

F. Amighetti contesta a

A. Bonilla

El señor Bonilla empieza su artículo último diciendo que yo para tomar revancha de contradicciones mías por el anotadas, recurri a la falta de delicadeza de citar la conversación que hizo sobre mi en Amigos del Arte. Esto no es como lo supone Bonilla, si citó a las palabras elogiosas que tuvo, obedeció como antes lo dije, al asombro que me produjo su inmutable actitud crítica, e imposibilitado por mi delicadeza para defender yo mismo mi pintura, que en estos momentos él ataca. Por eso quise valerme de las palabras que el señor Bonilla tuvo para ensalzarla en aquella ocasión. Sin embargo, ahora resulta según él que no hubo tal, que si hablo de mi concepto mediterráneo del color fue para decir que había receta o fórmula. No quiero discutir más este punto de lo que él dijo y no dijo, y de lo que los Amigos del Arte digan sobre este particular, pero si quiero hacer constar con firmeza, que si usó la palabra fórmula lo hizo veladamente y no dándole nunca el alcance que ahora pretende.

El señor Bonilla habla también de mi falta de renovación. En lo que veo una negación de la actitud afirmativa de mi obra actual. Hay en algunos artistas un periodo de tanteos, de reacciones, de snobismos si se quiere, y luego, un momento de decisión final en que el pintor se repite afirmándose. En la pintura podemos ver el tema de las bañistas apareciendo rítmicamente, la poesía de las flores amarillas intentada una y otra vez en todos los tonos y variaciones, el autorretrato en que aparece el artista casi adolescente, hasta que se asoma a la tela ya viejo cargado de miseria o de gloria. La repetición, cuando no se trata de automatismo producido por la decadencia vital es el intento sucesivo para alcanzar el objeto deseado, y en este sentido no cabe hablar de renovación sino de afirmación. Y si he hecho este paréntesis sobre lo que considero el movimiento de mi pintura lo hago obligado por la negación que el señor Bonilla apoyado tal vez por los Amigos del Arte hace en este momento. Además me interesaría saber en qué se basa Abelardo para decir que mi obra actual es inferior a la del año pasado, ya que por su actitud hostil puede hacerme mucho bien la verdad que según veo sólo en los momentos de lucha se dice con toda claridad.

No creo posible influir en la opinión de Abelardo ya que para él, en el cuadro de la señora de Sáenz se realiza perfectamente la belleza tal como Maetzu la entiende. No tengo nada nuevo que agregar sobre la obra pictórica de la señora de Sáenz, sino tratar de resumir aclarando lo que antes dije. Primero: si señalé otros cuadros de la autora, es por creer que la inconsistencia en el color es más notoria todavía en aquellos. Así como en casi todos los artistas las cualidades o defectos con frecuencia son comunes a todas las obras de la misma época.

Segundo: El señor Bonilla vuelve a querer encontrar contradicciones en el uso de la palabra plano; "afirmó primero que era plano y luego que no era del todo plano como una estampa japonesa". Si se quiere entender las explicaciones que vengo dando desde el principio, el cuadro a que nos venimos refiriendo no se decide por la planimetría absoluta del affiche, pero es plano en el sentido de que su valor plástico (no hay que confundir valor plástico con modelado escultórico) es bastante flojo. La autora no intenta modelado escultórico, trata más bien de pintar con sólo el color pero sin construir, ese es el defecto capital que he apuntado desde el principio y para esto, vuelvo también a señalar otras obras en que esto mismo se manifiesta como son, la "Maternidad", el otro "Retrato" y las "Vendedoras". En Morales, vuelvo a repetirlo, la contradicción de dos tendencias no se manifiesta en la misma obra en forma de indecisión, sino que cada cuadro aparece con una intención y una técnica diferentes como pintados por dos manos distintas.

Lo que si me interesa ahora, ya que sobre la señora de Sáenz no puedo agregar nada que en esencia no esté dicho antes, es aclarar en la medida de mis posibilidades el lugar que le corresponde al oficio.

El señor Bonilla ha exagerado al decir que niego el oficio, en mi artículo anterior puede verse que lo acepto, pero no dándole el lugar preeminente que Abelardo le asigna: Allí digo lo siguiente "el oficio está en el máximo de expresión alcanzado con los medios más simples, en la economía de esfuerzo, en esa unión íntima en la que no se

sabe hasta dónde llega el oficio y dónde empieza el espíritu". Yo parto de que el hombre cuando tiene algo que decir urgentemente, encuentra los medios de expresión que le corresponden, el contenido le da forma al vaso como por una funcionalidad del espíritu. Hacer caber la idea en los moldes cerrados es lo que a mi me parece desvitalización y preeminencia del oficio sobre el espíritu. Los góticos poseídos por una fe intensa a pesar de su ignorancia anatómica y falta de observación, dentro de un sentido de ingenuidad que puede parecer hoy hasta pueril, dijeron todo su ardor místico con más fuerza que Bernini el que jugaba con el mármol. No niego que los góticos alcanzaran al fin una artesanía notable en el manejo de la piedra, pero fue precisamente en este momento en que la volvieron blanda que decayó si no su fe, si su arte. Cuando el oficio en lugar de aprenderse por las necesidades naturales del artista se vuelve una enseñanza para conseguir la perfección tocamos con la época de la decadencia. En el Renacimiento italiano, por ejemplo, la facilidad alcanzada, los hizo poder construir obras monumentales en tamaño pero que no tienen ninguna elocuencia ni sentido. Woringer dice que con frecuencia la evolución del espíritu y la evolución técnica no corren paralelas. Abelardo, vuelvo a insistir, acepta solamente los periodos del arte en que se equilibran forma y contenido. La época clásica en Grecia y la Edad de Oro de la pintura europea. Solamente unos minutos de la historia.

Creo que es muy grave la afirmación de Bonilla al decir que lo indio, lo negro, lo prehistórico, etc., es puro oficio "La piedra labrada con instrumentos primitivos y el cacharro decorado eran pura y simplemente oficio, y tanto, que hoy se reproducen como labor industrial. Han sido el tiempo, la novedad, la obra de los arqueólogos y coleccionistas y, sobre todo la mística del primitivismo, los que han pretendido ver en aquel arte la superioridad de un impulso estético sobre una relativa habilidad manual". El vulgo se asombra de que los indios sin circeles pudieran trabajar la piedra, pero si les dijeran que los habían usado habrían encontrado sin interés sus producciones. El arte primitivo como el de los niños y el arte que no está en decadencia, es ante todo un lenguaje que busca hablarnos de su asombro religioso ante la naturaleza. ¿Que son los menhires alineados en las llanuras bretonas, dice Elie Faure, sino explosiones místicas, o la de los hombres prehistóricos que pintaron sus frescos alumbrándose en la oscuridad de sus cavernas con antorchas? Lo interesante de los indios es su manera de resolver el problema estético, a menudo con nociones rudimentarias, con desproporcionnes desde el punto de vista realista inaceptables, alcanzan una fuerza de expresión y un contenido emocional que no puede menos de inspirarnos respeto. La síntesis que tanto se viene gritando, y que es la norma fundamental del arte de todas las épocas, la encontramos en las piedras milenarias de los iohetas, y si en ocasiones su barroquismo tiene la prohibición de la selva americana que se desborda es por la exuberancia de fuerza que hace palpitantes los demonios y las flores que ornamentan los templos. La escultura negra que ha obtenido la admiración de Picasso y Vlaminck, por ejemplo, lo es por la manera de trabajar con una intuición escultórica profunda. Ya dije en otra ocasión cómo los negros interpretan las cicatrices y el ocultamiento de las tejas indimensionalmente y no rayando, como hacen algunos escultores de Occidente. Hablando con Juan Manuel Sánchez me decía éste, que cuando el escultor indio no abultaba los ojos como en las ranas gigantescas, hacía un hueco profundo en los ojos de los animales asemejándose a los expresionistas. Esa intuición maravillosa para resolver los problemas dentro de los límites de las artes es lo que nos hace decir paradójicamente al hablar de algunos dibujos japoneses en que la perspectiva es incipiente que vale más su ignorancia que toda nuestra sabiduría.

El señor Bonilla niega el valor de Modigliani diciendo: "¿Qué valor real y definitivo tiene hoy, pasado el momento de novedad de su obra? Y, sobre todo, ¿qué valor tendrá esa obra, a la que falta la base eterna de lo firme, de lo clásico, de la artesanía que tanto desdena mi contrincante?"

Me veo obligado a recordarle al señor Bonilla mi concepto del oficio que aparece