

Rupturas estéticas - nuevas identidades

...Federica Palomero*

“Sed, pues, concientes poseedores de la fuerza bendita que lleváis dentro de vosotros mismos. No creáis sin embargo, que ella esté exenta de malograrse o desvanecerse, como un impulso sin objeto en la realidad. De la Naturaleza es la dádiva del precioso tesoro; pero es de las ideas, que él sea fecundo, o se prodigue vanamente, o fraccionado y disperso en las conciencias personales, no se manifieste en la vida de las sociedades humanas como una fuerza bienhechora.”

José Enrique Rodó

Nota: El corpus de este artículo es el arte latinoamericano del siglo XX

MODERNIDAD E IDENTIDAD

Escribe Néstor García Canclini: *“En varios casos, el modernismo cultural, en vez de ser desnacionalizador, ha dado el impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional.”* Esta premisa no deja de encerrar una doble contradicción: por una parte, el modernismo corresponde en América Latina a una apertura hacia el resto de Occidente, a una ampliación de sus referencias formales, opuestas a los repliegues nacionalistas. Por otra, el concepto mismo de la construcción programática de una “identidad nacional”, al investir al arte de un papel social edificante y didáctico, se opone a la definición comúnmente aceptada de la modernidad plástica como valoración de su autonomía e independencia con relación a los discursos iconográficos, históricos e ideológicos. Sin embargo, existe una vertiente fundamental de la producción artística moderna que da la razón a García Canclini. Y es precisamente la que nos interesa aquí. Obviamente dejaremos de lado al muralismo mexicano y a sus avatares indigenistas, por ser ilustrativos, narrativos y propagandísticos, es decir, poco conformes al espíritu de la modernidad, a la cual a pesar de ello se les asimila frecuentemente.

Por razones cronológicas, empezaremos con el uruguayo Pedro Figari, cuya mayor producción se ubica entre 1921 y 1938. Pintor de tonalidades y texturas opacas, que modela sus formas a partir de los valores cromáticos, evoca sin afán antropológico y con nostálgica ternura esas escenas cotidianas que ya en su tiempo pertenecían al pasado: los candombes, los desfiles, las bodas y los entierros entre los pobladores negros de su país, que él plasma como gente humilde y despreocupada. O nos remite al esplendor de la pampa, y a la soledad del gaucho, en esos paisajes de puro cielo y horizonte, donde la masa del ombú, árbol inmenso, se vuelve un punto en la inmensidad. Escribe José Lezama Lima: *“El ombú no busca caminar en el desierto, es la casa del desierto, el sitio donde cae la noche y las estrellas. Es como una protección tierna ante la grandeza.”* Cabe la pregunta: ¿habrá escrito esta frase evocando la pampa, o recordando a Figari?

* Este ensayo fue presentado en el 4º Simposio Internacional de Estética. Se publica en este número pues no pudo ser incluido en el Nº 6 de la Revista de Estética

Contemporánea de Figari es Tarsila do Amaral, quien se interesa igualmente por la vertiente negra de la cultura de su país, Brasil. Pero con resultados plásticos muy diferentes: en una figuración estilizada, geometrizada y plana, crea emblemas como *La Negra* (1923), *Abaporu* (1928), o *Antropofagia* (1929), que es una combinación de las dos figuras anteriores. También integra, en el mismo estilo plano y sintético, elementos de vegetación propios del Brasil. Aquí vale la pena subrayar que su lenguaje plástico no tiene antecedentes en Brasil ni en el resto de América Latina, por lo cual hay que deducir que lo elaboró al contacto de las vanguardias europeas que conoció muy bien, pero sin ningún mimetismo. Tampoco encontramos nada semejante a las obras antes citadas en el arte europeo hasta las figuras silueteadas y deformadas de Picasso, que aparecen no antes de 1928. De lo que se nutrió Tarsila do Amaral en sus estadias europeas, no fueron referencias precisas sino un espíritu de libertad y ruptura con los modos convencionales de representación.

Wifredo Lam es, según Gerardo Mosquera, “*el primero donde la presencia de Africa aparece de cuerpo entero, como factor decisivo de la expresión.*” Es necesario matizar esta afirmación, ya que, como vimos anteriormente, esta presencia es nuclear en Figari y Do Amaral. Lo que sí es nuevo en Lam, dentro del arte latinoamericano, es el uso de formas plásticas referentes a la tradición africana (tradición trasladada a nuestro Continente a través de la esclavitud). Su período comprendido entre 1941 y 1952 es el más fecundo en este sentido. Con relación al tratamiento de lo negro, la diferencia entre Figari y Tarsila por una parte, y Lam por otra, es la misma que encontramos entre Rivera y Tamayo: Rivera toma a los indígenas como iconografía y soporte ideológico, Tamayo se inspira en su estética ancestral para crear sus propias formas. No sé si viene al caso mencionar aquí el problema de las fuentes de inspiración de Lam, tal vez sí, ya que están relacionadas directamente con un asunto de identidad. Mosquera ha intentado dilucidarlo asumiendo todas sus paradojas, pues por un lado afirma: “*Aspiro a abrir camino en valorar la obra del pintor cubano menos como resultado del surrealismo o de la presencia de lo ‘primitivo’, lo africano o lo afroamericano en el arte moderno, y más como fruto de la cultura cubana y del Caribe y como pionera de una acción del Tercer Mundo en la escena contemporánea.*” Sin embargo, seguidamente reconoce la enorme influencia del Picasso “negro” sobre Lam. En última instancia, y en dialéctica síntesis, estaremos de acuerdo con la conclusión de Mosquera: el descubrimiento de la plástica africana a través de Picasso permitió a Lam valorar las tradiciones de su entorno natural. Es la condición del exiliado que desde la distancia reafirma lo propio, tan frecuente en nuestra diaspórica cultura. Lo que creo necesario subrayar es que Lam no debe a ningún nombre de las vanguardias europeas su estética barroca de ascendencia criolla ni su tendencia a la profusión, a la hibridez, a la indiferenciación entre lo humano, lo animal y lo vegetal, que entronca, mucho más que con el surrealismo francés, con lo real maravilloso caribeño. La plástica de Lam es más cercana en su espíritu a la prosa de su coterráneo Alejo Carpentier que a las exóticas formas picassianas.

Rufino Tamayo, su contemporáneo, presenta en México un caso similar al de Lam en Cuba, pero sus referencias, lógicamente, no son aquellas caribeñas sino las precolombinas de su país. En este sentido, cabe destacar que sería más conveniente hablar de identidades que de identidad. Otro caso interesante es el del peruano Fernando de Szyszlo, más joven que los precedentes, que en su lenguaje híbrido entre la figuración y la abstracción, evoca no sólo formas plásticas incaicas sino también los mitos, la historia y la literatura, alejándose de la vertiente indigenista costumbrista de sus antecesores como José Sabogal, pero reivindicando la grandeza y la dignidad de la cultura original de su tierra. Afirma inclusive: “*Debo aclarar que mi interés en lo precolombino no se limita a lo visual. Cuando pinto a Atahualpa, trato un acontecimiento ligado a mi herencia cultural. Es mi compromiso político y social, mi manera de conectarme con una de las vertientes del arte latinoamericano.*” Felizmente, no deja nunca que el discurso anteceda a la forma o la desborde.

Estos son algunos ejemplos de artistas de la modernidad quienes al tiempo que, de manera “antropofágica” han hecho suyos estilos europeos hablando el lenguaje plástico occidental con marcado acento latinoamericano, han exaltado los valores culturales autóctonos. Han logrado crear una estética propia y han demostrado que no hace falta pintar indios para ser artistas comprometidos con lo latinoamericano. Pero se puede constatar que estos artistas se refieren a un entorno internalizado en diversos grados (En Lam quizás más que en los otros, por el hecho biográfico de ser de ascendencia negra por el lado materno), un entorno que remite a la diversidad de historias, creencias y costumbres de sus tierras. Se trata, pues, de recoger y la vez afianzar una identidad colectiva, con la cual cada artista se relaciona a través de un sentido de pertenencia. Este sentido de pertenencia es, precisamente, el que marca la diferencia entre Picasso y Lam: entre la adaptación formal de los estilos africanos y su uso como parte de una cultura viva.

El repertorio estético engendrado por estos artistas de la modernidad, inclusive con todas sus variantes, se identifica en la hibridez, la irracionalidad, la fusión entre lo figurativo y lo abstracto, la estilización geométrica con formas agresivas temperadas por una impronta barroca. Al erigirse como los creadores de la modernidad latinoamericana, artistas como Tamayo o Lam, han tenido muchos epígonos a través de los cuales la raigambre cultural se ha diluido en un nuevo folclorismo, cuando no en una remozada fuente de exotismo para consumo externo. En cambio, su espíritu se ha mantenido vivo en creaciones contemporáneas, por ejemplo cuando Miguel Ángel Ríos integra arcaicos objetos de barro o quipus a sus obras.

Antes de cerrar este capítulo sobre la modernidad, me parece conveniente mencionar la presencia de una atmósfera, que llamaría “eco de identidad”, por el modo indirecto, velado o reminiscente en que se hace discretamente presente en una corriente que va de Torres García a la geometría sensible en artistas como, entre otros, Marcelo Bonevardi, Gonzalo Fonseca, César Paternosto, Manuel Hernández: es muy sutil la síntesis entre su lenguaje abstracto depurado y la referencia a elementos mágicos, irracionales, o a formas de origen primitivo. Pero es fundamentalmente esta misma síntesis la que les imprime su carácter latinoamericano en la capacidad de fusionar lo contemporáneo occidental con lo vernáculo, de hacerse eco de tradiciones culturales y formas estéticas no europeas y de dejar siempre una brecha abierta para el instinto y la subjetividad.

IDENTIDADES EN TIEMPOS POSTMODERNOS

Desde los años ochenta, se observa en América Latina un rechazo al concepto moderno de identidad: ésta se ha desplazado hacia otros ámbitos, tal vez empujada por las exigencias de una globalización que tiene un origen “euro” y sobre todo, aquí y ahora, “estado unidensecentrista”, si se me permite ese barbarismo. La globalización, en términos artísticos, se resuelve en una uniformidad de lenguajes, la mayoría de las veces asépticos por su misma impersonalidad, y cuya supuesta pureza no deja espacio a expresiones identitarias (es decir: expresivas, particulares, sentimentales, existenciales). Como lo observa Gerardo Mosquera: *“En los 90 ha quedado ya instituida una suerte de ‘lenguaje internacional postmoderno’ del arte, que prevalece en la llamada escena internacional, aunque su acuñación en cuanto código dominante niega de facto la perspectiva pluralista de la postmodernidad. Es un lenguaje de los ‘post’, prefijo que refiere a una práctica libre, ecléctica, nada ortodoxa del minimalismo y el conceptualismo, basada en el uso de la instalación como morfología abierta. (...) La legitimación exclusivista y teleológica del ‘lenguaje internacional’ del arte actúa como mecanismo de exclusión hacia otros lenguajes y sus discursos.”* (En este punto, vale la pena una breve pero

útil disquisición: aunque sí existen mecanismos de exclusión operativos, los artistas que vamos a analizar aquí más en detalle, a pesar de que no hablan el “lenguaje internacional”, o lo hablan con un acento que no es “artísticamente correcto”, han logrado sin embargo —algunos más, otros menos— amplio reconocimiento internacional, lo que demuestra que el poder de los “mecanismos” es en última instancia limitado).

Los artistas modernos habían sabido apropiarse los lenguajes de las vanguardias de su tiempo y a través de ellos expresar identidades latinoamericanas. Asimismo, habían enriquecido y diversificado esos mismos lenguajes, aunque a los historiadores del arte europeos y norteamericanos les cueste reconocer este aporte. El lenguaje contemporáneo internacional de ahora funciona más bien como una aplanadora que en nombre de la ‘pureza’ (Término que se me antoja espeluznante), pretende desconocer aquellas apropiaciones que no sean miméticas. Por suerte, existe ahora en América Latina un grupo nutrido de artistas que reivindican la “*perspectiva pluralista de la postmodernidad*”, como decía Mosquera, y que en lenguajes que no son “*la instalación como morfología abierta*”, que pueden ser la pintura, el ensamblaje, inclusive la instalación resemantizada (En el caso de Bedia, Iturria, Bugallo), expresan identidades personales, íntimas, en el extremo opuesto a la anónima globalización.

A la modernidad histórica latinoamericana se le había opuesto la adopción del lenguaje internacional (De hecho, europeo) que entonces encarnó en la abstracción geométrica y sus derivados como el cinetismo. Al lenguaje internacional de hoy se enfrentan artistas latinoamericanos que se valen de la introspección para afirmar su diferencia, al tiempo que rechazan los modelos heredados de una identidad colectiva ya esquematizada. Con relación al actual debate sobre el “centro” y las “periferias”, escogen ser su propio centro y al hacerlo evitan tanto diluirse en el centro como encerrarse en la periferia.

Pero antes de seguir con ejemplos, quisiera mencionar un caso extremo en todos los aspectos: el del chileno Arturo Duclos. A través de la recurrencia a citas pictóricas y literarias, a signos, diseños y logotipos provenientes de diversas culturas e infraculturas, pero que se han vaciado de su sentido original, Duclos se burla de la globalización, sin nunca oponerle ni una identidad colectiva latinoamericana ni una identidad privada. Al contrario, su manera de pintar, heredada del pop y de la publicidad, es absolutamente impersonal, y su amplio repertorio iconográfico nunca se refiere a lo local. Su obra es una especie de tabula rasa.

Tal vez el constatar la numerosa producción de autorretratos en el arte latinoamericano de las últimas dos décadas me haya llevado a formular la tesis que este artículo me permite esbozar. Cito: Julio Galán, Roberto Márquez, Nahum Zenil, Mónica Castillo (todos ellos mexicanos, pero no viene al caso profundizar aquí en este rasgo nacional), Alfredo Castañeda, Arnaldo Roche, Luis Cruz Azaceta, Marta María Pérez. Esta parte es la más visible, la más evidente de una actitud que podría llamarse narcisista si el término no tuviera alguna connotación peyorativa. También hay artistas que imprimen a sus obras una fuerte carga autobiográfica, sin pasar por el autorretrato: Félix González Torres cuando evoca su homosexualidad y el drama del SIDA, o el joven artista venezolano Javier Téllez cuando en su instalación *La extracción de la piedra de la locura* hace una reflexión que nace de experiencias infantiles. Y otros, como Ana Mendieta, que va más allá del autorretrato convencional y de cualquier dato autobiográfico, al usar su propio cuerpo como materia prima de su arte.

Desde luego, no puede haber ninguna homogeneidad entre artistas que parten de lo íntimo. La variedad, a partir de una actitud común, es sumamente rica pero no pone nunca en juego niveles de

entrega o compromiso, sino modos de acercamiento. La identidad como ser-artista es uno de ellos. Ignacio Iturría representa frecuentemente a un hombrecito que es pintor de cuadros pero a veces se confunde con un pintor de paredes, vestido con una camisa blanca y los brazos en cruz, como el fusilado del *Tres de mayo* de Goya: está implícita la idea de la vocación del pintor como un sacrificio. En otra tela, titulada *El pintor uruguayo*, plasma de espaldas a un diminuto hombre encaramado en puntas de pies sobre un taburete frente a una inmensa tela, dedicado a la tarea más inmensa aún de asumir él solo, simbólicamente, la identidad nacional. La ironía es el recurso defensivo frente a una expectativa de la sociedad acompañada por la soledad. La misma idea del sacrificio, y de la soledad, se encuentra en varios trabajos de Arnaldo Roche, como *Todo artista debe morir sin una oreja*, o *Quinientos años sin una oreja*, autorretratos en los cuales se identifica con Van Gogh, el “suicidado de la sociedad”, como lo llamó Antonin Artaud. También es recurrente en Roche el tema del sacrificio a través de autorretratos como *San Juan* o como *Cristo*.

En Paco Bugallo no tenemos representación del artista, sino directamente del arte. Toda su pintura remite a obras de los grandes maestros del pasado, aquellas que llegaron a ser iconos y habitan el inconsciente colectivo. En ellas, Bugallo busca una respuesta, que siempre se desvanece, a una sola pregunta: “¿Qué es el arte?”, pregunta que encierra otras: “¿Qué es ser artista?” “¿Quién soy yo, que soy artista?” La pregunta y la anhelada e inalcanzable respuesta no se resuelven sino en una tautología: pregunta formulada desde la pintura, acosada para dar respuesta a través de ella misma. A medida que va madurando la obra de Bugallo, la pregunta se va haciendo más exigente y la respuesta más evasiva. La visibilidad de la pintura —su materia, su imagen— deviene en ocultamiento, simbolizado por la superposición de capas pictóricas. Y cuando el artista vuelve una y otra vez, en la soledad, al hacer concreto de la pintura encarnado en la materia para plantear una y otra vez la pregunta que no tiene respuesta, es su identidad la que está en juego.

Otro modo de enfocar la identidad personal es el que, por vías parecidas y con resultados muy diferentes, han escogido José Bedia y Víctor Hugo Irazábal. Dice Bedia: “*Soy una persona con una formación occidental que mediante un sistema voluntario, consciente y premeditado de índole intelectual, pretende un acercamiento a las culturas primitivas y experimentar sus influencias igualmente de manera transcultural. De esta forma, quiero ubicarme en el ámbito de experiencia (reconozco que no sin cierta desventaja) en relación con el indígena, en una situación de posible similitud. Aunque estamos a mitad de camino, sólo que por direcciones y situaciones opuestas entre la modernidad y la primitividad (sic), entre lo civilizado y lo salvaje, entre lo occidental y lo no-occidental. De este reconocimiento y en este límite fronterizo, que tiende a romperse, sale mi trabajo.*” Con esta lucidez se ha adentrado en las tradiciones afrocubanas, particularmente en la santería, admitiendo que él es el de fuera, “el otro”. Pero lo ha asumido no con un afán antropológico, sino como un proyecto de vida.

Por su parte, Víctor Hugo Irazábal también ha hecho de su trabajo en la selva amazónica un proyecto de vida. Y con la misma lucidez de Bedia, a partir de “*los parámetros de un artista del siglo XX, con una visualidad actualizada y universal*”, según sus propias palabras. La identidad colectiva que siempre les será ajena o al menos tangencial por su origen y su cultura se transforma en sus obras a la luz de una vivencia personal en la cual la conciencia de la distancia no impide involucrarse más allá de la simple observación, de fundirse hasta donde es posible. Una identidad colectiva que los transforma a ellos como artistas y como seres humanos, que da a luz a una nueva identidad personal.

Ignacio Iturría de Uruguay, Arnaldo Roche de Puerto Rico, Carlos Zerpa de Venezuela: tengo aquí a un trío que podría servir de abanderado a la tesis de la extrema versatilidad del arte latinoamericano, que ha llevado a algunos a negar inclusive su existencia como tal. Pero, analizándolos con

detenimiento, afloran aspectos comunes que vienen a ser más importantes que los divergentes. El que nos interesa aquí es el intimismo.

Iturria recrea de manera fragmentaria el universo de su infancia: los muebles que cobijan, que protegen, que guardan y resguardan; las figuritas de plomo o de papier maché, las fotos, las barajitas, barcos y aviones de juguete. Pero, así como las fotografías de los antepasados se amarilentan, tampoco los objetos de la niñez aparecen como eran entonces, sino como tal vez serían hoy: desvaídos, palidecidos, desvencijados, algo fantasmales. La memoria no los ha conservado con su brillo original, no los ha fijado en una eterna juventud. Y cuando la nostalgia los trae al mundo de hoy, llegan como supervivientes, casi borrados de la realidad, desvanecidos, a punto de desaparecer para siempre. La fragilidad del recuerdo se imprime a los objetos: ahora son precarios, improbables. La pintura es un intento para que no se borren del todo, de que algo de ellos permanezca (Es extraño ver cómo las figuritas pintadas de Iturria, meras siluetas, se parecen a los figurines de los teatros de sombra de Boltanski). La instalación es una manera escenográfica del rescate: recrear el entorno de la infancia, con su misma obsesión por inventariar el mundo, integrando la vivencia del adulto. (Aquí, tenemos un ejemplo contundente de cómo la perspectiva del “lenguaje internacional” minimalista puede actuar como un filtro que impide ver. En su reseña para Art Nexus sobre la Bienal de Venecia 1995, en la cual Iturria ganó el Premio de Adquisición, escribe Luis Camnitzer: “...su muestra terminó indecisa entre ser una exposición excesivamente atiborrada o una instalación falta de diseño. Obras que hubieran cobrado una vida merecida como su ‘Sofá elefante’, ‘Mi paseo en Willow’ y muchos de los muebles, pintados o hechos, se niegan mutuamente peleando por un lugar de aserción ocupado por un aparente deseo de exhibir absolutamente todo.” Cuando al contrario, la acumulación y el desorden son los que dan su significado a la obra, expresando la voluntad obsesiva del niño de apropiarse, de crear su propio universo, y del adulto de recordar, de conservar y de edificar con el pasado una guarida sentimental contra el presente).

En la obra de Iturria, el tiempo y el espacio son modelados por el afecto: el espacio como lo perciben los niños; el tiempo como distancia entre aquel pasado y un presente que es tan sólo recuerdo, eco del pasado. El es a lo mejor el más intimista de todos los artistas que he citado aquí. Pero es también un ejemplo de cómo la identidad más privada, cuando está asumida con solidez, puede llevar a una identidad más amplia, puede llegar a confundirse con el anhelo y la responsabilidad del pintor uruguayo de su gran cuadro. Dice Iturria al respecto: “*Con los años he ido descubriendo que tengo algunas banderas que me importa defender. Una de esas banderas viene de la educación que recibí, de la religión recibida, que fue configurando una actitud vital. Otra, y quizás sea la que más me importa, reside en la convicción de una identidad uruguaya verdaderamente fuerte, y también en la convicción de que desde el Uruguay se puede. Siempre y cuando se intente sin petulancia, trabajando y trabajando hasta poder configurar una personalidad, hasta poder ser un eslabón en la todavía breve cadena del arte uruguayo. Saber eso con precisión: que se es tan sólo un eslabón en esa cadena y que se pertenece a esa cadena, no a otra.*” Torres García es el eslabón ascendente de la pintura de Iturria: en su forma de compartimentar los espacios, de transformar los personajes y los objetos en signos, y sobre todo en el colorido casi monocromático dentro de los grises, ocre, sepia, el artista reivindica su herencia. El haber agarrado al paso la calidad de textura del informalismo español le permite al artista ahondar más en lo propio, dándole toda su riqueza a las atmósferas, que no son solamente –de pintura a pintura– las de Torres García, sino también las del recuerdo a punto de esfumarse, y son, de modo más mimético, las tonalidades matizadas y cambiantes del Río de la Plata: colores de la pintura, del ensueño y de la realidad. Atmósferas de la melancolía sureña.

Iturria se expresa en tono menor, en susurros. La pintura de Roche es un grito, un grito que proviene de lo más profundo del ser. El autorretrato es el fundamento de su trabajo y, con dramatismo barroco y expresionista, lo convierte en lugar de todas las metamorfosis, hasta confundirse con la materia misma de la pintura. Entonces surge la identidad ineludible del artista que se realiza en un uso extremado, superlativo, del color, de los pigmentos, de las texturas, del formato, de la "manera grande", de las pasiones humanas. Y finalmente el destino privado del artista se amasa con el destino colectivo, el de una isla, el de la isla de Puerto Rico, el de Puerto Rico colonia de los Estados Unidos. Tanto la insularidad como la dependencia política plantean en este caso problemas muy particulares de identidad, en los que no viene al caso ahondar aquí, pues se trataría tan sólo de subrayar que la identidad colectiva surge de la identidad privada: el ser humano, el artista, la insularidad, Puerto Rico, la colonia de Estados Unidos forman círculos concéntricos. En este sentido, una obra como *La Moira déjenla suelta* es emblemática. El barco simboliza la distancia física y psicológica que necesita el insular para ver-se, no sólo de dentro hacia dentro, sino también de fuera hacia dentro, para romper el idiosincrático ombliguismo. El barco representa también el exilio, y el exilio es un sacrificio, como lo recuerda el autorretrato-crucifixión que sirve de figurón de proa. El exiliado se abre camino bajo una doble protección: la madre, quien es al mismo tiempo San Juan, el patrón de la isla: identidad personal y colectiva se han confundido, son una sola. Pero es una identidad ambigua: también se asocia a la Estatua de la Libertad, especie de logotipo universal de los Estados Unidos. La libertad ofrecida puede ser una trampa, y la isla (la madre, el hogar, la religión) la verdadera libertad, si se escoge hacer de la identidad una moira.

Los recursos plásticos de Arnaldo Roche son también muy personales: ha adaptado a los objetos y a los cuerpos humanos la técnica del frottage que es ante todo una forma de involucrarse corporalmente, de trabajar con la energía física. Por lo demás, es difícil encontrar antecedentes precisos a no ser ciertas cualidades de la plástica caribeña, que habíamos observado en Wifredo Lam, como la hibridez, la saturación, el barroquismo.

De Carlos Zerpa, deseo destacar aquí, particularmente, los contenidos intimistas de su obra. Pues creo que Carlos Zerpa es producto de la Valencia de los años cincuenta, de los almacenes de su abuelo y de su padre, de su infancia feliz y protegida. No se trata de datos autobiográficos, se trata de la trama misma de su sentir artístico: la acumulación indiscriminada de objetos, el coleccionismo ignorante del buen gusto y de las jerarquías, las asociaciones de objetos que podrían parecer surrealistas (el cuento del paraguas y la máquina de coser), pero que eran naturales y fortuitas en los depósitos donde se escondía; el afecto que se transmite a las cosas y que las cosas transmiten. Está es la realidad privada, el mundo secreto de la infancia perdida. Se le superpone otra realidad: la cultura de masas, la violencia de la vida cotidiana, el poderoso sincretismo, los falsos valores; realidad colectiva de América Latina.

Carlos Zerpa se inscribe en la tradición del ensamblaje en Venezuela, que se inicia con Armando Reverón y se consolida en los años sesenta, primero con Mario Abreu, luego con Miguel von Dangel. En este sentido sus fuentes son locales.

CONCLUSIÓN PROVISIONAL

Ya he subrayado cómo los discursos plásticos de Iturria, Roche y Zerpa se inscriben dentro de los lenguajes latinoamericanos, cada uno dentro de su propio ámbito. Durante el siglo XX, más precisamente a partir de la modernidad, América Latina ha ido elaborando lenguajes propios. En los momentos pioneros, los artistas del continente se apoyaron en las vanguardias europeas: ahora no es necesario. Los artistas latinoamericanos poseen referencias propias y pueden prescindir del

“lenguaje internacional”, o manejarlo a su antojo, como cuando hacen instalaciones muy poco ortodoxas. Este es, además del común carácter introspectivo de sus respectivas obras, un factor importante de identidad.

Tal vez la contradicción de querer ubicar en el intimismo una identidad latinoamericana haya constituido el hilo conductor subyacente de este trabajo. Sin embargo, quisiera para mi defensa traer aquí esta reflexión de José Luis González sobre literatura, que creo se aplica igualmente a las artes plásticas, cuando habla del “(...) *viejo prejuicio nacionalista que consiste en creer que la identidad nacional de un escritor radica exclusivamente en la ubicación geográfica de sus temas. Esa creencia ingenua pasa por alto el hecho de que las raíces nacionales de un escritor no están necesaria ni esencialmente en los personajes o en los ambientes de sus obras, sino en su persona misma, en su particular visión de la realidad, cualquier realidad.*” Ahora bien, la suma de particulares visiones de la realidad puede, además, ir conformando una identidad colectiva, más aún cuando estas particulares visiones, como las de Iturria, Roche y Zerpa, desembocan en una identidad colectiva sentida como propia.