

## CONSTANTES AMERICANAS EN LA PINTURA ARGENTINA

POR

JORGE TAVERNA IRIGOYEN

Si una verdad existe, analizando el arte argentino en sus orígenes y posterior proyección, es aquélla que le atribuye algo más de un siglo de influencias. Influencias de carácter extrínseco, que comenzando desde la época de los pintores inmigrantes hasta alcanzar los precursores nativos, desalloraron un arte documental e iconográfico, para alcanzar un naturalismo academizante, posteriormente.

La pintura argentina, durante años, estuvo ligada íntimamente a los acontecimientos no sólo artísticos, sino también sociales y aún políticos de Europa. Intellectualmente, la formación del hombre argentino de clase media raramente obedecía a ordenaciones nacionalistas, invocándose en cambio, con harta asiduidad, gustos y modas foráneas, con cierta tónica de "internacionalidad". Así fue como, dentro de una marcha conceptiva un tanto "a destiempo", atravesamos los diversos ismos de fin y comienzos de siglo, imponiéndose a gustar un expresionismo tardío, tanto como un impresionismo francés, alemán, español, según sus vertientes cromáticas y de materia.

Más tarde, en una innegable época de oro de nuestra pintura, eclosionó la llamada "Escuela de París argentina", con nombres del relieve de Basaldúa, Badi, Raquel Forner, Gutierrez, Butler, artistas que después de largas estadías en Francia,

al lado de André Lothe y Othon Friesz, trayeron una óptica brillante y renovadora, aunque poco distintiva.

País de fuertes corrientes inmigratorias, de los más opuestos orígenes, la Argentina hubo de sufrir (dentro de cierta lógica causal), la ausencia de un "tono" pictórico que le fuera propio, representativo. Durante muchos años, se dieron —es verdad— grupos generacionales y hasta escuelas que trataron de volverse temática y expresivamente a la captación de "lo nuestro". Sin embargo, y salvo contadísimas excepciones, no se alcanzó a superar lo que daría en llamar la "razón iconográfica", es decir el interés por los paisajes del país, sus tipos y sus costumbres. Muchos años de arte y muchos nombres de la pintura argentina (desde Morel y Pueyrredón, a Malharro, Fader, Quirós, Sívori), inscribieron esas expresiones que alguien denominó bien como "la revelación pictórica del país", pero que sin embargo de ningún modo tendieron a concretar estilos propios, liberadores de una larga sujeción.

Hasta la segunda década de este siglo, nuestro país —con una escuela pictórica de particular solidez y depurada expresividad— continuaba careciendo de figuras o movimientos que le representaran auténticamente. Muchos artistas argentinos eran distinguidos internacionalmente: Pettoruti, los ya citados Quirós y Malharro, entre otros, pero en realidad se premiaba entonces una pintura que estaba generada indiscutiblemente por espíritus ajenos a la idiosincrasia del país, aún del continente.

En Méjico, figuras del relieve de Tamayo, Orozco, Siqueiros, Rivera, daban al mundo la proyección monumental de una expresión incontrovertiblemente nacional, de luces inconfundibles. En Brasil, Portinari, Segall, di Ovaleanti —a pesar de reconocer estudios europeos— también comenzaban a intentar dar cuerpo a una imagen del país y de sus gentes, sin vínculos extrínsecos. Y dentro de la pintura rioplatense, el talentoso despuntar de Torres García en Uruguay



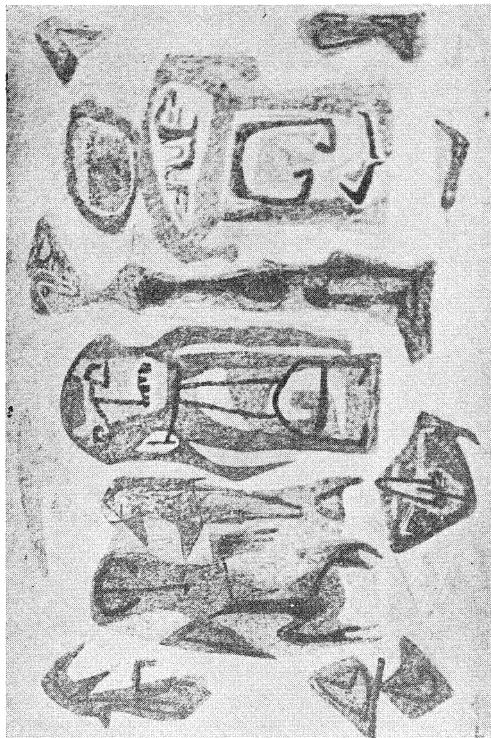
Sur de Rosario  
(1946 - óleo)

con su escuela esclarecedora y vivificante, y la lección más modesta pero no menos sutil, de Figari.

Sin embargo, hacia la década de 1930, se observa una decidida inclinación de ciertos exponentes por transfigurar la realidad del país. Y digo bien "transfigurar", porque sólo dentro de cierta tónica transubstanciante, indagadora de atmósferas, estructuradora de otros espacios que exalten el interior de las formas, su contenido simbólico, es posible escapar de la tentación documental o folklórica. Es entonces, cuando las fuerzas naturales se entremezclan a los mundos concenciales en secretos fermentos, y el artista puede desenvolver un vocabulario estilístico-emocional de fuerzas atávicas.

Hacia 1930, decía, se afirman en el panorama de la pintura argentina dos o tres valores de sólida representatividad. El santiaguense Ramón Gómez Cornet —que ya en 1921, en el desaparecido Salón Chandler, de la calle Florida, había abierto un gran interrogante sobre el sentimiento de América en nuestro arte— es uno de esos valores. Desemboca en la plástica criolla portando humildemente el testimonio de la gente de "tierra adentro", gentes pardas y resignadas —según Córdova Iturburu— a las que retrata dentro de una conmovedora estrechez de medios. Un dibujo cerrado, de línea simple, y un color cuyos matices modelan las formas, dan a Gómez Cornet la oportunidad de captar parte de nuestra realidad humana y social, dentro de algunos tipos autóctonos de expresiva caracterización.

Es valedero destacar, sin embargo, que Gómez Cornet respondía al llamado de su tierra después de una firme formación, de un "remansado" estudio de las formas bizantinas, románicas y primitivas italianas. La pintura española y la holandesa estuvieron en ese tránsito formativo, tanto como el deslumbramiento de la "media luz" de la pintura metafísica de un Carrá o de un de Chirico. Con ese bagaje, Gómez Cornet asume su verdadero compromiso de patentizar una imagen nuestra, sustentada dentro de un volumen americano.



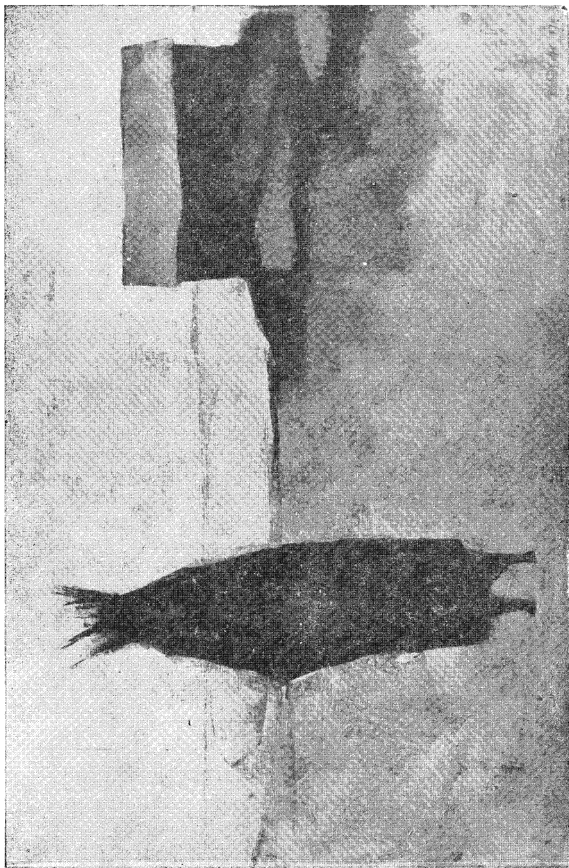
"Mito - Formas" / 1956

Romualdo Brughetti ubica esa imagen que totaliza su obra, como una "aristocracia de lo popular". Porque en ella, dentro de sus valores plásticos y sus resonancias expresivas, están esas virtudes que se llaman dignidad, sobriedad, distinción, calidad humana.

Otro de los valores es Lino Spilimbergo, cuya pintura, animada de un sentido de la grandeza poco frecuente, proyecta ciertos paisajes quebrados del altiplano a una dimensión americana. Nutrido de un equilibrio renacentista y con una óptica que a veces lo emparenta con los metafísicos italianos, Spilimbergo ofrece registros del país que ayudan a conformar una imagen plástica naciente. Sus muchachos del noroeste, de ojos profundos y mirada mansa, están nutridos de una sugerente vibración americana. Un tanto intemporales, fijados a su destino como la piedra a la montaña, si bien trasuntan otra poesía interior (más refinada, si se quiere, respecto a los de Gómez Cornet), están sostenidos por una profunda evocación telúrica.

Como Spilimbergo pretende ubicar siempre en su arte cierto contenido de universalidad, es recién al regreso de su larga estancia en Europa que replantea en sus trabajos la trascendencia del tipo argentino, su paisaje, sus medios sociales más humildes. Interesa advertir que en esta nueva compulsión, las formas spilimberguianas adquieren otra profundidad en su potencia simbólica, aunando fuerza y belleza, síntesis y reciedumbre, diafanidad de planos y rigor de estructuración. Los volúmenes de sus figuras, las líneas quebradas de sus paisajes norteños, desarrollan desde entonces —sobre todo durante el período 1930-1941— un panorama secuencial, sereno y definitorio, que ayuda a penetrar en el interés representativo de un ser nacional: por entonces, indiferenciado plásticamente.

Por esa época, los valores transubstanciadores de una realidad autóctona, con elementos de poético simbolismo, comienzan a irrumpir en otros medios plásticos del país. Alfredo



“El Duende” - óleo 1970

Gramajo Gutiérrez, nacido en Tucumán, es uno de los primeros que analiza el "clima" del noroeste, dentro de cierta fidelidad representativa, pero con un sentido decorativista tan caudoroso como fresco. Con crudeza cromática y primitividad formal, comienzan a aparecer en sus cartones los carretones llevados por mulas, los ponchos santiagueños, el altiplano quebrado por la serenidad de una nube o los espinosos brazos de los cactus. Vibrantemente, a través del amor a la tierra, Gramajo Gutiérrez elige medios casi elementales para retratarla, quedando quizás por ello en un posterizado óvido, dentro del panorama de la pintura nacional.

Pero el noroeste acusa también otras figuras de poderosa representatividad, hacia la época. Es el caso de Eduardo Timoteo Navarro y Luis Alberto Lobo de la Vega, dos pintores tucumanos que elevan el paisaje del noroeste a una condición americana, librándolo paralelamente de símbolos restrictivos o locales. Una sensorialidad refinada en los empastes y una gran voluntad constructiva, caracterizan sus obras en las que la montaña y el llano, el paisaje agreste y el verdor exuberante, contraponen sus voces de contenida efusividad.

En Jujuy, también se consolida fuertemente el nombre de Melardo Pantoja, por cuya sangre circulan generaciones de primitivos habitantes de la Quebrada de Humahuaca. Descendiente de alfareros autóctonos, el sentido entrañable de las formas y los colores hacen de Pantoja un singular transcriptor de cierta geografía humana argentina. Y digo "geografía humana", porque en su arte el coya, los habitantes del "pu-cará", trascienden de la piel a través de las tintas neutras y los colores en sordina, para patentizar un latido de ascendencias intemporales: la tierra misma con sus promesas y sus leyendas, el "aire vernáculo", que no se toca pero que todo lo envuelve.

Cierto retorno a nosotros mismos, a nuestra verdad americana, se advierte paralelamente en otros sectores del país. La





"La Rioja" de Enrique Policastro

pintora mendocina Rosario Moreno (hoy radicada en Europa), capta dentro de un concepto realista los sectores sociales más modestos que habitan el paisaje suburbano. Pero sus lecciones visuales captadas en viajes a Chile, Bolivia, el norte argentino, le impulsan más tarde a penetrar en un tipo humano más continental, de grave síntesis y severo simbolismo. Llega finalmente, Rosario Moreno, a despojar sus figuraciones de instancias naturalistas, abarcando verdaderos esquemas lineales de evocativo ritmo, que algunos críticos emparentaron, en razón de ascendencias, con las pictografías precolombinas.

También el litoral está presente en esta compulsa o reivindicación de los valores autóctonos, respondiendo a concepciones estilísticas propias. Uno de los artistas que mayor vibración emotiva alcanza con sus figuras de gentes de la costa, curtidas de sol y llenas de un transparente vitalismo, es Enrique Estrada Bello. Para él, la figura es siempre un símbolo al que están ligados indisolublemente el río, su flora y su fauna. Símbolo que Estrada Bello captó con un espíritu en que se unen la frescura de la visión, la limpia espontaneidad de su paleta de luces altas y el visible amor por nuestras cosas, con una técnica en que la soltura es, acaso, su mérito capital.

Otros artistas como César López Claro, Norma Guastavino, Carlos Enrique Uriarte, César Fernández Navarro, Matías Molinas, se introducen también en el mensaje plástico de la costa, dentro de vertientes de diverso vigor. Pero es Ricardo Supisiche uno de los valores que más íntimamente aborda la inmensidad soledosa de este paisaje. Partiendo de los espacios abiertos como motivo, Supisiche llega a pronunciarse con su imagen plástica dentro de cierta metafísica del paisaje y de sus gentes. Así, como un geólogo mitológico, pareciera querer descubrir a través de sus telas las sucesivas capas que conforman la tierra, los minerales que dan orillas al Paraná y a sus riachos. Recordando en tal vivisección sensorial y sensitiva la obra de otro santafesino singular: Leónidas Gam-

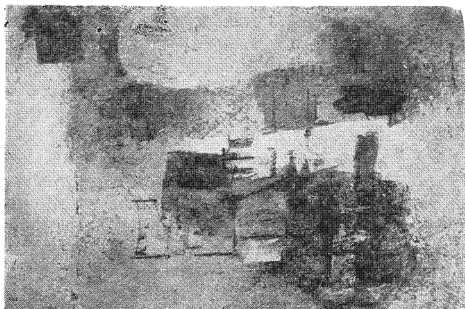


“Villa Piolín”, pintura de Juan Grela

bartes, en su caso, un dramático trasfondo emerge potencial de la alquimia pictórica. Y mientras las formas del litoral se van despojando despaciosamente de sus detalles; mientras la síntesis aprieta hasta en sus últimas consecuencias el rigor ortogonalista de un diseño o la sugerencia casi totalmente abstracta de una imagen costera, el color, convertido cada vez más en sensación, desliza su fuerza desmaterializada sobre el plano. Entonces, aparecen esos cromatismos de "tamización americana" —para usar palabras de Gómez de la Serna— con esa mezcla de agua y de luz que transparenta el paisaje.

Juan Grela impone también un acento muy particular a los temas de la zona. Su claro rigor conceptual y su lúcida capacidad de trabajo, le hicieron abordar sucesivamente: primero el paisaje de nuestro campo, la llanura profunda e idéntica a sí misma, y posteriormente el hombre argentino de la clase humilde. La tierra arada, con sus modulaciones de ocre y marrones, la atmósfera suburbana y al fin las "villas miseria" (Villa Piolín, Villa Hongos, Villa Tachito), con sus niños pardos y a veces ajenos a su destino, componen su friso temático. Sin embargo, y no obstante cierto realismo social de Grela, es importante destacar aquí que el artista jamás penetra en tintas de bajo dramatismo, sino que halla en sus motivos una iluminada esperanza, un limpio matiz de formas trascendentes. Ultimamente, Grela concibe formas puras, de equilibrado diseño, donde a la diafanidad de representaciones y de signos, se suma un secreto universalismo. Su pintura, continúa sin embargo embebida de una atmósfera americana: de luces más altas y planas, de morfología indiscutiblemente ricas en su primitividad.

Y dentro de la pintura del litoral, arribamos ya a una figura clave que —soslayada en alguna reflexión anterior— tiene relieves de indiscutible gravitación: Leónidas Gambartes. Gambartes fue un gran pintor testimonial. Y como las formas de su fe en los poderes del pasado, en las secuencias arqueo'ógicas, en los terrores y las fantasías de la tierra fue-



"Paisaje del litoral" óleo de Nevina Guastavino.

ron penetrantes, sumadas con raro equilibrio de imaginero y de visionario, la perdurabilidad de su obra se da en él, más como una dócil impetración que como una consecuencia. Nacido en Rosario, Gambartes se formó en el medio montañés y rural de Tucumán, y junto a su padre —un criollo modesto— aprendió no pocas formas de la realidad y del sueño. Las luces malas, los largos aprendizajes de los baldíos, todo el sabor de las supersticiones que partiendo de la tierra tocan las alturas fantásticas en los submundos de los íncubos y de las leyendas, entraron a dar cuerpo a su imagen subconsciente. Muchos años más tarde, ya en la alquimia de la plástica, Gambartes resumió simplemente su identificación con un costado tan nuestro: "Yo sólo trataba de escuchar la voz de las cosas circundantes, y muchas veces pensé que algo más fuerte que yo me obligaba a trabajar infatigablemente, para expresar todas esas voces anónimas; tal vez por eso he llegado a creer que un artista, antes que nada, es un revelador de verdades esenciales, solidarizado con las gentes a quienes de alguna manera representa". Gambartes habla por primera vez de "solidaridad".

dentro del arte argentino. Es ese sentido de fidelidad a nuestras cosas y a nuestro destino, es ese componente de amor por las fuerzas que nos dan trascendencia, es esa virtud por atrapar y ubicar jerárquicamente las connotaciones físicas y espirituales que dan un sentido al presente, a través de la fuerza de la tradición.

En el arte de Leónidas Gambartes se da la línea concreta de una individualidad incontrovertible. Su genealogía expresiva, no le reconoce más que en su misma presencia de imaginero sutilísimo, de pujante desbrozador del enigma. Y a pesar de que —con cierta razón— puedan haberse buscado identidades de su pintura con Pompeya y los etruscos, con Picasso, aún con Campigli, Gambartes emerge patéticamente indistinguible, uno en la unidad, mineral como el pedazo de piedra o la calcárea dimensión de alguno de sus históricos fósiles y mitoformas.

“A veces pareciera —dice Ernesto Rodríguez— que aquel antiguo alfarero de América, pintor de urnas y vasos rituales, tejedor que sabía enhebrar en su tejido los signos del dios de la lluvia, del dios del fuego, del dios de la serpiente, lo inspira. Sí —agrega Rodríguez— de aquel primer artista artesano recibe la inocencia y la sabiduría de un ver, a través de un lenguaje que es pintura y palabra a la vez.

Las voces de toda una civilización silenciosamente asentada sobre un pedazo de mundo, con sus vínculos y sus mensajes al resto de tierra habitada, están presentes en esa caracterización suya de América. “Yo creo que pinto el sentimiento de la superstición —dijo alguna vez— de lo mágico, de la memoria de la tierra, las formas y colores que éstas suscitan, la vida cotidiana de cierto tipo de gente de nuestro país (me refiero a la gente más arraigada de nuestro medio, la que de alguna manera ya es América) y trato de expresar en el ámbito de mi ambiente litoral lo que éste tiene de nacional, con

su fondo mítico, profundo, que está más allá de las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes y que, por allí, se conecta con el hombre universal”.

Dentro del lenguaje específico de la pintura, Gambartes busca alcanzar esa imagen: propia y única como impresión digital, según sus palabras. El hombre y su paisaje están presentes en esa obra, transubstanciados, así como todo lo que puede ocurrir en el aire, en el clima, en las raíces y en el lado de todo lo animado. La revelación de la tierra tiene para él ínelitas proyecciones. No esa América de evocación romántica, épica con todos los atributos de la nostalgia. La suya es una América que se presiente: poderosa e inmensa; no es la tierra tal cual es, en su anécdota exterior, sino la tierra tal cual la sentimos interiormente, tal cual nos duele, nos deslumbramos o nos concita.

Se ha dicho que Gambartes vio el mundo que le rodeaba como un espectáculo de magia, de brujería. Pero esto es superfluo, simplemente literario. Gambartes no construyó el mito en su pintura, sino que dejó que los mensajes míticos que transmitían las cosas y los hechos a su alrededor, tuvieron cabida en su arte. Y asomándose a los altos muros de su subconciencia, volvió al centro focal a toda esa suma de imponderables adquiridos en su infancia, dándoles las carnaduras de misterios posibles. Entonces, no sólo el mundo de la superstición, sino también (y por sobre todo) una serie de costumbres, de tipos, de creencias, de peculiaridades, los diversos destinos de un acervo indigenista, al fin, conocieron en su color y en su dibujo las naturalezas más embargantes. Toda una galería de personajes, de mágicas pasiones, se dan cita en su obra. Las conjuradoras, las promesantes, los payés, figuras mimetizadas con el paisaje, las yuyeras, los nocturnos agoreros, los conjuros mágicos, las gualicheras, las mitofomas, las maternidades, ciertos mapas telúricos, las tiradoras de cartas, las poseídas, fi-

guras elementales y toda una larga serie de morfologías antropológicas, van dando el perfil de cómo siente a América.

En toda esa nutrida iconografía con que alcanza una vibración patética, a veces alucinante, Gambartes trata de captar —por sobre todo— una humanidad elemental y oscura, a veces irógicamente grotesca, dolorosa y virtual. En forma abstracta, corporiza la representación de un ser y de un estar nacional; no la vida en sus naturalezas, sino las naturalezas que sugiere la vida en sus concepciones primitivas; no la envoltura de los elementos, sino el corazón significativamente ofrendado de los mismos. Por ello, tanto como Cézanne, Gambartes no pinta lo que ve, sino las estructuras soterradas que laten dentro de lo que ve. Estructuras que bien pueden ser, simplemente, interpenetraciones de colores, psicológicas correspondencias de formas, dignas oponencias de calidades plásticas.

Dueño de una técnica muy propia, adaptada sensorialmente a los vínculos sensitivos de sus temas, Gambartes ejerce una verdadera alquimia de los valores y de las materias. Volviendo a ese reposo del quattrocento, a esa morosa delectación de los efectos —logrados no aleatoriamente, sino por juicioso estímulo del conocimiento— este artista encuentra en el cromo al yeso su exacto medio expresivo. Entre neutros y colores francos, entre grises y ensordinados timbrismos, el blanco puro del fondo sugiere el mágico diapasón de las cales. Verdadero artífice, artesano de sus cartones de obsesiva carnatura, Gambartes sintió dentro de sí el sortilegio de dar su testimonio americano como una cíclica conquista: sin choques ni sobresaltos. Y es, sin duda, el pintor argentino que más cabalmente representó las tradiciones y las esencias de un teluris que nos reconoce y define.

Fernando Espino es otro de los valores del litoral que ha sabido imprimir a su labor conceptiva fuertes resonancias americanistas. Signos y símbolos juegan un armónico contrapunto visual en sus planos constructivistas de los últimos años, que



hacen recordar ciertos planteos esencialistas del uruguayo Torres García. Por dar cuerpo plástico a cierto pasado arqueológico de América, de fantásticas proporciones, Espino no se encierra en la fortaleza que constituyen las formas. Lo que más le conmueve, no es la forma en sí —como resultado— sino inscribir las huellas del proceso que le han dado origen. Trata entonces de que en sus telas se vayan dando, en refinada secuencia, algo así como los diversos “tiempos” de los estrados terrestres. Y sus depósitos calcáreos, sus tierras acariciadas, sus sigilosas arenas, hacen crecer insólitas sustancias sobre el plano; sustancias rasguñadas por los siglos que ha vivido el hombre, quemadas por su sol, herrumbradas por la humedad de un tiempo tan imprecable como sabio. Espino es hoy uno de los valores más sustanciales, dentro de la pintura argentina identificada con el sabor de lo milenario, de lo puramente étnico.

Gertrudis Chale fue una pintora austríaca que, al radicarse en nuestro país, quedó deslumbrada temáticamente por la atmósfera americana. Durante veinte años, hasta su trágica muerte en La Rioja, desarrolló un arte de candente expresividad en que la abierta soledad de la puna, el inamovible misterio de las montañas de Bolivia, Perú, Ecuador, la pobreza y el desamparo de las gentes del noroeste argentino, fluyen con extraña sugestión. Una inquietante realidad emerge de las telas de Gertrudis Chale, trabajadas dentro de un cierto expresionismo mágico, sin blanduras de dibujo y en función de una paleta de inesperados registros. Es, sin duda, una solitaria dentro de la pintura argentina, pero su nombre se ubica significativamente como uno de los que supo dar una más grave sobriedad al tema que nos ocupa.

Existe también, y no debe olvidarse, un grupo de pintores realistas, de intención político-social, varios de cuyos integrantes se han inclinado por captar las esencialidades americanas. Dentro del mismo, es justo mencionar a Enrique Policastro, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino.

Policastro llega a la tierra a través del hombre, de su indagación. Por ello, dice bien Roger Plá que "la tierra no es su tema, sino un elemento adjetivo de su tema, un acento calificatorio que en sí mismo constituye una impugnación". Porque Policastro testimonia predominantemente en su pintura el mundo de desamparo y de ultraje social que suele observarse en ciertas regiones de países americanos. En sus escenas de La Rioja, de Santiago, en sus gentes de campo, de anónimo colorido (ocres y neutros aletargados) y formas ásperas, a veces desdibujadas, trasciende la realidad americana a un plano universal. En esa trascendencia —a la que no es ajena la pampa, con su luz sombría, crepuscular, y el rancho oscuro, con su mujer agrisada y su niño dominado de pardos— el lenguaje plástico de Policastro se afirma y se enriquece.

Es la suya una afirmación sin brillos exteriores, un tanto amarga, poco complaciente desde el punto de vista del goce sensorial puro. El desgarramiento interior del que sufre apasionadamente en virtud de lo que crea (acto éste también condicionado a la impregnación de un pensamiento), están patéticamente presentes en toda la pintura de Policastro. Gentes, objetos, espaciosos —desde la llanura con su horizontal monotonía, hasta la Quebrada de Humahuaca, de piedras y cañeríos mágicamente transferidos— sobreelevan a la condición de motivo vivencial, sus formas de miseria y de injusticia.

Con otros argumentos plásticos y otros medios, pero hacia una finalidad realístico-social similar, da su obra Antonio Berni. Gran dibujante y penetrante colorista, dueño de una particular soltura de trazos y de un exacto poder de síntesis, el neorealismo envuelve sus formas de una simbólica solidez. Artista de admirable fertilidad y poco frecuente vuelo conceptual, en Berni pueden caracterizarse definitivamente etapas que, partiendo de un realismo académico, pasando por otro de vertientes mágicas, una etapa surrealista y otra expresionista, llega finalmente a lo que su autor ha dado en llamar el "realismo narrativo", con la irrupción de

sus personajes Juanito Laguna y Ramona Montiel. Sin embargo, y por sobre razones estilísticas, es importante destacar la permanente existencia de componentes americanos en su pintura. En los últimos años, un original abordaje del collage con elementos de deshecho, le han impulsado a penetrar en la cruda realidad americana de las "villas miserias", haciéndolo Berni dentro de su reconocido talento transfigurador, sin rigideces doctrinarias.

Por su parte, Castagnino —adscripto también a una corriente social— ubica con gran dignidad simbólica los temas del paisaje suburbano y rural del país, así como su habitante y sus costumbres. Una significativa expresividad emana de sus cabezas de criollos arrugados por el tiempo, del furioso ritmo de sus caballos, de la viril representatividad del campo argentino: con su historia de yerras y de payadas.

El llamado Grupo Espartaco, con los nombres de Mario Miguel Mollari, Ricardo Carpani y Juan Manuel Sánchez, ofrece también una vigorosa y temperamental imagen americana, dentro de este movimiento realístico-social. Particularidades raciales y sociales del continente, dentro de un tratamiento "monumental" de las formas y cierta tendencia a la síntesis de los planos, emparentan la concepción del Grupo Espartaco con los muralistas mejicanos y brasileños. Sin embargo, su trabajo logra incorporarse con particular gravitación dentro de este panorama, consustanciado con las formas (sobre todo humanas) de una geografía enorme y secreta.

Si bien para ser exhaustivos habría que incorporar a numerosos valores más de la plástica nacional, que han incurrido en el tratamiento de ciertas constantes americanas, terminaremos citando dos nombres de relevancia: Carybé y Héctor Basaldúa. El primero, seudónimo de Héctor Bernabó, desarrolló su admiración por las razas autóctonas y las introducidas a la vida del continente, como la de los negros, en el ritmo cromático de sus telas. Ciertas constantes folklóricas, de encantador costumbrismo, se perfilan en las caligra-

fías de Carybé: artista argentino que radicado desde hace unos años en Brasil, continúa fiel a su temática indigenista, dentro de un expresionismo de barrocos matices.

Y el caso particular de Basaldúa, gran valor de la pintura nacional que —después de muchos años de elaborar una obra de fuertes ascendencias europeas, estilísticamente pronunciada dentro de los cánones de la llamada “Escuela de París”— irrumpe en los últimos años dentro de lo que podría enrolarse como “criollismo” rioplatense. Algo así como un Figari de nuestro tiempo, Basaldúa eslabona escenas de fines de siglo, con “chinas” y grupos de compadritos, con balcones y presurosas volantas, atmósferas, en fin, que intentan penetrar en cierto tono vernáculo de campo-ciudad. Una paleta agresiva, a veces de rojos y azules timbrados, con formas abocetadas y fondos de leyenda, dan a esta etapa de Basaldúa una especial significación sensible.

Algunos de los nombres más importantes —dentro de esta “conectación” de lo americano en la pintura argentina, han sido eslabonados hasta aquí. América está orgullosamente en el color de esos artistas, en sus formas, en la primitiva moral de sus íncubos. América está en esa actitud que les mueve, de comprender al hombre, de no quedarse en la insipidez de sus vestiduras, sino ubicándolo en su problemática diaria del vivir y del sentir. América está, en fin, en sus sólidos pronunciamientos por libertar del olvido las tradiciones y las esencias de un telurismo que nos reconoce y define.