

LOS MURALES DEL SAINT BOIS

Anhelo Hernández

Me propongo hablar de la propuesta artística que informan los murales del Hospital Saint-Bois en Montevideo y en 1944, comparándolas con las del arte moderno que se venía desarrollando en Europa desde finales del siglo diecinueve.

Recordemos que el llamado arte moderno, por el consenso de los críticos e historiadores que no voy a discutir aquí, tiene por instancia inicial la pintura de Cezanne.

Todo lo moderno parece estar “in nuce” en la obra del maestro francés.

La idea de construcción del arte moderno “germina” de su contribución.

Su manía hizo de la relación cromática la base de la construcción de sus “motivos” o representaciones.

Él afirmaba que “cuando más armonioso sea el color, tanto más preciso será el dibujo.”

Por forma dibujada, Cezanne entendía la construcción que, apoyándose en las relaciones formales de los objetos, alcanzaba a cubrir la totalidad de la superficie del cuadro.

Trataré de fundamentar la licitud de una comparación a primera vista impensable, porque supone cotejar dos eventos tan desproporcionados entre sí, tales como son lo que constituía, ante los ojos de todos, la expresión más depurada de lo que en esa época era el mayor centro de la cultura mundial, y apenas un momento de arte de una pequeña ciudad, de un pequeño país, sin grandes tradiciones culturales y artísticas, del extremo sur del continente.

Naturalmente, es posible comparar una rama con el tronco del que proviene. Pero, en este caso, si por una parte reconocemos que estamos ante una rama de aquel tronco, por otra no deberíamos olvidar sus evidentes diferencias.

Creo que lo que nos reúne aquí es volver a destacar esas diferencias.

Permítanme señalar, en primer lugar, y sin apelar a una revisión histórica rigurosa, lo que queda de la cultura europea, de tan fuerte marca en América, en las pinturas del Saint-Bois y, por qué no decirlo,

en otras obras del maestro Torres García y de su escuela.

Me parece que de esta manera surgirá más cabalmente lo que ellas tienen de originales.

- 1 -

Miremos primero lo que se refiere al preconizado universalismo de esas pinturas.

Podemos rastrear el origen del universalismo de Torres, en el pensamiento de Platón.

Como se sabe, Platón postulaba que recordamos, siempre de manera insuficiente, los prototipos ideales de las cosas y de los seres en los que se conjugan el bien y la belleza. El artista en sus obras solo imita ese recuerdo empobrecido.

Pese a que Torres era partidario de Platón, rechazaba esa idea, que también Aristóteles comparte, que hace de la mimesis la guía y el procedimiento adecuado para dar imagen a los prototipos universales.

Creo que Torres pensaba que lo suyo no era señalar la imagen de cada uno de los prototipos platónicos sino la armonía del universo en la infinita variedad de sus partes.

Por esta razón podía desligarse de la necesidad de recordación y de imitación de lo recordado.

Torres creía que la imagen del universo se da “por añadidura” cuando el artista se ensimisma en construir la organicidad de su obra; se logra al abismarse en la combinatoria de los llamados elementos pictóricos y al representar, sin mediación del juicio, como los primitivos y los niños, con inmediatez, los esquemas de la apariencia de las cosas.

Torres creía que el contenido universal es una inmanencia de la estructura del cuadro.

Creía que esta era la base más firme sobre la que puede edificarse en América un arte universal. Lo soñaba tan apegado a lo trascendental y tan medularmente humano, que no podía consentir que pudiese ser considerado decoración.

Con este arte espiritual y trascendente, pensaba enfrentar el ala del arte moderno, que se embarraba, según él, en la sensualidad y el materialismo, hasta más arriba del cuello.

Y esto es más que una distancia: es una declaración de guerra, que no se sustenta de indigenismos ni de nacionalismos, como otras que se dieron entre los artistas americanos.

Desde luego, en ese afán por construir lo propio, tampoco rechazaba todo lo europeo.

Antes bien, suscribía, por ejemplo, el arte del medioevo europeo, el de las iglesias románicas de su Cataluña ancestral, por su espiritualidad y trascendencia,

Un programa relativamente afín al de ese arte los unía. Uno pretendía mostrar las entidades celestiales y el otro el universo; ambos, lo invisible.

También un secreto misticismo une al pintor moderno con los ingenieros medievales.

Su repulsa de la sensualidad, su rechazo de la mera fruición de los datos sensibles, su exaltación del papel de los signos de lo invisible, casi diría de la palabra, los vincula.

En estos tiempos de globalidades, no corresponde ver en esto un demérito o algo que deba apenar. La edificación de una cultura o su trasvasamiento se hacen de estas adhesiones y rechazos.

Mal que les pese a los herederos románticos que creen en las originalidades brotando de la nada, no hay otro modo de edificar una cultura o de encarar su trasvasamiento, que hacer este tipo de elecciones para seguir elaborándolas, es decir, apropiándose las.

- 2 -

Miremos ahora la forma de organizar las imágenes del pabellón Martirené.

Líneas verticales y horizontales escanden la superficie del cuadro, formando una trama que deja espacios pintados con un muy reducido número de colores saturados. Estas líneas cumplen una doble función: se presentan a sí mismas como las vigas y columnas de una construcción, y también, aunque no siempre, sirven para revelar una suerte de esquemas de objetos simbólicos.

En la concepción de Torres, los conceptos de tectonicidad y de organicidad de la pintura, que ilustran los murales y que él designaba bajo los nombres de “construcción” y de “estructura”, aparecen unidos.

Lo señalo porque no son lo mismo.

Pueden encontrarse muestras de constructividad o de tectonicidad que no llegan a configurar una estructura orgánica, y hay ejemplos de estructuralismos u organicismos pictóricos que, por su dinamismo u otras causas, no pueden ser considerados tectónicos o constructivistas.

Lo característico de las obras de Torres es que son construcciones de elementos tectónicos conjugados de tal modo que los vemos como partes de una clase de organismos a los que no se les puede agregar o restar nada.

Ahora bien, si es posible reconocer que lo que Torres considera los “elementos pictóricos” - me refiero al punto, la línea y el plano - tiene antecedentes explícitos en Kandinski, y que la regla de las proporciones, la famosa regla áurea que los rige, ya era conocida por los pitagóricos (son, por lo tanto, de origen europeo), la peculiar manera de estructurar a que llega el Maestro no se encuentra en Europa sino en él y aquí.

El Saint Bois es la primera de estas elaboraciones; no es ya una importación, sino, como he procurado mostrar, una recreación.

La segunda y a mi ver más importante, dicho sea de paso, es la serie de *Los Hombres Célebres*. Torres la valoraba como el pináculo de su obra.

- 3 -

Pero el Saint Bois constituye, también y por otras razones, una empresa fuera de lo común.

Fue obra de un maestro y de su escuela.

El maestro tuvo el mérito de concebir un estilo tan completo que era posible de ser retomado, con lo que, al mismo tiempo, creó algo nuevo para América y para este siglo: una escuela, la escuela del Sur.

Para terminar, trataré de diferenciar una escuela de una academia.

Las academias son alacenas.

En ellas cundía esta falsa creencia: lo que constituye lo artístico de una obra puede encontrarse en el repositorio de los métodos de representación.

Es verdad que, cuando el artista alcanza a reconocer y manejar los medios de que se vale, culmina el proceso creativo.

Desde ese momento de oro en que se fija su sistema, también queda expuesto al academismo; se le presenta el riesgo de que la motivación que nutría su creación sea sustituida por una, si no vacía, por lo menos prescindible especulación esteticista, y su arte, en tanto que empresa creadora, arriesga la muerte.

A la escuela, en cambio, le cabe el descubrir, más allá de los métodos, el sentido por el que estos llegan a existir.

Me parece que los murales del Saint Bois son obra de una escuela y no de una academia, precisamente porque dejan constancia de la búsqueda del sentido universalista de Torres García y sus discípulos.

*(Leído en el Ministerio de
Relaciones Exteriores,
en mayo de 1998).*