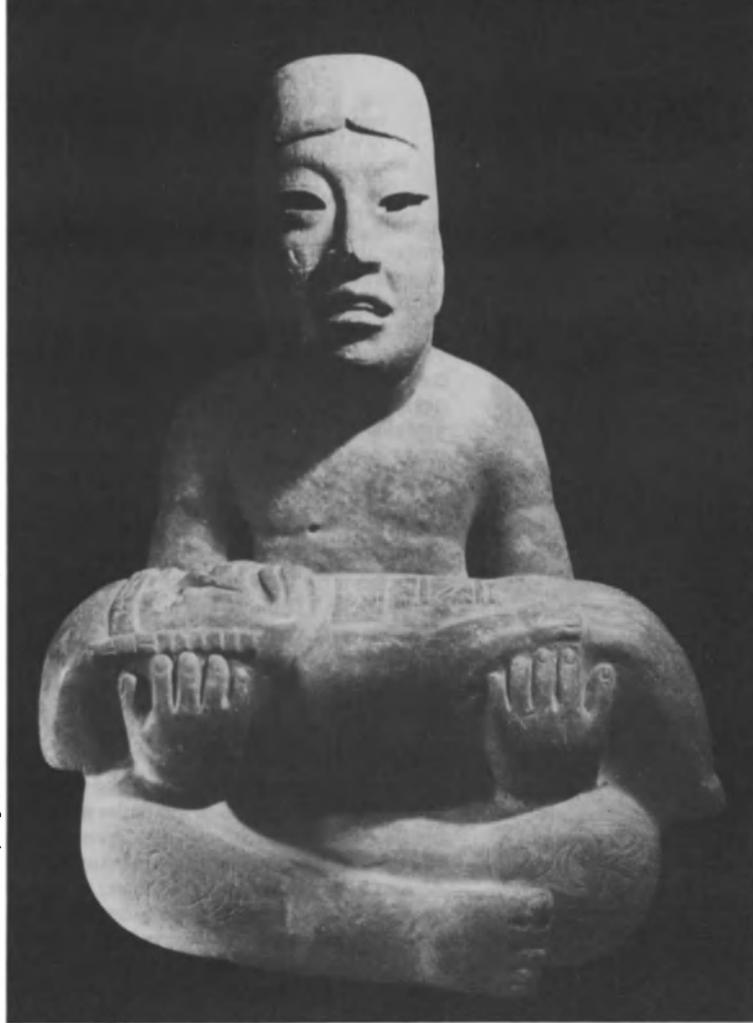
**N**UESTRA civilización occidental se ha soltado de las amarras que la ligaban con la sacralidad. De ahí que nos resulte tan difícil comprender otras culturas apegadas a su sistema religioso y a su visión del mundo. Esas civilizaciones ignoran la noción del “arte por el arte”. Su plástica cumple con una función bien determinada que consiste en comunicar con el mundo de lo sagrado, aportando al ritual la iconografía, el marco material que éste necesita para que se hagan visibles y palpables los símbolos propios del lenguaje esotérico. Mas, por importante que sea en esas artes la parte de lo religioso, peculiar atención dedican también a ciertos temas profanos — bien es verdad que el hombre o, mejor dicho, los hombres a los que en ese caso glorifican al igual de dioses son casi siempre personajes fuera de serie: guerreros insignes, reyes, sacerdotes de rango elevado...

Basta considerar los vestigios del arte precolombino de México y de América Central —es decir de esa “Mesoamérica” que fue a lo largo de tres mil años uno de los focos más espléndidos de la cultura mundial— para que se nos haga evidente de inmediato la coexistencia de esa dimensión sacra, muy predominante por cierto, y de un “sector profano” estrechamente vinculado con las estructuras sociales y políticas de los Estados autóctonos. Pero, por supuesto, también cabe subrayar de entrada que sólo conocemos una parte limitada — aunque particularmente valiosa— de las artes precolombinas, a saber la escultura, ya sea en bajo ya en alto relieve, el cincelado de piedras semipreciosas, la pintura mural, la iluminación de manuscritos, la decoración de telas y de objetos de cerámica. En efecto, las alhajas de oro de exquisita labor terminaron casi todas en los crisoles de los conquistadores; apenas subsisten dos o tres muestras de aquellos mosaicos de plumas multicolores, obras maestras pero frágiles debidas al insuperable esmero y a la infinita paciencia de los artistas autóctonos; y casi nada sabemos de la música india...

¿Conviene hablar de “arte” refiriéndose a los primeros esbozos, a los tanteos del periodo llamado “preclásico”? Seguramente, ►

Foto: Jean Mazenod © Editions d'art Lucien Mazenod, Paris

**JACQUES SOUSTELLE**, etnólogo, escritor y político francés, ha sido ministro del gobierno de su país y es actualmente profesor de la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales de París. Especialista de las culturas precolombinas de México y América Central, es miembro del Instituto Mexicano de Cultura y ha obtenido el premio internacional Alfonso Reyes. Es miembro de la Academia Francesa. Entre sus obras de carácter científico cabe citar *Les quatre soleils* (1967), *La civilisation des Olmèques* (1979), *L'univers des Aztèques* (1979) et *Les Maya* (1982).



Fotos Roland © Zcilo, París

La más antigua civilización de América Central fue la de los olmecas que floreció tempranamente hacia el año 1000 a.C. en la costa del golfo de México. Su centro parece haber sido La Venta, en el actual estado de Tabasco, una isla de 4,5 km de largo rodeada de pantanos. Los olmecas, cuyas lengua e historia siguen constituyendo un misterio, extendieron su cultura hasta la costa del Pacífico y Guatemala durante ocho siglos. Inventaron una escritura jeroglífica y un calendario. Pero su civilización se caracteriza particularmente por un arte de la piedra —pirámides y templos, estelas y altares, estatuas y estatuillas— relacionado con el culto a una divinidad mitad felina mitad humana. Los temas fundamentales del arte olmeca persistieron en todas las variantes del arte precolombino mesoamericano, desde los mayas hasta los aztecas, durante quince siglos. Arriba a la izquierda: esta escultura de jade verde pálido (500-100 a.C.) representa probablemente a un sacerdote que sostiene en sus brazos a un niño de rasgos felinos (55 cm de alto); fue descubierta en Las Limas, estado de Veracruz. Extremo superior

derecho: monumento de La Venta, esculpido en basalto, en el que figura un hombre en marcha que sostiene un objeto en forma de bandera. Este personaje, conocido con el nombre de "El embajador", está rodeado de cuatro caracteres o glifos. Arriba: detalle de otro monumento de La Venta en el que se distingue a un personaje con un niño en los brazos, motivo que reaparece frecuentemente en los altares de ese gran centro ceremonial olmeca. A la izquierda: el "Escritor" de Cuicapan, con el gorro y el pecho cubierto de glifos; proveniente de Oaxaca, cerca de la costa del Pacífico, esta obra maestra de la escultura en barro cocido da fe de la influencia de la cultura olmeca en dicha región aun después de desaparecer como tal.

► ya que ese “horizonte arcaico”, como se le suele denominar, coincide con los inicios de la agricultura y con los cultos campesinos del segundo milenio antes de nuestra era, y ha dejado abundantes y características huellas desde la parte central de México hasta Costa Rica, en particular figurillas de barro cocido que representan a menudo personajes cuya acentuada feminidad no deja de recordar a las “Venus” de formas generosas propias de la prehistoria europea. Se trata con toda probabilidad de deidades agrarias de las que dependían la fecundidad de las tierras y la abundancia de las cosechas. Esas figurillas son especialmente numerosas en el Valle de México.

Considerada pues en su conjunto, la época “preclásica” viene a ser como una introducción al período esencial, el de las altas civilizaciones mesoamericanas. La más antigua de ellas, su iniciadora, fue la civilización olmeca que, a partir del año 1200 a.C. y a lo largo de ocho siglos, iba a lucir con inigualado resplandor desde el golfo de México hasta el Pacífico y Guatemala. En ese pueblo cuyo misterio estamos aún lejos de haber penetrado irán asentándose los rasgos característicos de Mesoamérica — rasgos que perdurarán incluso en los aztecas casi tres mil años después—, entre otros la capital importancia de los centros ceremoniales, luego del arte sacro, el predominio de la escultura y del cincelado, la abundancia de las estelas en bajo relieve y de los altares monolíticos. Remóntanse asimismo a los olmecas los primeros elementos de una escritura jeroglífica así como las figuraciones del complejo calendario mesoamericano.

Más que nada nos fascina en los olmecas el arte de la piedra, y ya destacan en él los dos temas a los que antes nos hemos referido: el mundo de los dioses y el mundo de los hombres. Del primero testimonian entre otros muchos ejemplos los altares de La Venta y de San Lorenzo cuyos bajorrelieves representan a personajes (dioses o sacerdotes) que llevan en brazos a un extraño niño, medio humano medio felino; la diosa de la lluvia y de la fecundidad agrícola de Chalcatzingo; el “bebé jaguar” de Las Limas, estatuilla de jade de asombrosa virtuosidad; los hombres jaguares de la colección Bliss en el Museo de Dumbarton Oaks, en Washington... En cuanto al segundo tema, no menos valiosas son las figuraciones de hombres de Estado, jefes y embajadores. Las colosales cabezas características de la cultura olmeca son aparentemente retratos de personajes notables. De ello da fe la especificidad propiamente individual de sus facciones; y los glifos esculpidos en los cascos que les cubren indican sin lugar a dudas el nombre o el título del notable retratado. La famosa estela llamada del “Embajador”, en La Venta, refiere un hecho histórico: cuatro signos jeroglíficos explican el propósito del hombre en marcha, esgrimiendo una bandera, que se ve en ella representado. Más célebre aún es la estela del “Tío Sam” cuyos bajorrelieves evocan el encuentro “cara a cara” entre un olmeca típico con su rostro rotundo y un individuo de angulosas facciones: ¿entrevista política entre dos jefes de distinto origen étnico?



Foto © Claude F. Baudet, París

*Copán, en la actual Honduras, fue uno de los grandes centros religiosos de la civilización maya en la época llamada “clásica” (de 300 a 900 d.C.). Copán es célebre por sus esculturas y sus espléndidas estelas. Esta cabeza pertenece a una escultura que representa seguramente al dios de la lluvia. El personaje lleva una antorcha en la que está grabado el glifo del agua.*

Las artes mesoamericanas aparecen pues definidas, por lo menos en sus aspectos esenciales, desde el primer milenio antes de nuestra era. Pero esto no significa en absoluto que quedarán inmobilizadas o uniformizadas durante todo el tiempo que transcurriera entre aquella época y la conquista española. Al contrario, cada civilización, cada provincia supo elaborar su estilo propio. Sin embargo, no cabe duda de que existe como un parecido de familia entre todas sus realizaciones. Una estatuilla olmeca, un bajo relieve maya, una pintura de Teotihuacán o una estatua azteca pueden identificarse a primera vista pero, consideradas en su conjunto, revelan más similitudes entre sí que las obras elaboradas por las civilizaciones andinas desde Chavín hasta Tiahuanaco, desde los mochicas hasta los incas.

En lo que respecta a las artes plásticas, dos fases principales destacan en la historia de Mesoamérica después de los olmecas: la época clásica, desde el final del primer milenio antes de nuestra era y el principio de la misma hasta el siglo X, y la época postclásica, desde el año 1000 hasta los inicios del siglo XVI. Corresponden a la primera fase el arte de Teotihuacán, el de los mayas “clásicos”, el de Monte Albán, el de Oaxaca y el del golfo de México (Veracruz). Propias del segundo período son las obras de los “últimos” mayas (Yucatán), las artes toltecas; la cultura mixteca de los montes de Oaxaca, la cultura llamada “mixteca-puebla” que predominó entre esos montes y la llanura de Cholula y Tlaxcala y, por último, la civilización imperial de los aztecas.

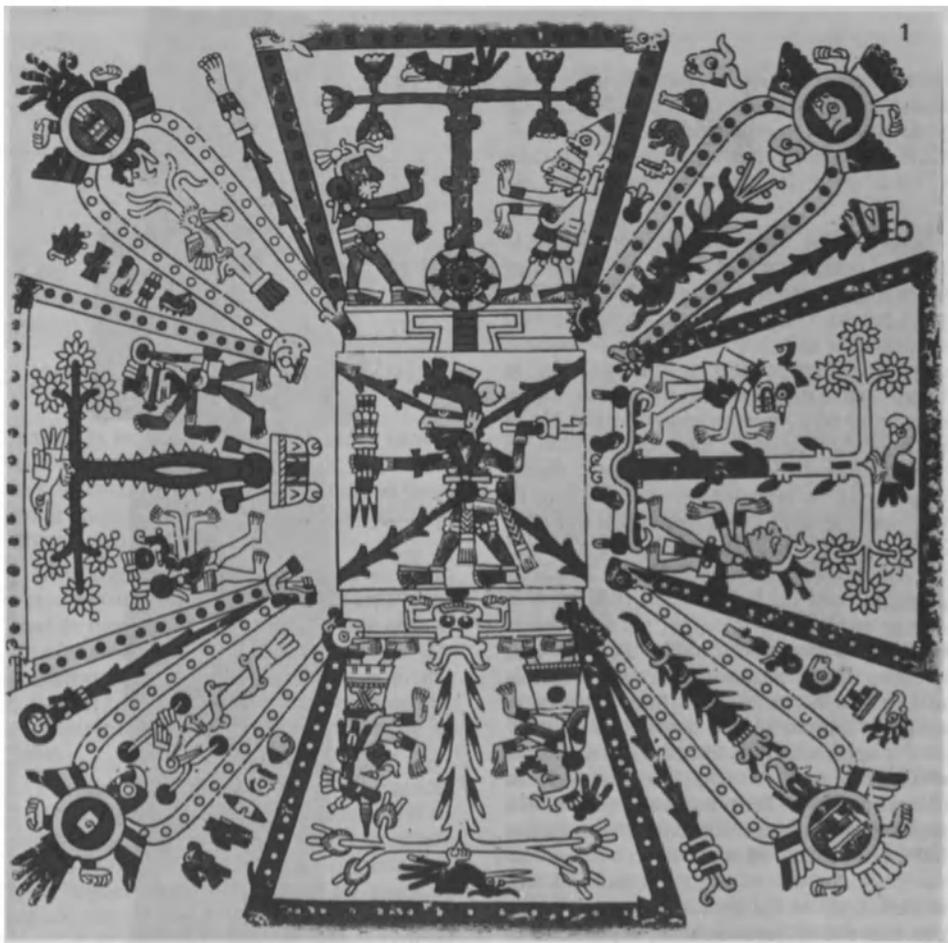
El arte maya clásico, tal como lo vemos representado en ciertas metrópolis (Tikal, Palenque, Yaxchilán y Copán, por ejemplo), y que tuvo su auge entre el siglo VI y el siglo VIII, constituye seguramente la

cumbre absoluta de la estética autóctona americana. El estilo maya impresiona por una inconfundible mezcla de potencia y de finura, de la cual dan fe también los bajorrelieves (buen ejemplo tenemos de ello en Palenque con el bajo relieve de los Esclavos o el sarcófago del Templo de las Inscripciones), las estelas de Tikal o de Copán, los dinteles y bajorrelieves de Yaxchilán, sin pasar por alto los objetos preciosos descubiertos en las tumbas: alhajas de jade, huesos grabados, inscripciones cuyos caracteres tienen la finura de los arabescos... En todas esas obras aparecen a menudo figuras de dioses y de sacerdotes, así como escenas mitológicas o rituales, pero también se pueden ver en Yaxchilán y en Piedras Negras admirables bajorrelieves que relatan la historia dinástica de las ciudades, encomiando la grandeza de sus reyes. En Bonampak subsisten algunos frescos que —cosa excepcional— pudieron resistir a la acción corrosiva del clima, y en ellos vemos reconstituida la vida de un principado maya de mediana importancia, con sus ceremonias y sus danzas, con sus orquestas y sus damas de alta alcurnia, pero igualmente con escenas violentas entre altaneros guerreros a los que prestan gran empaque sus pieles de jaguar y sus coronas de plumas. Y asimismo nos informan de la vida de los mayas clásicos, de su indumentaria y de los adornos con los que se engalanaban, los vasos policromos de la gran época, como el célebre vaso de Nebaj (Museo Británico).

Contemporánea de los mayas clásicos, la civilización de Teotihuacán, en la Meseta, mantuvo intensas relaciones con ellos, pese a la enorme distancia que les separaba. Tanto más notable es la extraordinaria originalidad de su arte. En éste la escultura tuvo sobre todo un papel auxiliar, poniéndose al servicio de una arquitectura austera y grandiosa, como de ello testimonia en particular el bellísimo Templo de la Serpiente Emplumada, que forma parte del descomunal conjunto llamado “La Ciudadela” y que está cubierto de bajos y altos relieves dedicados a los dioses de la lluvia y de la vegetación. Hermosas esculturas adornan igualmente los pilares del “Palacio de la Mariposa Emplumada” (Quetzalpapalotl) que se descubrió hace poco, destacando entre ellas una estatua o, mejor dicho, una losa de dimensiones monumentales en la que se representa, a la diosa del agua (hoy en el Museo de México).

Pero la pintura mural es lo que más que nada caracteriza el arte de Teotihuacán, arte sacro que, a lo largo de las paredes de los edificios de Atetelco y de Tepantitla, rinde homenaje a los dioses, a los sacerdotes, al ritual y, a veces, a ciertos hombres de conocida religiosidad o a los bienaventurados que en el paraíso descansan. El rostro del dios de la lluvia fecundadora parece ser un motivo casi obsesivo no sólo en los murales, sino también en la cerámica que, según una técnica muy peculiar de esta civilización, tiene igualmente pinturas al fresco. Y, por último, los artistas de Teotihuacán supieron reavivar, llevándola a un extremo grado de perfección, una forma de arte que los olmecas habían tan sólo esbozado, es decir la figuración del rostro humano, sustituyendo

Los pueblos aborígenes de México y de América Central escribían sobre piedra, piel o papel de corteza. Su escritura era a la vez pictográfica, ideográfica y fonética. En la foto, el Códice Fejervary-Mayer que muestra las cuatro direcciones del universo según una concepción autóctona del espacio. Este manuscrito en piel de cérvido pertenece a la antigua civilización de los mixtecas (1200-1521). En la parte superior se representa el Este, el "lado de la luz". Abajo figura el Oeste, el "lado de las mujeres". A la derecha se ubica el Norte, el "lado de los muertos", y a la izquierda el Sur, el "lado de las espinas", asociado a los dioses de la lluvia. En el centro, el dios del fuego.



las cabezas colosales de sus antecesores con máscaras funerarias de piedra dura, esculpidas y pulidas, además de adornadas con incrustaciones de turquesa, jade y nácar.

Esquematisando mucho, podría decirse que el arte de la época clásica se divide en dos grandes sectores: en Monte Albán, Mitla, Yagul, Monte Negro y algunos otros solares de Oaxaca se despliega el estilo zapoteca en el que dominan la cerámica, el barro cocido con figuras de dioses o, aunque más raramente, con seres humanos como en el caso de la bellísima estatuilla del "Escriba", y la pintura mural propia de las cámaras funerarias; en la zona costera (actual Estado de Veracruz) principal importancia tiene la escultura cuya originalidad impresionada en particular en los bajorrelieves religiosos de El Tajín y, sobre todo, en las "palmas" y en los "yugos", esos objetos enigmáticos de fina ejecución y gran belleza plástica de los que sólo se sabe que se relacionaban con el juego de pelota ritual.

Teotihuacán había de sucumbir en el siglo VII, ya fuera a raíz de una agresión exterior, ya a causa de una convulsión intestinal. La arquitectura, la escultura y la pintura fueron extinguiéndose en las ciudades mayas a partir del siglo X. En otras palabras, obvios signos de agotamiento podemos observar en el mundo clásico hacia el final del primer milenio de nuestra era. Y, sin embargo, esa crisis que vemos entonces tan generalizada perdona, valga la expresión, a unos cuantos centros urbanos. Buena prueba de ello es el caso de Xochicalco, en la vertiente occidental de la Meseta, con sus magníficos bajorrelieves de acentuado carácter maya y sus inscripciones jeroglíficas al estilo de Monte Albán. Otro ejemplo de esos cotos de prosperidad son los frescos que se acaban de exhumar en Cacaxtla, al pie de los volcanes, en la meseta de Puebla. Debidas probablemente a una población oriunda de la zona del Golfo y sometidas a las influencias mayas, estas extraordinarias composiciones pictóricas no sólo expresan las concepciones mitológicas de esa etnia, sino que también relatan escenas de batallas, sin dejar de ensalzar, claro está, las hazañas realizadas por sus héroes nacionales.

Sea como fuere, los siglos IX, X y XI son para México los de las grandes migraciones humanas. Cual ininterrumpida marejada, los nómadas y belicosos pueblos de las estepas del norte afluyen a la meseta central, alcanzando incluso algunos de ellos el Yuca-

tán y Guatemala. Tula, urbe fundada en el siglo IX, recuperará en parte la herencia de Teotihuacán, pero con los del norte se van introduciendo nuevas concepciones cosmológicas y ritos inéditos —los sacrificios humanos y la doctrina de la guerra cósmica, en particular— que se reflejarán en el arte. Las caríátides que sostienen el tejado del Templo Mayor de Tula son enormes estatuas de tenos guerreros en armas con rígidas coronas de plumas de águila. En cuanto a los bajorrelieves, representan principalmente procesiones y desfiles militares, o bien águilas y jaguares devorando corazones humanos. Esculturas macabras vienen ahora a decorar los *tzompantli* (lugares en donde se apilaban las calaveras de las víctimas propiciatorias). La Serpiente Emplumada, considerada poco antes en Teotihuacán como benéfica deidad de la abundancia vegetal, pasa a ser en Tula un avatar del Lucero del Alba, el dios-arquero de temibles flechas.

Austero e imponente, el arte tolteca es el espejo de una sociedad dedicada al culto de los astros y de la guerra. Al ser transportado al Yucatán se injerta —por decirlo así— en la tradición maya, lo que le permite evolucionar, volverse más flexible y más elegante, aunando motivos mayas tales como el dios de la lluvia Chac con las deidades toltecas, para alcanzar su plenitud en la portentosa arquitectura del Templo de los Guerreros y del Juego de Pelota de Chichén-Itzá. Insólito brillo tendrá durante dos siglos este arte híbrido cuya especificidad resalta no sólo en las bellas esculturas que cubren sus monumentos, sino también en los murales o en el cincelado, en particular el de ciertos discos de oro grabados con motivos toltecas (escenas de sacrificios humanos, por ejemplo) pero con una virtuosidad muy propia de los mayas.

En Oaxaca, debido a la presión que ejercían las tribus mixtecas de la montaña en los

habitantes de los valles, los zapotecas se vieron obligados ya en el siglo IX a trasladarse hacia el este, en dirección de Tehuantepec. Tras haberse adueñado de Monte Albán y de Mitla, los mixtecas desplegaron en esa región su arte propio, en el que prevalecían la orfebrería y la iluminación de manuscritos. Las alhajas de oro o de turquesa que se han descubierto en las tumbas mixtecas son impresionantes. Aunque su destino era más que nada ornamental, destaca a menudo su carácter religioso o cosmológico, como en un pectoral en que aparecen los símbolos de la tierra, del sol y del juego de pelota cósmico. Otros dos pectorales dan ejemplo de lo mismo: en uno viene figurado el dios Xipe Totec; el segundo representa una tabla de concordancia entre los calendarios zapoteca y mixteca.

En cuanto a los manuscritos o códices de los mixtecas, vale considerarlos, por sus iluminaciones policromas y sus pictogramas, como una auténtica enciclopedia ilustrada, ya sea de sus creencias religiosas y de sus ritos, ya de la historia de sus dinastías y de algunos de sus héroes nacionales (como el legendario "Ocho-Ciervo-Garra de Jaguar"). El mismo estilo y la misma paleta, así como el mismo sistema simbólico relacionado con el calendario ritual, se encuentran asimismo en las pinturas murales, y, debido a las expediciones de algunos aventureros mixtecos, estas características se propagaron mucho más allá aún, hasta Tulum, ciudad maya fortificada del Yucatán, a orillas del mar Caribe, e incluso hasta Corazal, en el Sur.

Determinante fue pues la influencia del estilo mixteca en la evolución artística de la parte central de México. La cultura llamada "mixteca-puebla" se extendió desde los montes de Oaxaca hasta Cholula y contribuyó grandemente a la formación del arte del valle de México. Se sitúan de lleno en esa

corriente cultural los códices religiosos (muchos de ellos de incomparable valor estético y de inmenso interés ideológico, como el Códice Borgia), los murales de Tizatlán (Tlaxcala) y la cerámica policroma de Cholula.

Los aztecas, que llegaron por último al México central, se lanzaron a su vez en pos de la hegemonía a principios del siglo XV, pero pronto vencieron a sus competidores, empezando por sus vecinos de la meseta central, conquistando a continuación la mayor parte del territorio mexicano, de un océano al otro, y emprendiendo por fin la reunificación de aquel mosaico de ciudades y estados pequeños o grandes que se repartían el país. Su propósito era convertirlos en una confederación y encaminarlos por añadidura hacia una síntesis religiosa y artística. En efecto, si bien tenía el arte azteca su principal raíz en la tradición tolteca, a la que se aunaron, por cierto, las influencias mixtecas y "mixteca-puebla", los aztecas —como lo muestran los descubrimientos que se han hecho estos últimos años en el antiguo Templo Mayor de México— conocían y apreciaban las obras maestras de las civilizaciones anteriores, y no sólo las de los olmecas o las de Teotihuacán, sino también las de los naturales de las ciudades que ellos habían ocupado, Monte Albán entre otras. Así pues, su arte es por excelencia un arte imperial, el de un Estado que se esfuerza por absorber y reestructurar el patrimonio de un inmenso conjunto de pueblos varios.

*Tras un largo eclipse, la civilización maya tuvo un verdadero renacimiento desde fines del siglo X hasta el siglo XVI, cuando los toltecas llegaron a Yucatán. La ciudad santa de Chichén Itzá, en Yucatán, es el mejor ejemplo de la simbiosis que se produjo entre las técnicas mayas y el arte de los toltecas invasores. Abajo, el templo de los guerreros de Chichén Itzá. Las columnas junto a la parte derecha del edificio sostenían unas bóvedas recubiertas de mampostería—técnica propia de los mayas—que descansaban sobre dinteles de madera que, al podrirse, arrastraron en su caída el techo. Obra maestra de la arquitectura, la sala hipóstila, llamada de las Mil Columnas, tenía una superficie de más de 1.300 metros cuadrados.*



Foto Jean Mazenod © Editions d'art Lucien Mazenod, París

*Poderoso pueblo de conquistadores, los aztecas fundaron Tenochtitlán (la actual ciudad de México) en el siglo XIV. Su civilización alcanzó un altísimo grado de desarrollo antes de ser destruida, a comienzos del siglo XVI, por Hernán Cortés y sus compañeros españoles. Los temas de la estatuaria azteca son generalmente religiosos y cosmogónicos. Arriba, efigie de andesita que representa a Tlaloc, el benévolo dios de la lluvia, encontrada en la región de la ciudad de México (68 cm de alto).*

Pese a las destrucciones, la escultura azteca nos ha dejado innumerables muestras de su perfección técnica y de su potencia simbólica. La temática religiosa y cosmológica es en ella omnipresente: estatua monumental y de conmovedor simbolismo de la diosa terrestre Coatlicue; disco de piedra que figura la deidad lunar Coyolxauhqui; gigantesco calendario azteca en el que viene a resumirse toda una visión del mundo y del tiempo; macabras y gesticulantes Ciuteteos, que son mujeres deificadas o demonios del crepúsculo; benévolos Tlaloc, dios de la lluvia, y Xochipilli, dios de la juventud y de las flores... Sí, innumerables son esas figuras de dioses de impecable ejecución que tanto impresionaron a los demás pueblos, por lo que los contemporáneos de los aztecas solían decir que éstos eran "los hombres más piadosos de la tierra". Pero tampoco escasean en ese arte los temas profanos. La famosa "Piedra de Tizoc", con sus bajorrelieves en honor del emperador del mismo nombre, ensalza proezas imaginarias, ya que dicho monarca, según rezan las crónicas, correspondía poco a la imagen del valeroso guerrero que su propaganda quería imponer. Abundan asimismo las estatuas, sobrias y emocionantes, de los *maceualli* (hombres del pueblo), así como las esculturas de plantas y animales (coyotes lanudos, insectos, etc...). Menos florido que el arte maya y menos rígido que el tolteca, el arte que culminaba en Tenochtitlán en ese año fatídico de 1519 en el que irrumpieron Cortés y sus compañeros de aventura refleja una larga tradición a la vez que una intensa sensibilidad creadora.

Los aztecas tuvieron también en gran aprecio las artes "menores": el trabajo del oro, el cincelado, la fabricación de alhajas, las labores de plumas, etc. Pero como son poquísimas las muestras que de ello subsisten en los museos, sólo podemos imaginar, que los aztecas alcanzarían la misma perfección en ese sector que en los demás. ¿No tenían a su disposición como protector de los artistas a Quetzalcoatl, la benévola Serpiente Emplumada, el héroe civilizador que inventara la escritura y el calendario?

J. Soustelle

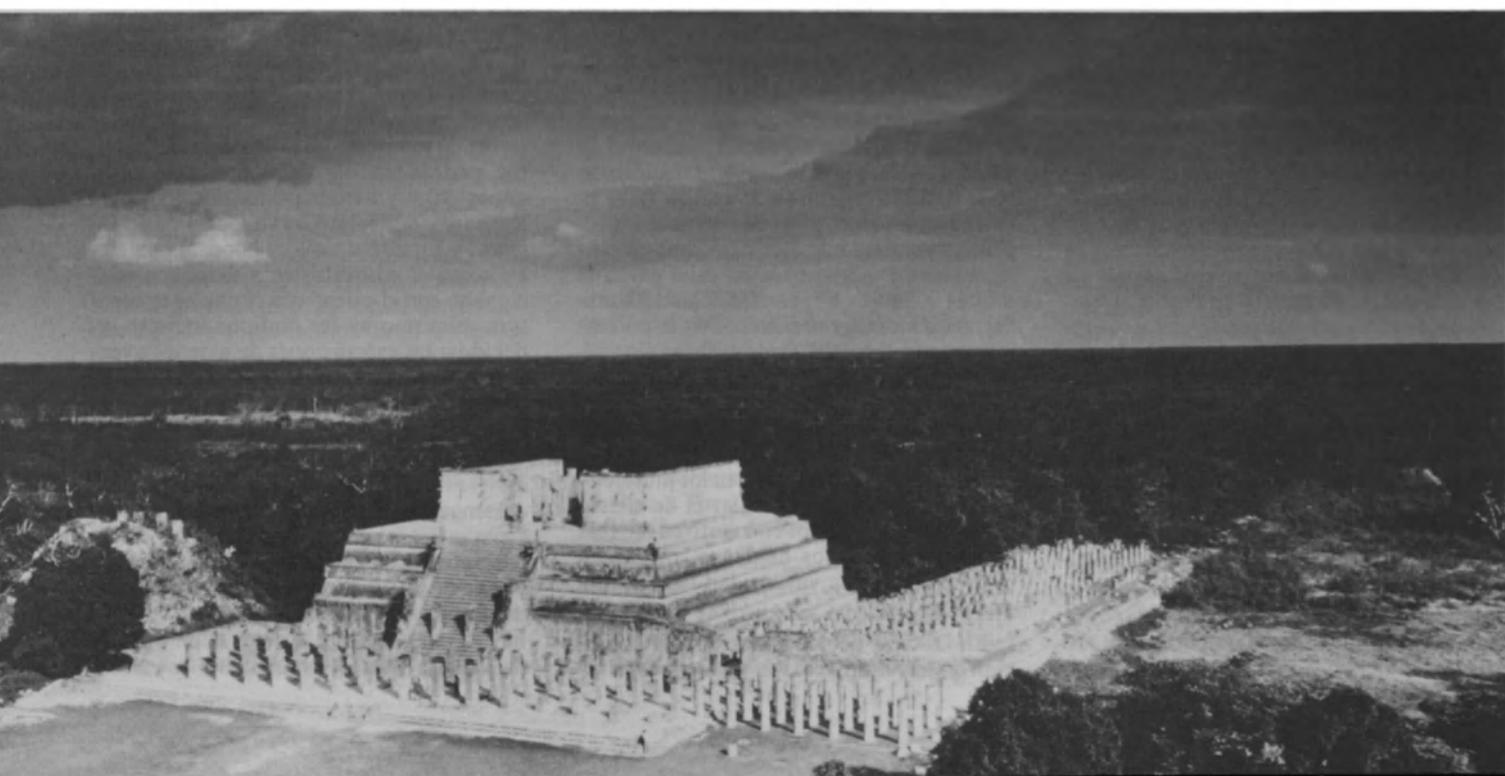


Foto © Henri Stierlin, Ginebra

# EL ARTE PREHISPANICO DEL PERU

## De Chavín a los incas

por *Jesús F. García Ruiz*

**A**L penetrar en el universo de las formas y creaciones artísticas de las sociedades andinas prehispánicas una primera evidencia se impone: los creadores de las diferentes culturas, aunque trabajaron con técnicas y materiales semejantes, sobresalieron no obstante por la maestría y perfección formal alcanzada en uno solo de los sectores de esa creación.

Los creadores de Chavín plasmaron como nadie su vivencia en la piedra, los de Paracas dieron vida a formas originales con el huso y la rueca en sus tejidos, los nazcas y mochicas modelaron la cerámica más bella, los de Tiahuanaco iniciaron la arquitectura monolítica que alcanzará su desarrollo posteriormente entre los incas, los chimús se expresaron a través del arte plumario y la metalurgia como nadie lo hizo, los incas sintetizaron los diferentes sectores de la creación incorporando al imperio a los artistas que encontraron a lo largo y lo ancho de los territorios sometidos o conquistados. Es a través de esta especificidad y variedad como el arte andino adquiere toda su significación.

En Chavín de Huántar (1.500 a 400 a.C.) el universo de formas se nos manifiesta con un nivel de madurez artística sorprendente. Las técnicas y los materiales son diversos. Pero es el bajo relieve trabajado en la piedra el que manifiesta un grado de perfección formal excepcional.

En efecto, los artistas de Chavín —al igual que sus coetáneos olmecas en Mesoamérica— lograron dominar e imprimir en la piedra significaciones complejas a través de un laberinto de formas. Es en bajorrelieves como los realizados en El Lanzón, la Estela Raimondi, la Estela de Yauya, el Obelisco de Chavín o los guerreros del Cerro Sechín donde podemos valorar en toda su dimensión el genio de estos artistas. Se trata de la representación de un conjunto simbólico encarnado por la antropomorfización del jaguar asociado a la serpiente, al cóndor, al pez. En El Lanzón, por ejemplo, aparece representado el personaje de pie y de frente. La cabeza marca claramente la simbiosis de los caracteres felinos (colmillos, garras, ojos, fauces...) El cuerpo, al igual que las extremidades, se presenta reducido y los cabellos adquieren formas de serpientes. La composición de la Estela de

Yauya es más sorprendente aun: la cabeza esta formada por dos rostros de felino que se encuentran en una boca común, su cuerpo es un pescado con sus agallas y sus aletas dorsal, ventral y caudal.

Si la significación profunda de este universo de formas nos es ajena en el estado actual de nuestros conocimientos, una cosa es no obstante clara: los artistas de Chavín dominaron la técnica del trabajo de la piedra y fueron capaces de incorporar en la misma el testimonio indeleble y definitivo de su saber.

Por su parte, la civilización de Paracas (1100 a 200 a.C.) alcanza un alto nivel de producción artística en el tejido. Las condiciones ecológicas de la región han permitido que lleguen hasta nosotros, en perfecto estado de conservación, numerosos "fardos" o envoltorios de los entierros con las

ofrendas y los mantos que los recubrían. Entre los numerosos elementos encontrados —cerámica con decoraciones en negativo realizadas después de la cocción, mates pirograbados, cuchillos de obsidiana, redes y gasas de algodón...— son los paños pintados y los bordados de algodón y lana los que sorprenden particularmente.

Los artistas de Paracas quedarán para siempre asociados en la mente de los arqueólogos e historiadores del arte al trabajo de los textiles, a la complejidad de los motivos, a la armonía y belleza de su colorido. Las piezas de mayor interés son los llamados "mantos". La base del tejido está constituida por una trama de lana o algodón sobre la que están bordados un sinnúmero de motivos: jaguares próximos a las estilizaciones de Chavín, cóndores bicéfalos, reptiles, peces, aves, manos que empuñan cuchillos de obsidiana, cabezas cortadas... Todos estos motivos están elaborados con una gran libertad formal; llaman particularmente la atención la riqueza ornamental, el movimiento dado a las formas, el equilibrio constante de la policromía... El colorido ha conservado toda su intensidad.

Si bien es cierto que las técnicas alfareras alcanzaron niveles de gran madurez artística entre los ceramistas de Chavín, fueron las realizaciones de los nazcas (200 a.C. a 600 d.C.) y de los mochicas (200 a.C. a 700 d.C.) las que lograron el más alto nivel artístico.

El alfarero nazca fue al mismo tiempo domesticador de formas y pintor policromo. El arquetipo de sus creaciones es el cántaro semiglobular con dos picos cilíndricos colocados verticalmente y unidos por un gollete puente. El torno de ceramista no se utilizó en América. Los ceramistas trabajaban con la técnica de la "culebra" de barro enrollado que se fijaba primero a la base y ▶



Foto Jean Mazenod © Editions d'art Lucien Mazenod, Paris

*Situado en las alturas del norte peruano, el solar arqueológico de Chavín de Huántar da fe del arte propio de la cultura más antigua del Perú, cuya influencia se extendió entre los años 700 y 300 a.C. por los Andes centrales. La estatuaria de piedra de Chavín, posiblemente la más bella de América del Sur, está inspirada en una religión basada en el culto de una divinidad felina. El solar de Chavín, cuya superficie abarca unos 12.000 m<sup>2</sup>, está constituido por un gran conjunto arquitectónico. Cerca de esas construcciones se han descubierto diversas estelas o losas esculpidas que debían constituir su ornamentación. Una de las más célebres es la estela Raimondi de diorita (izquierda). Tiene 1,95 m de alto y data de una fecha comprendida entre 1200 y 600 a.C. En esa figura extraña, de apariencia semihumana, que sostiene en cada mano un largo bastón ceremonial, volvemos a encontrar esa combinación, propia del arte de Chavín, de elementos humanos y de formas zoomórficas a base de volutas.*

**JESUS F. GARCIA RUIZ**, guatemalteco, es doctor en etnología y licenciado en filosofía y sociología. Actualmente es responsable de investigaciones en el Centre National de la Recherche Scientifique de Francia. Ha publicado Los Mames: estructura sociopolítica y sistema de creencias (E.H.E.S., París, 1977) y Los sesos del cielo: etnología del Copal (Colección Ceiba, Chiapas, México, 1984), a más de numerosos artículos en revistas internacionales.



Foto © Henri Stierlin, Ginebra

*La cultura llamada de Cupisnique (de 850 a 300 a.C., aproximadamente), en la costa norte del Perú, refleja la influencia del arte de Chavín. Se caracteriza por una hermosa cerámica de color marrón o negro con curvas y volutas incisas en las que predomina siempre una figura felina. A la izquierda, vasija de cerámica negra con estribo proveniente de la región de Cupisnique.*

*La cultura mochica o de Moché, valle de la costa norte del Perú donde se han descubierto sus vestigios más importantes, floreció entre los siglos II y VIII d.C. y es particularmente conocida por su extraordinaria cerámica en la que se reproducen los detalles más minuciosos de la vida cotidiana. Abajo, un "huaco-retrato" policromo de barro cocido que data aproximadamente del año 600, con dos pájaros junto a las sienes de los que sólo vemos aquí una de las alas. Su altura es de 32,5 cm.*

► después se estiraba para formar las paredes del recipiente. Terminado este primer proceso, se aplicaba una capa de arena fina para proteger el objeto durante la cocción y después se pulía para obtener la superficie lisa y brillante que serviría de base a las representaciones pictográficas.

Es en este último proceso de la pintura donde los artistas nazcas logran crear formas sin precedentes, alcanzando un nivel de abstracción tal que aun hoy sorprende el poder imaginativo de las formas. Ciertos objetos de cerámica presentan hasta once colores, sin contar los matices. Los motivos —ceranos en ciertos momentos a los realizados en los tejidos de Paracas— son representaciones antropomórficas encuadradas en el interior de formas geométricas. Imbricados con las figuras centrales encontramos seres reales del mundo animal y vegetal, objetos, utensilios de la vida cotidiana...

La cerámica de los mochicas, además de su pintura, logra niveles inalcanzados por las otras culturas, introduciendo la dimensión escultórica en el modelado del barro. A diferencia de los nazcas, los mochicas cultivan la fidelidad total a la realidad. Tanto en las escenas pintadas como en las formas es-



cultóricas dadas a la arcilla es lo cotidiano lo que prevalece: banquetes, ceremonias oficiales, el hábitat y su entorno, flautistas, tamborileros, danzantes, la caza, la pesca, la guerra...

Pero donde esta fidelidad a lo real es más patente es en los "huacos-retratos". Se designa así a cierto tipo de objetos de cerámica que reproducen exactamente la cabeza humana con las expresiones diversas que puede presentar el rostro humano. La fidelidad de las representaciones es tal que algunos ven en ellas auténticos retratos de personajes históricos. A través de estos "huacos-retratos" se nos transmite una masa de información de primera importancia, única en la cerámica americana. Son verdaderos documentos histórico-etnográficos que nos informan sobre los sistemas de decoración, las pinturas faciales, las deformaciones posibles de las caras, la diversidad de las expresiones humanas...

Dentro de esta misma dimensión realista es necesario señalar la cerámica de inspiración erótica. A través de los numerosísimos ejemplares que han llegado hasta nosotros podemos contemplar todas las formas, variantes y expresiones posibles de la vida se-

xual. El artista mochica pudo representarnos con la fidelidad inconfundible de su capacidad de observación.

La civilización chimú (1000 a 1470 d.C.) se distingue por el trabajo de las plumas y el oro. Al igual que los aztecas en Centroamérica, los chimús recurrieron a las plumas para confeccionar sus vestidos y adornos. La técnica consistía, a partir de un tejido de base hecho de algodón o con cierto tipo de fibras, en colocar las plumas superpuestas doblando la parte final y sujetándolas con varios tipos de nudos. Los mantos así elaborados pasaban a integrar el vestuario ceremonial, siendo, además de bellos, impermeables.

Es también a los chimús a quienes debemos piezas de orfebrería que figuran entre las más perfectas y bellas del mundo prehispánico. Dominaban las técnicas de la fundición, de la soldadura, de la cera perdida, del martillado en hojas, del dorado, del plateado, de las aleaciones... El temple lo conseguían martillando en frío, el repujado martillando la lámina metálica sobre moldes de madera... Con moldes hicieron máscaras, vasos y cuchillos ceremoniales y todo tipo de joyas.

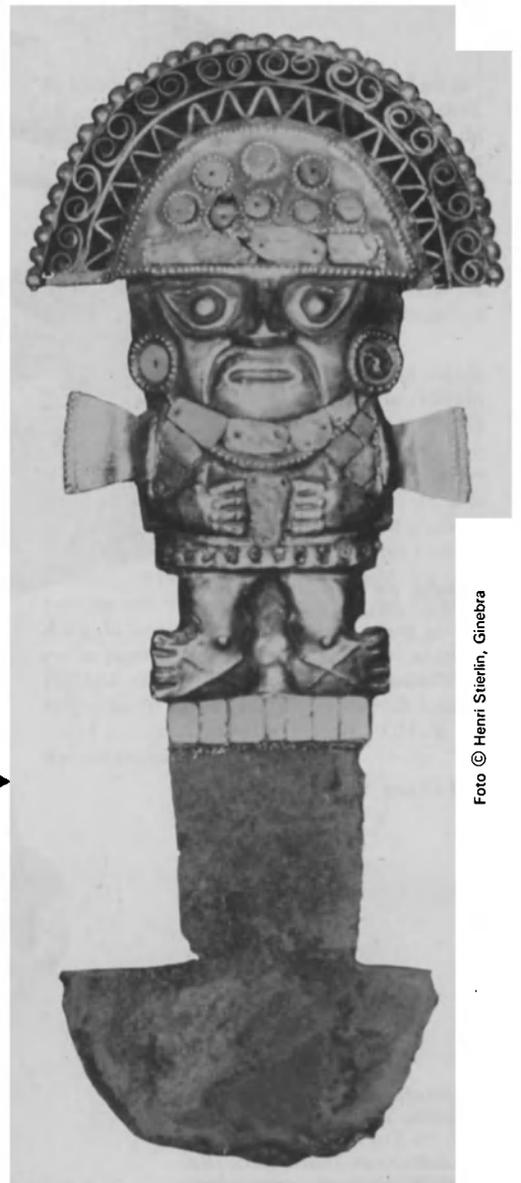


Foto © Henri Stierlin, Ginebra

**Los chimús sobresalieron particularmente en el arte de la metalurgia. Son fundamentalmente sus objetos de oro — máscaras funerarias, cuchillos ceremoniales, joyas, pectorales, elementos arquitectónicos — los que dieron origen al mito de El Dorado que tanto fascinó a los conquistadores del Perú. Arriba, cuchillo ceremonial de cobre, oro y turquesa (40,5 cm de alto), proveniente de Illima, en el valle de Lambayeque. Data de los años 1100 a 1400.**



Foto © Henri Stierlin, Ginebra

**Metalúrgicos y orfebres hábiles, los mochicas trabajaban el oro, la plata y el cobre. Arriba, dos manos de oro que datan de los años 300 a 600 d.C.**

**A partir del año 1000 los chimús extendieron su influencia por todo el norte del Perú. Hacia 1465 su imperio fue conquistado por los incas. En las ruinas de Chanchán, su inmensa capital (más de 28 kilómetros cuadrados), situada cerca de la desembocadura del Moche, se encuentran una serie de palacios que forman rectángulos de hasta 530 x 265 metros y que debieron de servir de morada de la clase dirigente. Los muros de cercamiento, de adobe, están decorados con motivos en relieve (a la derecha).**

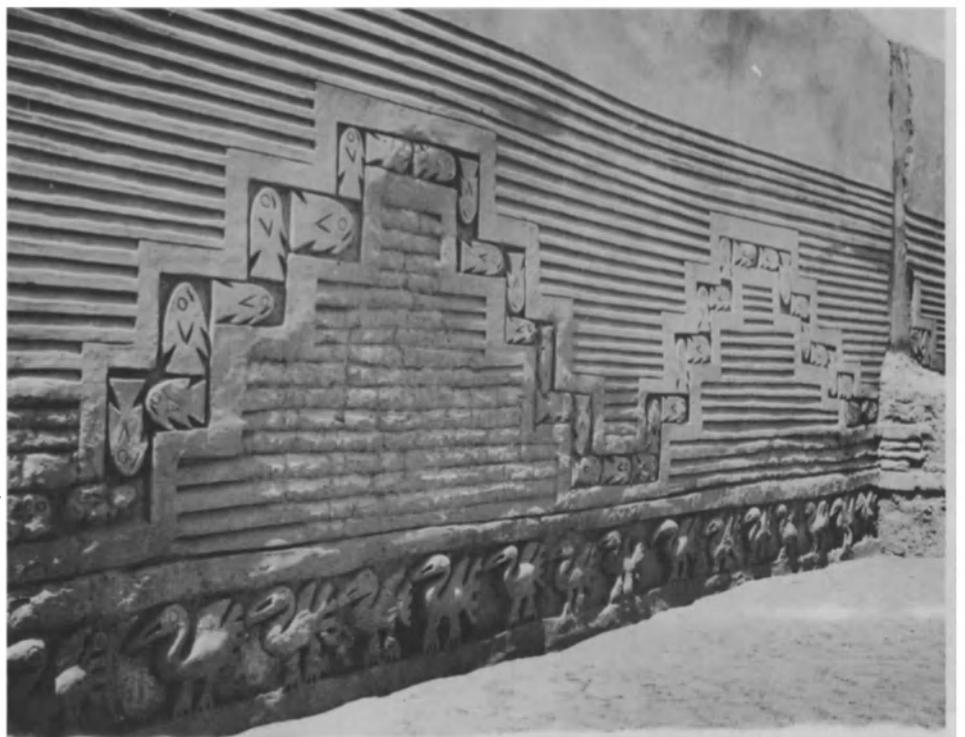


Foto © Mireille Vautier, París



**Cabeza de hombre de barro cocido, de los siglos XI al XVI, de 16,5 cm de alto (Costa Rica).**

Foto © Museo del Hombre, París

**He aquí varios objetos pertenecientes a tres grandes regiones culturales precolombinas—América Central, el Caribe y los Andes—que dan fe de la prodigiosa riqueza de las civilizaciones prehispánicas :**

**Personaje esculpido en lignito, de 15 cm de largo (Venezuela).**

Foto © Museo del Hombre, París



**Escultura antropomórfica monolítica, de los siglos VII al XIV, de 3 m de alto. Pertenece a la cultura de Tiahuanaco (Bolivia). El conjunto arqueológico de Tiahuanaco, situado cerca del lago Titicaca, es uno de los más importantes de América del Sur.**

Foto © Henri Sterlin, París

**Majo o mano de almirez antropomórfico de basalto negro, de los siglos XI al XVI, de 14 cm de alto (Santo Domingo).**

Foto Oster © Museo del Hombre, París



**Estatua monolítica de una divinidad, proveniente del célebre solar arqueológico de San Agustín, de 1,54 m de alto (Colombia).**

Foto © Michel Hetier, París



► Los testimonios sobre la capacidad artística de los chimús son numerosos. Valga el que en 1613 daba el historiador español Juan de Torquemada: “Para el arte que dicen de fundición y vaciado eran muy hábiles y hacían joyas de oro y plata con grandes primores, haciendo mucha ventaja a nuestros plateros españoles, porque fundían un pájaro que se le movía la cabeza, lengua y alas, y hacían un mono u otro animal y en las manos les ponían unas travejuelas que parecían bailar con ellas. Y lo que es más, sacaban de la fundición una pieza la mitad de oro y la otra mitad de plata, y vaciaban un poco la mitad de las escamas de oro y la otra mitad de plata, de lo que se maravillaban los plateros de España”.

La irrupción de los incas en el panorama cultural andino modificó profundamente los cauces de creación autónoma existentes anteriormente. En efecto, gobernar un imperio suponía la organización eficaz y férrea de la sociedad, organización que fue posible gracias a la concentración del poder y a la centralización del mismo en manos del Inca y de su consejo. El arte, integrándose en la realidad social, se vio a su vez concentrado y, en cierto sentido, se convirtió en un

arte de estado. Los incas, planificadores eficaces, trajeron a su capital —Cuzco— a todos aquellos que de una u otra forma eran depositarios de “saberes”. Así, los artistas fueron identificados y reunidos.

La especificidad creadora de los incas se manifiesta fundamentalmente en la arquitectura. Inspirándose tal vez en sus antepasados de Tiahuanaco, los arquitectos incas se apropian del espacio incorporando a él el gigantismo y el carácter macizo. Bloques ciclópeos se ajustan y ordenan rigurosamente tallados: en Sacsahuamán, por ejemplo, una de las piedras del muro tiene 7 metros de altura. La solidez se conseguía encastrando y ajustando los bloques, haciendo que los salientes de unos coincidieran con los entrantes de los otros. Pero las uniones y los ajustes son tan perfectos que resulta imposible introducir ni siquiera la hoja de un cuchillo.

Cuzco fue la ciudad arquitectónica por excelencia de los Incas. El templo de Coricancha era el centro del Imperio y su edificio más importante. El conjunto estaba situado sobre una terraza rodeada de habitaciones y santuarios. Un conducto de piedra traía el agua de la montaña. Las fachadas

de los palacios y de los templos estaban todas pintadas y decorados con placas de oro. A un kilómetro de Cuzco, la fortaleza de Sacsahuamán, en lo alto de una colina, es otro testigo desconcertante de la arquitectura incaica. Las murallas defensivas construidas con megalitos —uno de ellos pesa cerca de 200 toneladas— fueron erigidas en forma de dientes de sierra por más de 30.000 hombres poco antes de la conquista española.

Machu Picchu es la ciudad incaica mejor conservada. Fue en 1911 cuando Hiram Bingham la descubrió. Construida en plena cordillera, en lo alto de un pico, su realización fue planificada con gran precisión. Defendida por pendientes inaccesibles de más de 1.000 metros y dos líneas de fortificaciones, Machu Picchu es al mismo tiempo ciudad, fortaleza y recinto sagrado. Su contemplación sobrecoje. Situada en lo alto, dirigida hacia lo alto, contruida con piedra en la piedra, es un testigo de ese aspecto fundamental de la creación incaica que es lo majestuoso de las formas, la solidez de la construcción, todo ello al servicio de un poder de estado centralizador.

J.F. García Ruiz

***Machu Picchu, la más extraordinaria de las fortalezas incaicas, está construida en el centro de los Andes peruanos sobre un promontorio rocoso que domina el valle del Urubamba. Habitada por los incas entre el siglo XV y el XVI, fue abandonada luego por razones hasta hoy inexplicadas, pasó inadvertida para los conquistadores españoles y sólo fue redescubierta en 1911 por el arqueólogo norteamericano Hiram Bingham. En la cima de esa altura inaccesible se yergue una ciudad entera con sus barrios de viviendas y un centro ceremonial dedicado al sol. En la foto, terrazas y escaleras de Machu Picchu.***

Foto © Jesús García Ruiz, París



# Pintura y escultura en la Colonia

por *Damián Bayón*



**H**ABLANDO en general de las colonias españolas y portuguesas del Nuevo Mundo, hay que decir que unas y otras quedaron estrictamente bajo el signo religioso hasta el último tercio del siglo XVIII. Y puede afirmarse que en su gran mayoría la pintura y la escultura estuvieron bajo la influencia directa de lo que se hacía en Europa.

En efecto, si en el momento de la Conquista algunas grandes culturas precolombinas practicaban formas de expresión artística de verdadero valor, al ser de técnicas y alcances distintos de lo que los religiosos necesitaban resultó que apenas si se llegó a realizar cierto sincretismo.

Sin embargo, en México, hubo un principio de colaboración, en el caso de la pintura mucho más que en el de la escultura. Indígenas bien dotados para el dibujo y el uso del color fueron instruidos por algunos frailes prácticos en la materia. El resultado consistió en una gran cantidad de pinturas murales en los primeros conventos, cuyo repertorio hay que ir a buscar en estampas y, a veces, en orlas de libros impresos según el gusto del primer Renacimiento.

En cuanto a la pintura de caballete, no hay duda de que desde un principio hubo que "importar" artistas europeos que, más tarde, iban a su vez a formar a artistas locales. Entre los primeros en llegar a las colonias hispánicas se cuentan naturalmente los españoles, pero también muchos italianos, flamencos y alemanes, algunos de los cuales eran súbditos de España. Vienen ellos marcados por los estilos dominantes de la época. En un primer momento se nota en lo que hacen cierto arcaísmo, un soplo del manierismo italiano y de sus derivados españoles y flamencos. Más tarde, avanzado el siglo XVII, las escuelas europeas irán llegando a América con casi un siglo o cincuenta años de retraso. Plazo que se irá acortando paulatinamente, puesto que para fines del siglo XVIII y principios del XIX el gusto rococó y el del neoclásico aparecerán casi al mismo tiempo tanto en la metrópoli como en las colonias.

En Sudamérica desde el siglo XVI vemos aparecer a tres pintores italianos de cierta jerarquía: el jesuita Bernardo Bitti (1548-1610), y los laicos Matías de Alesio (1547-1628) y Angelino Medoro (1565-1632). Son importantes por sus propias obras —marcadas por el manierismo internacional— y porque fueron ellos precisamente quienes instruyeron a artistas ya nacidos en el continente como el ecuatoriano Fray Pedro Bedón y el panameño hermano Hernando de la Cruz, que actuaron ambos en Quito.

En México, por la misma época, aparece un flamenco llamado Simón Pereyng (1558-1589), que se va a hacer pronto famoso y al que seguirán algunos españoles como Baltasar de Echave

*Este Hércules que sostiene una columna de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen en Sabará, Brasil, es obra de Antonio Francisco Lisboa, El Aleijadinho (1730-1814), el más importante de los escultores iberoamericanos de la época colonial.*



Foto © Damían Bayón, París

**La Sagrada familia vista por Diego Quispe Tito (1611-1681), pintor peruano de estirpe india que es el principal representante de la llamada "escuela cuzqueña". El cuadro se conserva en la iglesia de la Merced de Cuzco, Perú.**

Crio (1548-1619) que va a formar dinastía con sus descendientes Echave Ibia (1583-1660) y Echave Rioja (1632-1682).

En Nueva Granada —la actual Colombia— encontramos desde el siglo XVI en Tunja unas curiosas pinturas en los cielorrasos de dos casas señoriales. Si no tienen demasiada importancia desde el punto de vista estrictamente artístico, sí la tienen en cambio por sus temas mitológicos mezclados con los cristianos, lo que supone una cultura humanística fuera de lo corriente. También en Colombia nos vamos a encontrar con otro fundador de dinastía: Baltasar de Figueroa; nacido en Sevilla alrededor de 1600, fue padre de Gaspar y abuelo de Baltasar de Vargas Figueroa. Este último pasó a la historia sobre todo por su discípulo: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), pintor muy completo y sin duda el más importante artista neogranadino de la época colonial.

En el Ecuador, después del P. Bedón y el hermano Hernando de la Cruz, van a nacer al menos otros dos artistas importantes: Miguel de Santiago (1626-1706) y Nicolás Javier de Goribar (1665-1740). En el siglo XVIII la única figura relevante parece ser la de Manuel de Samaniego (1767-1824).

En el siglo XVII peruano rivalizan entre sí Basilio de Santa Cruz (que murió en 1699), pintor académico protegido del obispo Mollinedo, y otro pintor mucho más original, el indio de estirpe Diego Quispe Tito (1611-1681), precursor y principal representante de la llamada "escuela cuzqueña", tendencia de los siglos XVII y XVIII que practica un antirrealismo que se traduce por

la adaptación libre de los grabados flamencos conocidos en América.

En Bolivia, a caballo entre los siglos XVII y XVIII, encontramos la figura excepcional de Melchor Pérez de Holguín (1665-1724), que si bien trató de imitar a Zurbarán resulta uno de los más originales pintores coloniales.

Mientras tanto, en México la pintura sigue su marcha "europeizante". Los más notables de sus artistas son, entre el siglo XVII y el XVIII, Sebastián de Arteaga (1610-1656), español, discípulo de Zurbarán, que se trasladó a México donde ejercería poderosa influencia; José Juárez (1615-1660) que quizá estudió con Arteaga pero parece más arcaico que su maestro; y, sobre todo, Cristóbal de Villalpando (1645-1714), pin-

tor con reminiscencias de Valdés Leal, cuyas pinturas se reparten en la decoración de la sacristía de la catedral de México junto con las de Juan Correa (muerto en 1739), gran maestro de la decoración como el anterior.

Por último, el más importante de todos ellos parece ser Miguel Cabrera (1695-1768), natural de Oaxaca —es decir ya criollo— que pintó para la famosa iglesia de Santa Prisca en Taxco y es autor, entre otros, del conocido retrato de la gran poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz.

Completamente distinta es, por cierto, la trayectoria de la pintura colonial luso-brasileña, que no resulta nunca tanto pintura de caballete como de decoración, a gran escala, de techos y ▶



Foto C. Collin Delavaud © LEDA, París

**Púlpito de la iglesia de San Francisco de Quito, ciudad incluida en la lista del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la Humanidad. Se considera que la fachada del templo con su atrio es una de las más hermosas de América del Sur y su decoración interior como uno de los mejores ejemplos del arte religioso colonial. El púlpito data de mediados del siglo XVII. Las imágenes son policromas y los nichos y columnas, así como los diferentes altares de la iglesia, están recubiertos con pan de oro.**

**DAMIÁN BAYÓN, historiador y crítico de arte argentino, ha colaborado en varias ocasiones con la Unesco y ha sido profesor en diversas universidades. Es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Entre sus obras cabe señalar Arte de ruptura (1973), Aventura plástica de Hispanoamérica (1973) y Artistas contemporáneos de América Latina (Unesco, 1981).**

► cielorrasos de madera. Esta forma de arte es deliberadamente "perspectivista" y sigue la tendencia de ese gran pintor de "glorias" que fue el P. Pozzo, quien hizo su obra en la época del esplendor del siglo XVII italiano.

Los historiadores brasileños reconocen dos momentos en este tipo de pintura: el del *ciclo barroco* y el del *ciclo rococó*. En el primero destacó sobre todo José J. da Rocha (1737-1807), autor de las pinturas de la iglesia de la Concepción de la Playa en la ciudad baja de Salvador, estado de Bahía. El estilo es arquitectónico y utiliza de preferencia tonos sombríos que dramatizan los temas.

El ciclo rococó agrupa a unos cuantos artistas de valía entre los que destaca de manera sobresaliente Manuel de Costa Athaide (1762-1837), nacido en Mariana, estado de Minas Gerais. De él es el admirable techo de la pequeña y perfecta iglesia de San Francisco de Asís, en Ouro Preto. La intención en este caso se aviene perfectamente con los dictados del gusto rococó: la pintura es menos realista, más vaporosa e indefinida y la gama de color utilizada recurre deliberadamente a los tonos pastel.

El caso de la escultura colonial iberoamericana supone otros criterios. La imaginería, retablos, sillerías del coro y púlpitos —tanto en la

parte española como en la portuguesa— tienen un origen inconfundiblemente peninsular. Hay más buenos tallistas que pintores entre los que pasaron a América para probar suerte en las nuevas tierras. Ellos a su vez pudieron formar discípulos criollos casi desde el primer momento.

Al principio mismo de la colonia, en México, encontramos una forma un tanto ruda de escultura que denominamos *tequitqui* (tributario en náhuatl): algunos indios —bajo la dirección de los frailes españoles— eran capaces de tallar sobre todo cruces atriales, en las cuales introducían ciertos materiales o elementos propios de su ancestral cultura. Más adelante el impacto europeo fue tan total y definitivo en toda Améri-

***Este cuadro que representa a San Lucas y a la Virgen es una obra mexicana moderna (hacia 1850). Su estilo es el típico de la pintura colonial hispanoamericana pero aquí el artista ha utilizado fragmentos de plumas en vez de colores, a la manera de los aztecas y de otros pueblos precolombinos.***

ca Central y el Caribe que es imposible distinguir entre un imaginero español y uno ya nativo.

En Sudamérica la gran expresión en las imágenes de bulto la va a dar Quito, donde se instaura una tradición escultórica cuyo origen está seguramente en la creación de la Escuela de Artes y Oficios de San Andrés por los primeros franciscanos flamencos. Los imagineros quiteños utilizan en su figuración tipos y actitudes relacionados con las escuelas andaluzas, mientras que en la policromía sufren la influencia de la escuela castellana, practicando un acabado brillante que contrasta con el acabado mate del sur de la Península.

Los imagineros quiteños forman una cadena coherente. Nacidos todos o casi todos en América, se encuentran entre ellos al menos un mestizo y un indio puro. Mencionemos primero al Padre Carlos (aproximadamente 1620-1680), que talló sus figuras de tamaño natural con cierto realismo y fue maestro de José Olmos, "Pampite" (activo entre 1650 y 1690), influido por Martínez Montañés y especialista en imágenes de Cristo y en Calvarios. Un poco más tarde iba a brillar el mestizo Bernardo de Legarda (muerto en 1773), artista muy completo, escultor de retablos, dorador e imaginero que inventó un elegante tipo llamado de la "Virgen danzante", a veces en pequeña escala. Por último y en contraste con la gracia risueña de Legarda tenemos que señalar la figura del indio Manuel Chili, "Caspicara" (que trabajó a fines del siglo XVIII), autor, entre otros, del patético *Descendimiento de la Cruz*, actualmente en la catedral quiteña.

Es curioso que América Central, el Caribe, Nueva Granada y Perú no tuvieran los equivalentes de los grandes quiteños o de sus contemporáneos brasileños. En esas regiones puede decirse que la escultura se luce más en las sillerías del coro y en los retablos que en la talla de imágenes. Así, en México son notables los casos de los peninsulares Lorenzo Rodríguez (1704-1774), creador del Sagrario Metropolitano y de sus dos delirantes fachadas barrocas, y Jerónimo Balbás (activo entre 1709 y 1761), creador este último del célebre Retablo de los Reyes de la catedral mexicana.

En el nordeste y el centro del Brasil la invasión de los modelos portugueses va a ser total durante los siglos XVI y XVII. Un rasgo curioso preside esos primeros momentos de la imaginería brasileña: casi todos los escultores son hombres de religión que trabajan para sus respectivas Ordenes. Los jesuitas tallan preferentemente la madera, mientras que los benedictinos modelan el barro que luego someten a la policromía antes de hacerlos cocer en hornos a alta temperatura. Sin embargo, hay al menos una excepción notable: la de Fray Domingo de la Concepción (muerto en 1717), un benedictino que se expresó directamente a través de la talla en madera.

Ya en el siglo XVIII vamos a encontrar otras figuras interesantes como las de Manuel Brito (activo entre 1726 y 1739), colaborador de su pariente Francisco Javier de Brito (muerto en 1751) en los retablos de la espléndida iglesia de San Francisco de la Penitencia, en Río de Janeiro.

Ellos debieron influir a distancia en la figura más importante de la escultura colonial en toda América: Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), mulato más conocido por el sobrenombre del *Aleijadinho* (el Lisiadito), a causa de una terrible enfermedad que le deformó las manos. Artista completo, el *Aleijadinho* fue arquitecto —como su padre portugués— y sobre todo gran escultor capaz de tallar directamente la piedra o la madera, pese a su impedimento físico.

D. Bayón



Foto © Museo del Hombre, París

## Iglesias del Nuevo Mundo

Apenas conquistadas las nuevas tierras de América, los misioneros españoles emprendieron la construcción de iglesias y conventos cuyo estilo se inspiraba en el propio de la Península, aunque con las adaptaciones que las nuevas latitudes imponían. Poco a poco fue surgiendo un estilo peculiar que posteriormente, a partir del siglo XVII, culminaría en el gran barroco iberoamericano caracterizado por la riquísima profusión de su ornamentación y en el que se iba a expresar libremente la originalidad de los artistas nativos. He aquí unas muestras de ese estilo colonial que ha jalonado de obras maestras la ancha geografía de Iberoamérica. Arriba, fachada de la iglesia de la Merced en Antigua, Guatemala; el exterior del templo está totalmente cubierto de molduras, guirnaldas, estrías entorchadas y motivos geométricos o figurativos. A la derecha, la catedral de Potosí, Bolivia, construida a principios del siglo XIX sobre los planos de la catedral de La Habana. Abajo a la derecha, retablo del altar principal de la iglesia de Santa Prisca erigida a mediados del siglo XVIII en Taxco, México, obra maestra del estilo barroco llamado "churrigueresco" (por el arquitecto español José Churriguera) en que la desbordada imaginación plástica llega a extremos delirantes. Abajo a la izquierda, interior de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen (siglo XVIII) en Ouro Preto, Brasil, hermoso ejemplo del estilo barroco brasileño que a veces se denomina "rococó".



Foto © Vauter-Decool, Paris



Foto © Mireille Vautier, Paris



Fotos © Fr. Hebert-Stevens, Ed Arthaud, Paris

# Biografía de la Habana Vieja

por Manuel Pereira

**H**ACIA 1515 un puñado de españoles encabezados por el Capitán Pánfilo de Narváez y Fray Bartolomé de las Casas establecieron la penúltima villa cubana en la costa sur de la actual provincia de La Habana. Pero aquel emplazamiento duró poco. Los fundadores emigraron hacia la costa norte acercándose al Estrecho de la Florida cuyas rápidas corrientes favorecían la navegación. Así llegaron a un puerto de garganta angosta y bolsón desmesurado, bien protegido contra los huracanes por unas colinas.

En la orilla oeste de esa bahía quedó definitivamente fundada la villa de San Cristóbal de La Habana, en el mes de noviembre de 1519, un día del cual no se guarda recuerdo, pues las Actas del Cabildo que van desde ese año hasta 1550 fueron quemadas por el corsario francés Jacques de Sores.

Cuenta la tradición oral que siguiendo la usanza de la época los fatigados fundadores

---

**MANUEL PEREIRA** es un novelista y periodista cubano. Sus novelas *El Comandante Veneno* y *El ruso* han sido traducidas a diversos idiomas. Sus reportajes sobre Nicaragua se han publicado con el título de *Cró-Nicas (nica, apócope de nicaragüense)*. Desde hace algunos años trabaja en una novela sobre la Habana Vieja. Actualmente forma parte de la Delegación Permanente de Cuba ante la Unesco.

cantaron la primera misa y celebraron su primera reunión debajo de una ceiba, a cuya sombra comenzó a crecer aquel poblado de *bohíos*, pues al principio los europeos adoptaron la arquitectura indígena: casas hechas con hojas de palma, techo a dos aguas y piso de tierra.

La fiebre del oro y la ansiedad fáustica cautivó tanto la imaginación de aquellos conquistadores que sólo pensaban en buscar riquezas en tierra firme (México, El Dorado, El Darién) y la fuente de la Eterna Juventud en La Florida. La incipiente villa cayó en el olvido y sólo alcanzó el título de ciudad cuando la Corona Española comprendió que, por su posición geográfica, era la escala principal en la Ruta de las Indias. Llave del Nuevo Mundo, toda la plata y el oro de América tenía que pasar por la ensenada habanera en su viaje a la Metrópoli.

Pronto corsarios y piratas advirtieron ese tráfico y no tardaron en atacar. La Habana se fortificó y un cinturón de piedra la amuralló, volviéndola inexpugnable. Aún hay testigos de aquel frenesí arquitectónico: el Morro, la Punta y el Castillo de la Real Fuerza.

Empotrado sobre una roca a la boca del puerto —como el de San Juan de Puerto Rico o el de Arica en Chile— el Morro lanza desde 1630, cada noche, las señales luminosas de su

faro facilitando la navegación. Edificado entre 1555 y 1577, el Castillo de la Real Fuerza es el más antiguo de América y la primera construcción del género en el continente en que se emplearon los trazados renacentistas que revolucionaron la arquitectura militar. Sobre uno de sus baluartes se erigió una Torre del Homenaje en cuya cúpula se colocó una veleta giratoria conocida por Giraldirilla en evidente alusión a la Giralda de Sevilla.

*Vista general de La Habana y de su bahía, según una litografía de Eduardo Laplante (1818-?). La Habana Vieja, una de las más antiguas y hermosas ciudades del Nuevo Mundo, fundada por los españoles en 1519, se halla inscrita desde 1982 en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco. Su restauración y conservación plantea hoy graves problemas a las autoridades cubanas. De ahí que éstas acudieran en demanda de ayuda a la Unesco y que su Director General, señor Amadou-Mahtar M'Bow, dirigiera en julio de 1983 a la comunidad internacional un llamamiento para que contribuya al salvamento de la Plaza Vieja y, en general, de la vieja ciudad de La Habana, "compendio de todas las ciudades nuevas que jalonan la epopeya de América" y "ejemplo privilegiado de las esplendorosas síntesis intelectuales, artísticas y arquitectónicas alumbradas en todo el continente por tantos y tan hermanados destinos".*



El célebre cañonazo de las nueve —que asusta a los extranjeros y rectifica la hora de los habaneros— es otra reminiscencia de aquellas noches de antorcha y puñal, pues anunciaba el cierre de las puertas de la muralla (construida en el siglo XVII y demolida hacia 1865) ya que a partir de esa hora La Habana estaba en riesgo de ser asaltada por los piratas.

La importancia que fue adquiriendo el puerto convirtió a la ciudad en una urbe marítima. Aserradores, ebanistas de ribera, calafates, tallistas de arboladura y peones inundaron sus calles atiborradas de almacenes, talleres de artesanos y tiendas de mercaderes. Los principales navíos de la Flota Española se construían en los astilleros habaneros.

La ciudad también se evangelizó : la espada era una cruz terrenal y la cruz una espada celestial. La Cruz Verde de la calle Amargura, incrustada en una de sus esquinas, aún señala las paradas de las peregrinaciones del Vía Crucis hasta la iglesia del Cristo del Buen Viaje. Pero la iglesia más antigua que conserva La Habana es la de Espíritu Santo (edificada entre 1638 y 1661), la única que conserva intactas sus catacumbas.

Simultáneamente La Habana tuvo sus plazas. La Plaza de Armas, la llamada Vieja (antes Nueva), la de San Francisco, la del Cristo del Buen Viaje y la más famosa: la Plaza de la Catedral. Comenzada su construcción en 1748 por la Compañía de Jesús, la Catedral es la eclosión del Barroco, el esplendor de las formas desenroscadas. Libro de piedra, música petrificada: sus volutas labradas en roca coralífera evocan las espirales de humo del habano.

La fachada de la Catedral expresa mejor que ninguna otra edificación nuestro barroco, que se distingue de otros por la sencillez

de sus líneas y por el movimiento sensual que recorre sus volúmenes.

En el interior del templo está el nicho de Cristóbal Colón, aunque también en Sevilla se exhibe su sarcófago cargado por las estatuas de cuatro colosales marinos, y se dice que en Santo Domingo yacen los despojos mortales del Almirante.

Los palacios de condes y marqueses que configuran la Plaza de la Catedral forman el conjunto más armonioso y mejor conservado de La Habana Vieja. “Esta es la plaza colonial más bella de América”, dijo el fundador del Bauhaus, Walter Gropius.

Un diálogo incesante entre arquitectura y naturaleza fue el signo distintivo de estas construcciones que se fueron aciriollando hasta hacerse cubanas. La persianería para permitir el paso de los terrales, los vitrales policromados para atenuar la reverberación de nuestra luz y las calles estrechas para sombrear aceras y tender toldos son las principales constantes de un estilo urbanístico y arquitectónico integrado al paisaje, donde la piedra, el mar y la vegetación conviven permanentemente. Una yagruma crece en un balcón, los muros atesoran fósiles de madreporas y ninguna casa le vuelve la espalda al mar, porque todas buscan su brisa.

La Habana también tiene sus pequeños misterios. Las piedras de los muros conservan

las marcas de los canteros talladas a golpe de hacha : son iniciales, signos indescifrables. No pocas tejas —de las moldeadas sobre los muslos de los tejeros donde adquirían su forma definitiva— están selladas con las uñas de los pulgares ; y hay una que hasta lleva un adagio grabado en ideogramas chinos : “Lo que el corazón manda, la mano lo realiza”.

En los patios suelen dialogar las palmas con las columnas, como si en ese contrapunto sus fustes se confundieran, transmutándose las columnatas en palmares de piedra. Estas correspondencias, estas sinestias, recorren el laberinto de una ciudad que no creció ajena a su entorno, sino que se desarrolló en la respiración de los helechos, aprovechando las veleidades de la luz, asumiendo el ritmo proterico de las olas, imponiéndose ella misma como un organismo vivo y dinámico. La Habana Vieja es un animal habitable, un caracol hechizado.

La influencia árabe se delata en la ornamentación geométrica de los alfarjes, en los arabescos de hierro, en los arcos polilobulados, en las estrellas grabadas a fuego en las techumbres, en la proliferación de fuentes en los patios. Son añoranzas del cielo estrellado de los desiertos. Es la sed insaciada del mudéjar. Si a alguna ciudad del mundo se parece La Habana es a Sevilla, solo que sus paredes no están encaladas, pues sus colores tradicionales siempre fueron el verde y el azul : otra vez la vegetación y el mar, que son las secretas pasiones de la ciudad.

En 1762 los ingleses abren una brecha en el Morro y ocupan La Habana durante once meses. Las fortificaciones que tan tenaz resistencia ofrecieron a piratas y filibusteros cedieron ante la dinamita británica. El sabio humor popular denominó aquel momento como “la hora de los mameyes”, por el color rojo de las casacas inglesas.

*La Catedral de La Habana, singular ejemplo de adaptación de la arquitectura religiosa ibérica a las Antillas. El poeta y novelista cubano José Lezama Lima decía que a la catedral había que verla de perfil “para captarle el oleaje de sucesión”.*





Foto © Sonia

**Patio del Palacio de los Capitanes Generales de La Habana, edificio transformado actualmente en Museo de la Ciudad.**

España recuperó La Habana y, escarmantado por la victoria inglesa, el Rey Carlos III mandó construir sobre el cerro de la orilla oeste del puerto una fortaleza ciclópea: la Cabaña. La Habana se convirtió en la primera plaza fuerte de América, aunque para ello hubo que invertir tales fortunas que, abrumado por las cifras, Carlos III salió al balcón de su palacio y pidió un catalejo para contemplar desde España los altos muros de la Cabaña que “tanto me ha costado —dijo— que debe verse desde aquí”.

Ya para esa época La Habana, con sus 30.000 vecinos, era una de las principales urbes del Nuevo Mundo: más poblada que Boston, Nueva York o Filadelfia. Los estuches de los cortesanos de Luis XVI contenían rapé habanero y nuestros azúcares comenzaban a endulzar a Europa.

El auge azucarero transformó a La Habana de tierra de paso en terminal. Hacia fines del siglo XVIII unos mil barcos entraban anualmente en la bahía para cargar azúcar y descargar mercancías de ultramar. La independencia de los Estados Unidos lanzó hacia la ciudad a comerciantes ávidos de riquezas. La Revolución de Haití la llenó de franceses. Elegancia y cosmopolitismo se enseñorearon del ambiente mientras que un polvorín de esclavos estaba por estallar.

De este modo entró la capital cubana en el siglo XIX, y en su arquitectura entró el estilo neoclásico. Remedo abreviado del Partenón, el Templete se levanta a un tiro de ballesta del malecón, en el sitio donde se supone fue fundada la ciudad hace más de cuatro siglos y medio. El Templete fue un homenaje a la fundación y algo más: un monumento de adhesión a España que la Capitanía General hacía en nombre de la “Siempre Fidelísima” Habana, en medio de una América sublevada. Las columnas de la verja del Templete están rematadas con piñas de bronce, símbolo frutal habanero. Detrás de la verja está la ceiba fundacional —o mejor, una descendiente de aquella, pues la original murió envenenada por la sal del mar hacia mediados del XVIII.

La Habana conoció rápidamente los inventos del siglo. La máquina de vapor de doble efecto, perfeccionada por Watt en 1792, funcionaba en la ciudad cuatro años más tarde. La capital de Cuba fue la cuarta en el mundo en establecer el ferrocarril; la tercera en disponer de alumbrado de gas. Morse no hace más que iniciar la campaña para difundir su sistema telegráfico y ya La Habana tiene tendidas grandes líneas. El teléfono llega con su inventor. Es más, el sistema telefónico automático se instala allí antes que en ninguna otra parte del mundo pues esta ciudad fue escogida como vitrina para la experiencia. Marconi en persona inaugura en La Habana la primera planta de radio. Seis meses después de exhibirse en París, se montan en la capital cubana los primeros aparatos de cine que llegaron a América.

Es un siglo de prosperidad... de aparente prosperidad porque desde 1868, en la zona más oriental del país, se ha encendido la llama de la guerra independentista contra el colonialismo español.

Mientras tanto el esplendor se adueña de La Habana, y aún pueden verse las mansiones de los nobles, lujosas aunque de escala humana, en las que el hierro se impone, desplazando lentamente a la madera. Puertas tachonadas de clavos, guardavecinos y guardacantones; bocallaves y aldabones; tejados

que son dentaduras de barro; lo que hoy llamamos Habana Vieja, y que no es más que la entonces Habana intramuros, es un hervidero de imágenes.

Esta es la Habana de Martí y de Carpentier. Por aquí pasaron —deslumbrados— Humboldt, Einstein, Sara Bernhardt, Garibaldi, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Antonin Artaud, Maiacovski, Isadora Duncan, André Breton, Caruso, Simón Bolívar, Benito Juárez, Francisco de Miranda, Valle-Inclán, Igor Stravinsky...

El siglo XX se inicia entre nosotros con la bandera de las muchas estrellas flotando en el Morro. Después de treinta años de guerra contra España, los cubanos no logran su total independencia a causa de la intervención armada de los Estados Unidos de Norteamérica. Posteriormente se proclamará una república amañada y frustrante. Se apagan los últimos faroles de gas y resplandece la luz eléctrica. Tranvías en lugar de volantas. Asfalto donde había empedrado. El *art-nouveau* y el *art-decò* rozan fugazmente algunas construcciones. Pero el estilo imperante es el de los bancos extranjeros: ese estilo grandilocuente, ecléctico y escenográfico. Mientras, la nobleza primero y la burguesía después se desplazan hacia los barrios que surgen extramuros (El Cerro, El Vedado), y sus mansiones se convierten en falansterios, que en La Habana se conocen con el nombre de *solares*.

Hacinamiento y promiscuidad son las claves de la Habana intramural durante la primera mitad del siglo actual. El puerto se llena de tugurios con lumínicos en inglés para un país donde más de un millón de personas no saben leer castellano. Algunos monumentos históricos son sacrificados para levantar verdaderos adioses de cristalería importada.

El historiador cubano Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964) protesta, pero las demoliciones continúan y sólo el triunfo de la revolución, en enero de 1959, logra congelar el avance destructor que en nombre de la “modernidad” y la “civilización” amenazaba con llenar de rascacielos el sector más antiguo de la capital. Después de medio siglo de indolencia gubernamental, la Revolución heredaba una Habana Vieja aquejumbra y malherida.

Tierra de paso durante tantos años, en esta ciudad se han ido encontrando gentes de las más diversas procedencias (africanos, europeos, chinos, yucatecos...) en una amalgama, en un caleidoscopio del que brota nuestra única y diversa identidad étnica, ética y estética. Cruce de culturas, de estilos, de iconografías, de mitologías: sea por el diseño angosto de sus calles, o porque los balcones están tan cerca unos de otros, lo cierto es que el “habanaviejero” es un ser expansivo, locuaz, cordial. Gentes humildes, los que moran en esta ciudad, en lo que fueran palacios, son como príncipes nuevos que no necesitan heráldica, porque llevan la nobleza en el alma.

No se salvan del día a la noche 465 años de piedras, pero La Habana vieja se salvará, reconstruyendo su espléndido rostro, no para convertirse en museo muerto, sino para ser un museo viviente y vivible. La Habana Vieja se salvará, con sus faroles de gas y un buque en lontananza; con su amoroso malecón y sus sombras chinescas; con su cañonazo de las nueve y el murmullo de las puertas; con sus adoquines mojados y el ojo parpadeante del cíclope que vive en el Morro desde siempre y para siempre.

M. Pereira

# Brasilia : un futuro que preservar

por Briane Elisabeth Panitz Bica

**E**N 1985 se cumplirán 25 años de la inauguración de Brasilia y 28 del comienzo de su construcción. Para una ciudad no es mucho tiempo. Su presencia en la historia brasileña data, sin embargo, de más de un siglo, pues la primera referencia a la idea de desplazar la capital del país a la meseta central data de 1817, cuando José Bonifacio de Andrade e Silva, conocido como “el patriarca de la independencia brasileña”, le asignara una ubicación y un nombre que hoy son definitivos. Desde entonces, el propósito de trasladar la capital se reiteraba periódicamente hasta que en 1956, durante la campaña electoral para la Presidencia de la República, Juscelino Kubitschek lo adoptó definitivamente.

Brasilia ha hecho su contribución propia a la historia del desarrollo urbano, por ser el más amplio y acabado modelo de aplicación de los principios del urbanismo moderno. Nació de un acto de la razón, sin raíces en el pasado urbano de Brasil ni relación con el espacio original que le dio acogida. Cada línea trazada en el papel por Lucio Costa, el urbanista discípulo de Le Corbusier que concibió Brasilia, se transfiguró en una avenida trazada por el tractor en medio de la espesura. El encuentro de los dos ejes, “el gesto primario de quien toma posesión de un lugar trazando en él el signo de la cruz”, adquirió forma de ciudad : la “capital de la esperanza”, hacia la cual acudían desde todos los rincones del país aquellos que, al participar en la epopeya de su construcción, se lanzaban a la

edificación de un “Brasil nuevo”, volcando en él su sueño de una vida mejor.

Debido a su dinámica propia, el proceso de construcción de Brasilia se adaptó a su futuro espacio: por un lado la Brasilia oficial, sede del gobierno central, y, por otro, sus ciudades satélites destinadas a albergar a la masa de los ciudadanos menos favorecidos. La primera cuenta hoy con 300.000 habitantes y las siete ciudades satélites suman una población de un millón de personas, constituyendo un conjunto que, por sus dimensiones y sus efectos urbanizadores, se ha desbordado ampliamente hacia los municipios de los estados vecinos, dando lugar al conjunto que oficialmente se denomina Región Geoeconómica de Brasilia. Es también evidente que el urbanismo practicado en Brasilia ha ejercido influencia en la configuración de las nuevas ciudades del país y del extranjero.

A lo largo de este proceso de consolidación de la ciudad, un agudo debate ha opuesto a los defensores de Brasilia y a sus críticos. Unos destacan sus ventajas en comparación con las otras grandes ciudades: la comodidad de la vida en sus “supermanzanas” (*superquadras*)\*; la amplitud del panorama que se ofrece a la vista, amén de lo diáfano del cielo y del espectáculo escenográfico de las nubes contra la alta bóveda celeste de la meseta ; la ausencia de contaminación atmosférica, sonora o visual ; las vastas zonas verdes ; la facilidad para el tránsito y el aparcamiento de vehículos. Otros, en cambio, al criticar la lógica que la ciudad impone a sus moradores, señalan sus deficiencias : la sectorización excesiva de sus actividades ; la dimensión monumental que impera inclusive en los espacios residenciales ; las grandes distancias que se-

\* Las “supermanzanas” (*superquadras*) son conjuntos compuestos por edificios para vivienda de seis pisos sobre pilotes, comercio local, escuelas, terreno de juegos, templo religioso y amplios espacios verdes.

*Monumento a la memoria de Juscelino Kubitschek, el presidente del Brasil que decidió la construcción de Brasilia en la meseta central del país, declarándola su capital en 1960. Una de las razones que tuvo para ello se encuentra probablemente en estas palabras suyas: “Nuestro país, el quinto del mundo por su extensión, tiene inmensas regiones fértiles tan despobladas como el Sahara y sin embargo millones de brasileños siguen aferrándose a nuestras costas superpobladas”.*

paran los edificios, dificultando la circulación de los peatones y haciendo más distante la relación entre las personas ; las divisiones de la ciudad debidas a las vías de gran velocidad ; los largos recorridos que conducen a una intensificación del uso del automóvil ; la famosa “falta de esquinas” debida a que las construcciones están diseminadas en los prados sin que existan ángulos formados por el cruce de calles ; la estratificación social exagerada a causa de la carestía de la vida en Brasilia, etc.

Dejando de lado los pros y los contras, resultan indiscutibles el carácter y la calidad excepcionales de la propuesta urbana y arquitectónica de Brasilia, en la que confluyen la escuela de urbanismo racionalista seguida por Lucio Costa y la de la arquitectura exuberante de Oscar Niemeyer, autor de los proyectos de sus edificios más importantes. Brasilia es también excepcional por haber mantenido hasta hoy su integridad casi plena, a pesar de las dificultades y de la convivencia, no siempre tranquila, entre los intereses de la administración federal, para cuya instalación se creó la ciudad, y los intereses de la administración local, responsable de su funcionamiento.

**BRIANE ELISABETH PANITZ BICA** es una arquitecta brasileña que desde 1970 ha desempeñado diversos cargos oficiales relacionados con su profesión. Desde 1979 participa en los trabajos de restauración y preservación del patrimonio ambiental urbano de su país y es actualmente coordinadora del grupo de trabajo para la preservación del Patrimonio Ambiental y Cultural de Brasilia.

# Bocetos para cuatro artistas

por Edouard Glissant

## MATTA

**E**STE pintor escapa, por la salida azulada que reserva a la mayoría de sus grandes obras, a la controversia entre lo abstracto y lo figurativo. Si lo que él pinta no cae directamente en lo real, tampoco es un esbozo ni un esquema de lo que existe. Yo diría que Matta pinta incesantemente un temblor.

En un espacio cuya profundidad está siempre *delante* de la tela, hubo primero en Matta los intentos por volver visibles las contradicciones del pensamiento moderno: la desintegración de los viejos sistemas lógicos, los "vértigos de Eros", la resistencia a las tiranías, la irrupción del "pensamiento salvaje".

¿Cómo "pintar", en lugar de estados de ánimo, el funcionamiento mismo del espíritu y, aun antes, esa apuesta ideal que constituiría un "hombre total" reconciliado con todas las formas de humanidad, reencontrándose en ellas y en ellas realizándose?

La pintura de Matta soporta semejante desafío. Lo que reconocemos en ella es ante todo el movimiento que anima nuestros impulsos idealistas más personales y consolida nuestro enraizamiento en la realidad más común. Movimientos de los planos que en el lienzo se combinan oponiéndose, espirales de los descubrimientos, explosiones de las incompatibilidades reveladas, condensaciones en estrellas *novas* de nuestras más densas certidumbres: aquí la materia se encuentra con la dinámica del espíritu y la sigue. Matta no pinta "cosas" sino que ilumina trayectorias.

Sucede que él quiere siempre saber y mostrar la realidad del movimiento, de la vida, a la manera de un arquitecto que reflexiona no sólo sobre cómo está construida su obra, sino también sobre "cómo funciona". ¿Sabemos, por ejemplo, medir o aproximarnos siquiera al enorme hervidero de tantas culturas que hoy actúan recíprocamente entre sí? No disponemos para ello ni de un abecedario ni de un léxico. ¿Habría que renunciar a leer en el libro de nuestro devenir? La pintura de Matta plantea tales cuestiones y constituye un espectáculo *que no cesa*.

Pintura eminentemente moderna, libre de las contiendas convencionales, pintura de investigación, siempre en movimiento, que proviene, es cierto, del viejo saber andino pero que también explora ya las comarcas desconocidas que nuestra humanidad proyecta delante de su propia historia.

## SEGUI

**E**L arte de Seguí está emparentado con el de la prosa, cuyo carácter pertinaz y rugoso adopta cuando ésta se dedica a explorar lo real para poner de relieve sus datos brutos.

A menudo se ha afirmado que el barroco colonial iberoamericano es el resultado de una superabundancia del ser. Y es que el artista se complacía entonces en convencer a sus espectadores, tal vez con malicia, de que era capaz de dar con exceso aquello mismo que se le pedía que expresara la catolicidad, la civilización o la retórica.

Pero con Seguí nos encontramos sin discusión posible ante un barroco distinto, un barroco que no va más allá del ser sino que lo busca y lo solicita bajo sus mascaradas y sus gesticulaciones. Se trata de saber cuál es verdaderamente nuestra naturaleza, lo que acaso queda de ella una vez que se ha desembarazado de sus oropeles impuestos. Paradójicamente, Seguí exhibe esos oropeles, para que nos esforcemos en adivinar lo que se oculta debajo.

En el desarrollo de las diversas modalidades que adopta la pintura de Seguí, modalidades que se suceden a un ritmo acelerado en su obra, descubrimos las formas siempre renovadas de ese barroco. Ciudades contrahechas, ciudades invadidas, transeúntes abatidos, catástrofes en burlón paroxismo, muñecas en pedazos, ropas de espantapájaros, pero también la emoción que difunde la luz de un farol y el cálido color de un árbol solo, la palabra de un arco iris,

Páginas en color

Página 23

*Arriba: Máscara policromada de barro cocido (17 cm de largo) perteneciente a la época clásica de Teotihuacán III, entre los años 100 y 200 de la era cristiana (véase el artículo de la pág. 4). Con la mariposa estilizada en la parte inferior del rostro, esta máscara representa a Xochipilli, dios de la primavera y de las flores. Se conserva en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México.*

Foto © Henri Stierlin, Ginebra

*Abajo: Esta cabeza, mitad de hombre mitad de jaguar (de las que en el Perú suelen llamarse "cabezas-clavas"), está incrustada en un muro de la pirámide de Chavín, el santuario de piedra más antiguo del Perú precolombino. El florecimiento de la cultura Chavín de Huántar (de 1500 a.C. a 400 d.C.) en un alto valle cerca de las fuentes del río Marañón fue un fenómeno súbito en el Perú. (Véase el artículo de la pág. 9).*

Foto © Henri Stierlin, Ginebra

Página 24

*Arriba: Antonio Seguí (1934), El Champaquí en enero, óleo sobre tela (1984). Véase el texto adjunto.*

Foto © Fernando Chaves, Paris

*Abajo: Detalle de la Virgen del Carmen que se conserva en el Museo del Convento de San Francisco, en Quito. Se trata de una de las más célebres esculturas de Caspicara, artista ecuatoriano del siglo XVIII. De sus obras se ha dicho que tienen la nitidez de la porcelana. El verdadero nombre indígena de Caspicara, Manuel Chili, se descubrió grabado en letras de molde en el reverso de una tabla tallada con un Niño Jesús dormido. (Véase el artículo de la pág. 14).*

Foto © Salvat Editores S.A., Barcelona — Quito









## Bocetos para cuatro artistas (viene de la pág. 22)

el sol de un paso humano. En suma, lo cotidiano que desenmohece nuestras pretensiones o nuestras alienaciones y que nos tranquiliza o nos consuela al mismo tiempo.

Lo inesperado es tal en Seguí que la pertinacia y la rugosidad están llenas de un encanto inalterable. Seguí pinta lo que nos desnaturaliza y nos vuelve extraños a nuestra verdad, mas también todo lo que nos arrastra, secretamente nutridos de un sol interior, hacia el tango de la ternura.

## L A M

**E**L arte de Wifredo Lam se orienta hacia dos objetivos: identificar y magnificar las formas segregadas por una realidad concreta, la de su isla natal, y señalar al mismo tiempo el *tránsito cultural* por el que pasamos actualmente y que conduce a una participación de todos.

Lam ha comenzado por *llenar el lienzo*: poética no del árbol sino de la vegetación, profusión vertical de lo que brota en la memoria y estalla selváticamente en el espacio insular. Rehabilitación de las formas africanas, aprehendidas en su movimiento esencial: los triángulos con ojos estupefactos —escudos romboidales—, las espigas encornadas de lunas y esas antologías anatómicas: obstinación de los pies lamidos por la tierra, inclinación sumeria de los bustos hacia una divinidad cuya confidencia pedimos a gritos.

Allí el hombre dominado oponía su risa socarrona. Qué alentador resultaba, al borde de los años de 1940 y al margen de la guerra mundial, descubrir así que nada se había perdido del antiguo esplendor. Al mismo tiempo y en el mismo espacio que Césaire, Nicolás Guillén y Langston Hughes estaba el espesor delicado de ese agrupamiento. Los antillanos no habían guardado solamente el recuerdo de la palabra sino que llevaban también en ellos la fulguración del trazo y la eminencia ocre de tantos espacios recompuestos.

En la obra se juntan pues todos los elementos, formas e impulsos soberanos que el pintor atesoró en su isla y en su memoria, pero pronto se afana en distribuirlos en movimientos que dirigirán la iluminación y la fiesta, el encuentro con el otro. El lienzo se airea, las nociones de lo real antillano, los gestos rehabilitados del universo negro-africano, se lanzan *en todas las direcciones* y acaban, es decir se realizan, en lo inesperado de la relación mundial.

Lam, transmutador de alto cielo, ha preservado allí nuestros recuerdos terrosos. Pero hace también de ellos la ofrenda donde la brisa, de dondequiera que venga, se complace en temblar.

## G A M A R R A

**E**N José Gamarra fauna y flora combinan ese comienzo perpetuo: la profundidad de las aguas, que es la permanencia absoluta. La selva aquí se despliega a partir del misterio líquido (estanque, río u orilla del mar) de donde surgen a cada instante los animales primordiales y también los caminos del futuro. La selva de Gamarra no es ilusión sino un lugar común del sueño. Extraordinariamente precisa en sus contornos, allí donde las flores tropicales cincelan sus bordes contra el cielo, y tan sombría y azul en su masa, allí donde el hombre nuevo escapa a la mirada del cazador y prepara sus fiestas.

Esa condensación del espacio-tiempo sudamericano es a tal punto orgánica y viviente que no podríamos separar en ella lo que fue de lo que será, la selva de la plantación, la sangre del animal de la sangre de la tierra, el agua surtiente del petróleo en cascada, ni el pájaro primordial del helicóptero.

Ninguna moda estética conocida habría podido servir para una representación tan compleja: ni las ingenuidades del realismo ni las falsas distorsiones de una vanguardia en las que el tiempo no está enraizado "aquí". ¿Qué había pues que imaginar como forma y relación?

La obra de Gamarra fija un lugar donde la representación natural se une al simbolismo de la forma, donde la caricatura se inscribe en la carne viva del paisaje, donde la visión mítica está atravesada de irrisión y donde la humanidad, es decir por fin los seres vivos y sufrientes, se oculta y se descubre al mismo tiempo.

Así la tensión artística se confunde con lo vivido que ya no es solamente lo soportado. Podemos recomenzar una exploración más peligrosa que la del Buscador de Oro. Nuestro trabajo consiste en recomponer tantas historias de esa América, obscuras y ocultadas, y en conferirles la tranquila permanencia de las formas que conviene a su nuevo nacimiento. □

### Páginas en color

Página 25

**Arriba:** Wifredo Lam (1902-1982), *Mujer sentada, óleo sobre tela (1949)*. Véase el texto adjunto.

Foto Almasy © SPADEM, París

**Abajo:** Una de las tapicerías que suelen fabricarse y venderse en un mercado de Bogotá. La que aquí se reproduce es una representación con lanas de diversos colores de un paisaje colombiano.

Foto © LEDA, París

Página 26

**Arriba:** José Gamarra (1934), *La emboscada, óleo sobre tela (1980)*. Véase el texto adjunto.

Foto © Derechos reservados

**Abajo:** Cántaro de barro perteneciente a la época en que la cultura de Paracas Cavernas, en el actual Perú, manifestaba una influencia de la cultura de Chavín. Tiene 18,5 cm de alto y representa a una deidad felina. La decoración, incisa, ha sido pintada después de la cocción. (Véase el artículo de la pág. 9).

Foto Werner Lang, Lima © Banco de Crédito del Perú. Tomada de *Arte y tesoros del Perú*

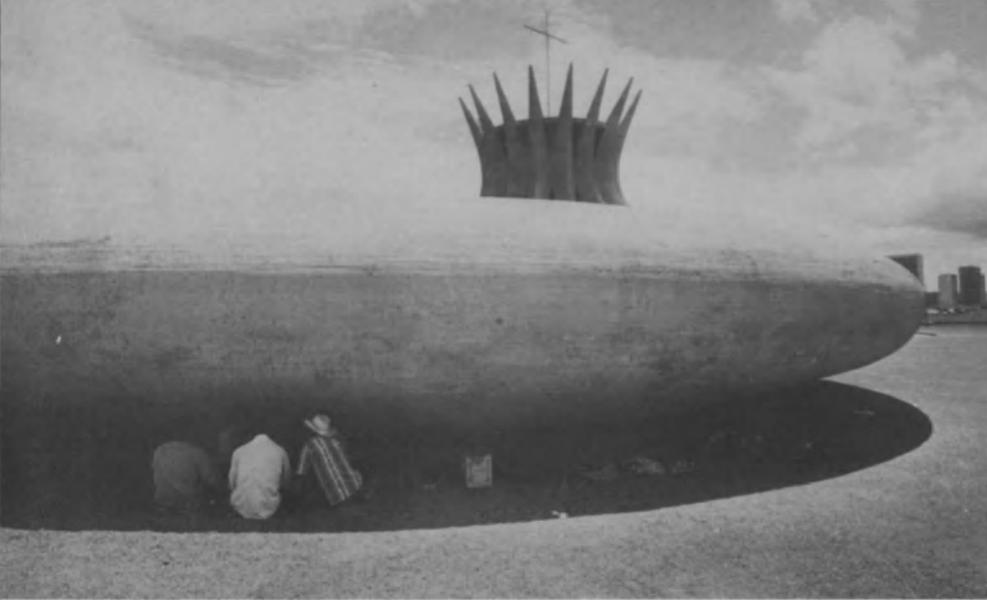


Foto Ph. Charliat © Rapho, París

(viene de la pág. 21)

La integridad y la homogeneidad física de Brasilia, con toda su dimensión de gran ciudad plena de dinamismo, sorprende a los visitantes, especialmente a los estudiosos de los procesos urbanos, que se encuentran frente a un laboratorio donde han venido a aplicarse las teorías sobre el éxito o el fracaso de las ciudades planificadas que se discuten en el mundo entero.

A pesar de su singularidad y de los cuidados que requiere su conservación, están ocurriendo en Brasilia hechos que dan lugar a preocupación. El aumento del valor del suelo, en una ciudad con límites físicos rigidamente demarcados, provoca presiones difíciles de controlar por parte de una administración que carece de los instrumentos legales y procesales necesarios. No existe tampoco un plano regulador ni un código de construcciones y falta también la decisión clara de considerar a Brasilia como patrimonio cultural. Como resultado de todo ello se han violado ciertos criterios contenidos en el proyecto de Lucio Costa, lo que se ha traducido, por ejemplo, en autorizaciones para aumentar la altura de las edificaciones en ciertos sectores, en la asignación indebida de espacios para nuevas construcciones, en la ampliación de los aparcamientos y en modificaciones del sistema viario.

Por otra parte, sólo ahora comienzan los habitantes de la ciudad, originarios de las más diversas y distantes regiones del país, a ejercer sus derechos de ciudadanos, a medida que se

**Buscando sombra al mediodía en Brasilia. Al fondo, los paraboloides de hormigón de 30 metros de alto de la catedral, concebida por el gran arquitecto Oscar Niemeyer.**

consolida un conglomerado de población fija importante, distinto de esa población carente de todo vínculo con la ciudad cuya rotación se produce cada vez que cambia el gobierno federal. A esta actitud saludable se suma además, como resultado de esa fusión de distintas culturas, la entrada en escena de la primera generación de ciudadanos nacidos en Brasilia, apasionados por su ciudad.

Claro está que la Brasilia planeada hace 30 años requiere, como todo ente vivo, que se revise su funcionamiento. Han cambiado las condiciones económicas y sociales y, sobre todo, el petróleo dejó de ser fuente de energía barata. Del mismo modo, la práctica ha mostrado claramente que la sectorización excesiva no ha reportado beneficios reales para el funcionamiento de la ciudad. Se trata de cuestiones importantes que requieren medidas también sustanciales.

Frente a este cuadro, y tratando de garantizar la permanencia de las características fundamentales de la ciudad, se está llevando a cabo desde 1981 un trabajo conjunto entre el gobierno federal, el gobierno del Distrito Federal y la Universidad de Brasilia. Se trata de una empresa con carácter pionero y futurista en busca de procedimientos nuevos para abordar de manera innovadora la preservación de una ciudad que se halla todavía en

construcción y que, en la visión prospectiva de su inspirador, Aloisio Magalhaes, constituye una muestra y síntesis de la cultura brasileña.

La poderosa articulación de Brasilia con el medio natural ha requerido un análisis pormenorizado de ese factor, pues del ordenamiento del uso del suelo rural depende la posibilidad de conservar la calidad de las perspectivas visuales de la ciudad en dirección al horizonte y al lago del Paraná y, en sentido inverso, las vistas del conjunto de la ciudad desde los diversos puntos de observación. Súmase a ello la ubicación excepcional del Distrito Federal, en cuyo reducido territorio convergen afluentes de las tres mayores cuencas hidrográficas de América del Sur portando testimonios geomorfológicos de la capa vegetal y de la fauna que les son características y cuya presencia en el Distrito Federal debe mantenerse intacta para un adecuado conocimiento de los procesos de la evolución física del continente.

Por último, y en cuanto al Plan Piloto de Brasilia, éste tiene por objeto precisar qué aspectos afianzan el carácter de la ciudad y cuáles tienden a debilitar ese carácter, con objeto de estimular la preservación y el fortalecimiento de aquéllos y la corrección de éstos. A tal fin se han empleado diversos procedimientos —preparación y realización de encuestas entre la población residente y usuaria de la ciudad de Brasilia para determinar cómo ve la ciudad esa población y cómo hace uso de ella, con vistas a comparar sus criterios con los análisis que en el terreno efectúa el equipo técnico; elaboración de maquetas para pruebas de visibilidad; estudio catastral de la evolución histórica a partir del proyecto original; análisis de documentos de la época de la construcción de la ciudad, etc.— para poder contar con un cuadro completo que sirva de base a las propuestas tendientes a preservar el carácter de la ciudad.

Fruto de ese vasto trabajo será el Plan de Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de Brasilia. Este incluirá normas legales y pautas de procedimientos que, de ser adoptadas, permitirán al gobierno federal, a las autoridades del estado y al gobierno del Distrito Federal disponer de instrumentos técnicos que han de traducirse en la conservación y el perfeccionamiento del espíritu fundamental de Brasilia.

El desafío que lanzara Aloisio Magalhaes debe convertirse en realidad e inspirar a la administración pública, generando un proceso de preservación constante que, sin embargo, no debe asfixiar la evolución de la ciudad, muy lejos todavía de haber adquirido fisonomía definitiva. Hállase hoy Brasilia ante una disyuntiva: la de conservar y fortalecer su individualidad o despersonalizarse como tantas otras ciudades que carecen de fisonomía propia. Sería lamentable que abandonara ahora su condición innegable de patrimonio del futuro. La decisión está en manos de sus ciudadanos y de las autoridades.

B.E. Panitz Bica



Foto Georg Gerster © Rapho, París

**Contrastan con la audacia "futurista" de los edificios públicos del centro de Brasilia estos barrios de viviendas dentro de la ciudad cuya población ha aumentado en 24 años hasta 300.000 habitantes. Pero un millón más de personas viven en siete ciudades satélites que han desbordado a los municipios adyacentes.**

# Cándido Portinari, el pintor del Brasil

por Antonio Carlos Calado

**H**IJO de una familia pobre de inmigrantes italianos que se dedicaban al cultivo del café, Cándido Portinari nació en 1903 en São Paulo, Brasil. Gracias a un premio viajó en 1928 a Europa para aprender pintura. Allí Portinari fue como una esponja, un papel secante o un objetivo fotográfico abierto: absorbía impresiones y grababa imágenes en los museos y exposiciones.

De regreso a su país advierte que a partir de 1935 su celebridad aumenta no sólo en Brasil sino también en Estados Unidos, donde su gran óleo *Café* obtuvo una mención honorífica en la exposición Carnegie International. Y en 1940 apareció *Portinari — His Life and Art* publicado por The University of Chicago Press.

Profusamente ilustrada con reproducciones en blanco y negro y en color, esta obra sobre la vida y el arte de Portinari demuestra que el pintor, pese a su juventud, aparece ya con toda su fuerza en cuadros de carácter social o religioso y en retratos de elegante ejecución. Sin embargo, lo que fascina en ese libro es que Portinari fuera ensalzado ya en tal época nada menos que por el pintor, ilustrador y escritor norteamericano Rockwell Kent, autor de la introducción de ese volumen, y aun hoy día complace advertir el entusiasmo con que Kent (nacido en 1882) saluda a su colega del sur del continente. Resulta prácticamente imposible destacar un párrafo u otro en ese himno lleno de emoción que Kent dedica a Portinari. Y en lugar de tomar frases aquí y allá hemos preferido reproducir a continuación un fragmento completo que da una visión global, válida aun ahora, de un arte que entonces apenas comenzaba. Dice Rockwell Kent:

“El mundo de Portinari: como compellidos por él, nos movemos imaginariamente en su ámbito, deslumbrados —quizás con miedo— pero con la misma aceptación de sus elementos macabros con que nuestro inconsciente acoge las visiones más fantásticas que turban nuestro sueño; así llegamos gradualmente a comprender que no se trata de un mundo puramente imaginario sino de una recreación intensificada y fantástica del mundo de Portinari, de su país natal, de Brasil. Sus demás obras lo confirman. En ellas contemplamos el paisaje, pisamos el suelo, vemos a los trabajadores y su pobreza, sin enternecernos por ésta sino simplemente mostrándola. Y mostrándola con amor. Amor no por la pobreza ni por el trabajo incesante, sino por la mujer, el hombre y el niño a los que Portinara ama, sean ricos o pobres. Los pinta con esperanza. ‘Bienaventurados los mansos’: tal parece ser el mensaje de su corazón. Y si las condiciones de vida de los mansos en su tierra brasileña no parecen ser de las mejores, con su bondad ellos hacen que la vida



Fotos Proyecto Portinari, Rio de Janeiro

merezca la pena. Trabajan, se casan, fundan familias y sus niños juegan. Y en el tesoro del arte no hay cuadros que representen con mayor elocuencia que éstos su felicidad y la felicidad de los niños que juegan alegremente.”

Esto escribía Rockwell Kent en 1940 sobre el gran pintor brasileño. Hoy día, tomo la *Enciclopedia Británica*, edición de 1972, y busco, en la letra P, “Portinari”. No figura allí, y en la información general sobre Brasil hay exactamente dos renglones dedicados a él. En cambio, Rockwell Kent figura con una nota de 37 renglones y, privilegio raro, con la reproducción de su cuadro *The Trapper* (El cazador de pieles).

Más si ponemos frente a frente a ambos artistas, advertimos que aunque Kent conquistó un lugar discreto en el arte y la cultura de los Estados Unidos, no tiene comparación alguna con el lugar que ocupa Portinari en la cultura y la pintura del Brasil y de América Latina. El homenaje que en 1940 le rendió Kent fue profético: el arte de Portinari no hizo

**Cándido Portinari (1903-1962):** *Café*, óleo sobre tela (1935). Tras haber obtenido una mención honorífica en la Exposición Internacional de Pittsburgo, este lienzo entró a formar parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes del Brasil.

más que crecer y desarrollarse hasta el final de su vida.

Hasta el día de hoy no ha surgido en el Brasil artista alguno cuya pintura pueda compararse, ni siquiera de lejos, con la de Portinari. Son dos creadores brasileños, cada uno con su forma propia de expresión artística, quienes en la primera mitad de nuestro siglo no sólo enriquecieron la cultura brasileña sino que además la proyectaron decisivamente hacia el extranjero: Portinari y, en la música, Villa-Lobos. Si a estos nombres se añade el de Oscar Niemeyer, arquitecto de Brasilia, habremos delimitado el ámbito en que la sensibilidad de la cultura brasileña se amplió de tal modo que hizo sentir su influencia sobre la sensibilidad de otros pueblos. Portinari es naturalmente el que mejor ilustra de modo directo el fenómeno brasileño, y empleo la palabra “ilustrar” en el sentido plástico de describir un país por medio de figuras. Según sus preferencias personales habrá quienes consideren que otros pintores brasileños son más importantes que Portinari, pero nadie le negará a éste su primacía absoluta como pintor de todo el Brasil. Su monumental legado ha hecho necesaria la creación del Proyecto Portinari que está inventariando, fotografiando y archivando cada una de las obras del gran artista [véase *El Correo de la Unesco* de agosto de 1983, “Latitudes y longitudes”]. El Proyecto da una idea del imponente conjunto de ese patrimonio plástico compuesto por más de 4.000 obras que muestran a Portinari como pintor de temas sociales —campesinos de São Paulo, inmigrantes del Nordeste pobre del Brasil, vaqueros, obreros, músicos populares— y de temas sagrados o históricos y como autor de retratos.

**Cangaceiro**, óleo sobre tela (1951). Colección Amélia y Leão Goudim de Oliveira.



**ANTONIO CARLOS CALADO**, brasileño, es novelista y dramaturgo. Su novela más célebre es *Quarup*. Se está filmando actualmente una película basada en su obra de teatro *Pedro Mico*, considerada como una de las más importantes del Brasil contemporáneo. Ha escrito asimismo una de las más completas biografías de Cándido Portinari. En 1983 le fue otorgado el premio Goethe de literatura.

# Reverón el precursor

por Juan Calzadilla

**P**ARA los latinoamericanos de ayer la única tradición posible frente a la cual cabía articular el trabajo de un artista que aspirase a cierto reconocimiento, era la que tenía directamente como marco de referencia la evolución del arte europeo y, más concretamente, la evolución de las cronologías modernas. En este sentido, todo nos era extraño pero lo asimilábamos rápidamente. Técnicas, herramientas, materiales industriales y conceptos parciales y generales fueron tomados y a veces arrancados del arte europeo por nuestros artistas y academias sin que cambiaran, respecto de su uso, más que los contenidos de la visión, es decir los objetos, conforme a la aspiración del artista a insertarse de algún modo (incluso a costa de cierta patente de *latinoamericanismo*) en las cronologías del arte internacional. Nuestra modernidad se constituyó sobre las ramificaciones del impresionismo y, para decirlo con una feliz expresión de Herbert Read, sobre *la tiranía del ojo* impuesta por el renacimiento a todo el arte europeo moderno (y por extensión al latinoamericano).

Si observamos en esta perspectiva histórica la obra del venezolano Armando Reverón (1889-1954) apreciaremos que constituyó una revuelta contra la preceptiva impresionista en que se levantó una generación de artistas, preceptiva dentro de la cual Reverón obtuvo su formación: precisamente, es el primer período de su obra, que va de 1908 a 1920, el único que brinda un punto de vista confortable al ojo que no está acostumbrado a la luz del trópico.

En un sentido tradicional, Reverón aceptó las reglas del juego al estudiar durante su juventud en la Academia de Caracas y adquirir allí los conocimientos convencionales que, a despecho de su rigidez, un talento como el suyo, dotado para tomarse todas las libertades, supo potenciar en los estupendos logros alcanzados en ese primer período que concluye hacia 1920.

Un viaje a España, en donde fue alumno del mediocre Moreno Carbonero (curiosa-



Foto © Damián Bayón, París

**Armando Reverón (1889-1954), Autorretrato con muñecas, carboncillo, tiza y pastel sobre papel (1950).**

mente, el mismo maestro de Dalí) y a París, en donde estuvo algún tiempo en el taller de un pintor de tercera fila como Fournier, capacitó a Reverón para hacerse una reflexión (con todo lo involuntaria que haya podido ser) en torno al determinismo o, si se quiere, al fatalismo de la influencia europea sobre el marco de una cultura que, como la nuestra, se mostraba dependiente e incapaz de elaborar patrones propios. En Reverón creció desde entonces (y hablo de 1915 y 1916) la obsesión de alcanzar un arte al margen del *status* oficial, al margen de la preceptiva convencional y de la moral tradicional, de los hábitos de lectura normalizados que habían enseñado a ver el valor de algo por comparación con los modelos de la metrópoli ("Ah, no es tan bueno como Monet, pero se aprecia que lo ha visto!").

Reverón comprendió que la base de esta revuelta se hallaba, si no en el cambio de las estructuras sociales, lo que ya era mucho pedir, por lo menos en el cambio de patrón del comportamiento individual. Una necesidad profunda de aislarse —y asimilarse a la naturaleza— para tratar de establecer la

distancia necesaria entre la preceptiva aceptada o tomada del impresionismo y una visión nueva, decorosa, profundamente moral, despojada y poderosa de la realidad, lo llevó a instalarse en un paraje (semidesértico para aquella época) del cercano litoral de Caracas. Fue en contacto con la naturaleza, en medio de una vida simple y simplificada hasta los excesos de un primitivismo que a la larga melló la resistencia de su salud en favor de la locura, como Reverón pudo llevar a cabo, entre 1952 y 1953, esa obra recia, a la vez concentrada y desmesurada, hábil y sin embargo densa, que pareciera arrancada a la luz que le sirve de personaje central, más que de objeto: la luz incandescente de nuestro medio vista de frente y plasmada sobre un escenario dramatizado por la profunda vislumbre de la energía que subyace en la materia, en continuo movimiento. □

**JUAN CALZADILLA**, poeta, crítico de arte y profesor universitario venezolano, ha colaborado durante muchos años en la administración museográfica de su país. Es autor de varios libros, entre ellos una gran bibliografía sobre las artes en Venezuela y un Catálogo razonado de la obra de Armando Reverón.

VIENE DE LA PAG. 29

En cada uno de esos géneros Portinari dejó obras maestras, lienzos "irretocables", murales que por sí solos harían la gloria de pintores menos fecundos. Los dos grandes paneles sobre *La guerra* y *La paz*, que adornan el vestíbulo de la Sede de las Naciones Unidas, aseguran la presencia de su arte en Nueva York. Gracias a esas pinturas, al libro de Kent editado por la Universidad de Chicago y a los dos bellos volúmenes publicados en Italia por Eugenio Luraghi sobre la obra de Portinari —uno de ellos dedicado a la visita que nuestro pintor hizo a Israel y a los hermosos cuadros que allí se originaron—, cualquier amante de

las artes de cualquier país del mundo puede llegar a conocer el genio de este artista, intérprete fundamental de la cultura del Brasil.

El nombre y el renombre de Portinari han seguido creciendo desde su muerte acaecida en febrero de 1962. Dan fe de ello el número cada vez mayor de artículos, ensayos y estudios sobre su obra publicados en Brasil y el lugar que la prensa internacional ha dedicado a esta gran figura de la pintura latinoamericana. Y aunque prevalezca cierta indiferencia hacia el Tercer Mundo, como el chocante ejemplo de la *Enciclopedia Británica* parece

demonstrar, el prestigio de Portinari sigue creciendo en el Brasil.

Quizás sea en la pintura más fácil que en cualquier otra manifestación artística demostrar que las grandes obras de hoy constituirán nuestra propia esencia psicológica mañana. Desde ese punto de vista, Portinari es el artista que con más certeza fue forjando en sus cuadros y en sus murales la conciencia del pueblo brasileño. El éxito de que gozó durante su vida y su gloria póstuma se deben precisamente al hecho de haber dotado a un pueblo entero de los instrumentos de su visión.

A. C. Calado

# Ecuador: las figuras de pan

**M**IENTRAS que la orfebrería y la cerámica, el trabajo del cuero y de la madera, del metal y de la lana pueden encontrarse prácticamente en todos los países de América Latina, parecen ser exclusivas de Ecuador las llamadas "figuras de pan", nombre popular y abreviado con que se designan las figurillas de masa de harina de trigo que se fabrican en la población de Calderón, a unos 15 kilómetros al norte de Quito.

Más que en su forma, que reproduce elementos del medio ambiente y de la vida cotidiana, es en la decoración de esas figuras donde la imaginación creadora de los artistas de Calderón escapa a la fácil tentación del realismo. Incurren en ella, en cierto modo, cuando fabrican figuras humanas: indios junto a ovejas que estuvieran pastando o indias sentadas junto a sacos de frutos en un mercado imaginario. Pero cuando modelan animales hacen coincidir y conciliar en ellos el reino al que pertenecen y el reino vegetal: llamas, caballos, toros, papagayos, tortugas y hasta peces que no existen en la región, tienen grandes flores, guirnaldas de hojas y pétalos con orlas como de seda en lugar de pelo, lana, plumas o escamas. Los colores, que se emplean indistintamente, cualquiera que sea la figura, son los típicos del atuendo femenino indígena: el anaranjado, el verde, el rojo escarlata y ese azul, entre el marino y el celeste, que los indios llaman "color aurora".

Artesanía colectiva y doméstica, fácil es encontrar a cualquier hora del día en el patio interior de una casa de Calderón, sentadas a torno a una mesa basta, a niñas modelando con sus dedos ya hábiles y ágiles decenas de figuras idénticas y sin embargo diferentes entre sí por algún detalle mínimo, obra del ingenio, del error o del azar. Luego se las cuece ligeramente al horno o se las pone a secar al sol ecuatorial para pintarlas después. Cabe suponer que son los mismos niños quienes les dan color, aunque en ciertos casos la pericia del modelado o del trazo —las cejas o los labios de rostros diminutos, el ojo único de la llama vista de perfil— hacen pensar en la obra de un adulto experto. La masa la prepara seguramente la madre y ésta, sola o con su marido, se encarga de la venta al público en almacenes cada vez más frecuentados y más amplios.

Tales figuras rara vez alcanzan veinte o treinta centímetros de largo, concebidas éstas para la decoración de paredes (para ello están provistas de un hilo o cuerda en la cara posterior), porque puede advertirse también en este ámbito cierta predilección popular por lo minucioso y lo minúsculo que se observa en general en las artesanías del país. Porque son más frecuentes las figurillas de cinco o seis centímetros, y sin embargo con una extraordinaria profusión de detalles, destinadas a conservarse en repisas o mesas. Recientemente, en respuesta a la demanda del mercado o por iniciativa propia para ampliarlo, han comenzado a fabricarse figuras diminutas de "cholas" o de llamas pegadas a un alfiler imperdible, como broches para uso de las mujeres. En tal caso, así como en el de la confección de marcos de espejos, siempre con motivos florales, este arte se vuelve en cierto



*"... flores y guirnaldas de hojas y de pétalos como pelo..."*

Fotos © Sylvie Fischer, Nyon, Suiza

modo utilitario. Porque a diferencia de otras artesanías, estas figuras son, por así decir, una creación de arte puro sin más finalidad que el gozo de mirarlas y admirarlas o de vivir rodeado de ellas.

Calderón es prácticamente dos hileras de casas, en su mayoría talleres, depósitos y almacenes de figuras de pan, a lado y lado de la polvorienta carretera. La población vive pues del turismo nacional y extranjero, debido en gran parte a su cercanía a la línea equinoccial que, aunque es imaginaria, está cavada en la base de un obelisco (en cuyo interior ha comenzado a crearse un museo de artes populares), y los turistas la visitan para hacer-

*Una gran forma vegetal, coronada por una rosa y, debajo, una cabeza y dos patas bastan para representar una tortuga.*



se fotografiar con un pie en el hemisferio norte y el otro en el hemisferio sur. De ahí que abunden en la localidad carteles y letreros en un inglés lleno de conmovedores errores de ortografía. De ahí también la presión de otro tipo de demanda que ha introducido recientemente en el mundo de las figurillas de masa representaciones de Papá Noel o del árbol de Navidad. Existen también, y desde hace mucho, pesebres enteros que reproducen con autenticidad, pero con inocencia y originalidad (la Virgen puede ser india, uno de los Reyes Magos no tener barba) los que tradicionalmente se fabrican en algunos países de Europa. Hasta hace algún tiempo había también payasos cuyo traje constituía el ejemplo más acabado del primor y la pericia de los artistas de Calderón por la minuciosidad de los detalles y la riqueza del color.

También a diferencia de otras artesanías, cuyo inicio es difícil determinar, al tratarse de estas figuras se puede señalar una fecha histórica y suponer una época, mucho más reciente aunque incierta. La primera es el año 1535, cuando el sacerdote flamenco Fray Jodoco Ricke introdujo en el Ecuador las primeras espigas de trigo y enseñó a los aborígenes el cultivo con arados de madera. La otra es aquella en que la población de Calderón tuvo ya pan suficiente como para dedicar una parte de su trigo a la creación de esas figurillas cuya ingenua belleza, como toda obra de arte auténtica, constituye por sí misma "una alegría para siempre" aunque su vida es generalmente corta. Conspiran contra ella su fragilidad extrema y en ciertas zonas, particularmente en la costa tropical, la apatencia de los insectos que las carcomen.

Jorge Enrique Adoum



Foto Michel Claude-Unesco

**E**L gran escritor peruano José María Arguedas afirmaba que "el arte popular indígena del Perú es la más pura expresión de la personalidad de los pueblos nativos peruanos, de su genio creador y de su altísima tradición artística. Además, todas las especies y géneros de este arte constituyen la muestra de mayor interés del proceso de asimilación de los elementos de la cultura occidental por los pueblos autóctonos y de como estos elementos han sido transformados y adaptados a la naturaleza de nuestras culturas".

En efecto, el mestizaje español produjo un arte particularmente rico en México y en Perú. La razón es que en ambos lugares se constituyeron los virreinos más importantes del continente,

**MANUEL CHECA SOLARI**, peruano, es coleccionista de arte. Sus artículos sobre arte "culto" y arte popular peruano se han publicado en diversas revistas y periódicos de Perú y de Chile.

en el seno de los dos grandes imperios, el de los aztecas y el de los incas, que tenían una secular tradición artesanal. Las raíces de tal tradición se hallan en las viejas culturas autóctonas que se enriquecieron con el aporte español.

En el Perú los conquistadores se encontraron con diferentes etnias que subsistían dentro del imperio incaico. Y el torno del alfarero aportado por los españoles significó una revolución para gentes que no conocían la rueda y gracias a él los artistas populares concibieron nuevas técnicas y pudieron producir obras de extraordinaria belleza.

La gran riqueza de la artesanía peruana, detenida durante los primeros siglos de la colonia, se muestra en todo su esplendor a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, cuando la imagen española está ya muy decantada. Y es entonces cuando nos encontramos con el elemento más importante o, por lo menos, el más conocido de nuestra artesanía: el "toro de Pucará". Símbolo

*Pequeño retablo peruano (el recuadro tiene 13 cm de lado). Representa una fiesta campestre junto a un cacto gigante. Los músicos aparecen en segundo plano. Las figuras del primero tienen 3 cm de alto.*

de fuerza y de valor, el toro era (y sigue siendo) típicamente español pero los artesanos indígenas lo asimilaron y hoy constituye una de las formas más importantes del arte popular latinoamericano.

Sabido es que los animales mayores que existían en los Andes en la época precolombina eran la llama, la vicuña, la alpaca y el huanaco, y aunque estas figuras se siguen modelando con diversos materiales, la del toro —de carácter ceremonial al comienzo— fue implantándose co-

**Un mate burilado o calabaza (11 cm de diámetro). El detalle aquí reproducido representa una celebración popular en una plaza. En efecto, pueden identificarse a algunos músicos en medio de la multitud.**



Foto Michel Claude-Unesco



Foto © Jesus Garcia Ruiz, Paris

mo típicamente peruana. Figura ornamental y utilitaria a la vez, el "toro de Pucará" está provisto de un asa como un anillo en el tomo y sirve generalmente de florero. Su aspecto robusto y vigoroso hace pensar más bien en el de un buey. Sus representaciones en barro cocido son de muy diversos tamaños y están siempre pintadas de blanco y ocre con un mechón en la frente y una suerte de papada, en forma de trenza o de guirnalda, de color verde. Cabe señalar que también en Quinua se fabrican toros "de Pucará".

Tan conocidos en América Latina como los célebres "toros" son los "retablos". Originarios de la ciudad de Ayacucho, se los fabrica en el altiplano. Se inspiran en los retablos españoles y el mestizaje cultural y artístico es patente en su realización. Generalmente representan escenas religiosas con multitud de personajes: el pesebre de Belén, la entrada de Jesucristo en Jerusalén, el camino de la cruz, procesiones con la Virgen,

*Este "cuadro en relieve", que representa la Plaza de Cuzco, es una derivación del célebre retablo típico de Ayacucho, Perú. En el soporte de madera sólo se ha pintado el cielo. Las casas, con esquinas y balcones, son de estuco y las figuras humanas, al igual que las de los retablos, de una mezcla de yeso y patatas cocidas que se pinta y barniza una vez seca.*

etc. Las figuras, que a veces no exceden de uno o dos centímetros de alto, revelan una capacidad creadora y un poder imaginativo sin igual. Se las fabrica con una mezcla de yeso y patatas cocidas, se las pinta y se las protege con una capa de esmalte incoloro, generalmente con clara de huevo. Pero no son siempre temas religiosos los que se representan dentro de esas livianas

cajas de madera. Son también usuales, por ejemplo, las corridas de toros o peleas de gallos o la reproducción ingenua y a veces humorística de sombrererías, tiendas de abarrotes, tabernas y otros lugares de frecuentación popular.

Otro objeto típico de la artesanía peruana es el llamado "mate burilado". Se trata de una calabaza seca, puramente decorativa, con una multitud de figuras humanas y una profusión de ornamentos geométricos. Es posible que en algunos mates burilados se cuente toda una historia real o imaginaria pero dada su forma circular, sin comienzo ni fin, tratar de interpretarla sería prácticamente un acertijo.

Fácil es advertir que ciertos adelantos técnicos, como el de los hornos en el caso de los "toros de Pucará" y la comercialización creciente debida al incremento del turismo, han desvirtuado un poco la verdad primigenia del arte popular, hermoso, ingenuo y en cierto modo también mágico. □

*Uno de los célebres "toros de Pucará", de barro cocido y sobriamente decorado. El original cuya foto se reproduce aquí tiene apenas 11 cm de alto.*



Foto Michel Claude-Unesco

por Anharad Lanz de Ríos

**M**EXICO es en el continente americano el país que sin duda cuenta con más artesanos activos y con la producción manual más cuantiosa y valiosa. En el arte plástico popular se conservan residuos precolombinos así como una importante influencia española, asiática y universal modificada y adaptada constantemente.

Las estadísticas no permiten una estimación exacta del volumen de la población que se ocupa de la artesanía en México. Suele calcularse en 1.200.000 los jefes de familias que practican alguna actividad artesanal. El adiestramiento es parte de la educación familiar: se aprenden desde la infancia las tareas de producción hasta alcanzar el dominio de la artesanía. Si bien existen en el país distintas formas de organización de la producción, el grueso de ésta se da en el seno de los grupos familiares.

Con frecuencia se observa una división del trabajo entre mujeres y hombres. En la industria textil, por ejemplo, son pocos los casos en los que interviene el hombre. A menudo la alfarería es tarea de las mujeres y al hombre le toca el acarreo de arcillas y leña o la cocción de la loza.

En el siglo XVI los españoles encontraron en el territorio mexicano complejos artesanales con diferentes grados de desarrollo, muchos de los cuales tenían en común la práctica de algunas técnicas muy avanzadas, como el bruñido cerámico. Otras técnicas muy desarrolladas se practican en la orfebrería y el tejido. La conquista desencadenó un intenso proceso de aculturación que fue generando artesanías que con el tiempo se harían tradicionales pero con fuerte raíz española: la herrería, por ejemplo.

Durante la época virreinal las artesanías se pueden dividir en tres grupos. El primero está formado por objetos artísticos elaborados con motivos del México antiguo y con materias primas y técnicas especiales. Entre ellos se pueden citar los objetos de alfarería y de orfebrería y los tejidos. Los artesanos conocieron y utilizaron el oro, la plata y el cobre. En cuanto a los materiales vítreos sólo conocieron el cuarzo y la obsidiana. En el tejido se emplearon fibras suaves como el algodón y la seda. Se desconocía, en cambio, la lana.

Otro grupo fue el de la artesanía aborigen cuyos cultivadores producían para sus propias necesidades. En este caso la tecnología y el decorado se mantuvieron en una situación bastante estática.

De estos grupos que coexistieron y se influyeron mutuamente nace el tercero que es el que hoy llamamos artesanía tradicional de carácter mestizo. Los objetos propios de ella se pueden caracterizar, en forma general, por el escaso valor económico de las materias primas utilizadas y por la expresión artística que llevan incorporada. En la actualidad sobreviven en México, independientemente de su producción y de su valor económico, casi todas las artesanías que acabamos de citar.

**ANHARAD LANZ DE RÍOS**, investigadora mexicana en materia de antropología y sociología, es miembro del organismo llamado *Comunicación Educativa Latinoamericana*, con sede en Cuernavaca, México.



Fotos © Derechos reservados.

*"El decorado de la vida era sobre todo el que las artes 'menores' producían para embellecer los objetos, raros o cotidianos, con un singular acierto, porque desde el más humilde plato de barro cocido hasta la joya de oro, nada era vulgar, en nada quedaba la impresión de apresuramiento o la simple búsqueda de un efecto o de un lucro."*

Jacques Soustelle

Si bien es cierto que se pueden encontrar a lo largo y lo ancho de la República distintos productos artesanales como los que hemos mencionado, debe reconocerse que, al igual que otras manifestaciones de la cultura, las artesanías experimentan influencias ajenas y presiones que paulatinamente van haciendo que el artesano modifique sus técnicas, sus formas y sus métodos de producción.

Hoy día, junto con la artesanía indígena, la neoartesanía, la etnoartesanía y la artesanía de intención artística, coexisten las llamadas "mexican curios" o artesanías de aeropuerto, que propician una imagen distorsionada de las expresiones populares auténticas. Por otra parte, la escasez de materias primas y las características de la propia organización de la producción artesanal, hacen difícil que se pueda competir ventajosamente con la industria que revoluciona tiempos de trabajo y costos. De todos modos, la resistencia de los grupos populares, la fuerte raigambre artesanal del país y la riqueza y variedad de los motivos artesanales hacen de México un país excepcional en este punto. La alfarería cromada, los bruñidos decorados, los objetos de plata, las filigranas, el martillado, las lacas, los textiles, la cerería y la talabartería prestan al país una imagen nacional e internacional única en el universo de los productos fabricados manualmente. □

# La muerte en las artes populares

por Miguel Rojas Mix

**E**L 2 de noviembre los mexicanos se comen la muerte. La mastican en forma de calaveras de azúcar o la saborean en pastillitos. Los niños juegan con ella: hacen danzar esqueletos que se manipulan por detrás con una cuerda, se divierten con pequeñas figurillas llamadas "padrecitos" que tienen un garbanzo por cabeza, o la hacen saltar de ataúdes de cartón como si fuese un polichinela de resorte. La verdad es que toda la ciudad se mueve al ritmo de una descomunal danza macabra: las vitrinas, las tiendas, las guirnaldas, los ciclistas, los charros, los mariachis, los juguetes, hasta las parejas vestidas de novios, todo se transforma en calavera. Y, en el español de México, calavera no sólo quiere decir el conjunto de huesos de la cabeza, sino el esqueleto completo.

Eros y Tánatos, como decían los griegos. El 2 de noviembre la muerte se da a los placeres de la vida y encarga al artesano que la presente para acompañar a los demás a llorar al muerto. La muerte es así vida de la artesanía. Vida de los que amasan las tradicionales calaveras de azúcar con el nombre de los familiares escrito en la frente, vida de los ceramistas de Oaxaca, de Santa Fe de la Laguna, de Michoacán que modelan incensarios y sahumerios para los altares de los muertos o decora-

dos floridos para las tumbas. Vida de los que fabrican los toritos vidriados de negro rodeados de velas y flores de zempasúchitl de Puebla, de los policromados que representan las almas, de los juguetes de barro cocido con las calaveras tamborileras de Guanajuato o las carrozas con las esqueletadas musicales de Metepec.

En la muerte se encuentran dos tradiciones que fundan la identidad mexicana: la precortesiana y la hispánica. La primera, que ha dejado obras tan maravillosas como los cráneos tallados en cristal de roca y cuyo máximo exponente era la diosa de la Tierra y de la Vida, Coatlicue, de rostro de calavera, se conserva sobre todo en el sentido de la vida del mexicano, completamente distinto del del Viejo Continente. Para el mexicano la muerte no es algo pavoroso, sino que es necesaria para la resurrección. En el ciclo cósmico ella engendra la vida.

Recoge la muerte, por otra parte, la tradición de la mística española y europea. Es la historia de la danza macabra que se encuentra en los poemas de François Villon y en los grabados de Holbein y que se populariza en América a través del barroco. La calavera como danza de la muerte, como "vanitas", cuestio-

naba el poder y las riquezas de este mundo. Su representación iconográfica en que el esqueleto arrastraba al rey, al obispo y al labriego restablecía la igualdad humana. Como lo dice en sus coplas el poeta español Jorge Manrique:

*Que a papas y emperadores  
y prelados  
allí los trata la Muerte  
como a los pobres pastores  
de ganado.*

Con los grabados de José Guadalupe Posada, la muerte se convierte en una imagen del pueblo mexicano. La "pelona" — como se le dice popularmente — se pone parrandera, se va a la Revolución, parte con Zapata, llora, baila, anda a cuchilladas, come mole y se emborracha con pulque. Las calaveras de Posada son corrosivas, precisamente porque se inscriben en una práctica de crítica social asociada a la muerte y más antigua. Fernández de Lizardi nos cuenta en *La Quijotita y su prima* (1818) que para el 2 de noviembre se acostumbraba enviar a los políticos y señorones hojas en las que se adelantaba la fecha del óbito y que contenían su necrología. Estas hojas que mostraban como vivía el "muerto" se llamaban "calaveras" □

**José Guadalupe Posada (1851-1913), Calavera de un revolucionario zapatista.**



**Grandes "calaveras" de músicos, de material plástico, en la ciudad de México.**



Foto © Museo Británico, Londres



**El escritor y crítico de arte venezolano Mariano Picón Salas señalaba a propósito del pueblo mexicano "cómo a fuerza de sabiduría y de experiencia juega con la muerte para acostumbrarse a ella sin temor".**

**Arriba, el célebre cráneo azteca (nahua) en cristal de roca que se conserva en el British Museum de Londres. Los lapidarios aztecas tallaban las piedras duras con instrumentos de madera, fibras vegetales y esmeril.**

**MIGUEL ROJAS MIX, chileno, es desde hace algunos años profesor de la Universidad de París. Es autor de numerosos libros entre los que cabe citar América Latina en el arte europeo, Vera historia natural de Indias, La Plaza Mayor, instrumento de dominio colonial y una pequeña historia de América Latina contada a los niños.**

# El surrealismo popular de Haití

por René Depestre

**T**ODO comenzó un día de abril de 1943. Nuestra clase de primer grado del Liceo Pétion tenía como profesor de inglés a un norteamericano de origen neerlandés: DeWitt Peters. Era un hombre tierno, risueño y competente; por sus ojos burlones pasaba a veces una nube de tristeza y de nostalgia. En esos momentos interrumpía la lección y nos hablaba de sus sueños. La última vez que lo hizo fue para anunciar a sus jóvenes amigos escolares que iba a renunciar a la enseñanza del inglés para dedicar todos sus esfuerzos a la pintura. ¿Se habría vuelto loco? Ya no se conformaba con ser "pintor del domingo" sino que el deseo de ser pintor a tiempo completo se apoderaba de sus manos de la misma manera que un *loa* (en el culto vodú, un ser sobrenatural, dios o demonio, espíritu o genio) se apodera de la cabeza de un adepto. Su partida nos entristeció a quienes le teníamos afecto y después nos fue difícil recomenzar el estudio del inglés.

Un año más tarde, en mayo de 1944, bajo la dirección de nuestro DeWitt Peters se creaba en Port-au-Prince el "Centro de Arte Haitiano" que inauguraba entonces su primera exposición. Así comenzó a surgir uno de los movimientos artísticos más exuberantes del siglo XX. A los desconocidos que iban a su taller Peters les ofrecía un espacio para trabajar, tela o papel, pinceles y tubos de color. Y a esos materiales añadía algunos consejos de orden técnico: nociones de dibujo académico y de utilización de las siete "almas" del arco iris...

Quienes entraban en el Centro de Peters eran en su mayoría zapateros remendones, peluqueros, chóferes de taxi, fabricantes de barcas de pesca, pintores de brocha gorda, sastres, sacerdotes del vodú, sirvientes, comerciantes ambulantes. Quienes manejaban ya un pincel (como el pintor de paredes Hector Hyppolite, uno de los primeros maestros del movimiento) habían decorado ya puertas, baúles, ventanas, camiones, objetos de trivial uso doméstico o del ritual vodú.

Y fueron esos hombres, que venían directamente de los misterios ambulantes de lo real haitiano, quienes iban a lanzar a la cara del mundo en los años siguientes un deslumbrante sistema de formas plásticas. La transformación de las leyendas y de los bailes en dibujos y en colores fue obra de maravilla. El *loa* se apoderaba de la pintura, es decir que los dioses como Baron Samedi, Dambalah Ouedo, Agoué, Ogou Badagris, Shango, Erzuli Fréda-Dahomin y otros, a mil leguas del Renacimiento italiano, de Cé-



Prêfète Duffaut, *El Cielo y la Tierra* (1959). En todos sus paisajes, generalmente, contruidos a base de columnas como de una materia todavía en fusión y siempre ascendentes, Duffaut no ha hecho sino representar su Jacmel natal.

Foto M. Warren E. Leon Jr. © Delroisse, Paris

zanne o de Picasso, daban la palabra al surrealismo popular de los haitianos.

La imaginación conjugada de Hector Hyppolite, Philomé Obin, Rigaud Benoît, Wilson Bigaud, Castera Bazile, Prêfète Duffaut, Louverture Poisson, Jasmin Joseph, Micius Stephane y de otra decena de artistas se dispuso a llevar al lienzo el onirismo radical de Haití. Desde entonces, las formas así liberadas se entregaron al frenesí, al encantamiento, a la fantasía desenfrenada, a la generosidad en todas direcciones y a una concordancia fulgurante con los nuevos climas de lo imaginario colectivo literalmente deslumbrado.

Vino luego la paciencia alucinada de todo un pueblo de artistas frente a los más mínimos detalles de la realidad y del sueño haitianos para establecer un inventario de una fantasía y una frescura lírica que nos dejaban sin aliento. A los maestros antes citados vinieron a unirse J. E. Gourgue, Antonio Joseph, Casimir Laurent, Senèque Obin, André Pierre, Dieudonné Cédor, Gérard Valcin, Robert St. Brice. Y otras manos más, desde todos los horizontes de Haití, que trasladaban la terrible vida cotidiana de un pueblo crucificado a la exuberancia rebelde de una voluntad de vivir tan rica en cálida energía como el propio sol. Se trata de un movimiento en el verdadero sentido dinámico del término, ya que los *tap-taps* (vehículos populares) que circulan por las malas carreteras del país no han escapado al furor plástico de sus usuarios. Los dioses

ambulantes de todas las encrucijadas velan en el lugar donde se cruzan las escenas bíblicas con el espectáculo de una vida cotidiana acorralada.

En Haití, lo imaginario tiene ruedas de tap-tap, hace acrobacias para juntar los dos extremos de una realidad endemoniada y endemoniante, de una realidad rabiosa, con la que uno no quisiera toparse en un rincón oscuro. Sin embargo, los pintores haitianos van valientemente a su encuentro y le arrojan a la cara pinceladas húmedas de ternura y de belleza. Todo un mundo oculto resiste así los asaltos cotidianos de la miseria y de la dificultad de ser haitiano en la propia Haití o en cualquier otra parte. Los dioses locos de la pintura siguen cometiendo excesos de velocidad en las carreteras polvorientas de Haití. ¿Dónde están los pintores *naifs* en toda esta luz enloquecida? ¿Dónde están los "primitivos" modernos del Caribe enmascarado? Indiscutiblemente, jamás ha habido en Haití un fenómeno de pintura *naive*. Es el dudoso capricho del turismo el que se apresuró a poner una etiqueta de primitivismo al fenómeno de creación de que está "posea" la imaginación plástica antillana. Y para celebrar como poeta este *renacimiento haitiano* sigo humildemente el ejemplo de Apollinaire frente a los cuadros del Aduanero Rousseau. Maestros de lo maravilloso haitiano, grandes *loas* vagabundos de la alegría y del dolor, ¡invito al mundo a "ver pasar vuestro equipaje con franquicia por la puerta del cielo"! □

RENE DEPESTRE, escritor haitiano, es autor de diversos libros entre los destacan *Un arco iris para el Occidente cristiano (poesía)*, *Para la revolución y para la poesía (ensayo)* y *El palo ensebado (novela)*. Ha colaborado en dos estudios colectivos de la Unesco: *Africa en América Latina* y *América Latina en sus ideas*.

# Las grandes corrientes de la pintura contemporánea

por Carlos Rodríguez Saavedra

**L**AS expresiones artísticas de América Latina han traducido desde hace más de cuatro siglos la colisión, la imposición o la influencia asimilada del sistema occidental sobre un enorme territorio —habitado originalmente por diversas culturas indígenas— y el inicio de un lento y complejo proceso de mestizaje. Porque América Latina es un largo proceso histórico afirmativo de un enorme ser plural, abierto a todas las expresiones culturales del mundo y capaz de absorberlas todas sin mengua de su identidad.

El abandono de los cánones académicos y su reemplazo por la asimilación, en vario grado, de las tendencias de vanguardia es la nota característica de la pintura de América Latina a partir, en general, de 1920. El rasgo frecuente entre los artistas de los países de los Andes o del trópico comienza a ser la voluntad de expresar el material indígena, regional o nacional, en el nuevo lenguaje. En el caso de México la pintura será utilizada también como vehículo expresivo de una posición política y nacionalista.

**CARLOS RODRIGUEZ SAAVEDRA**, escritor, ensayista y crítico de arte peruano, ha publicado numerosos artículos y estudios sobre el arte precolumbino y la pintura moderna de Latinoamérica.

El muralismo pictórico nacido de la Revolución ha recorrido en México una curva que va desde la glorificación inicial hasta la controversia crítica final. La obra de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros posee una significación y un volumen que le confieren un lugar singular en la historia del arte de América Latina. Y prueba también el potencial de sincretismo cultural del mundo americano: la técnica y el lenguaje pictóricos occidentales están puestos en ella, con un deliberado énfasis antioccidental, al servicio del nacionalismo mexicano y de la reivindicación del pasado azteca. El carácter monumental y la virulencia descriptiva de Rivera, desplegada en los grandes edificios públicos y sobre todo en el Palacio Nacional de Ciudad de México, alcanzan en conjunto una grandeza hasta entonces no existente en la pintura de América Latina. Frente a ella, exenta de retórica y de detalles figurativos, la rotundidad y la intensidad trágica de las imágenes pintadas por Orozco señalan el punto culminante de la pintura de ese periodo. La obra de Siqueiros, violentamente comprometida con la política revolucionaria, como la existencia misma de su autor, ha sido objeto de grandes controversias.

**DIEGO RIVERA (1886-1957)**, *La conquista de México: verdadero retrato de Hernán Cortés y la esclavitud de los indios*, fresco en el Palacio Nacional de México, 1929-1935.

Junto con los otros muralistas —Orozco y Siqueiros— Rivera es un continuador de José Guadalupe Posada. Su pintura propone otra lectura del pasado. Es la conquista vista por los que la sufrieron. Reescribir la historia desde esta perspectiva y reconciliar la tradición precolombina con la modernidad son, ambos, grandes temas de la Revolución Mexicana. De ellos nace el arte mexicano actual.





▲JOSE CLEMENTE OROZCO (1883-1948), *El esclavo*, óleo sobre tela, 1947.

"No hay más ruta que la nuestra", había afirmado Siqueiros quien encabezaba con Rivera y Orozco el gran movimiento muralista mexicano. Pero Orozco se apartó de ellos rehuendo lo que consideraba como folklórico y demagógico en tal movimiento y prefirió dar libre curso a su sentido del sarcasmo, a su visión trágica del mundo y a su personalísima concepción de la pintura. El propio Siqueiros en su polémica *Carta a Orozco* le trataba de "jacobino de todas las trincheras" y decía que éste había creado "las mejores formas plásticas precursoras del movimiento mexicano". El crítico de arte guatemalteco Luis Cardoza y Aragón afirma que Orozco pintó "los más prodigiosos murales del Continente" y que es "el pintor más importante que ha dado América".

La época de la Revolución y el mismo muralismo han constituido, no obstante, quizá a causa de las mismas controversias críticas a que dieron lugar, el punto de partida de la pintura mexicana contemporánea. Sin ella, como basamento o desafío, para recusarla o para superarla, no son concebibles, por ejemplo, la pintura de Rufino Tamayo, la de José Luis Cuevas e incluso, por la amplitud del terreno que ha establecido para el arte mexicano, la de sus más recientes y notables artistas.

En el extremo opuesto, en el Brasil, el arte nuevo irrumpió en la vida pública con la desafiante "Semana del Arte Moderno" en la ciudad de São Paulo, en febrero de 1922. La conjunción de demostraciones de vanguardia —en literatura, música y artes plásticas— llevadas a cabo por Oswaldo de Andrade, Anita Malfatti, Mario de Andrade, Tarsila de Amaral, Lasar Segall, Víctor Brecheret y Emiliano Di Cavalcanti, entre otros, estuvo ante todo destinada a afirmar el derecho a la rebelión estética y a la libertad de expresión. Al mismo tiempo, utilizando las conquistas de los "ismos" europeos, estos artistas fueron al rescate de significaciones personales, populares o nacionales. Pocos años más tarde el reconocimiento internacional y el apoyo oficial otorgado a Cândido Portinari probaron hasta qué punto esa insurrección estética, además de cambiar la orientación del arte, había ganado para él un territorio sólido en el país. Nacido y criado en el campo, entre las plantaciones de algodón y de

café, Cândido Portinari mantuvo hasta el final su fidelidad a las imágenes de su infancia. El magistral conjunto de murales que ejecutó para el Ministerio de Educación, en Río de Janeiro, mostró, en un lenguaje pictórico integrado y con un estilo personal, que podía usar libremente el vocabulario del cubismo, del expresionismo y hasta del surrealismo para significar las regiones, los tipos étnicos y los productos del país. Mario de Andrade señaló poco después los caracteres principales de su obra: tradicionalismo, lirismo, realismo y nacionalismo.

En el Caribe, mientras tanto, una artista cubana de poderosa personalidad, Amelia Peláez, que había asimilado y rechazado selectivamente en París enseñanzas de maestros como André Lothe, trabajaba utilizando las conquistas formales del cubismo para expresar los temas típicos del trópico, especialmente en sus naturalezas muertas. Otro artista cubano, Wifredo Lam, iniciaba por esos años su viaje por el mundo de la pintura, portando elementos nativos y ancestrales que después, gracias a su contacto con Picasso y con los surrealistas, habría de liberar en la creación de imágenes insólitas para el arte occidental.

En el extremo opuesto, la pintura de la Argentina y del Uruguay, exenta de raíces prehispánicas, ajena a reivindicaciones nacionalistas o políticas, aparece inscrita desde el principio dentro de las grandes corrientes del arte occidental.

◀ **DAVID ALFARO SIQUEIROS** (1898-1974), *El beso*, óleo sobre tela.

La impetuosidad con que Siqueiros vivió su vida, llena de peripecias, altibajos y aventuras, la puso también en su obra plástica, al servicio de sus ideas revolucionarias. Sus murales, como los de los otros dos grandes muralistas mexicanos Rivera y Orozco, cubren las paredes de numerosos edificios públicos de su patria (como el famoso de *La Revolución Mexicana*, de 450 m<sup>2</sup>) pero también de Chile y Cuba. Influida por el expresionismo y el surrealismo, la obra de Siqueiros es sobre todo de inspiración social y proletaria.



Foto © Almasy, París

▲ **RENE PORTOCARRERO** (n. 1912), *Carnaval*, aguada, 1970

Cuba es la preocupación central de Portocarrero: La Habana, su folklore, sus fiestas, la tradición afrocubana. En sus ciudades, que recogen la tradición del vitral y del barroquismo que estilizan la isla, las casas se mueven al ritmo de la forma y el color. Portocarrero trabaja prácticamente sobre tres temas: los retratos de Flora, el carnaval y la ciudad. Tres imágenes y un estilo que aporta a la identidad cubana.

Emilio Petorutti, que desde el año 1913 vivía en Italia, en Florencia, regresó a Buenos Aires en 1924, con una rica formación que incluía desde el estudio de los maestros del siglo XV hasta su amistad con los jefes del novísimo "futurismo". En el momento en que volvió a la Argentina su pintura había alcanzado un nivel de maestría dentro del esquema planteado por Braque y, sobre todo, por el cubismo sintético de Juan Gris. Otros artistas — Horacio Butler, Juan del Prete, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Raúl Soldi, Raquel Forner, Lino Eneas Spilimbergo, entre varios más — contribuyeron decisivamente durante esos años, a través de obras que probaban una asimilación recreadora, individual, de las principales corrientes de la Escuela de París, a la afirmación del arte moderno en la Argentina.

El Uruguay aporta al arte latinoamericano de este periodo la obra de dos artistas enteramente disímiles. Pedro Figari culminó una rica existencia dedicada con éxito a diversas actividades humanísticas entregándose a la creación pictórica dentro de la vena postimpresionista de Bonnard. Joaquín Torres García, cuya fama no ha cesado de extenderse desde su muerte, en 1949, en Montevideo, encarna el más alto nivel de realización del pensamiento plástico latinoamericano de este tiempo. Su vida entera fue, a través de estadas y experiencias en diversas ciudades —Barcelona, Nueva York, París, Montevideo— una incesante investigación pictórica e intelectual encaminada a resolver un problema esencial: la re-



Foto © Galere Maeght, París

▲ **JORGE CAMACHO** (n. 1934), *El orneoscopio*, óleo sobre tela, 1981.

Con el cubano Camacho la muerte "se va de rumba". También para los cubanos la "pelona" es una compañera de la vida. El mundo de Camacho es un osario. Sus hueseras en metamorfosis son a la vez surrealistas y portadoras de ritos negros. Llevan a Breton y a Changó, son a la vez macabras y lúdicas. Tienen de El Bosco y de Goya y, por cierto, de José Guadalupe Posada.

lación entre la realidad, que la pintura normalmente representa, y el absoluto que aspira a significar, entre la provisionalidad de toda imagen y la eternidad de la idea. Frente a lo descriptivo y lo transitorio, Torres García elabora su teoría del "Universalismo Constructivo". Su *Metafísica de la prehistoria indoamericana* y su libro *Estructura* analizan los fundamentos del antiguo arte americano y establecen los principios constructivos del arte nuevo. Inspirado en ese modelo, Torres García inventó un alfabeto simbólico —una criptografía constructiva— que aspiraba a la expresión, con valor universal, del hombre y de la realidad.

La aparición y la actividad en el Perú, entre 1920 y 1940, de los pintores llamados "indigenistas" respondió tanto a una realidad social como a una exigencia estética: crear un arte con significado propio, enraizado en imágenes y valores propios, autóctonos, y a través también de ese arte devolver al habitante nativo y su medio el papel que le correspondían, por derecho original, en la cultura peruana. A partir de 1920 José Sabogal reunió en torno a su pintura y a su prédica un grupo de alumnos —Julia Codesido, Enrique Camino Brent y Camilo Blas, entre otros— que integraron el plantel del arte indigenista. El repertorio temático exclusivo lo constituyó, por primera vez en la pintura peruana, una representación del hombre, las costumbres, la arquitectura y el paisaje, especialmente en las comunidades de los Andes y en el interior del país.



▲ **HERVE TELEMAQUE** (n. 1937), *Homenaje al signo igual*, collage, 1983.

Nacido en Haití, Télémaque estudió en los Estados Unidos de 1957 a 1960. Desde 1961 vive en París. Fue influido primero por la abstracción lírica de la escuela norteamericana, pero después orientó su inspiración hacia el surrealismo (Chirico, Magritte), lo que le permite descubrir el objeto como elemento importante del paisaje urbano.

Foto © Derechos reservados



▲ **JOAQUIN FERRER** (n. 1929), *Espacio inquietado*, óleo sobre tela, 1978.

Ferrer, pintor y grabador cubano, llegó a París en 1960 con una beca de su gobierno para estudiar pintura. Allí se relacionó con los círculos surrealistas y allí ha hecho desde entonces gran parte de su carrera, con exposiciones colectivas e individuales. Las alargadas "geometrías" de Ferrer se despliegan como una vegetación suntuosa y, al mismo tiempo, contenida, generalmente en dos tonalidades claramente distintas.

▲ **ALICIA PENALBA** (1918-1982), *Gran liturgia vegetal*, bronce, 1957.

Nació en Buenos Aires y después de obtener el premio de pintura en el Salón Nacional en 1947 se instaló en París. Es sólo entonces cuando se transforma en escultora. Desde el principio encuentra su estilo en las formas elementales. Su primera serie de esculturas, denominadas "totems", parecen evocar grandes formas vegetales petrificadas, como las de los cactus gigantes que se encuentran en las faldas de la cordillera de los Andes. A partir de esa época, aun cuando sus esculturas se desdoblén, sus formas tiendan a elevarse y la masa se fraccione y se abra para dejar circular el espacio y la luz, ellas van a mantener ese aspecto vegetal-arquitectónico.



Foto © Galerie Claude Bernard, París

La gran figura venezolana de este periodo es, sin duda, Armando Reverón. Con estudios en las academias de Madrid y de Barcelona, la obra que realizó Reverón en su país traduce exactamente una personalidad —hecha de entrega y exigencia totales— y podría definirse, por sus etapas finales, como un iluminismo absoluto. Derivada de un impresionismo que poco a poco se exonera de casi todo apoyo objetivo, las etapas llamadas "blanca" y "ocre" identifican la luz deslumbradora del Caribe con el motivo mismo de la pintura.

La segunda guerra mundial aproximó las tendencias europeas a América Latina. La imagen de Europa creció en dimensión, a causa del conflicto, y se proyectó, también en el arte, magnificada, en la conciencia latinoamericana. Más aún, produjo el regreso a sus respectivos países de artistas que se habían formado en las tendencias de la Escuela de París. La presencia y el aporte —la libertad conceptual y la experimentación formal— de algunos de los que retornaron a América contribuyeron definitivamente a la modernización-occidentalización de la pintura de América Latina. La post-guerra, sobre todo a partir de los años 50, tuvo un efecto diferente: al trasladarse el centro de experimentaciones a Nueva York esta ciudad comenzó a ejercer, desde la segunda mitad de esa década, una marcada influencia, como centro de

irradiación de nuevas tendencias y como polo de atracción, sobre los jóvenes artistas latinoamericanos.

La amplitud y el pluralismo del arte latinoamericano subsistió y en cierto modo se acentuó a través del periodo de renovación que se inició alrededor de 1960. Por esos años aparece definida, en la mayor parte de los países de América Latina, una pintura que responde creativamente a las circunstancias culturales propias mediante una plena asimilación de los planteamientos estéticos contemporáneos. En los mayores artistas de este periodo la identificación del fondo con la forma, la asunción del significado por el significante, produce esa revelación de contenidos inéditos —apertura a vivencias hasta entonces sentidas culturalmente pero todavía no visualizadas objetivamente— que caracteriza las auténticas creaciones estéticas. Este es el caso de Wifredo Lam, de Rufino Tamayo y de Roberto Matta.

Tamayo, formado inicialmente en la última etapa del muralismo mexicano, escapa y se opone en cierto momento a las limitaciones políticas y nacionalistas del arte de la Revolución gracias a la pureza de su propio imperativo creador y al instrumental que recibe de las tendencias de vanguardia. El postcubismo le permite romper la forma y simultáneamente liberar su contenido. Este es fundamentalmente alusivo a



Foto © Damián Bayón, París

◀ **GONZALO FONSECA** (n. 1922), *Escultura*, grupo en mármol, 1970.

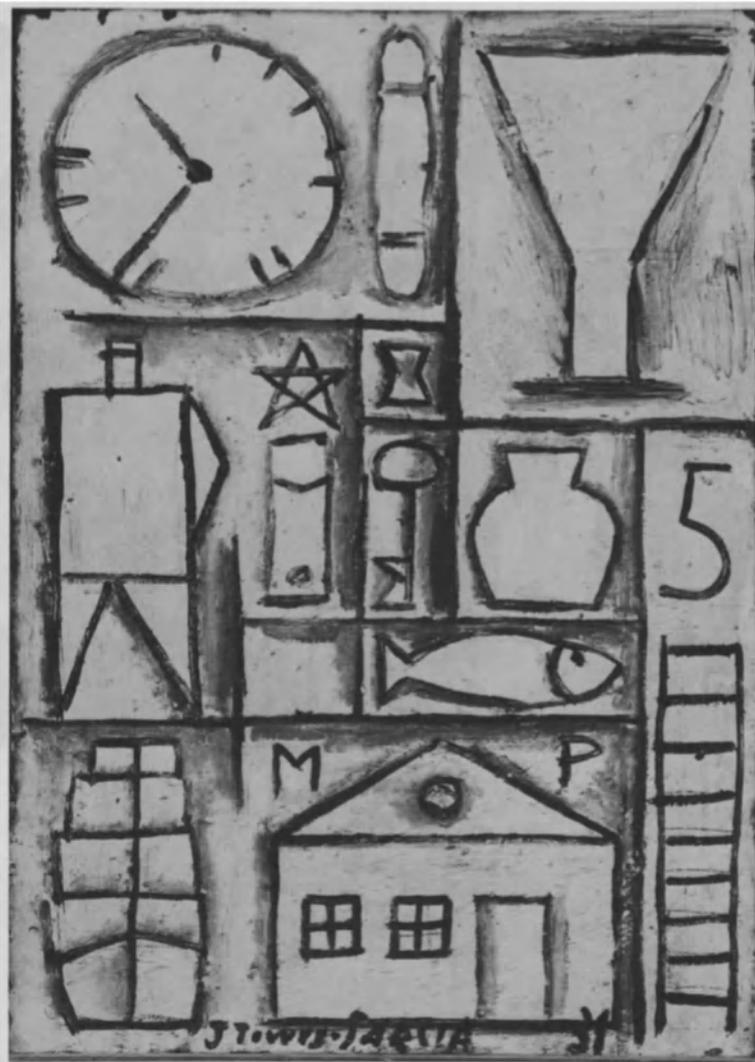
¿Arte arquitectónico? ¿Construcciones fantásticas? Más bien acertijo, ucronía, metafísica. El uruguayo Fonseca ha trasladado la lección de Torres García a la escultura. Comó en él, su obra parece animada de un sentimiento cósmico. El "constructivismo humanista" es en Fonseca el bloque visto como espacio habitable. Relieves, signos y tiempos que viven integrados en la unidad de la forma y en lo compacto del volumen, pero que se distinguen en cuanto mundos por estar contruidos a escalas diferentes. Fonseca busca en la arqueología y une Grecia, Roma, Machu Picchu y la vieja Turquía en la huella de una civilización inédita. Hace así de sus esculturas ucronías, cuadrantes de tiempos paralelos.



Foto © Derechos reservados

◀ **ANTONIO FRASCONI** (n. 1919), *Viene la tormenta*, xilografía.

El uruguayo Frasconi es desde hace decenios uno de los más destacados xilógrafos del continente. Residente desde hace muchos años en Estados Unidos, donde trabaja y enseña, Frasconi ha impuesto en sus grabados de madera en color un estilo que se esfuerza por superar los medios propios de ese arte para lograr la delicadeza de una pintura oriental sin perder la fuerza y la firmeza del trazo.



▲ **JOAQUIN TORRES GARCIA** (1874-1949), *Constructivo en blanco*, 1931.

Nacido en Montevideo en 1874, Joaquín Torres García moriría en 1949 en su ciudad natal, a donde había vuelto en 1934, tras una peripecia vital que le haría atravesar creadoramente, en la Barcelona y el París del primer tercio del siglo, las corrientes más vivas de la vanguardia europea. Su acción iconoclasta la fijó ya en un escrito de su juventud barcelonesa: "Nada más bello que olvidar el pasado para partir a la aventura. Soy enemigo de toda tradición, sea cual sea". Inspirándose en la obra de Van Doesburg y de Mondrian, Torres García echó las bases de uno de los grandes movimientos plásticos de América Latina en el siglo XX: el constructivismo, en el que se encuadran tantos de los artistas actuales del continente. Su acción pedagógica y renovadora se desarrolló en el plano de la creación personal, donde los óleos alternan con los frescos y con las maderas pintadas e incisas, pero también en el de la teoría. En *El universalismo constructivista*, libro publicado en Buenos Aires en 1944, el artista uruguayo resume al final de su vida el sentido de su larga búsqueda plástica.

ofrece una lectura inquietante y se impone con una autoridad sombría.

El efecto del surrealismo sobre Roberto Matta fue semejante al de Picasso sobre Lam. Venido de un país —Chile— inscrito en la tradición occidental, exento de una carga cultural precolombina o africana pero dotado de un poder visionario intenso, Matta ha creado una obra pictórica insólita, aún en los términos de la vanguardia. La trasgresión no ha consistido en su caso en innovaciones técnicas o formales sino en la creación de un espacio —un ilimitado universo— animado por una extraña energía dinámica y habitado por ambiguos seres fulgurantes, eróticos, violentos, que ejercen, sin embargo, una turbadora capacidad de fascinación.

Las generaciones inmediatamente siguientes abren más aún el cauce expresivo, dentro de una creciente internacionalización, de la pintura del continente. A la presencia en el Ecuador de artistas como Diógenes Paredes, Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín, venidos del indigenismo hacia el expresionismo, con innegable vigor en el panorama de la plástica latinoamericana, suceden artistas de un contenido y una calidad más compleja, más puramente pictórica, como Enrique Tábara, Aníbal Villacís y, en particular, Oswaldo Viteri.

una simbología mágica, mítica, precolombina o folklórica. Pero es la capacidad estética de Tamayo para transformar este material en formas estructuradas de un lirismo cromático refinado la que lo convierte en obra de arte. Por eso, mientras declara poseer personalmente "raíces muy profundas", puede afirmar que una obra de arte es "un producto cuyo valor deriva únicamente de sus cualidades plásticas, obtenidas mediante un proceso de depuración hasta obtener su esencia".

La pintura de Wifredo Lam patentiza el poder de catalización que el enfoque trastornador, revolucionario, de Picasso pudo producir en un joven artista cubano cargado de imágenes originales. "Lo que aprendió de Picasso y de la escultura oceánica y del Africa occidental —escribió Gilbert Chase— lo vinculó con su propia herencia afro-cubana". Desde entonces se ha querido ver en la obra de Lam la traducción inmediata, en términos pictóricos, de las religiones llamadas primitivas, animistas y fetichistas, y de la jungla. Este es un enfoque simplificador que deja fuera la parte indescifrable del proceso creativo. Análoga en este punto a la de Tamayo, la pintura del artista cubano desvela también una dimensión real de la infraestructura cultural de América Latina. Su obra, hecha de antiguas raíces transformadas en signos,



▲ GERARDO CHAVEZ (n. 1937), *Madre Tierra*, óleo sobre tela, 1979.

En la obra de Chávez, peruano residente desde hace muchos años en París, lo imaginario se impone como el tema absoluto de su pintura. El mundo de formas que crea, en perpetua metamorfosis fisiológica, es un mundo *posible o plausible* al margen del mundo de nuestra experiencia cotidiana. Ecos del barroco español asimilado por su país, ecos también de grandes pintores que le fascinaron en su adolescencia (El Bosco, Brueghel...), enraizan culturalmente esta pintura personalísima en su desmesura ("todos los cuerpos de la naturaleza producen gigantes y enanos", reza una divisa del artista).

◀ RUFINO TAMAYO (n. 1899), *El hombre del teléfono*, óleo sobre tela, 1956.

Comienza a pintar el mexicano Tamayo inspirándose en la geometría estructural y simbólica de la escultura precolombina; pronto, sin embargo, sus formas adquieren movimiento, se hacen más abstractas, los colores más sutiles y los temas se universalizan. Con sus anatomías inéditas se aproxima al surrealismo. Breton decía de él que insertaba lo cotidiano en el ámbito de la poesía y el rito.

Foto © Derechos reservados

► El espacio originalmente creado por la ruptura impuesta por la obra de Reverón ha sido ocupado en Venezuela por una amplia pléyade de artistas que, en general, han recogido y proyectado el lenguaje último del arte contemporáneo. Jesús Soto, nacido en 1923, comenzó en 1955 a emplear el plexiglás para construir composiciones cuyo efecto, por la interrelación y el juego de planos, producía una sensación de vibración óptica singular, en una dirección análoga aunque más sutil a la que habían obtenido, hasta ese momento, los experimentos de la abstracción geométrica. Mas tarde, a partir de 1958, empezó a utilizar hilos de metal que, en conjunto, actuando libremente sobre superficies planas, le permitían crear espacios multidimensionales en los que se producían insólitos efectos de un dinamismo sin precedentes en el arte abstracto. Este ha sido cultivado por un buen número de otros excelentes artistas venezolanos. Carlos Cruz-Díez ha creado una sólida obra cuidadosamente ejecutada y de singular refinamiento óptico, de la que son ejemplo sus *Fisicromías*.

La rica complejidad de la pintura argentina a mediados de los años 60 llevó a Tomas M. Messer a preguntarse la razón de la emigración endémica de excelentes artistas a otros centros de arte. De un modo comprensivo podría señalarse que el proceso que va del primer informalismo hasta la pintura actual ha significado una afirmación y un esclarecimiento de posiciones. El expresionismo abstracto de Sarah Grilo y de Antonio Fernández Muro prueba este aserto. La sensibilidad

expresiva y cromática de la primera ha alcanzado un grado de madurez poco frecuente en los artistas de vanguardia. Y el rigor constructivo de Fernández Muro aparece asistido de un equilibrio clásico, también raro en estos días. Los neofigurativos primeros —Deira, de la Vega, Macció, Luis Felipe Noé, Antonio Seguí— han seguido diversa suerte. Seguí supo dotar a su temática de una animación que mezclaba el humor con el drama, sin literatura, en estrictos términos pictóricos. El grupo de los geométricos es uno de los más coherentes, pese a la línea individual que sigue cada uno de sus miembros. Vidal, Brizzi, McEntyre, Silva y el concepto de "pintura generativa" creado por ellos representan un avance sobre el geometrismo estático.

Vivencia de lo secreto y lenguaje exacto, traducción en líneas de la energía que anima al mundo y de la vitalidad que impulsa la existencia, el arte generativo usa el idioma propio de una era tecnológica que es la suya. El grupo llamado "Recherche d'Art Visuel", establecido en París en los años 60 y que incluía a Gyula Kosice, Hugo Demarco y Julio Le Parc, representó mejor que ningún otro la necesidad de transgredir constructivamente el plano del soporte pictórico tradicional y la posibilidad de elaborar obras tridimensionales, ricas en efectos ópticos y valores cinéticos.

La aventura plástica que siguió al predominio del "indigenismo" en el Perú se caracteriza por una creciente apertura a los planteamientos contemporáneos —desde la liquidación de los mensajes propia de la Escuela de París hasta la apro-



Foto © Rojas Mix, París

▲ **OSWALDO GUAYASAMÍN** (n. 1919), *Las manos de la protesta*, óleo sobre tela, 1968.

Unido por la profundidad indígena a los muralistas mexicanos y compartiendo con ellos la admiración por Picasso, el ecuatoriano Guayasamín busca sus raíces en la tierra y en las gentes. Más que la historia le interesan los espacios: la abrupta geografía que contempla dominador desde el Pichincha o reverencial desde el valle de Quito; más que el pasado le interesa el alma del Ecuador, que atraviesa de parte a parte en su serie de las manos.

piación del idioma abstracto— y, simultáneamente, por el uso, en algunos artistas mayores, de estos planteamientos para expresar valores impersonales, míticos, mágicos. Tal ha sido el caso, a partir de los años 60, de Fernando de Szyszlo, que ha podido expresar un contenido peruano, hecho de alusiones formales y calidades cromáticas, en un lenguaje puramente abstracto.

La pintura brasileña ingresó también en el lenguaje contemporáneo más allá de la influencia de la vanguardia de París a partir de los años 50 y, principalmente, en la década del 60, cuando a la proyección del arte europeo sucede la del norteamericano. Iberé Camargo, Arcanio Ianelli —fiel a un formalismo intenso, a la europea—, Ivan Serpa y Manabu Mabe son algunos de los representantes de la nueva pintura en este periodo. Hacia finales de la década del 60 y durante los años siguientes el panorama pictórico se enriquece y se pluraliza. Y a partir del año 70 la nueva pintura brasileña cubre todas las formas de expresión contemporánea.

Los artistas que en México han sucedido generacionalmente a Rufino Tamayo —autor de la ruptura con el muralismo revolucionario— son los que han incorporado a su pintura las nuevas tendencias del arte contemporáneo. Fue un grupo de jóvenes, alrededor de los años 50 —entre los que estaban Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Pedro Coronel, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Vlady y José Luis Cuevas— el que inició la apertura y acogió los planteamientos foráneos. Dotados y receptivos, marcharon en diversas ►

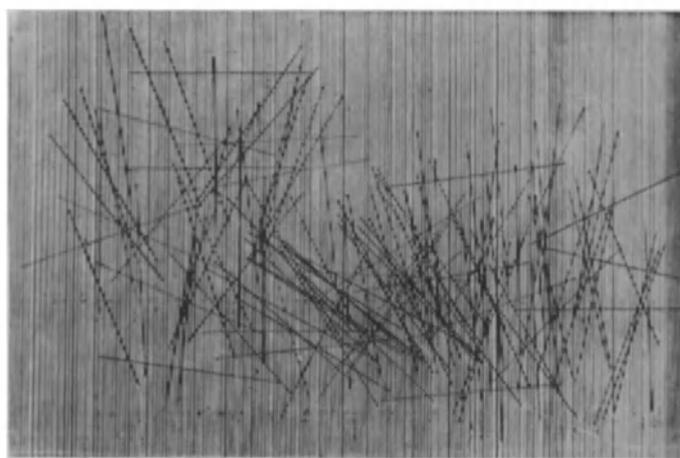


Foto © Derechos reservados

▲ **JESUS SOTO** (n. 1923), *Vibración (la piscina)*, madera y plástico, 1962.

El venezolano Soto piensa que la verdadera abstracción no puede realizarse sino a través del movimiento. Pero no de un movimiento mecánico, sino virtual. El movimiento que crea el espectador al desplazarse, la vibración que produce la repetición de elementos formales, la superposición de cuerpos geométricos sobre fondos estriados, el reverbero de dos tramas en *moiré*. Soto trata de liberarse completamente del arte figurativo.

▲ **CARLOS CRUZ-DIEZ** (n. 1923), *Fisicromía*, técnica mixta, 1967.

En sus fisicromías el venezolano Cruz-Diez desarrolla su teoría del color aditivo. Utilizando laminillas transparentes u opacas separadas por distancias regulares, se sirve del rojo, el verde, el negro y el blanco para crear una interacción del color que actúa en la retina y reproduce en ella la totalidad del espectro cromático. Los efectos, según el desplazamiento de la luz y el espectador, son variables e infinitos.

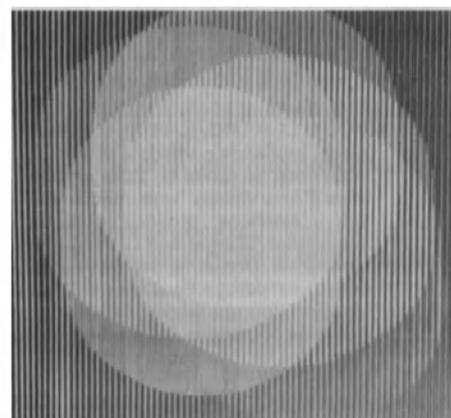
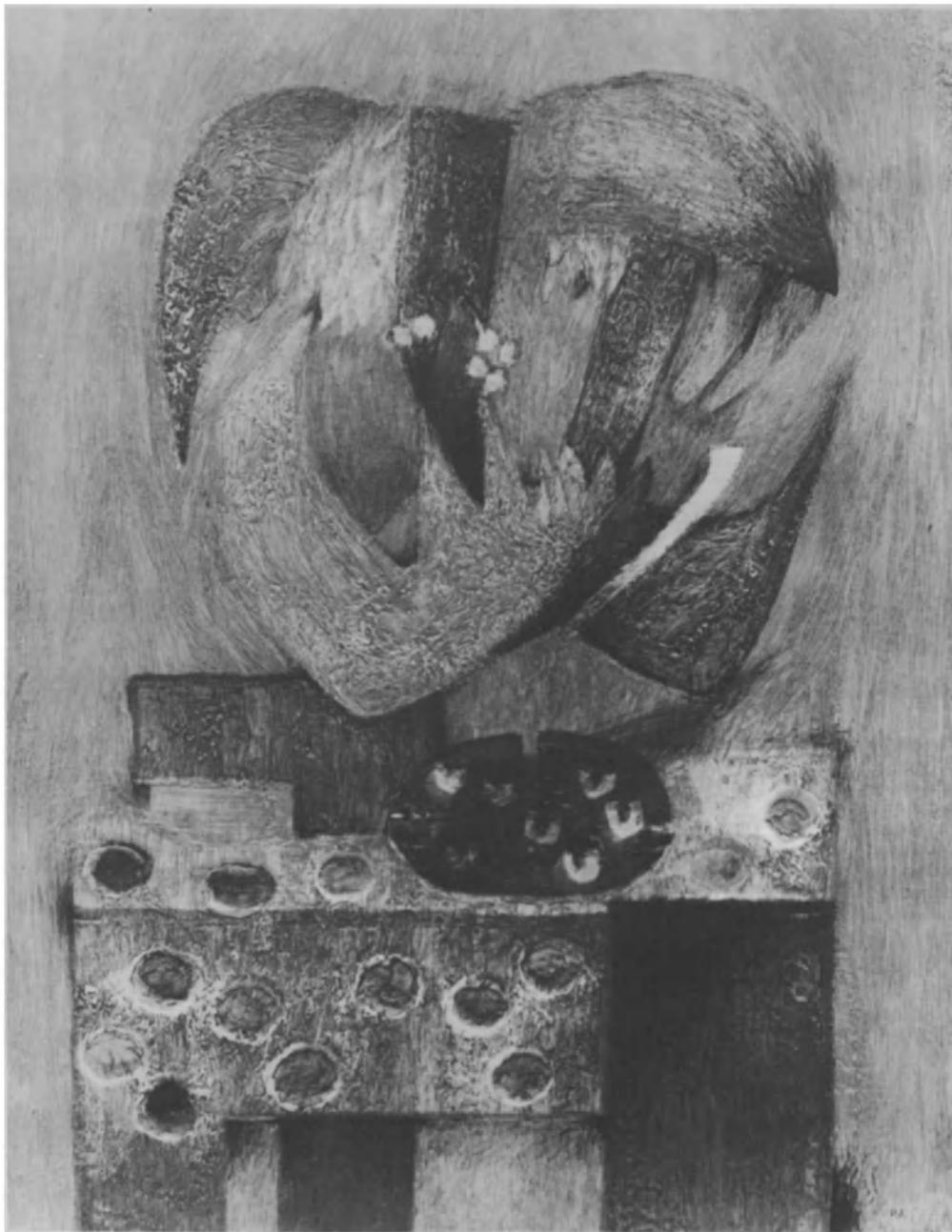


Foto © Rojas Mix, París



◀ **FERNANDO DE SZYSZLO** (n. 1925), *Casa-Ocho*, grabado, 1975

El indigenismo se desarrolló como tendencia importante en el mundo andino. Inaugurado en el Perú por José Sabogal y Julia Codesido, desemboca con Szyszlo en el indigenismo abstracto. Szyszlo recoge la tradición quechua y la transforma en pintura contemporánea. Su obra, que se apoya en la literatura, entiende rescatar los mitos o, a falta de ellos, inventarlos.

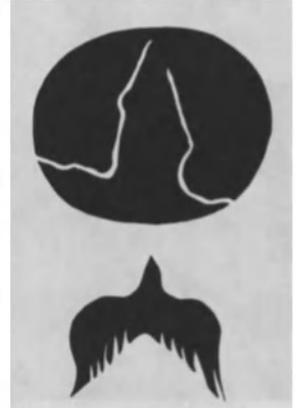


Foto © Jean-Louis Gléze, Paris

▲ **JUAN CARLOS LANGLOIS** (n. 1926), *Miguel Angel Asturias* (1981), de la serie *Homenajes*, tinta china sobre papel.

De "pintura-poesía" califica Léopold Sédar Senghor la obra del pintor argentino Juan Carlos Langlois, en la que también señala "cierta semejanza con el arte chino y el precolombino". El arte de Langlois es un arte de la metamorfosis, de la reducción de la imagen a sus elementos esenciales, que en el caso de su continente de origen son, esencialmente, "el hueso, la raíz y la nube".

▲ **ARMANDO MORALES** (n. 1927), *Dos figuras*, óleo sobre tela, 1970.

Morales, pintor, grabador y dibujante nicaraguense, residió largos años en Nueva York. Ha hecho figuración y abstracción alternativamente y en su última etapa —la que más le ha dado a conocer— su pintura ha tomado un sesgo "metafísico" u "onírico", con grandes figuras, generalmente desnudos femeninos, sobre fondos negros o cielos azul oscuro con nubes acolchadas, fantasmas de una imaginación torturada.

Foto © Rojas Mix, Paris

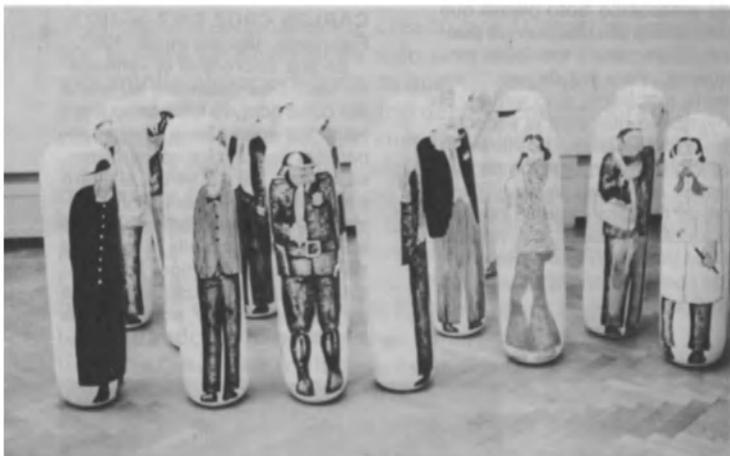


Foto © Rojas Mix, Paris

▲ **JULIO LE PARC** (n. 1928), *Golpee a los establecidos*, muñecos porfiados, 1968.

En 1960 se funda en París el grupo "Recherches d'Arts Visuels" que, mediante efectos ópticos y cinéticos, provoca la participación del espectador. El argentino Le Parc agrega la incitación lúdica. Ocasionalmente sus imágenes se hacen figurativas. Le Parc sigue solicitando la participación del espectador. Esta vez para que golpee a los personajes del *establishment*, transformándolos en "muñecos porfiados".

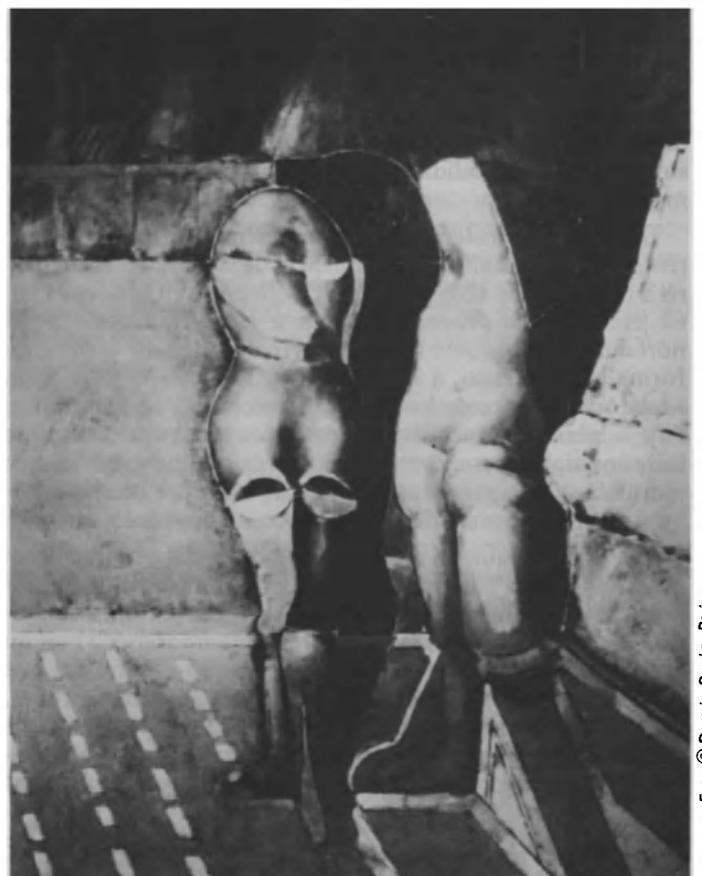


Foto © Damián Bayón, Paris



Foto © Rojas Mix, París

▲ **ENRIQUE ZAÑARTU** (n. 1920), *The Beachcomber*, óleo sobre tela, c.1962.

Si el chileno Zañartu es más un pintor surrealista que abstracto, es porque personifica las siluetas que habitan sus espacios. Juega con la ambigüedad de que las formas son personajes y las manchas paisajes, juega con dos lógicas: la "real" y la "de la forma". Finalmente todo no es sino una ilusión. También el *beachcomber*, que vaga por las playas.

► sendas abriendo el abanico conceptual que ahora constituye la tierra firme del arte mexicano. José Luis Cuevas evidencia desde temprano una maestría incisiva y desengañada en la descripción de sus personajes, miembros de una entera comedia trágica. La sensibilidad desentrañadora, sarcástica, de su pluma, su lápiz y su tinta lo ubica rápidamente en el primer plano de su generación. Poco después algunos evolucionan hacia el geometrismo y entre ellos destaca Manuel Felguérez. La inteligencia de su fundamento teórico, el rigor de sus métodos y lo avanzado de sus investigaciones — actualmente trabaja con computadoras— colocan la obra de este artista, de extremada sensibilidad, entre las más importantes, en su género, del Continente. Otros, como Francisco Toledo y Alberto Gironella "establecen una distinta relación con las cosas, con el mundo de lo existente, al mismo tiempo crítica y onírica", con palabras del historiador y crítico Jorge Alberto Manrique. Sin la permeabilidad instantánea de los artistas argentinos pero con una capacidad selectiva de asimilación y de maduración profunda, los jóvenes pintores mexicanos representan también el más alto nivel de la pintura latinoamericana.

En la generación inmediatamente siguiente a la de Roberto Matta ocupan un lugar preeminente en Chile, por derecho propio, Nemesio Antúnez, que en los últimos años traduce en la pintura su preocupación por la humanidad anónima, en



Foto © Derechos reservados

▲ **FERNANDO BOTERO** (n. 1932), *Jinete*, bronce, 1981-1982

Por su estilo que recoge el legado del arte popular, así como por su exploración de lo cotidiano, el arte del colombiano Botero crea identidad. Gordo, de una gordura impresionante, es el mundo de Botero: gordas son sus versiones de la historia del arte, gordos desde los manteles hasta las sandías en sus bodegones. La "imagen gorda" que él ha compuesto le permite apropiarse del mundo y devolverlo colombiano.

signo multitudinario, tamizado en grafía pictórica, y Enrique Zañartu, que indaga en la realidad interior más honda, más oscura.

La pintura contemporánea en Colombia tiene su fundador y más alto representante en Alejandro Obregón. Su obra, efectivamente, nutrida de la savia misma del trópico latinoamericano, crea, irradiante de energía, sus propios mitos, sus propias imágenes. Fernando Botero, conocido internacionalmente por su concepto-estilo de la forma —redonda, rotunda, llevada hasta su extremo límite circular—, es un artista complejo. Realista y satírico, complacido e irónico en la realidad que magnifica con intención sarcástica, es más ambiguo y sutil de lo que suelen imaginar los satisfechos coleccionistas de sus obras. La elegancia, la compasión y hasta la ternura de sus imágenes afloran apenas insinuadas en la plenitud de sus formas. La más reciente pintura colombiana expresa la riqueza de dones y la multiplicidad conceptual de las nuevas generaciones.

Uno de los más sorprendentes procesos de desarrollo, por la amplitud y la calidad de sus resultados, es el realizado últimamente por la pintura en Bolivia. La pintura contemporánea hace su aparición en Bolivia con artistas como María Luisa Pacheco, que mantiene su entraña andina bajo formas abstractas en Nueva York, y con Gil Imaná, entre los más importantes. Alfredo La Placa, Alfredo Da Silva y María ►

Para completar la información de nuestros lectores, señalamos a continuación algunos de los artistas latinoamericanos contemporáneos cuyas obras no hemos podido, pese a nuestro deseo, estudiar en este número y cuya lista no es, naturalmente, exhaustiva.

#### Argentina

Roberto Aizenberg  
Marcelo Bonevardi  
Victor Chab  
Kenneth Kemble  
Rodolfo Krasno  
Miguel Ocampo  
Marta Peluffo  
Pucciarelli  
Francisco Sobrino  
Clorindo Testa  
Luis Tomasello

#### Bolivia

Carmen Baptista  
Alfredo da Silva  
Gastón Ugalde  
Roberto Valcárcel

#### Brasil

Antonio Henrique Amaral  
Milton Dacosta  
Djanira  
Gontran Netto  
Arthur Luiz Piza  
Heitor dos Prazeres

Flavio de Resende Carvalho  
Alberto da Veiga Guinard  
Alfredo Volpi

#### Colombia

Juan Cárdenas  
Santiago Cárdenas  
Cecilia Coronel  
Enrique Grau  
Manuel Hernández  
Omar Rayo  
Héctor Rojas Herazo  
Hernando del Villar

#### Costa Rica

Fernando Carballo

#### Cuba

Cundó Bermúdez  
Mario Carreño  
Julio Herrera Zapata  
Raúl Martínez  
Mariano Rodríguez

#### Chile

José Balmes  
Eduardo Bonati  
Roser Bru

Gonzalo Cienfuegos

Juan D. Dávila  
Eugenio Dittborn  
Pedro Irazábal  
Benjamin Lira  
Guillermo Núñez  
Rodolfo Opazo  
Eugenio Téllez  
Mario Toral

#### República Dominicana

José Cestero

#### Ecuador

Gilberto Almeida  
Félix Aráuz  
Mauricio Bueno  
Hugo Cifuentes  
Ramiro Jácome  
Luis Molinari  
Germán Pavón  
León Ricaurte  
Nicolás Svistoonoff

#### El Salvador

Armando Solís

#### Guatemala

Díaz Aldana  
Roberto Cabrera  
Recino  
Elmer Rojas

#### Honduras

M.A. Ruiz Matute

#### México

Pedro Coronel  
Rafael Coronel  
Francisco Corzas  
Ricardo Martínez  
Brian Nissen  
Cristina Rubalcava  
Aurora Reyes  
Roger Van Gunten

#### Panamá

Antonio Alvarado  
Alberto Dutary

#### Paraguay

Enrique Careaga  
Carlos Colombino  
Carlos Rolandi

#### Perú

Herman Braun  
Tilsa Tsuchiya

#### Uruguay

Enrique Broglia  
Germán Cabrera  
Luis Antonio Solari

#### Venezuela

Jacobo Borges  
Omar Carreño  
Asdrúbal Colmenares  
Edgard Guinand  
Francisco Hung  
Angel Hurtado  
Víctor Lucena  
Mateo Manaure  
Pascual Navarro  
Alejandro Otero  
Alirio Palacios  
Héctor Poleo  
Pancho Quilici  
Edgar Sánchez  
Victor Valera

Esther Ballivián figuran entre los cultivadores de la abstracción a ultranza. Enrique Arnal es el más dotado y el más brillante. El reclamo social, la búsqueda de la calidad pictórica por ella misma, el paisaje en abstracto y el intimismo tienen sus representantes —Valcárcel, Herminio Forno, Inés Córdoba, Gustavo Madeiros, Chela Rodó, entre otros— en la plástica reciente, mientras nuevas generaciones de artistas aparecen no sólo en La Paz sino en diversos puntos del país.

El éxito precoz del artista guatemalteco Rodolfo Abulrach ha sido confirmado, a nivel latinoamericano e internacional, en los últimos años. Sus extraordinarios dones, su productividad, su búsqueda de un estilo y su incursión en el arte precolombino y en la manera de Rufino Tamayo y de Carlos Mérida concluyeron durante su estada en Nueva York, al principiar la década del 60.

El nicaragüense Armando Morales es uno de los pintores sobresalientes de América Latina. Nacido en 1927, formado por tanto entre las tendencias y los "ismos" del arte contemporáneo, su obra parece construida por una voluntad de expresión independiente, no determinada por tendencia alguna de vanguardia, indiferente a las modas estéticas. Y, sin embargo, es enteramente actual y puramente pictórica.

El predominio de las corrientes originadas en los centros mundiales del arte occidental ha llevado a algunos críticos a creer en la no existencia, en sentido estricto, de la pintura latinoamericana. Creo, por el contrario, que la utilización de un sistema internacional no imposibilita necesariamente la originalidad creativa, fundamentalmente mestiza en el caso de América Latina. ¿Cuál es la posición, cuál el aporte, cuál el carácter diferenciador, desde este punto de vista, de la pintura de América Latina? La respuesta sólo puede darse, ante todo, eliminando las falsas respuestas dogmáticas que todavía tienen alguna vigencia en nuestro medio y aceptando la aparición de una respuesta plural que corresponde a la realidad cultural de América Latina. Este pluralismo ha de tener, sin embargo; como la vasta región que comienza en México y termina en el Cabo de Hornos, elementos reconocibles como propios o significativos. Estos no deben adscribirse exclusivamente, sin embargo, como lo quiere un sector de la crítica de arte en nuestro ambiente —y también la mirada prejuiciada y cándida de algunos extranjeros— a los valores originales o nativos sino a todos los que, provenientes del intercambio internacional, han arraigado en su suelo. América Latina es una vocación universal de mestizaje y ningún lenguaje vivo le es extraño.

C. Rodríguez Saavedra

#### Tarifas de suscripción:

1 año: 58 francos (España: 1.450 pesetas). 2 años (únicamente en Francia): 100 francos. Tapas para 12 números (1 año): 46 francos.

#### Redacción y distribución:

Unesco, place de Fontenoy, 75700 París

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De EL CORREO DE LA UNESCO", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a EL CORREO tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco.

#### Redacción y distribución:

Unesco, place de Fontenoy, 75700 París

#### Subjefe de redacción:

Olga Rödel

#### Secretaría de redacción:

Gillian Whitcomb

#### Redactores principales:

Español: Francisco Fernández-Santos (París)  
Francés: Alain Lévêque (París)  
Inglés: Howard Brabyn (París)  
Ruso: Nikolai Kuznetsov (París)  
Arabe: Sayed Osman (París)  
Alemán: Werner Merkli (Berna)  
Japonés: Seiichiro Kojima (Tokio)  
Italiano: Mario Guidotti (Roma)  
Hindi: Rajmani Tiwari (Delhi)  
Tamul: M. Mohammed Mustafa (Madrás)  
Hebreo: Alexander Broïdo (Tel-Aviv)  
Persa: Hossein Razmduy (Teherán)  
Portugués: Benedicto Silva (Río de Janeiro)  
Neerlandés: Paul Morren (Amberes)  
Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)  
Urdu: Hakim Mohammed Said (Karachi)  
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)  
Malayo: Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)

Coreano: Paik Syeung-Gil (Seúl)

Swahili: Domino Rutayebesibwa (Dar es-Salam)

Croata-servio, esloveno, macedonio

y servio-croata: Vitomir Sudarski (Belgrado)

Chino: Shen Guofen (Pekin)

Búlgaro: Goran Gotev (Sofía)

Griego: Nicolas Papageorgiu (Atenas)

Braille: Frederick H. Potter (París)

#### Redactores adjuntos:

Español: Jorge Enrique Adoum

Francés:

Inglés: Roy Malkin

Documentación: Christiane Boucher

Ilustración: Ariane Bailey

Composición gráfica: Georges Servat

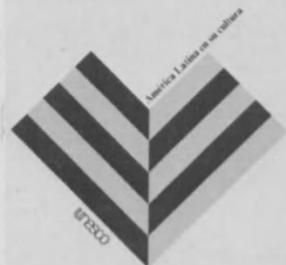
Promoción y difusión: Fernando Ainsa

Proyectos especiales: Peggy Julien

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.

Bibliografía general  
de las artes  
del espectáculo en  
América Latina

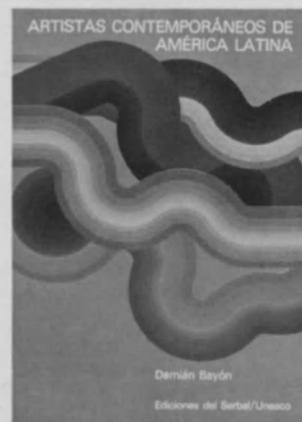
Horacio Jorge Becco



Relator  
ROBERTO SEGRE



Coordinación e introducción por  
CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO



## Libros de la Unesco sobre América Latina

He aquí sólo unas pocas de las numerosas obras que la Unesco ha publicado desde hace más de 30 años sobre diversos aspectos de la realidad y la cultura de América Latina.

La educación en América Latina y el Caribe en el último tercio del siglo XX, por José Blat Gimeno. 210 p. 45 FF.

Manual de la Unesco para profesores de biología en América Latina. 263 p. 30 FF.

El papel de la educación ambiental en América Latina, por Alejandro Teitelbaum. 120 p. 20 FF.

América Latina en su arquitectura, por Roberto Segre y otros. 317 p. 65 FF.

América Latina en su literatura, por C. Fernández Moreno y otros. 294 p. 75 FF.

Artistas contemporáneos de América Latina, por Damián Bayón. 124 p. 55 FF.

Bibliografía general de las artes del espectáculo en América Latina, por Horacio Jorge Becco. 118 p. 16 FF.

Contribución para una bibliografía de las ideas latinoamericanas, por Horacio Jorge Becco. 230 p. 60 FF.

Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe, por varios autores. 183 p. 36 FF.

Introducción a la cultura africana en América Latina, por varios autores. 260 p. 32 FF.

Simón Bolívar. La esperanza del universo Antología. 340 p. 75 FF.

## Para renovar su suscripción y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en las librerías o directamente al agente general de la Organización. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.

**ANGOLA.** (República Popular de) Casa Progresso/Secção Angola Media, Calçada de Gregorio Ferreira 30, c.p. 10510, Luanda BG, Luanda

**ARGENTINA.** Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685 (P.B. "A") 1050 Buenos Aires.

Correo Argentino	CENTRAL (B)	TARIFA REDUCIDA CONCESION No. 274
		FRANQUEO PAGADO CONCESION N° 4074

**REP. FED. DE ALEMANIA.** Todas las publicaciones con excepción de *El Correo de la Unesco*: Karger Verlag D-8034, Germering / Munchen Postfach 2. Para *El Correo de la Unesco* en español, alemán, inglés y francés: Mr. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 Bonn 3. Mapas científicos: Geo Center, Postfach 800830, 7 Stuttgart 80.

**BOLIVIA.** Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, La Paz; Avenida de las Heroínas 3712, casilla postal 450, Cochabamba.

**BRASIL.** Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, R.J. (CEP. 20000). Livros e Revistas Técnicos Ltda., Av. Brigadeiro Faria Lima, 1709 - 6° andar, Sao Paulo, y sucursales: Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Recife.

**COLOMBIA.** Instituto Colombiano de Cultura, carrera 3ª, n° 18/24, Bogotá.

**COSTA RICA.** Librería Trejos S.A., apartado 1313, San José.

**CUBA.** Ediciones Cubanas, O'Reilly n° 407, La Habana. Para *El Correo de la Unesco* solamente: Empresa COPREFIL, Dragones

n° 456, e/Lealtad y Campanario, Habana 2. **CHILE.** Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, casilla 10220, Santiago. Librería La Biblioteca, Alejandro I, 867, casilla 5602, Santiago 2.

**REPUBLICA DOMINICANA.** Librería Blasco, Avenida Bolívar, no. 402, esq. Hermanos Deligne, Santo Domingo.

**ECUADOR.** Revistas solamente: DINACOUR Cia Ltda., Santa Prisca n° 296 y Pasaje San Luis, Oficina 101-102, Casilla 112b, Quito; libros solamente: Librería Pomaire, Amazonas 863, Quito; todas las publicaciones: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correos 3542, Guayaquil.

**ESPAÑA.** MUNDI-PRENSA LIBROS S.A., Castelló 37, Madrid 1; Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Vizcaya); DONAIRE, Ronda de Outeiro 20, apartado de correos 341, La Coruña; Librería AL-ANDALUS, Roldana 1 y 3, Sevilla 4; Librería CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7.

**ESTADOS UNIDOS DE AMERICA.** Unipub, 205, East 42nd Street New York, N. Y. 10017. Para *El Correo de la Unesco*: Santillana Publishing Company Inc., 575 Lexington Avenue, Nueva York, N.Y. 10022. Para libros y periódicos: Box 433, Murray Hill Station New York, N. Y. 10157.

**FILIPINAS.** The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila, D-404.

**FRANCIA.** Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris (C.C.P. Paris 12.598-48).

**GUATEMALA.** Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3ª Avenida 13-30, Zona 1, apartado postal 244, Guatemala.

**HONDURAS.** Librería Navarro, 2ª Avenida n° 201, Comayagüela, Tegucigalpa.

**ITALIA.** Licoso (Librería Commissionaria Sansoni S.p.A.) Via Lamarmora 45, Casella Postale 552, 50121 Florencia.

**JAMAICA.** Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, Kingston; University of the West Indies Bookshop Mona, Kingston.

**MARRUECOS.** Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed V, Rabat; *El Correo de la Unesco* para el personal docente: Comisión Marroquí para la Unesco, 19, rue Oqba, B.P. 420, Rabat (C.C.P. 324-45).

**MEXICO.** Librería El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, México 12, D.F.

**MOZAMBIQUE.** Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1º andar, Maputo.

**PANAMA.** Distribuidora Cultura Internacional, apartado 7571, Zona 5, Panamá.

**PARAGUAY.** Agencia de Diarios y Revistas, Sra Nelly de García Astillero, Pte. Franco 580, Asunción.

**PERU.** Librería Studium, Plaza Francia 1164, apartado 2139, Lima.

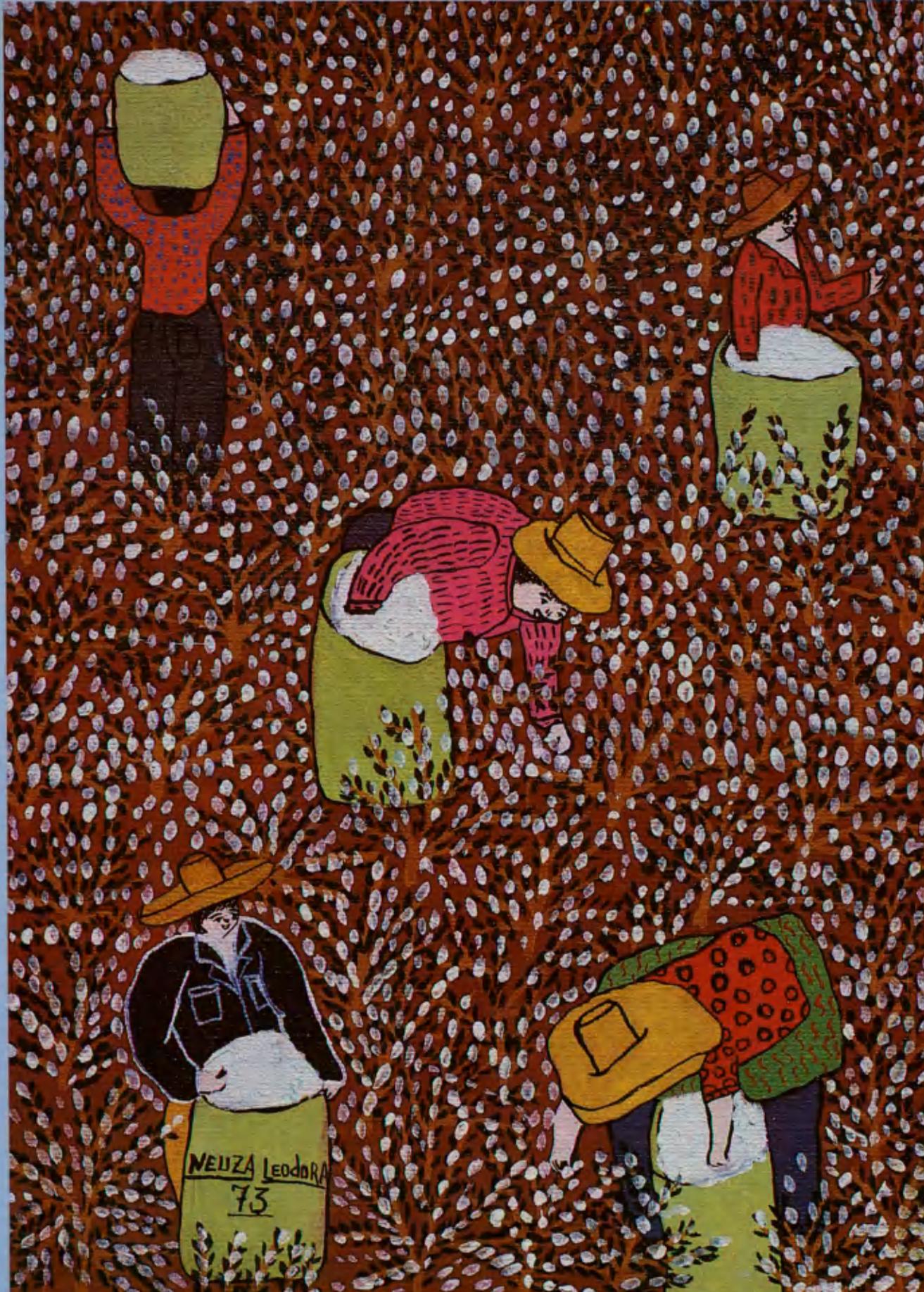
**PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, Lisboa 1117 Codex.

**PUERTO RICO.** Librería Alma Mater, Cabrera 867, Río Piedras, Puerto Rico 00925.

**REINO UNIDO.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S E. 1. Para mapas científicos solamente: McCarta Ltd., 122 Kings Cross Road, Londres WC1X 9 DS.

**URUGUAY.** EDILYR Uruguay, S.A., Maldonado 1092, Montevideo.

**VENEZUELA.** Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, Caracas 1060-A; La Muralla Distribuciones, S.A., 4a. Avenida entre 3a. y 4a. transversal, "Quinta Irenalis" Los Palos Grandes, Caracas 106.



Los pintores populares contemporáneos de América Latina están emparentados con los llamados "primitivos" por su concepción antiacadémica y antivanguardista de la pintura, por ser generalmente autodidactas, por una aparente ingenuidad en la realización de sus obras y la elección de motivos inspirados en la vida cotidiana. Pese a su originalidad y valor intrínsecos y a su ingreso relativamente reciente en las colecciones de arte, sus cuadros rara vez se venden en las galerías sino que se los encuentra en los mercados y en las calles. En la foto, escena en una plantación de algodón de Brasil pintada por Neuza Leodora en 1973.