

Portinari en Uruguay: centralidad y marginalidad política en el arte realista de los años '40.

Gabriel Peluffo Linari

(publicado en "Cándido Portinari y el sentido social del arte". Siglo XXI editores. Buenos Aires, 2005)

Después de 1945 -terminada la conflagración mundial y viviendo el Uruguay un proceso interno de redemocratización- se crean las condiciones para restaurar un imaginario nacional que había sido fracturado en la década anterior. Asistimos, en términos simbólicos, a un nuevo diálogo entre "naturaleza" y "nación", la primera de las cuales ahora incorpora en su definición las pautas culturales y sociales no solamente de la vida rural, sino también de la industrialización urbana.

Candido Portinari llega al Uruguay en 1947, año del ascenso a la presidencia de la República de Luis Batlle Berres. Su gobierno admite algunos paralelismos con el populismo de Vargas y también, aunque en menor medida, con el de Domingo Perón, de quien rápidamente toma distancia. No instituye un Estado autoritario, sino todo lo contrario, afirma las instituciones democráticas en aras de un pretendido equilibrio entre derechos del proletariado y salvaguarda de la inversión industrial, buscando neutralizar la amenaza sindicalista.

En estas circunstancias, la consolidación de una clase media urbana nacida en gran medida de la sustitución de importaciones, así como la absorción de mano de obra rural por parte de las nuevas ofertas laborales metropolitanas, crean condiciones para cuestionar la supeditación exclusiva del arte realista a la denuncia social y a la crítica política, tal como había sido planteado por los seguidores de Siqueiros en la década del treinta, dentro de un contexto nacional e internacional entonces radicalizado.

A principios de los años cuarenta el proyecto neo-realista ya se encuentra teñido de una lírica romántica que aspira encontrar en los motivos de la realidad una excusa para el ejercicio poético, para la mirada melancólica imbuida de contenido moral. Movimiento éste que golpea, incluso, en las puertas del Taller Torres García bajo la forma de un nuevo paisajismo urbano.

Los aportes que en este sentido hacía la pintura brasileña contemporánea, eran conocidos en Montevideo, sobre todo a partir de la exposición *20 Artistas Brasileños* que tiene lugar en el mes de octubre de 1945, comisariada por Marques Rebelo y auspiciada por el Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño junto a la Comisión Municipal de Cultura de Montevideo. A esa muestra llegan obras de Camargo, Da Veiga Guignard, Di Cavalcanti, Tarsila Do Amaral, Pancetti, y también de Portinari, entre muchos otros.

Un año después, el crítico y poeta Cipriano Vitureira pronuncia una conferencia en el Ateneo de Montevideo titulada *Sentido Humanista de la Pintura Brasileña Contemporánea*, con motivo de inaugurarse una exposición de *35 litografías brasileñas*. Este discurso define, en más de un aspecto, el sentido del término “humanismo” reinterpretado por una intelectualidad local que había vivido el desencanto de las democracias al tiempo que había presenciado la tragedia de la guerra mundial. “Cuando decimos el sentido humanista de la pintura brasileña -aclara Vitureira- no nos mueve otro interés que señalar la nueva valoración del ser humano que en esa pintura fraterna se pronuncia [...]. Humanismo no quiere decir para nosotros, en ningún caso, sentido académico, como entre los paganos, ni sentido escolástico, como entre los cristianos, ni sentido universitario, como entre los ateos [...]. Quiere decir, en cambio, en esta primera etapa de aparición y desarrollo de una sociedad que soñamos sin clases, quiere decir humanismo de base, primario, popular, hasta diría arcaico, pensando en los tiempos que vendrán, en el apogeo de la paz, en el intercambio universal y en el desarrollo cultural y vitalista hacia el cual este humanismo que proclamamos se encamina [...].”¹

Naturaleza y Nación en el humanismo de postguerra

El consorcio ideal entre sociedad y naturaleza que propone el romanticismo temprano a principios del siglo XIX, tiene en nuestros países un obstáculo que, en principio, resulta insalvable: el

¹ Cipriano S. Vitureira, “Sentido Humanista de la Pintura Brasileña Contemporánea”, Monografías “Amizade” 2, Ediciones de AUIP (Asociación Uruguaya de Profesores de Idioma Portugués), Montevideo, 1947.

“estado de sociedad” que pretendían construir nuestras jóvenes naciones era incompatible con el “estado de naturaleza” mediante el cual las agrupaciones marginales rurales hacían ostentación de su “barbarie”. La dicotomía sarmientina ponía de manifiesto esa fractura dorsal que padecía nuestro corpus romántico decimonónico.

Entrado el siglo veinte -para el caso uruguayo puede señalarse una fecha pivot: 1904 y la derrota del caudillismo rural en la última guerra civil librada ese año- hay un principio de conciliación entre sociedad y naturaleza, entre cultura urbana y cultura rural, que supone una recuperación simbólica del paisaje de campo como iconografía emblemática de esa conciliación.

Este proceso de apropiación neorromántica del paisaje rural por parte de las élites cultas ciudadanas a través de la pintura y la literatura, se verá interferido -y hasta cierto punto clausurado- en la década de 1930, cuando la “barbarie” no sea ya una condición natural de los sectores marginados, sino la condición de una culpa clasista que recaerá sobre los dueños de la tierra y que denunciará la miseria social del campesinado. En esa instancia se replantea el conflicto entre naturaleza y nación en otros términos, por cuanto la primera introduce en la segunda el problema de las desigualdades sociales. Como consecuencia de esto, el paisajismo, como tal, pierde en gran medida su eficacia simbólica de aglutinante en el imaginario colectivo.

El crítico Atahualpa del Cioppo se lamentaba de que José Cúneo siguiera pintando paisajes desolados, sin habitantes capaces de mostrar el drama de su condición social, mientras el escritor y político Justino Zavala Muniz celebraba que su amigo Portinari se hubiera “liberado de la naturaleza titánica del Brasil”, para poder mirar sólo a los desheredados de la tierra.

El concepto mismo de “naturaleza” -dentro de las prácticas artísticas- adquiere entonces un carácter mutante, ya que busca cambiar su significado para mantener el equilibrio interno del imaginario nacionalista y regionalista. Esta mutación supone, en primer término, que el paisaje habrá de incorporar al hombre como parte constitutiva de su definición, por cuanto se trata de un paisaje no solamente natural -muchas veces ni siquiera natural-, sino sobre todo social, cultural y político.

Tal el desplazamiento temático que introduce en el arte el llamado “realismo social” o “nuevo realismo” de los años treinta y cuarenta. La naturaleza, marco dentro del cual se desarrolla el “drama humano”, aparece entonces revitalizada por las contradicciones que ese drama introduce en la construcción del ser nacional.

En el campo de la pintura, por ejemplo, el diálogo entre nacionalismo y paisajismo se vuelve entonces conflictivo, ocupando su lugar a mediados de los años treinta el contrapunto entre nacionalismo y realismo crítico. Pero impregnando estos tópicos del discurso cultural -a partir de esos años y hasta fines de la década siguiente- veremos que mantiene vigencia la antigua polaridad universalismo / localismo, expresada ahora en una síntesis entre nacionalismo crítico y humanismo universalista.

Uno de los problemas de la década del cuarenta en el Uruguay, era cómo reconstruir el sentido de un imaginario nacional que había tenido su crisis profunda en la década anterior, compatibilizándolo con los ideales universalistas y humanistas que asomaban mundialmente sobre las ruinas de la guerra.

El universalismo de Torres García se había instalado como un concepto abstracto; como algo metafísico opuesto a las “pequeñas tradiciones” concretas de carácter regional. Esta sustitución de las tradiciones contingentes de la región por una tradición ahistórica, encarnada en los orígenes del acto cultural como acto humano, colocaba al constructivismo torresgarciano en una postura que, si bien reivindicaba un cierto indoamericanismo intemporal, por otro lado se desentendía del debate contemporáneo en América Latina en torno a las relaciones del arte y la política, desarrollado desde Méjico a Brasil. Filosóficamente, Torres García estaba más cerca de un idealismo con matriz racionalista, de un misticismo totalizante estilo Maritain, que de la “Lógica Viva”, empirista, liberal y ecléctica, proclamada por Eduardo Vaz Ferreira, el pensador uruguayo por antonomasia, perteneciente –igual que él- a la llamada Generación del Novecientos.

El humanismo torresgarciano apelaba al Hombre Abstracto y universal de todos los tiempos, mientras que el debate político e ideológico introducido en el país por la crisis mundial, hablaba de un humanismo más apegado a las contingencias históricas del momento, un humanismo nutrido por el utopismo socialista y por el ideario marxista que se había encarnado fuertemente en el modelo francés de la pre y de la posguerra.

De ahí que mientras Torres García funda su prédica en la polaridad universalismo / localismo -es decir: clasicismo universal / modernidad local- el arte del nuevo realismo con tema social la funda en la polaridad humanismo / nacionalismo, buscando la aproximación dialéctica de estos términos en la utopía de una alianza internacional de las “patrias humanistas”.

La huella de Siqueiros, Torres García y Portinari, en el Uruguay de los años cuarenta

Cuando Portinari llegó a Montevideo en agosto de 1947 encontró en el subsuelo del debate cultural el mapa ideológico reseñado anteriormente. Por un lado obtuvo en forma disciplinada el apoyo de sus camaradas del Partido Comunista y de AIAPE ², entre los que se contaban algunos artistas practicantes del realismo social, pero por otro lado encontró resistencias no solamente en sus adversarios políticos, sino también en las tiendas del Taller Torres García, en cuyo periódico *Removedor* se publicó un virulento artículo que pretendía descalificar a Portinari como pintor y como artista mural.

Por otra parte, las relaciones entre arte y política en el Uruguay desarrolladas en los años cuarenta, dejaban ver los cambios registrados en la situación del campo cultural durante la visita de Portinari en 1947/48, con respecto a esa situación durante la visita de David Alfaro Siqueiros quince años antes.

Las figuras campesinas que representa Portinari son “hombres en estado de naturaleza”, que es como decir “hombres en estado de sacrificio”, de acuerdo a la visión desgarradora del marginado

rural que cultiva en ese momento. Es precisamente esa dimensión de sufrimiento que impone a la representación del hombre trabajador, una de las diferencias entre su mirada y la de Siqueiros, ya que éste último deplora la piedad lírica y el culto del dolor, para ensalzar la combatividad revolucionaria de sus personajes. “La voz popular es de belleza quejumbrosa y suplicativa -decía Siqueiros en 1932- mientras que la voz del proletariado es voz dialéctica, agresiva, conminativa y tremendamente optimista”³.

Sin embargo, el mensaje político de Siqueiros, por concretarse en una estética rotunda, en general carente de mediaciones dramáticas o sentimentalistas, estuvo más cerca del beneplácito de Torres García de lo que estuvo el mensaje “humanista” de Portinari, cuyo énfasis en el dolor de los desposeídos resultaba descarnadamente literario, e incluso “falso”, para la doctrina torresgarciana. Por eso en el citado artículo de *Removedor* puede leerse: “Portinari llegó rodeado de bellas palabras y voceado por nombres resonantes -Aragón, Cassou, etc. Pero las bellas palabras y los bellos nombres pagan tributo a la mentira de su tiempo que es más fuerte que ellos [...]. Portinari es un hombre enamorado del hombre y dolorido por sus dolores [...]. Todo esto es muy importante e inaplazable, pero usa la misma palabra de siempre que disimula nuestra mentira [con] la preciosa legitimidad de su envoltura.”⁴ La reivindicación de la “verdad” -por cierto que ambigua y polisémica- integra la lucha por la centralidad del discurso estético, centralidad que, a su vez, forma parte esencial de la lógica política en los años cuarenta.

En este escenario hay varios discursos que se cruzan, pero hay uno que adquiere particular relevancia en el momento de la llegada de Portinari: me refiero al del realismo social y al discurso de una modernidad renovada por el criticismo marxista propio del modelo francés. Su paradigma era el Picasso comunista, afiliado al Partido desde la Liberación de París.

² La Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), había sido creada en Montevideo en 1936, poco tiempo después de que se fundara su homóloga en la ciudad de Buenos Aires.

³ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”. Versión taquigráfica de la conferencia pronunciada por Siqueiros en The John Reed of Hollywood el 2 de setiembre de 1932. Copia mecanografiada en la Biblioteca Nacional de Montevideo. Archivo Eduardo Pombo.

⁴ Guido Castillo, Revista *Removedor* N° 19, setiembre de 1947, p. 4.

La búsqueda de una centralidad internacional de este discurso estético-político implicaba no solamente un contrapunto con la emergencia norteamericana del abstracto-expresionismo, sino, sobre todo, una alianza con los nacionalismos que se afianzaban en América Latina al finalizar la guerra. Por algo Aragón, compartiendo el culto al realismo crítico presente en Portinari, detiene su mirada en la cuestión del nacionalismo y dice: “Cuando en París recibimos a este artista extranjero y sentimos en él la expresión profunda, exacta, humana, de su pueblo; cuando descubrimos en él a un auténtico artista nacional, lo recibimos de modo diferente a como lo hubiéramos hecho antes de la guerra, porque en estos últimos años, muy a nuestro pesar, y por experiencia propia, hemos aprendido a reconocer el valor que tiene el alma nacional...”⁵

Torres García había pretendido confirmar la legitimación de su doctrina manteniendo los contactos con París hasta donde le fue posible (entre 1935 y 1939), pero en 1947 la escuela francesa había dejado de ser una referencia para la prédica del maestro.

“A Portinari se lo elogia o se lo ataca porque es comunista -dice Guido Castillo en *Removedor*; nosotros, en cambio, no tomamos en cuenta sus ideas para decir que la pintura de Portinari es la mala pintura moderna de Francia extendida hoy por todo el mundo, y de la cual repugnamos no por moderna sino por mala; (no tomamos en cuenta sus ideas) para decir, en fin, que si hay artistas que expresan una época, los hay quienes están dominados por ella”.

Como ha señalado Serge Guilbaut ⁶, a partir de 1945 el Partido Comunista francés ha acumulado fuerza y capacidad suficiente para dirigir el discurso estético a través del nuevo realismo, aún cuando se enfrenta a una “abstracción” que reivindica el subjetivismo introvertido y sutil como respuesta a la crisis del hombre moderno.

⁵ Louis Aragon, “Un ejemplo para vencer pequeñas aprehensiones”, periódico *Justicia*, Montevideo, 3 de setiembre de 1947.

⁶ Guilbaut, Serge. “Sobre la desaparición de ciertas obras de arte”. Curare. FONCA, p 87 -141. México, 1985

En una carta que Portinari envía al escritor uruguayo Enrique Amorim en 1948, le hace saber que en París, la publicación *Lettres Francaises* acaba de publicar un artículo sobre su pintura mural⁷. Ese es precisamente el año en que la orientación de dicha revista, que venía siendo ecléctica y abierta a todas las manifestaciones estéticas de posguerra, se radicaliza en el sentido del discurso comunista bajo la dirección de Georges Pillment, partidario de una línea realista dura.

En Uruguay, la orientación ideológica de algunos críticos de arte allegados al Partido Comunista o a las izquierdas convocadas por AIAPE -como era el caso de Alejandro Laureiro, Cipriano Viturera, Juan José Pazos, Carlos Herrera Mac Lean, entre otros- se parecía a la de la prensa cultural comunista de París en ese momento, aunque no era tan intransigente con los pintores que no comulgaban en el realismo o en una estética tardo-modernista, estilo Picasso.

No cabe duda, sin embargo, que los términos en que se expresa el disenso del Taller Torres García con la obra de Portinari, son lo suficientemente ásperos como para poner de manifiesto todo lo que se jugaba en cuanto a la centralidad del discurso artístico en el nuevo mapa de poder. Es imposible desconocer, en este sentido, la importancia que tenía la oferta urbana para el arte mural, un asunto dependiente también de la voluntad política de los gobiernos de turno. Esto queda claro en uno de los últimos párrafos del artículo de *Removedor* que venimos citando: “...desdeñamos todos los elogios, ataques y rencillas tejidos en torno de las ideas políticas de Portinari, y condenamos todos los pasos, tanteos o bregas que se hagan para conceder a este artista la decoración mural de un edificio público, por considerarlo incapacitado para realizar una obra de tal naturaleza...”⁸

Un ángel en la tempestad

A pesar de estas contrariedades, Portinari instala en Montevideo la idea de que es posible hacer un arte realista de “estilo moderno”; un arte politizado -con pautas nacionalistas- que a la vez ostente su complicidad con los presupuestos formales de la modernidad. Pero también demuestra,

⁷ Carta de Portinari a Enrique Amorim, 12 de abril de 1948, Biblioteca Nacional de Montevideo, Archivo Amorim.

con su actitud, que ese ejercicio de la pintura es capaz de desmarcarse de las circunstancias ideológicas y de poder que lo hacen posible. En abril de 1940, la *Revista Acadêmica* de Brasil publica un número especial, dedicado laudatoriamente a la obra de Portinari. Inmediatamente Jorge Amado escribe en el semanario *Dom Casmurro* criticando duramente el hecho de que Portinari realizara ciertas obras al servicio de un "arte oficial", dando lugar a una polémica en torno a los intelectuales y el poder cuando el autoritarismo varguista pretendía demostrar la renovación cultural implícita en su "Estado Novo".

Su pintura de caballete, en cambio, estaba orientada hacia un público de clases medias politizadas. En ella era posible encontrar un dramatismo que fue bien recibido por la "figuración lírica", propia de gran parte del arte uruguayo en los años cuarenta. Esta tendencia, así como los débiles indicios de una emergencia del *arte abstracto*, representa el lugar político de las nuevas clases medias, cuyo potencial cultural se acompaña de la movilidad social y de la esperanza en una modernidad mundialmente "regenerada" después de la guerra.

Si David Alfaro Siqueiros había sembrado la idea de una nación latinoamericana bajo el signo de la mística revolucionaria, y si Joaquín Torres García había propiciado un imaginario nacional urbano en base a la universalidad de la cultura constructivista, Portinari confía el "ser nacional" a una purificación moral amparada en la mística social del sacrificio. Pone énfasis en la significación política y humana del campesino, de modo que la religiosidad y la política confluyen sobre ese hombre marginado y lo comparten como objeto de conmiseración, pero también de recuperación. En torno a esta idea alimenta un ritual colectivo del dolor que parece querer exorcizar las plagas de la guerra en el plano mundial, y de la explotación clasista, en el plano nacional.

Dice el escritor uruguayo Eduardo Couture: "El artista abrasado de impaciencia, ardido de ardores sociales y humanos, quiere algo más que la voz del simple instrumento. Sólo un mensaje

⁸ Revista *Removedor*, *op. cit.*

trágico y fraterno puede dar sentido a su obra. Así ha pasado entre nosotros como un ángel en medio de la tempestad, cargado de sentimientos y presentimientos, diciendo a gritos su angustia humana...”⁹

Me interesa subrayar esta última imagen del *ángel* por sus connotaciones bíblicas, y porque comporta toda una metáfora en torno a la interpretación de la obra de Portinari que hace la izquierda uruguaya de los cuarenta. El término apunta a los presuntos contenidos religiosos de su arte, reforzando la idea de que este artista trae un mensaje de solidaridad con fuerte anclaje humanista, en medio de la tempestad política y social desencadenada en el mundo.

Mario de Andrade observaba que hay en Portinari un espíritu místico, no religioso, aunque propenso a la utilización del imaginario bíblico y particularmente el del Antiguo Testamento, al que recurre para evitar el subjetivismo narrativo de los evangelios. Es interesante observar que varios de los amigos de Portinari en Montevideo están vinculados al Club Católico, como es el caso del pintor Carlos Aliseris, uno de los primeros artistas uruguayos que entabla una gran amistad con su correligionario brasileño desde principios de la década del treinta; es el caso también de la poetisa Juana de Ibarbourou y del propio Eduardo Couture, cercanos al Club Católico y, con referencia a éste último, seguramente tocado por las ideas de Maritain.

La alta receptividad montevideana que obtiene ese misticismo con alusiones bíblicas al que frecuentemente recurre Portinari –en este sentido es casi emblemático que pinte en Montevideo *La Primera misa en el Brasil*- alcanza a críticos como Vitureira, integrante de AIAPE y allegado al núcleo intelectual del Partido Comunista uruguayo: “...pido e invoco –dice Vitureira- una voz cristiana como la del San Francisco que Portinari pintó en Pampulha, para poder aparecer siendo bueno[...]. Y creo que me escuchó una voz extraña, como ajena y como propia al mismo tiempo, como de un santo y un pecador a la vez, porque también nosotros, como ese San Francisco enérgico, también

⁹ Cipriano S. Vitureira, “Portinari en Montevideo”, Montevideo, Ediciones Alfar, 1949, p. 19.

fuimos enterrados durante estos años y estamos resucitando en girones a través de la sensibilidad y la experiencia”¹⁰.

También Lelio Landucci afirma en 1948 que “Portinari despojó a las representaciones místicas de la mezquindad insulsa propia de cierta iconografía religiosa [...]. Aunque obedeciendo a módulos clásicos, las realizaciones tienen un contenido espiritual que revive las catacumbas romanas y los caminos de Galilea.”¹¹.

El aporte local de las dos exposiciones realizadas por Portinari en Montevideo –setiembre de 1947 y abril de 1948- debe medirse en el marco de una actualización del “realismo crítico” sobre la base de una nueva centralidad política en el arte. *La primera misa en el Brasil* ya no es el muralismo de trincheras que practicaba Siquieros en la década de los años treinta. En esta nueva aproximación de arte y política, cobra un peso trascendente la experiencia trágica dejada por la segunda guerra, de manera tal que la antigua relación directa entre vanguardia realista y vanguardia revolucionaria se ve ahora triangulada por un nuevo vértice: el del espíritu humanista, de tono esperanzado pero ya no mesiánico, minucioso en su denuncia social y relativamente integrador en sus formulaciones estéticas. Tal vez en parte bajo la hegemonía del pensamiento sartraeno, llega a sostenerse que lo político ya no es meramente formulación programática -como lo planteaba Siquieros en la década del treinta- sino que es, sobre todo, una integración de elementos ideológicos, históricos y morales que convocan a lo humano como *circunstancia* e invocan una conducta colectiva como respuesta.

Tanto es así, que por un instante Portinari debe buscar argumentos convincentes para explicar la aparente contradicción planteada entre el tema religioso tan frecuente en su pintura y el contexto de sus ideas comunistas. “Portinari, antes de embarcarse para su patria -dice Raúl Monsegur- contestó varias preguntas; entre otras ‘¿Porqué un pintor comunista pinta la Primera

¹⁰ *Ibid.*, 57.

¹¹ Lelio Landucci “Portinari” (fragmento del estudio contenido en el *álbum Portinari*, Edic. Pinguins. Río de Janeiro, 1947), *Mensaje* N° 24, Montevideo, diciembre de 1948.

Misa?'. A lo que respondió: "Porque la Primera Misa es un hecho histórico, real, y como realidad histórica no se puede negar. El marxismo investiga las realidades históricas."¹²

Tampoco falta en Montevideo quien llega a pensar que esa "debilidad mística" de Portinari refuerza su estrategia política por cuanto elude la crítica fácil de sus adversarios: "Su exposición es trascendente y fecunda -dice el crítico Juan Francisco Pazos-, conmueve a los amigos y a los que no lo son, porque destruye, a través de un tema inmune a las maniobras del enemigo, la solapada y perversa agresión al arte comunista"¹³.

Puede sospecharse entonces, que un muy variado coro de ángeles, que va desde los Aragon a los Maritain, preludia la obra de Portinari.

La latinidad legitimante

Precisamente, no sería del todo descabellado pretender encontrar en el espíritu religioso que resuena en la "Primera Misa" un cierto goticismo formal, algo que subyace en el entrecruzamiento acristalado de planos lumínicos, del mismo modo que puede hablarse de reminiscencias románicas en la estructura del dibujo de algunos personajes y en la construcción rítmica de las secuencias figurativas. Incluso es posible pensar que el carácter secular de esa misa, celebrada entre esclavos y guerreros, en un ambiente tropical de colores apenas enfriados, invoca el medievalismo pagano de Meyer Schapiro, y alude oblicuamente al valor emblemático y codificado que los tópicos de la cultura medieval y el arte románico tenían en la Francia de los años cuarenta.

Es indudable que Portinari estaba muy bien enterado del estado actual de ese debate, como lo hace saber al declarar que en su última estadía en París tuvo oportunidad de "convivir con grandes

¹² Raúl Monsegur, Semanario *Orientación*. Órgano Central del Partido Comunista Argentino, 14 de julio de 1948, Buenos Aires.

¹³ Juan Francisco Pazos, "Alcances de la muestra de Portinari", Montevideo, *Justicia*, 7 de mayo de 1948.

luchadores encabezados por Thorez, Duclós, Marcel Cachín, todos pertenecientes al glorioso Partido de la Resistencia y del Renacimiento francés”¹⁴.

Uno de los propósitos formales que el artista concreta en la *Primera Misa*, es la construcción de una atmósfera espiritual y mística a partir de ciertos elementos propios del cubismo sintético, a los cuales Portinari incorpora los efectos de la transparencia de planos rindiendo culto a la tradición simbólica de la luz desde la Edad Media. Alejandro Laureiro, crítico de arte uruguayo que estableció una estrecha amistad con Portinari, recuerda que este artista solía ir hasta la orilla del Río de la Plata en el lugar de afluencia del río Santa Lucía, para observar los efectos luminosos que producían las corrientes según fueran en uno u otro sentido de los respectivos cauces. La anécdota no es un dato menor, teniendo en cuenta que se trataba del verano de 1948, cuando Portinari estaba preparando el boceto de *La Primera Misa*.

Por otra parte, las repercusiones que encuentra en París la obra de Portinari tienen relación, entre otras cosas, con ese posicionamiento ideológico entre el misticismo religioso y la política, entre lo popular y lo culto, entre medievalismo y modernismo, asuntos todos que su pintura revierte en el ámbito cultural rioplatense con redoblada fuerza. Y esto no sólo porque la receptividad local de este pintor tiene lugar en círculos intelectuales de izquierda muy atentos al discurso posbélico del Partido Comunista francés, sino porque viene a plantear problemas como los de nacionalismo y modernidad, internacionalismo y marginalidad social, que estaban también en la agenda francesa y europea en general. Pero sobre todo, viene a plantear el asunto de la “latinidad” frente a la nueva influencia de las culturas anglosajonas, tópico que teniendo vigencia entre nosotros dado el peso que aún podía atribuírsdele al legado del *Ariel*, de José Enrique Rodó, también la tenía en el París de la posguerra, que buscaba reencontrar las presuntas esencias de la cultura francesa frente a la emergencia de un internacionalismo norteamericanizante, y frente al trauma de la dominación tedesca dejado por los años de la ocupación.

¹⁴ Portinari, entrevista. Periódico *Justicia*, Montevideo, 19 de setiembre de 1947.

En estas circunstancias, no es de extrañar que René Huyghe, durante una entrevista en 1946, señale que “Ustedes, los sudamericanos, son también parte de la latinidad, por lo tanto no se trata de crear allí nada totalmente diferente. Se trata de avanzar la cultura latina introduciéndole una nueva sensibilidad. La latinidad es una forma de sentir y de pensar. El gran valor de Portinari es que realiza exactamente la síntesis entre la realidad brasilera y la expresión latina. La vida está llena de elementos contradictorios, el pintor verdadero lleva a cabo esa síntesis”¹⁵.

Por su parte, el escritor y político uruguayo Justino Zavala Muniz, cercano amigo del pintor brasileño, declara que “sería interesante, para una revalorización crítica de la pintura de Portinari, considerar la influencia que su sangre italiana ha tenido en el camino recorrido por él como pintor, ya que, a través de los temas brasileños, ha llegado a coincidir con los viejos maestros europeos”¹⁶.

El asunto de la *latinidad* aludía en ese momento a un significativo puente cultural con Francia, que reforzaba el puente político, al afianzar una tradición de vínculos y valores que habían sido perdidos en las instancias de la guerra. La idea de latinidad viene entonces a consolidar la centralidad del discurso político en el arte de los años cuarenta, dentro de un campo intelectual que se pretende internacional con centro en el renacimiento posbélico francés, ante una España todavía ensimismada en la primera etapa del franquismo y una Italia arrasada por la guerra.

Este puente político-cultural queda registrado en las palabras del crítico Alejandro Laureiro, quien en 1948 sostiene que “Portinari es capaz, al mismo tiempo, de aprender de Picasso y de Prestes, del Museo del Louvre y del cura párroco de Brodowsky”¹⁷.

La Primera Misa, basada en la leyenda histórica de Pedro Álvarez Cabral delante de las tribus indígenas, sacando de su cofre mágico una interminable parafernalia de encandilantes objetos destinados a la misa fundacional de la conquista, pone en escena el recurso de la fascinación antes

¹⁵ René Huyghe, Declaraciones a *O Jornal* en París, “Vocês brasileiros têm um grande pintor”, *O Jornal*, Río de Janeiro, 15 de diciembre de 1946.

¹⁶ Justino Zavala Muniz, “Portinari: el pintor que se liberó de una naturaleza tiránica”, *La Razón*, Montevideo, 21 de setiembre de 1947.

¹⁷ Alejandro Laureiro, “La exposición Portinari en el salón Nacional”, *Justicia*, Montevideo, 12 de setiembre de 1947.

que el recurso de la violencia. La guerra está agazapada en el despliegue táctico del sortilegio visual, lo cual se corresponde con el hecho de que la argumentación política de la pintura de Portinari permanezca, a su vez, encerrada en la seducción cromática y teatral del cuadro. Por algo Raúl Monsegur observa que en *La Primera Misa en el Brasil* “el cofre está abierto después de haber engendrado la escena; pero ya no es el mismo cofre [de Álvarez Cabral], ahora es también el cofre de Portinari”¹⁸.

La omisión de la violencia física en el acto fundacional de nuestras naciones sudamericanas abre paso a la idea de una fecundación místico-religiosa de la patria, de una antigua y virtual alianza étnico-cultural cuya actualización política resulta de la contraposición con un presente de miseria y explotación humanas. De este modo, la *latinidad* queda intacta frente a la denuncia política. Es rescatada en su tradición cristiana civilizadora y puesta en contrapunto con la barbarie contemporánea marcada por la marginación social y por la guerra.

El discurso de Portinari y la cuestión del “arte social”

Muchas de las cosas planteadas hasta aquí ofrecen respuestas solamente parciales a la pregunta de porqué el arte de Portinari convocó elogios dentro de un espectro social tan amplio, que pasaba por sus camaradas comunistas, por personalidades del partido del gobierno uruguayo, por artistas de diversas trayectorias e ideologías, e incluso por intelectuales católicos con cierta mentalidad conservadora.

Despierta curiosidad la profunda amistad entre Aliseris y Portinari, documentada en profusa correspondencia y en reiteradas citas periodísticas del uruguayo hacia su colega de Brasil, a quien llega a invitar para exponer en Montevideo -sin que esa exposición llegara nunca a concretarse- en el año 1935. Hay una gran analogía temática y de concepto en la retratística de Aliseris y en la de Portinari durante los años treinta, del mismo modo que muchas pinturas de la serie *Bosques fantásticos*

¹⁸ Raúl Monsegur, *Orientación*. Órgano Central del Partido Comunista Argentino, Buenos Aires, 14 de julio de 1948.

que el pintor uruguayo lleva a cabo en los años sesenta, presentan figuras de animales extraños en un universo de fulgurante y misterioso cromatismo, que las hace identificables con la serie de “Florestas” que Portinari produce en 1938. Ambos profesaban un culto místico a *la realidad* y un respeto proverbial hacia los “clásicos” del arte figurativo, empezando por los maestros del Quattrocento. Se trataba de un realismo primordial, antiacadémico, y con una moderada carga subjetiva. Pero además los unían ciertas pautas de idiosincracia personal, como, por ejemplo, trabajar con meticulosa pulcritud, al punto que ambos podían pintar -como habitualmente llegaban a hacerlo- vestidos de traje y corbata, immaculados. También tenían en común la obsesiva perseverancia en la labor y el don de cortesía mundana, que para el pintor brasileño eran en parte resultado del esfuerzo titánico de ascenso social realizado por ese hijo de la fazenda y de los cafetales; mientras que, en el caso de Aliseris, tenía sus raíces en una educación jesuítica y en una familia conservadora tradicional, para la que el esfuerzo personal estaba en la base del sentido de la existencia. Este hecho, no siendo más que un caso particular del amplio espectro de amistades que cultivó Portinari, viene a echar sin embargo cierta luz sobre las razones por las que su modalidad empecinada y humilde, teñida de un humor y un fervor casi religioso volcado en las cosas cotidianas, tuvo receptividad también en círculos sociales relativamente conservadores, alejados de las ideas políticas profesadas por ese maestro.

Entre los artistas que le siguieron durante su estadía en Montevideo desde agosto de 1947 a julio de 1948, hubo especialmente dos que llegaron a prestarle ayuda directa en la pintura de la tela mural: José Echave y Fernando Vieytes. El primero, oriundo del departamento de Salto, se había radicado desde 1939 en Buenos Aires, donde estudió con Antonio Berni y Carlos Castagnino, y, de regreso a Montevideo en 1947, había llegado a conocer a Portinari a través del escritor Enrique Amorim. El segundo, vinculado al Partido Comunista, tenía una larga trayectoria de militancia en el realismo social como alumno directo de Urruchúa.

Esta pequeña “escuela Portinari” montevideana se prolonga en la década del cincuenta a través de la obra de quienes, estando en una etapa formativa, recibieron el impacto directo de las pinturas del maestro. Entre ellos, además de los ya citados, cabe mencionar el caso de Jorge Damiani, cuya formación italiana -que lo emparenta por momentos a Carrà, a Casorati, a Sironi- deja sin embargo entrever indicios de su contacto con Portinari en 1948; o el caso de Edison Rodríguez, un pintor de fugaz trayectoria que obtuvo destaque en 1950 por su cuadro *Rancharío*, de clara filiación portinariana. Sin que el legado estrictamente pictórico del brasileño haya tenido una consistencia de “escuela” en el ámbito local, lo cierto es que muchos pintores actuantes en los años cincuenta tienen en su obra la impronta de ese maestro, al punto que podría hablarse de un “estilo Portinari” practicado en esa década, y cuya característica es el tránsito por la frontera virtual de la figuración y la geometría, donde cabe la temática humana tanto en las acepciones lúdicas como dramáticas de su condición social.

El proceso de afincamiento local del pintor brasileño, a pesar de que tuvo desde su llegada el apoyo de personalidades tan diversas como Justino Zavala Muniz, reconocido intelectual del Partido Colorado, Eduardo Couture, Enrique Amorim, entre otros, fue relativamente lento. Al punto que el camarada brasileño debió ser duro y exigente respecto a la atención que a su juicio debía brindarle el Partido Comunista. A poco de llegar al Uruguay se dirigió al Secretario General del Partido, Eugenio Gómez, recriminándole la pasividad de esa agrupación política ante su presencia en Montevideo en vísperas de la exposición. Días después podía leerse en el periódico *Justicia*, órgano oficial del Partido Comunista Uruguayo: “Saludamos en nombre de nuestra clase obrera al glorioso artista, al hombre ejemplar, al camarada Candido Portinari [...]. Es bien conocido el éxito extraordinario que este apasionado embajador de la cultura y del pueblo brasileño tuvo en París, centro mundial de la

pintura, donde su obra fue acogida como un aporte valiosísimo al esclarecimiento de los problemas de la plástica contemporánea.”¹⁹

El estrecho vínculo orgánico que después de la entrevista con Gómez quedó establecido entre el visitante y el Partido Comunista fue canalizado a través del crítico de arte Alejandro Laureiro, que sería desde entonces incondicional admirador y amigo del maestro. Otros intelectuales comunistas le rodearon de inmediato: Guillermo García Moyano, Cipriano Vitureira, Jesualdo Sosa, Enrique Amorim, además de los extranjeros Nicolás Guillén y Rafael Alberti, que estuvieron presentes en la inauguración de su muestra en setiembre de 1947.

Nucleados en torno a la revista de AIAPE, todos ellos comulgaban en las directivas emergentes de un nuevo realismo que debía hacerse compatible con la modernidad en el arte. Se habían mostrado muy reticentes -cuando no, decididamente opuestos- a la política estalinista zhdanoviana en torno al realismo socialista. El único que, ante el desconcierto de sus camaradas montevideanos, había aceptado la posibilidad y la necesidad de un arte comprensible para todos los sectores sociales bajo directivas estatales -idea de alguna manera incorporada al discurso de Zhdanov- había sido el propio Portinari. Su argumentación, según refiere Laureiro, era muy simple: afirmaba que todo aquello que se decida en la Unión Soviética no corresponde que sea cuestionado por los artistas latinoamericanos, porque la función de estos es la de un “arte crítico” y no la de un “arte socialista”.

Cipriano Vitureira brinda una definición de “realismo socialista” a propósito del arte de Portinari que, aunque personal, resulta significativa por su crítica implícita a la noción zhdanoviana: “No entendemos por realismo socialista -dice Vitureira- una especie de naturalismo neoacadémico en la forma y populista en sus alcances, que parecen adoptar ciertos países y partidos. Entendemos por realismo socialista el sentido estético que, sin abandonar las conquistas técnicas de la belleza en sí [...]

¹⁹ *Justicia*, Montevideo, 19 setiembre 1947. En este número de *Justicia* se transcriben párrafos con distintas opiniones suscitadas en París por la exposición Portinari en galería Charpentier. Entre otras las de Leopoldo Durand, Louis Aragon, Jean Bouret, Renée Huyghe, Jean Cassou, bajo el título “*L'Humanité* saluda a Portinari”.

revele a través de todo tema -sentido por una conciencia política y moralmente moderna, justiciera, socialista- los problemas y ritmos de nuestro tiempo, maneras psicológicas de nuestra edad, y que por ello colabore directa o indirectamente en el advenimiento de una nueva civilización”²⁰.

Por su parte, la conferencia que Portinari brinda el 12 de setiembre de 1947 en el teatro Verdi de Montevideo, bajo el título “Sentido Social del Arte”, replantea la dicotomía entre forma y contenido en la pintura, en un momento en que, tanto desde el Taller Torres García como desde los primeros indicios de una abstracción geométrica rioplatense, era duramente cuestionada. La centralidad de este otro eje polémico no era política sino predominantemente estética, ya que en el grupo de los abstractistas había connotados militantes socialistas en ambas márgenes del Río de la Plata.

Sin embargo, ese discurso de Portinari tenía la “virtud” de convocar con éxito al espíritu ecléctico que imperó tradicionalmente en el pensamiento estético y político del campo cultural montevideano (y que tanto enervó a Torres García). Un eclecticismo que también era ingrediente doctrinario de artistas comunistas formados en la escuela de André Lhote, como era, particularmente, el caso del uruguayo Carlos Prevosti.

La reformulación del dualismo forma /contenido, permitía a Portinari afirmar que el legado del arte moderno era una fuente inagotable de recursos de lenguaje que podían (y debían) ser puestos al servicio de una temática realista adecuada a las exigencias ético-políticas de la posguerra. Eso es precisamente lo que muchos elogian de su obra: “Portinari nos muestra a través de sus distintas obras -dice Prevosti- las escuelas europeas que han influido su arte en constante superación, sin que eso signifique atarse a ninguna; antes bien, su personalidad creadora surge cada vez más pujante una vez que ha extraído de estas escuelas los elementos que considera necesario”²¹.

Se trataba de volver a considerar separadamente las componentes estéticas y las componentes políticas -aún cuando se pretendiera unirlas luego-, cuando en realidad, si consideramos la aspiración

²⁰ Cipriano S. Viturera, “Portinari en Montevideo”, Montevideo, Ediciones Alfar, 1949, p. 35.

vanguardista de fundir el arte con la vida, habían sido componentes inseparables en el proceso artístico de la modernidad temprana. Esa separación provenía, en 1947, de un proceso ideológico que acompañó el programa cultural de la Unión Soviética y cuyos orígenes habría que rastrearlos mucho antes del zhdanovismo, tal vez desde ciertos escritos ambiguos de Lenin sobre el tema del arte hasta las *Charlas a los jóvenes* de Máximo Gorki en 1933.

Por otra parte, esas ideas revitalizadas polémicamente en la Francia de la posguerra, llegaban a constituir un estímulo polémico relevante entre los intelectuales rioplatenses, como lo muestran, por ejemplo, las permanentes referencias a Louis Aragon, a Marcel Gromaire y a la llamada “querrela del realismo” por parte de Jesualdo Sosa, uno de los más conspicuos intelectuales comunistas uruguayos de los años cuarenta. “No sólo Portinari pertenece a su época -dice Jesualdo- porque la denuncia, sino porque expresa su tiempo con los medios pictóricos de su tiempo. Así es como el realismo -forma agotada en anteriores concepciones- en sus manos se vivifica, se convierte en realismo expresionista, supera el peligro de la banalidad realista que oportunamente anotara Gromaire, como etapa riesgosa y decepcionante”²².

Epílogo

Uno de los aspectos centrales del impacto que produce Portinari, es el de su contribución al combate contra la banalidad en el arte, un aspecto muy ligado, como ya se vió, a las motivaciones políticas de las izquierdas, pero no solamente a ellas, dado que también era el problema de fondo que encontraba la prédica de Torres García ante la consistencia de una tradición paisajística y decorativa en la pintura local. Este asunto adquiere un mayor alcance cuando consideramos la relevancia que toma en esos años la responsabilidad social y moral del artista, problema candente tanto entre los cultores de un “nuevo realismo”, como en el ámbito intelectual y literario de la llamada “Generación

²¹ Carlos Prevosti, “Portinari, un gran maestro”, *Justicia*, Montevideo, 12 de setiembre de 1947.

²² Jesualdo Sosa, “Candido Portinari, pintor del pueblo de nuestro tiempo”, *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 18 de setiembre de 1947.

del 45”, germen de aquélla que Ángel Rama rotulara “Generación crítica”, cuyo ciclo llega hasta las postrimerías de la década del sesenta.

Dos años después de la visita de Portinari, el pintor y agudo crítico de arte Hans Platschek, radicado en Montevideo, decía: “es curioso que al hablar de una pintura joven [...] se llega a hablar, a la corta o a la larga, de una toma de posición ética. Toda discusión entre pintores de mi edad termina en este campo por más que haya comenzado en problemas técnicos”²³.

En este sentido, Portinari marca un momento histórico de transición en el ámbito local, entre los esfuerzos de renovación de un arte realista que buscaba flexibilizar -en un sentido humanista- sus fundamentos políticos y filosóficos, y la emergencia de un “arte abstracto” que daba cuenta de los nuevos ideales progresistas de clase media, cuya referencia intelectual parisina iba a estar pocos años después más cerca de Sartre que de Aragón, y más alejada de los ideales de la revolución proletaria, que de los prometidos por la revolución científico-tecnológica.

Como corolario de este breve epílogo, en alusión a la “insoportable levedad” de las temáticas populistas en la pintura y en la gráfica tal como la vivían los custodios del realismo social, vale citar un párrafo de Alejandro Laureiro cuando, elogiando a Portinari, denostaba el *kitsch* y la popularidad incontenible del arte banal: “La prensa trumanesca de nuestro país ha tejido en estos días amplios elogios al dibujante argentino Divito, que ha renovado la nalga femenina opulenta en el arte del vestir [...]. Es que es imposible servir al mismo tiempo al imperialismo y a la cultura...”²⁴.

²³ Hans Platschek, “Situación de la pintura joven”, *Clima*, Año 1 Número 1, Montevideo, 1950, p. 6.

²⁴ Alejandro Laureiro, *Justicia*, Montevideo, 12 de setiembre de 1947.