Anhelo Hernández (1922-2010)[1]

Gabriel Peluffo Linari
Academia Nacional de Letras del Uruguay

Intentaré plantear, esquemáticamente, algunos aspectos que me parecen destacables en la personalidad y la obra de Anhelo Hernández, una figura compleja, polifacética, difícilmente encuadrable en las corrientes artísticas de su época. Fue pintor, dibujante, grabador, teórico, docente, poeta, y también militante político, porque esa condición resultó inseparable de su arte.

Comenzaré por su relación con el Taller Torres García (en adelante TTG), que, si bien corresponde a la fase inicial de su trabajo, es también el momento en que adquiere una formación crítica y doctrinaria duradera. Él había cursado, anteriormente, estudios con algunos escultores: Edmundo Prati y Severino Pose, en la Universidad del Trabajo, y, sobre todo, con Alberto Savio en el Círculo de Bellas Artes, quien le aportó los principales fundamentos estéticos que poseía en el momento de ingresar al TTG.

Hizo preparatorio de Arquitectura junto a otros compañeros que también ingresarían a ese taller, como Sarandy Cabrera, Gonzalo Fonseca y Jonio Montiel. Fonseca ya tenía contacto desde 1942, año de apertura del TTG, y fue quien infundió interés en los demás para concurrir al mismo. Hernández y Montiel lo hicieron en 1944, y Cabrera en 1945, aunque el primero se radicó ese mismo año en Tacuarembó para impartir clases de Dibujo en Secundaria. Fue un año con importante número de ingresos al TTG y fue, además, un año clave para el maestro Torres García: obtuvo el Gran Premio de Pintura en el Salón Nacional, realizó con un grupo de discípulos los murales del Hospital Saint Bois, y publicó su libro *Universalismo constructivo,* un compendio de conferencias brindadas hasta ese momento que resume lo esencial de su doctrina estética.

[1] Resumen de la exposición a cargo del académico Gabriel Peluffo Linari en la sesión extraordinaria y pública de la Academia Nacional de Letras de Uruguay, realizada el 31 de agosto de 2022, para tributar homenaje a la memoria del artista Anhelo Hernández con motivo del centenario de su nacimiento.

Al retirarse a Tacuarembó —ciudad donde realizó su primera exposición individual en 1947—, Hernández sintió la pérdida de contacto directo con ese maestro, pero Martha Valentini, su compañera y esposa a partir de entonces, fue quien, por intermedio de Sarandy Cabrera, recogía las opiniones vertidas sobre los trabajos que enviaba desde Tacuarembó.

Torres García proponía a sus alumnos, entre otras cosas, pintar naturalezas muertas «sin fondo», es decir, sin representación de profundidad ni perspectiva, asunto que debieron tratar en sus primeros trabajos los discípulos recién incorporados. Pero también se realizaban pinturas con temas mundanos, como parte de un culto a la ciudad y sus arrabales, que abarcaba los paisajes portuarios, la bohemia callejera, el diariero, el café, los transeúntes, y el ritmo de una vida colectiva aún muy provinciana. En 1949, Hernández ya pintaba con solvencia académica retratos (fig. 1), bodegones, paisajes, pero también realizaba pintura constructiva y, en algunos casos, un tipo de «planismo» figurativo muy cercano al que Torres García practicó en los últimos meses de su vida (fig. 2).

A mediados de los años cuarenta comenzó a ensayar la técnica del xilograbado y linograbado, técnica que siguió cultivando durante la década siguiente al extenderse la idea de que el grabado xilográfico era el vehículo privilegiado para comunicar una estética con contenidos sociales capaz de alcanzar a un público muy amplio. Esto ya se había experimentado en el periodismo político desde 1934, particularmente en la revista *Movimiento,* de la Confederación de Trabajadores Intelectuales, y luego, también, en la revista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas,

Fig. 1. Anhelo Hernández. *Autorretrato*, óleo, 1948.

Fig. 2. Óleo de Anhelo Hernández publicado en *Removedor* (1950).

Joaquín Torres García. Óleo, 1949.

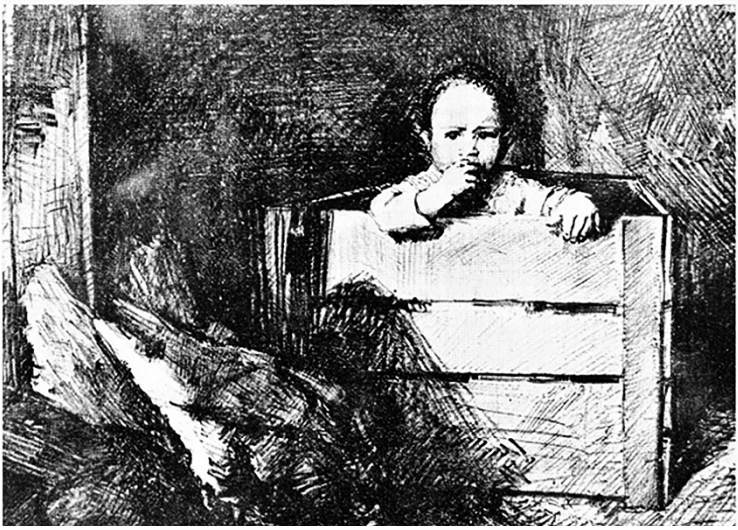
Periodistas y Escritores hasta 1946, período en el que se destacaron Leandro Castellanos Balparda, Enrique Lázaro y Tina Borche. Pero desde la fundación del Club de grabado de Montevideo, en 1953, esa idea tomó forma institucional. En una conversación que mantuvimos con Anhelo Hernández en el 2005, decía: «Me propuse

hacer grabado para hacer arte político con él, pero en un sentido amplio, no en un sentido partidista». En ella sostuvo que lo político es algo mucho más amplio que una formulación programática: «Es, sobre todo, una integración de elementos históricos y culturales que convocan a lo humano y su circunstancia». Estaban en su poder los instrumentos físicos para realizar grabado en madera que habían pertenecido a Federico Lanau, el primer xilógrafo uruguayo de renombre, los cuales pasaron luego a manos de Castellanos Balparda y, de él, a las de Hernández. En los años cincuenta llevó a cabo varios grabados donde el tema social se encarna en un «paisaje de almas», en una mística del trabajador marginal, que, por otra parte, era la manera como la pintura del realismo social en Uruguay había encarado esa temática (fig. 3).

A mediados de esa década estaba procesando la vasta experiencia adquirida en su viaje a Europa, especialmente acerca del realismo en la pintura de los más conspicuos referentes históricos, y estaba por lo tanto en condiciones de asumir una mayor independencia de lo aprehendido en el TTG —del que se había apartado a principios de los años cincuenta—, aunque los conceptos fundamentales acerca de la estructura, la composición tonal, la medida áurea, vertidos por Torres García, continuaron siendo ideas-fuerza de su práctica artística. En 1956 integró el cuerpo de redactores de la revista *Gaceta de Cultura,* dirigida por un grupo de intelectuales entre los que se contaba el escritor Alfredo Gravina como redactor responsable. En su primer número, Hernández publicó un análisis de la pintura de Juan Manuel Blanes, donde enfatizaba aquellos aspectos que constituían su propia preocupación en torno al necesario compromiso del artista con la realidad social y política de su época. Ya entonces, la pintura de Picasso —especialmente el *Guernica*— era considerada por él un paradigma demostrativo del feliz acuerdo que podía lograrse entre pintura moderna y realismo político-social.

Ese nuevo realismo que procuraba Hernández convivía con el surgimiento del movimiento informalista y de la abstracción geométrica entre pintores uruguayos, sin que esto significara un parteaguas de carácter político, ya que en esta última tendencia subyacía una implícita confianza en el futuro de la sociedad tecnológica, idea que no era prioritaria, pero tampoco desdeñada por las ideologías de izquierda. Predominaba, incluso, dentro de esas filas, una indiferencia —cuando no un rechazo— hacia el realismo socialista soviético

Fig. 3. Anhelo Hernández. *Evacuación,* litografía, 1950.



Anhelo Hernández. *Suburbana,* cincografía, 1957.

por las condiciones programáticas y autoritarias que le impuso el zhdanovismo.

Si bien existieron esporádicas polémicas entre «abstractos» y «figurativos», sucedieron al margen de las preocupaciones estéticas de Hernández, las que se mantuvieron constantes a lo largo de su trayectoria, buscando conciliar las nuevas formas expresivas de la modernidad con la realidad y la memoria histórica uruguayas e hispanoamericanas. En el catálogo de una exposición que realiza en la Galería Moretti, en 1968, escribe: «Pinto la conexión de lo distinto, no pinto cosas sino la circunstancia en la que se encuentran: quieren ser el atajo hacia una aprehensión integral del mundo que me rodea». Es necesario señalar, no obstante, que esa orientación realista de su gráfica y su pintura ha estado siempre impregnada de un sentido lírico humanista, donde convergen lo trágico y lo erótico en busca de una poesía existencial, como lo muestran algunas zincografías de los años sesenta (fig. 4) y buena parte de la obra gráfica posterior, incluyendo dibujos digitales realizados a principios del siglo XXI.

Entre 1938 y 1943, Torres García había pintado una galería de retratos de hombres célebres estrictamente medidos, a veces estructurados en base a un punto de convergencia lineal. Esta cuestión

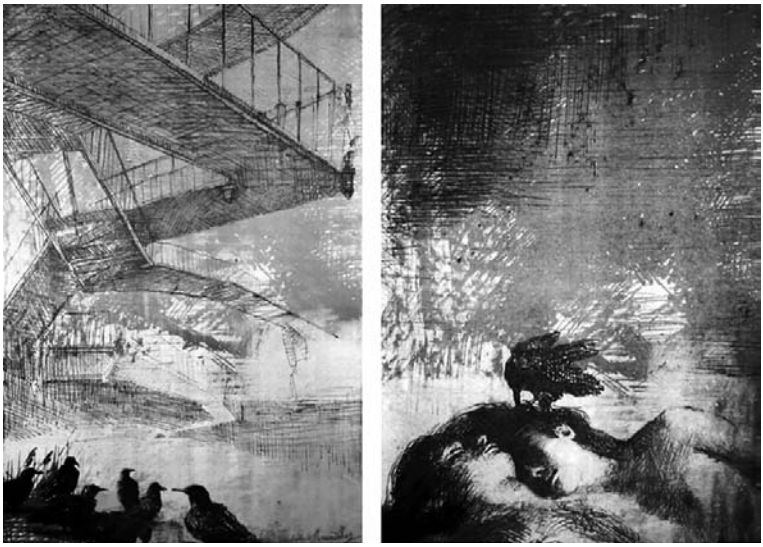


Fig. 4. Anhelo Hernández. *A las puertas del infierno,* cincografía, 1964.

de la medida y las leyes geométricas implicadas en el estudio de las proporciones ocupó siempre un lugar primordial en la obra de Hernández, a tal punto que, en 1990, publicó un exhaustivo análisis de aquella serie de retratos de Torres García. Es algo que puede observarse, además, en su propia obra, desde pinturas realizadas en los años cincuenta hasta las que lleva a cabo en las dos décadas finales del siglo xx, en las que practica un riguroso estudio geométrico como fundamento de las deformaciones en la figura humana, como muestra, por ejemplo, el retrato de Francisco de Quevedo (fig. 5). En ellos puede entreverse la anomalía figurativa que Picasso postula en *Les demoiselles d'Avignon,* más todo lo que Hernández pudo aprehender de la obra de los renacentistas italianos y también de Rembrandt, de Goya, de Velázquez, aparte de la cuidadosa atención que puso en los grandes coloristas del siglo xx, de cuya experiencia sacará conclusiones para tratar sus últimas grandes series temáticas con un colorismo exacerbado.

1949 circa 1980-85 circa 1980-85

Fig. 5. Anhelo Hernández. Retratos de Francisco de Quevedo, óleo s/tela.

En 1968 expone algunos grabados en cincografía donde aparece, por primera vez, la cuestión del centauro —en este caso referida a la policía montada reprimiendo a los manifestantes—, que regresará en otros grabados posteriores dedicados a la masacre de Salsipuedes, y, finalmente, de manera cabal, en su serie de pinturas que llamó *Centauromaquia* (fig. 6) en un guiño a la *Tauromaquia* de Pablo Picasso.

La revista *Estudios* n.º 67, de 1973, contiene un artículo de Hernández sobre Picasso titulado «Nuestro Picasso», donde parece

Fig. 6. Anhelo Hernández. *Conciliábulo monstruoso,* cincografía, 1968.

Anhelo Hernández. De la serie *Centauromaquia,* óleo, 1994.

identificar el sentido de su propio quehacer como artista con el del pintor español:

> Cada obra de arte es, para Picasso, una suma de destrucciones. La vida es una unión dialéctica de destrucción y creación, así pues, el heredero debe poner fuego a la herencia. Cada obra de arte es una batalla, pero una batalla por el modo de pensar. La batalla de la pintura es la batalla que libra un contenido por lograr su forma […] busca mostrar el signo y el sentido de las cosas, y no la mera imagen visible de las cosas.

Si bien para Hernández el modelo de Picasso parece ser más ideológico que estilístico, hay cierta dimensión lírica en la que ambos concuerdan. Cuando Hernández realiza los grabados sobre las represiones policiales, o sobre la guerra de Vietnam, lo violento y bestial quedan inscriptos en un aura de elegía piadosa, pues la violencia nunca adquiere, en su obra, el grado de ruptura con lo poético.

En 1973 expuso una serie de pequeños dibujos coloreados a la que llamó *Las bañistas,* donde ensayaba una suerte de representación no euclidiana del espacio, trazando líneas continuas y cerradas sobre sí mismas, capaces de definir una relación de las figuras con el fondo que podría llamarse topológica. De esa manera, los cuerpos de las bañistas se veían como formas «aplastadas» contra el papel. Este nuevo lenguaje lo pone en práctica, seguidamente, con la serie de grabados *Tropelías y tribulaciones en las casas reales,* donde el artista recupera el género histórico en busca de una mitología de los orígenes de la identidad política latinoamericana. O poco después, ya exiliado en México, con *Elegía tardía,* un conjunto de escenas referidas a la masacre de indígenas que Rivera ordenó en 1833, en el paraje de Salsipuedes. Dice Hernández: «En esas matanzas reconocí, a primera vista, metamorfoseado pero transparente, el alevoso ataque a nuestro pueblo por parte del terrorismo de Estado» (fig. 7). Una idea similar había estado en el pensamiento de Nelbia Romero, cuando en 1983 expuso su provocativa instalación *Salsipuedes,* en un país todavía sumido bajo la dictadura cívico-militar.

En aquellas series de grabados postreros de Anhelo Hernández, volvemos a encontrar escenas de extrema violencia, pero descriptas por una mirada que roza la conmiseración cristiana y recuerda la de Miguel Ángel en la *Pietá Rondanini.* Tal es el caso, por ejemplo,

Fig. 7. Anhelo Hernández. Dos fragmentos de aguafuertes pertenecientes a la serie *Tropelías y tribulaciones en las casas reales,* 1974.

de *Los padres y las madres,* un episodio de la serie *Tropelías y tribulaciones en las casas reales* (fig. 8).

Todo sucede como si, al irrumpir los tiempos del Antropoceno sobre fines del siglo xx, y al entrar en decadencia la visión trascendental del ser humano que el cristianismo había contribuido a fundar, Hernández buscara construir, con las ruinas del humanismo clásico, una poética capaz de evocarlo en su cabalidad.

Ya de regreso al Uruguay, en la década del noventa, realiza entre otros grabados un aguafuerte que marca el sentido final de la *Centauromaquia,* según el cual el centauro pasa a identificarse con la figura del caudillo rural, personaje clave en la historia nacional del siglo xix. Me refiero a la obra titulada *Nacimiento del centauro,* al que se le ve nacer —como si fuera un mandato de Hernandarias— del vientre de un animal vacuno. Aquí lo heroico está rebajado a la versión más prosaica de lo vernáculo, donde se juntan lo elegíaco y lo ridículo de la historia patria (fig. 9).

Fig. 8. Anhelo Hernández. *Los padres y las madres,* aguafuerte, 1975.

Miguel Ángel. *Pietá Rondanini,* 1954.

Fig. 9. Anhelo Hernández. *Nacimiento del centauro,* aguafuerte, 1994-1995.

El desexilio lo trae, a Hernández, al encuentro de una sociedad desarticulada. En esa sociedad sin proyecto, donde cada uno busca una salida propia, la serie pictórica de *Los caudillos* arroja luces comparativas entre el pasado y el presente, al tiempo que conjuga en un solo cuerpo al heroísmo y la barbarie. Sin la experiencia cultural que tuvo durante sus ocho años en México, es difícil que Hernández hubiera llegado a realizar esas gigantografías pictóricas hoy expuestas en forma permanente en la Biblioteca Nacional, que tienen, además de calaveras y otros elementos mexicanistas, el dramatismo mural de un Clemente Orozco, por ejemplo, aunque la dimensión musical que logra Hernández mediante el uso de colores estridentes y a la vez armónicos es un hallazgo estrictamente personal.

Quiero referirme, en el final, al dibujo *Artigas en el exilio,* que realiza entrado el siglo actual como parte de una serie de bocetos y pinturas en torno a la figura de Artigas. Es un dibujo que conjuga aspectos autobiográficos (el exilio) con evocaciones históricas de la Banda Oriental, y guarda, a su vez, relación directa con un certero comentario del artista acerca de *la mirada* en la pintura del Quattrocento: «Masaccio plasma algo que sucede en el momento de la expulsión del Paraíso: no solamente la obligación de salir, sino cómo salir del Paraíso». *Artigas en el exilio* puede verse como una forma de pensar el acto de salir obligadamente de la patria (fig. 10).

> Los exiliados forzosamente deben seguir la dirección indicada por el Ángel de Masaccio […], quien hace notoria la pérdida del albedrío

que los convertirá en humanos. Adán, pesaroso, se cubre los ojos negándose a mirar y Eva mira al cielo, pero enceguecida por el llanto. Ambos, sin embargo, avanzan en la dirección señalada. La noción de dirección, que por primera vez aparece en la *Biblia,* ciega por siempre la posibilidad de ver oblicuamente, capacidad propia solo del Ser en el Paraíso. Es por ese mandato del Ángel pintado por Masaccio, que aparecerá *el mirar*, la obligación de dar una dirección a la mirada para llegar a conocer algo más allá de sí mismo.[2]

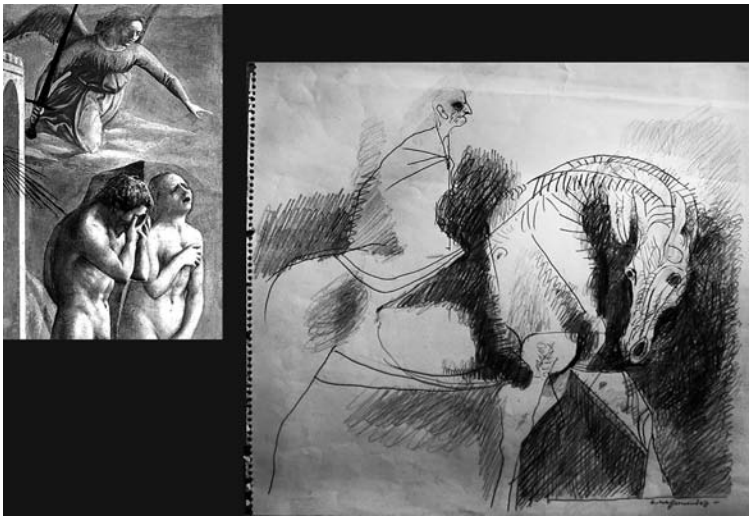


Fig. 10. Tommaso Masaccio. *La expulsión del Paraíso,* fresco, 1423.
Anhelo Hernández. *El exilio de Artigas* (boceto), lápiz s/papel, circa 1995.

[2] Fragmento de un texto sobre la mirada escrito por Anhelo Herrnández, publicado en el libro-catálogo *De antes y durante* (Museo Juan Manuel Blanes, 2005).