LA PINTURA DEL SIGLO XX EN LAS ISLAS FILIPINAS

1. ASCENSION A LA LIBERTAD

En 1898 los Estados Unidos realizaron una agresión armada contra España e invadieron las provincias ultramarinas españolas de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam. Como consecuencia de dicha agresión, los Estados Unidos impusieron a España en el Tratado de París, firmado el día 10 de diciembre del citado año, la cesión a la potencia invasora de las islas Filipinas, así como la de la también asiática Guam y la de la hispanoamericana de Puerto Rico. Ello liquidó la presencia cuatro veces centenaria de España en Asia. El archipiélago filipino, cuya religión era la católica y cuyos idiomas predominantes eran el español y el tagalo, dejó de ser una provincia ultramarina de España y se convirtió en colonia de los Estados Unidos. Las promesas de independencia no se cumplieron y el entrañable archipiélago tuvo que esperar hasta la terminación de la segunda guerra mundial para conseguirla. El general Aguinaldo dirigió, tras el tratado de París, la lucha armada contra los Estados Unidos, pero su heroica actitud no pudo evitar lo inevitable. En 1901 cayó prisionero. Dos años después, tras cinco de guerra sin cuartel, los Estados Unidos decidieron considerar como definitivamente pacificado el país.

Ya desde antes de que terminase la resistencia armada de los filipinos, habían comenzado los Estados Unidos su política de deshispanización de las islas. El general Arthur Mac Arthur, que, en calidad de gobernador militar impuesto por la potencia colonizadora, había asumido el poder ejecutivo y parte del legislativo, importó el primer equipo de seiscientos profesores encargados de impartir en inglés sus enseñanzas y de desterrar el idioma español. En oleadas sucesivas llegaron nuevos profesores y todas las clases se dieron en la enseñanza primaria, media y universitaria en un idioma extranjero. La secular Universidad de Santo Tomás, que no era estatal, mantuvo su

viejo idioma, pero poco podía hacer ella sola frente a la coerción oficial. El resultado fue que hoy el pueblo sigue hablando en gran parte en tagalo o en otros idiomas prehispánicos, pero que la burguesía, aunque el español no haya desaparecido por completo, se expresa predominantemente en inglés. La religión católica no se ha perdido, en cambio, y sigue siendo —exceptuada la pequeña minoría musulmana— la de la casi totalidad de la población.

La ocupación norteamericana fue, en líneas generales, beneficiosa desde el punto de vista económico y el de la salud pública, nula en el artístico y más bien alienante en los restantes aspectos de la vida cultural. William Taft fue nombrado por el presidente norteamericano Mac Kinley presidente de la comisión legislativa, que compartía con Mac Arthur el poder en las islas. Luchó con eficacia contra las epidemias, reconstruyó los puentes y carreteras arrasados durante la guerra y reorganizó los cultivos. Hubo un incremento perceptible del nivel de vida, pero también un drenaje de parte de la riqueza, que comenzó a ser selectivamente acaparada por las abundantes empresas industriales y comerciales norteamericanas, que se apoderaron de buena parte de los mercados. La gradación de los ingresos siguió siendo, a causa de ello, poco satisfactoria. Hubo, de todos modos, un incremento en los correspondientes a la burguesía media, lo que constituyó una base inicial de estabilidad.

La primera guerra mundial frenó el plan de desarrollo económico que se había iniciado en 1913. Hubo entonces diez años difíciles, pero a partir de 1923 la actividad entusiasta del gobernador general norteamericano, Frank Murphy, originó una época de auge económico que resistió a la gran depresión, y a la que puso fin en 1942 la ocupación japonesa.

Cuando en 1945 fueron arrojados los nuevos invasores, las Filipinas eran desde hacía ya un año una nación teóricamente independiente. Los norteamericanos le habían reconocido al archipiélago el derecho a la libertad; pero los japoneses habían asesinado a varios millares de patriotas, arrasado el país y destruido casi enteramente Manila antes de abandonarla. El hambre era aterradora y las epidemias asolaban a las masas famélicas. El nuevo Gobierno, aunque las islas siguiesen bajo control económico de los Estados Unidos (especialmente la moneda y las exportaciones), inició con acierto la reconstrucción de su patria y recogió los primeros óptimos frutos a partir de 1950. Ello repercutió de manera muy perceptible en la totalidad de la vida cultural, y muy especialmente en la artística.

A partir de 1958, tras haber crecido grandemente la producción

agrícola y las exportaciones, dejaron las Filipinas de ser deficitarias en su balanza de pagos, y ello afianzó el auge relativo iniciado ocho años antes. En la actualidad el progreso del país es evidente en todos los órdenes y el desarrollo cultural no sólo se halla a la altura del económico, sino que lo supera posiblemente.

2. ASUNCION DE LA ACTUALIDAD Y ARTE DE SINTESIS

Las islas Filipinas poseían en el momento de la ocupación norteamericana una encomiable tradición artística, pero ésta era mucho más perceptible en arquitectura y escultura —especialmente en la imaginería en madera y en marfil— que en pintura. Había, no obstante, una característica en toda aquella producción que es peculiar de las Filipinas y en la que este país constituye una excepción única en el mundo: la creación de un verdadero arte de síntesis, en el que confluyeron inextricablemente fundidas en una nueva unidad de expresión las concepciones del mundo, el espacio y la forma vigentes en las culturas occidental y extremoriental. En dicho aspecto de síntesis espontánea y no de mezcla a la moda artificiosamente construida sin verdaderas raíces dobles, nada tiene que envidiar el arte filipino de las cuatro últimas centurias al de Gándara o al de los mejores momentos virreinales de Méjico, Ecuador o Perú. El gran pintor español Fernando Zóbel de Ayala, nacido en Manila y residente durante largos años en las islas, en donde fue profesor universitario, estudió detalladamente este arte de confluencia en su libro *Philippine Religious Imagery,* en el que, de acuerdo con la concisa descripción de Enrique Marco Dorta, demuestra cómo «españoles, sangleyes y tagalos crearon un estilo propiamente filipino, con influencias de la metrópoli, de China y quizá de América, pero que es diferente y ofrece características propias y que, en su mayor parte, es obra anónima».

La pintura —de menor calidad que los marfiles y demás imaginería religiosa— había estado también muy influida por España y por Méjico y disfrutó de la clásica clientela de conventos e iglesias, pero son muy pocos los cuadros realizados con anterioridad al siglo XIX. En esta última centuria se crearon las primeras escuelas de Bellas Artes e inició el gobierno español una política coherente de becas y apoyos oficiales. El pintor Damián Domingo creó, hacia 1815, en Manila, una academia de enseñanzas artísticas, seguida, en 1824, por la que la Sociedad Económica de Amigos del País fundó para el estudio del dibujo. En 1846 organizó el gobierno español la pri-

mera Escuela oficial de Bellas Artes a la manera peninsular. La dirigió Agustín Sáez y se impartieron a partir de entonces en ella las habituales enseñanzas de pintura, escultura, dibujo y grabado. Los mejores alumnos de la escuela eran becados por el gobierno español para que ampliasen sus estudios en Madrid, Roma o París. Fruto de esta acertada política fue el nacimiento de una auténtica escuela filipina de pintura, muy tradicional, pero con calidad indudable.

Los dos pintores más destacados de este período auroral fueron Félix Resurrección Hidalgo (Manila, 1853 - Barcelona, 1913) y Juan Luna y Novicio (1857-1899). Hidalgo inició sus estudios en Manila con Agustín Sáez y los amplió con una beca de estudios en Madrid. Sus superficies poseían una extremada calidad, servida por una factura de inspiración leonardesca y parecían sumidas en una ambientación de pureza intemporal. Tras la consolidación de la ocupación norteamericana se vino por segunda vez a España y se estableció en Barcelona, en donde falleció tras haber cosechado notables éxitos. Luna alcanzó en vida notoria fama como pintor de historia y obtuvo, igual que Hidalgo, los máximos galardones oficiales en las exposiciones nacionales españolas. A pesar de estos triunfos y de su empaque y maestría compositiva en los lienzos de gran formato, su mayor importancia radica hoy, una vez que puede enjuiciarse con suficiente perspectiva su obra, en sus paisajes, sabrosamente libres, y en sus retratos, con sencillo verismo y capacidad de penetración psicológica.

Tras la ocupación norteamericana siguió la pintura durante treinta años justos encerrada en sus cauces tradicionales. El maestro más representativo fue durante estas tres décadas Fernando Amorsolo, un posimpresionista de temperamento romántico y calidad encomiable. Se le llamó algunas veces el Sorolla filipino, pero no cabe desconocer en sus mejores lienzos la influencia de Velázquez, en el orden compositivo, y la de los impresionistas franceses, en el de la factura. Su paleta, rica en carmines y luminosidades cernidas, con efectos contrastantes de luces y sombras, alcanzaba sus más altos registros en sus gozosas escenas de trabajos campesinos y en sus jugosos paisajes.

El primer aldabonazo en defensa de la modernidad se debió al pintor Victorio Edades y data de 1928, en pleno auge y facundia de los posimpresionistas al uso, pero tardaría todavía más de dos decenios en consolidarse. El público y la casi totalidad de la crítica aceptaban con extremada dificultad el arte nuevo. La batalla fue dura, por tanto. La proeza de Edades —cuya obra recordaremos en el apar-

tado próximo— había consistido en la presentación en la citada fecha de una exposición ferozmente monumental y expresionista, que ponía en tela de juicio el arte oficialmente aceptado. Todavía no se trataba de una asunción del surrealismo, ni de las modalidades abstractas, pero sí de una primera ruptura de un frente compacto. Poco después regresó de España el pintor Diosdado Lorenzo, quien convirtió su «Taller de arte moderno» en la primera galería vanguardista de Manila. Años más tarde se fundó el grupo «Los trece modernos», único decididamente comprometido con la modernidad entre los anteriores a la invasión japonesa. No unía a sus miembros un estilo común o la adscripción a una modalidad única, sino el deseo de renovar el ambiente y de asumir las más avanzadas tendencias entonces vigentes.

Liberado el país de la opresión japonesa y alcanzada la independencia, comenzaron los artistas a coordinar más eficazmente sus esfuerzos para modificar en la medida de lo posible el gusto del público y la actitud de los críticos. En 1948 se fundó con estas aspiraciones la Asociación de Artistas Filipinos, y en 1950, bajo los auspicios de la heroína de la resistencia antijaponesa Lydia Arguilla, cuyo marido había sido asesinado por los invasores, la «Galería Filipina de Arte», conocida habitualmente por las siglas de PAG. Lydia fue ayudada en su tarea por un nutrido grupo de mujeres escritoras, tan comprometidas como ella misma con los nuevos imperativos de los tiempos.

Las primeras manifestaciones de descontento por parte de los enemigos de la nueva evolución plástica se dieron en 1954. El primer ataque lo llevaron a cabo varios artistas decididamente tradicionales, que decidieron retirarse de la Asociación y provocaron una confrontación pública en la exposición oficial de dicho año. La polémica no fue perjudicial, sino que favoreció el interés del público por el arte vivo. Es más: en la actualidad, veinte años después, la pintura de vanguardia se ha convertido en una verdadera pasión nacional. Hay pocos países en el mundo en los que tan grandes masas de la población, incluidos muchos económicamente débiles, se interesen por las tendencias más avanzadas. En dicho aspecto, Filipinas constituye una excepción a la regla general de que mientras no se eleve suficientemente el nivel de vida resulta casi imposible conseguir que todos los estratos sociales disfruten en la actualidad con las creaciones artísticas.

La Asociación había tenido varios presidentes, entre los cuales cabe destacar a Pura Kalaw Ledesma y a Fernando Zóbel de Ayala,

que fue quien tuvo que desplegar las más grandes dotes diplomáticas para mantenerla unida en el momento de la secesión de 1954. Cuando dicho artista se estableció definitivamente en España fue sucedido en su cargo directivo, primero por Victorio Edades, y más tarde por Galo Ocampo. Todos ellos riñeron con seriedad su batalla en defensa del arte vivo y salieron vencedores. Un segundo acontecimiento que intensificó el interés filipino por la pintura actual lo constituyó el notable éxito que había alcanzado en Nueva York un año antes la exposición antológica de artistas filipinos seleccionada por la Asociación, y cuyos frutos de resonancia en las islas se recogieron a lo largo de todo el decenio siguiente. La polémica más dura fue —como siempre acaece en estos casos— la que entonces se entabló en torno al problema del «arte nacional», dirigida en principio a negarle su carta de naturaleza al arte abstracto, y sobre cuyo fondo —no sobre las exterioridades efectistas— nos pronunciaremos en el apartado final de este capítulo.

El efecto reunido de este nuevo interés por diversas modalidades pictóricas y el alza muy neta de la renta per cápita, así como una mejor distribución de la riqueza y el incremento cuantitativo y cualitativo de los profesionales libres, originaron una mucho mayor demanda de obras de arte. Ello dio origen, a su vez, a la apertura de bastantes nuevas galerías, entre las que destacaron la de «Arte Contemporáneo», la «7» y la «Luz», fundada esta última por el notable pintor Arturo Luz. Hubo también la consiguiente alza de los precios, inevitable siempre que se dan las condiciones recién reseñadas y fuente, tal como también acaece inevitablemente en estos casos, de largas polémicas y de bienintencionadas, pero inoperantes disquisiciones sobre el perjuicio que este auge sin precedentes le causaba a los coleccionistas modestos. Las leyes del mercado acabaron por imponerse, tal como acaece en todos los países del mundo no socialista, pero ello fue a la postre beneficioso para los artistas, quienes pudieron pintar en mejores condiciones, alcanzaron una todavía mayor comprensión y encontraron más fáciles accesos a los canales de difusión internacional.

A partir de 1963 fue doña Imelda Marcos, esposa del presidente de la República, quien dirigió en persona una parte importante de la política cultural y artística del país. Ello ratificó el triunfo de las vanguardias y contribuyó, a través de las actividades del «Centro Cultural de las Filipinas», ambiciosa institución dedicada a todas las actividades estéticas y culturales, a la puesta en órbita de las nuevas generaciones y a la consolidación de la labor de los precursores.

La pintura filipina actual es así de una gran riqueza, se orienta en un sentido preferentemente vanguardista y cuenta con un decidido apoyo oficial y una satisfactoria aceptación del entorno social.

3. LOS PRECURSORES TRADICIONALES

Fueron todos ellos figurativos y nacieron —con la excepción de Edades, que pertenecía a la generación anterior— entre 1910 y 1917. Pertenecen, por tanto, al mismo equipo generacional que los futuros introductores del arte no imitativo, cuyos dos más antiguos maestros —Hernando Ocampo y Constancio Bernardo—, nacidos, respectivamente, en 1911 y 1913, serán, en unión de sus más inmediatos continuadores, estudiados en el apartado siguiente. Los «figurativos evolucionados» incluidos aquí no serán más que cinco: el precursor Edades y sus herederos espirituales Galo Ocampo, Carlos Francisco, Vicente Manansala y César Legaspi. Las obras de estos cinco pintores cubren un amplio arco que, a través de la finura orientalista de Ocampo, la fabulosa mentalidad muralista de Francisco y la ponderada ordenación poscubista de Manansala, se extiende desde el protorrealismo social y el delicioso costumbrismo de Edades hasta el expresionismo incipiente y las implicaciones surrealistas y abstractas de Legaspi.

Victorio Edades (Dagupan, 1895) era no sólo pintor, sino también arquitecto y catedrático universitario. A mediados de su carrera realizó con notorio ímpetu algunos frisos amplios, movidos y apenas esbozados. Los caracterizaba la tensión del entronque dinámico de las figuras y la exaltación de unos trabajadores que parecían surgir literalmente desde el interior de la tierra. Captó asimismo la intimidad del instante volandero en unos apuntes hogareños y un tanto enternecidos. Decenios más tarde demostró, unas veces, la posibilidad de encauzar su espontánea garra expresionista e hizo gala, otras, de una delicada sutileza en algunos retratos de factura meticulosa y cromatismo ponderado y distinguidamente armonioso. Su importancia histórica, en cuanto introductor de una nueva mentalidad, supera incluso con creces la indudable calidad de su obra.

Galo Ocampo (Manila, 1911) fue un autodidacta de evolución varia, que acuñó con concisión eficaces sentencias. Así aquella en la que afirmó que «el academicismo es un narcótico, un opio estético. Mata el espíritu del hombre. El arte no puede ser encerrado en una fórmula». Fiel a su antiprograma, se unió con Victorio Edades y con Carlos Francisco en un frente compacto para luchar contra

esas «fórmulas». Su pintura evolucionó desde un fino orientalismo entre chino e hinduista hasta un expresionismo socializante, con trasfondo a veces virulento, y una sugerencia de soledades y una captación de situaciones o asociaciones insólitas de inequívoco origen surrealista.

Carlos Francisco (Angono, Rizal, 1913-1969) realizó abundantes murales para diversas instituciones culturales, oficiales y religiosas, pero su concepción grandiosa de la tectónica seguía siendo igualmente muralista en sus diminutas acuarelas que en sus lienzos de pequeño formato. Por otra parte, sus murales no eran frescos, sino óleos sobre lienzo, lo que en su caso concreto favorecía la fluidez de sus formas. Gestos, actitudes, finura del grafismo y detención de un movimiento que puede parecernos, no obstante, vertiginoso, nos demuestra hasta qué punto estaba imbuido Carlos Francisco de un orientalismo íntimamente fundido a todo cuanto había en él de occidental y de hispánico. Estudioso de Juan Gris y Picasso, de los fresquistas italianos y de la rama helenizante del surrealismo, fue «Botong» (así se lo llamaba familiarmente) un digno émulo de los muralistas mejicanos, a los que llegó a superar, incluso, en la finura exquisita del color, en la manera suelta de aglomerar y abigarrar sin agobio grandes grupos de figuras y en su capacidad para combinar liberadoramente hueco y volumen. Hizo pintura nacional en el más alto sentido de la palabra y supo mitificar sin resentimiento un pasado glorioso y reducir a unidad cuantas herencias conforman el ser actual de su patria. Algunos de sus murales los realizó en colaboración con Edades y con Galo Ocampo.

Vicente Manansala (Pampanga, 1910) perteneció al grupo de «los 13 modernos» y al de «los neorrealistas», lo cual quiere decir que procuró asumir en todas sus implicaciones la actualidad, pero su obra es irreductible a la de cualquier otro émulo o compañero y desborda enteramente todo intento de catalogación. Su punto de partida fue, no cabe duda, el cubismo, pero el suyo era tan inconfundible y diferencial como el del argentino Petorrutti y se caracterizaba, además, por un trasfondo expresionista y una variedad de registros en su captación del movimiento que lo llevaba a realizar espontáneamente en sus obras una síntesis de varias de las tendencias vigentes en cada una de las etapas de su gloriosa carrera. Fue por añadidura un muralista notable, cuya grandiosidad tectónica —igual que acaecía en «Botong»— se manifiesta lo mismo en el más extenso muro que en la más reducida acuarela. El cubismo de Manansala renuncia en principio a la simultaneidad de puntos de

mira y prefiere unificar las perspectivas, hacer jugosamente perceptible y palpable la suntuosidad de la materia y utilizar unos colores ricos, ponderadamente contrastantes e inesperados, que pueden consistir por igual en amarillos luminosos que en fríos azules o en ensuciadas resonancias neotenebristas, marfiles mortuorios o negros. A mediados del decenio de los cincuenta pintó algunas telas que, con un aire de exvotos enternecidos, reproducían altares y tenían dentro de su grafismo entreverado un regusto de intimidad solitaria y de entrañable religiosidad popular. Era ésta una de sus muchas facetas diferenciales, pero se había sentido posiblemente más él mismo cuando, a principios de ese mismo decenio, captó, en un agobio de masas encontradas y ardientes, el caos de un atasco de automóviles, todos iguales, en un anticipo lleno de vida de los actuales lienzos de incomunicación por exceso de medios, pero sin que dentro de aquella estructura compactamente abstracta fuese visible un solo rostro humano. Al hombre lo geometrizó a menudo en sus interiores hogareños de rica textura y color denso o lo dividió —ya en los últimos años del decenio de los sesenta— en una serie de bandas verticales que creaban un espacio-luz con vibraciones *op* e intimidad desrealizada. Otras veces imponía figuras reciamente monumentales, abundantes en claros amarillos y rosas, pero —emocionada paradoja filipina— encerradas a menudo en los breves límites de una acuarela y no en los de un gran mural. Miraba también a menudo hacia el pasado, pero no miméticamente, sino para recrearlo con medios actuales. Así acaecía, por ejemplo, en sus crucifixiones riberianas o en su *Interior de una casa holandesa.* Esta última obra constituye de una manera expresa un enternecido homenaje a Pieter de Hooch y también, tácitamente, a Joan Miró. La pintura de Manansala era, por tanto, tradición y renovación, asunción ponderada de todas las cualidades y sistemas vigentes a lo largo de sus dilatados años de creación y adecuación exacta en cada caso concreto entre aquello que deseaba expresar y el repertorio instrumental seleccionado para conseguirlo.

César Legaspi (Manila, 1917) fue uno de los fundadores del grupo de los 13. A comienzos del decenio de los cincuenta era un expresionista intenso, de colores extremadamente fríos o extremadamente caliente, utilizados en función de la deformación sistemática de la imagen y de su captación monumental y tensa del trabajo diario. Durante el bienio 1953-54 fue becado por el Instituto de Cultura Hispánica y pasó dos años en Madrid. Era la época auroral de la abstracción española, a la que se sintió ligado no en el sentido de

imitarla, sino en el de trascenderla y llevarla hasta sus últimas consecuencias. Así creó sus primeras superficies no imitativas de cromatismo ardiente y diseño cortante, compatibles con otras en las que la dominante abstracta admitía una insinuación de figuras en movimiento convulso o alusiones surrealistas relacionables con paisajes y vegetaciones imaginarias y altamente emotivos.

4. LA PRIMERA Y LA SEGUNDA VANGUARDIA NO IMITATIVA

El hombre que con su ejemplo y con su labor callada y su generosa ayuda a los jóvenes hizo posible el triunfo de las vanguardias; no imitaba es un autodidacta que no participó en ninguna exposición colectiva hasta haber cumplido los veintiocho años y que no se decidió a presentar su primera individual antes de los cuarenta y cinco. Hernando Ocampo (Manila, 1911) se llama este hombre, que fue siempre hijo de sus obras y que adquirió una fama temprana a pesar de su tardía confrontación con el público. Su gran batalla en defensa del arte nuevo la realizó a partir de 1950, cuando los críticos y aquella parte del público que habían apostado por el pasado se concitaron contra él una vez que se apercibieron de que se había convertido en la cabeza visible de la apertura. A ello contribuyó su fundación del grupo neorrealista, al que se adhirieron también Manansala, Legaspi, Romeo, Tabuena y los abstracto-fauves Oteyza y Estella, todos ellos comprometidos, a pesar de su evidente diversidad de tendencias, en el triunfo de la renovación.

Aunque Hernando Ocampo se había formado a sí mismo, sin haber pasado por ninguna escuela oficial de arte, poseía ideas muy claras sobre sus aspiraciones en cuanto pintor. «Cuando pinto —escribió— me hallo más interesado en mostrar cómo las formas, colores, texturas y líneas interaccionan las unas con las otras en el espacio que en capturar una semejanza fotográfica con la naturaleza. También me interesa más la creación de nuevas realidades, en lo que éstas tienen de fuerza y tensión, que la representación gráfica de las emociones convencionales, tales como el odio, el amor, la ira, etcétera. Yo desearía, por tanto, que los espectadores dejasen de buscar en mi obra unas cualidades que he eliminado a propósito.»

Las anteriores frases constituyen todo un programa de acción en el que todo se reduce, en último término, a la fidelidad a la propia necesidad de expresión. Fue en una u otra forma el de todos los pintores vanguardistas de ayer o de hoy y se dio de manera paradigmática en la mejor pintura filipina del tercer cuarto del siglo

La obra de Ocampo, prodigiosa síntesis, como recordó Duldulao —en nuestro último subcapítulo volveremos sobre ello—, entre Oriente y Occidente, logra una tal unidad entre la totalidad de sus elementos constitutivos, que invalida todo análisis independizado de cualquiera de ellos. Su punto de llegada fue una abstracción geométrica personalísima y sin equivalente en ningún otro país, pero el punto de partida era también abstracto y geométrico, aunque algunas de sus alusiones ornamentales pudieren hacer pensar en una neofiguración esquemática —¿esqueletos de animales o enigmáticos rostros humanos de recorte signográfico?— anterior al nacimiento oficial de esa subtendencia. Más tarde se limitó Ocampo a un entrecruzamiento de ritmos lineales signográficos, en los que el ritmo de la línea finísima tenía toda la melodía —pero no el deshilachado— de las más emotivas y serenadoras caligrafías extremorientales. Los encuentros de las diversas ondas lineales definían las formas, pero cada una de ellas se vestía luego con su color único, intransferible e insustituible. Cada forma exigía en su imposición de armonías la delimitación y cromatismo de la contigua. Era este último inconfundible, lírico y puro, matizado y sereno, definidor de espacios e inimaginable filtrador de la luz. Tiene a veces este color un regusto de vidriera medieval y no le conozco —en refinamiento y en capacidad de emoción sutil, suave y profunda— otro equivalente contemporáneo que el de Joan Miró. Si atendemos únicamente al ritmo de sus encadenamientos de formas —no al de la sutileza de la línea— podríamos pensar que Ocampo fue un inspirador lejano del «Equipo 57», de Córdoba. La diferencia real se halla en este caso más allá de las propias formas. Los investigadores españoles analizaban o descubrían comportamientos espaciales y consideraban que la pintura era un instrumento de trabajo como otro cualquiera. Para Ocampo la forma que se le impone al artista constituye su posibilidad única de transmitirnos una concepción intrasferible del mundo y de servir así al hombre en el desamparo de su desasosiego, pero no descubriendo —para eso prefiere a los arquitectos— las ricas posibilidades de una nueva arquitectura o un nuevo urbanismo. Hace, por tanto, pintura pura, pero al servicio del hombre, cuyo espíritu enriquece y cuya ansiedad seda.

Una de las muchas pruebas de la generosidad de Hernando Ocampo la depararon los trabajos en equipo que realizó en años recientes con pintores y escultores de las generaciones que han comenzado a tomar el relevo de la suya. Así, por ejemplo, en 1971 realizó unas construcciones neodadaístas en colaboración con Ro-

dolfo Parras-Pérez (Manila, 1935) y Florinda Trinidad, y otras con el primero de los recién citados —notable grabador asimismo— y con el escultor y escultopintor Eduardo Castrillo (Makati, 1943), notables por la sabia utilización de la luz real en calidad de forma ascensional, las primeras, y por el rigor de su forcejeante ordenación escultopictórica, las segundas.

Constancia Bernardo (Bulacan, 1913) es otro de esos renovadores filipinos de la abstracción geométrica que realizó tardíamente —en 1953— su primera muestra individual. Su manera apenas ha variado a lo largo de un cuarto de siglo, pero su sensibilidad se afina día tras día. En un primer momento hacía resbalar bandas rectilíneas sobre un fondo casi neutro, creando así sutiles y movidos efectos de profundidad. Más tarde prefirió un geometrismo más puro, creando un principio de movimiento *op* con sus entronques de polígonos de textura lisa y cromatismo finísimo.

Con Lee Aguinaldo (Nueva York, 1933) seguimos dentro del mundo de las renovaciones no imitativas, pero entramos en la generación siguiente a la de los grandes precursores. Su geometrismo puede hallarse en ciertos elementos accesorios relacionado con el de los inventores norteamericanos del *minimal art,* pero su apertura a un espacio propio, fluido y lleno de misterio en la huidiza palpitación de sus sombras inesperadas, lo hace inmune a toda catalogación. Pinta con acrílicos y parece partir de unos centros o de unas bandas que gradúan a distancias medidísimas la intensidad del color y —más todavía— la de la luz. A veces hay efectos de profundidad e incluso penetraciones en escorzo hacia un vacío en negrura que contrasta con la nitidez y viveza de los colores continuos. Es posible que este mundo diferencial de Aguinaldo sea fruto de una reacción personal ante sus admiraciones iniciales. En un momento de búsqueda de la propia identidad había chorreado la materia (hoy sus superficies son de una lisura ingrávida) y había buscado la diversificación de la expresividad cortando con poderosos empastes la totalidad de sus campos cromáticos o entreverando en remolinos sus acumulaciones deshilachadas de pasta, pero a cada nuevo lienzo comenzó a preocuparle más la emoción del espacio que el valor impactante y un tanto efectista de la textura. El resultado de este despojamiento progresivo fue su serena, su equilibrada desnudez actual y la definitiva elevación de la luz a forma garantizadora de la armonía del espacio y del equilibrio inestable de cada ambigüedad del color y de cada buscada descompensación de algunos de sus entronques de sugerencias conciliables.

Roberto Chabet (Manila, 1937) es, además de pintor, un arquitecto notable y un escultor igualmente aceptado por el público. Hombre de espíritu renacentista, no se ha limitado a estas tres actividades, sino que ha depositado su curiosidad universal en todos los órdenes de la acción y de la cultura. Su evolución fue gradual y partió de unas formas neofigurativas de recorte, proyectadas sobre fondos con estructuras abstractas. Evoluciona luego hacia un entronque de pequeñas figuras mágicas ortogonalmente dispuestas sobre la totalidad de la tela y llegó casi sin solución de continuidad a sus estructuras neogeométricas de exquisita finura. La sensibilidad para el color y para las degradaciones cromáticas hace que muchas de sus pinturas abstractas sigan teniendo algo de ventanas —uno de sus temas predilectos— y que las matizaciones del color y la luz en los rectángulos centrales de un lienzo en el resto de su extensión, plano y neutro, puedan sugerirnos con total capacidad de ensoñación cualquier paisaje que hayamos inventado o necesitemos inventar. Complemento indisoluble de esta obra pictórica es la escultórica. Encadenamientos de entramados metálicos en rico color, incorporación de elementos neodadaístas y búsqueda de espacios interiores crean asimismo una ambientación de ventana o penetración hacia un interior inacabable, con algo de laberinto, que parece constituir una de las constantes más significativas en la obra de este artista polifacético.

Arturo Rogelio Luz (Manila, 1926) es asimismo escultor, y lo caracteriza una notoria vocación monumental en esta segunda modalidad. Fue precisamente en su calidad de escultor como realizó una más perdurable influencia sobre toda una generación que vio en él al descubridor de un nuevo camino. Dicha influencia no se limitó a las Filipinas, sino que se extendió a China y Japón. Su pintura es, en cambio, más recoleta y abundan en ella los elementos kleeanos. Es notable también la finura de sus grafismos diseminados sobre fondos poblados de degradaciones e interpenetraciones sutiles. Ello explica fácilmente que cuando Luz abandonó su inspiración en pretextos tomados de la realidad circundante pudiese aliar con facilidad su trasfondo geométrico a la más extremada fluidez de la mancha y a la más exquisita imprecisión del color. Es por ello por lo que, aunque si hubiésemos seguido a rajatabla la secuencia cronológica tanto él como varios de los artistas que estudiaremos a continuación, deberían haber sido situados antes que Chabet, no lo hemos hecho para mejor reunir a todos los geométricos en el comienzo y situar luego a Luz como gozne entre ellos y nuestro cierre gestual-

expresionista abstracto. El mayor problema catalogal para el estudio de Arturo Luz es que creó por igual neofiguraciones fauves en sus orígenes y bodegones a lo Morandi en años recientes y que en el intermedio inventó abstracciones lineales y rayados sutiles que podrían parecernos, en ciertos aspectos, una premonición del op-art. En cuanto escultor, en cambio, su rigor constructivo, su dominio de una geometría monumental y flexible, su pulimento y su búsqueda de espacios interiores lo elevan hasta una de las cimas del no imitativismo contemporáneo de Filipinas. Es de señalar además que su utilización del color en la escultura es no tan sólo estrictamente pictórica, sino que tiende a ratificar una integración de todas las artes en la arquitectura y, sobre todo, en el urbanismo.

Este sería el momento más indicado para estudiar la obra de Fernando Zóbel de Ayala (Manila, 1924), si hubiese resultado pedagógico incluirla aquí. Zóbel es uno de los pintores gestuales más importantes del momento actual. Presidió además en un momento difícil la Agrupación de Artistas Filipinos y supo sacarla adelante. A pesar de eso creo que Zóbel pertenece a la pintura española y no a la del país hispánico en que nació. Me mueve a ello no tan sólo el hecho de que sea hijo de españoles y español de nacionalidad, sino también el que Zóbel se ha integrado de lleno en la pintura española y ha representado a España en algunos certámenes internacionales celebrados a partir de la fecha en que hace veinte años se estableció en Madrid. Creo, no obstante —pero sé que él no comparte esta opinión mía—, que su gestualismo exquisito y la magia aérea de sus interacciones en las que sucede a veces que un único blanco —el del propio lienzo— sea tres veces diferente en un mismo cuadro, según sean las luces y los otros colores que lo ciñen, entran también en cierta medida en la mejor tradición sintética de la pintura filipina reciente. Por eso, aunque sin incluirlo aquí oficialmente, aquí están de hecho su nombre y nuestro recuerdo para su invención de espacios inaprehensibles, construidos más con intuiciones de añoranzas y olvidos que con medidas humanas.

José Joya (Manila, 1931) es un rico expresionista abstracto con un trasfondo racionalizado de contención. En su primer momento de plenitud tendió a la alegoría y al simbolismo, pero siempre partiendo de formas inventadas que podían producir no obstante una sensación fisiológica de realidad viva y conmocionante. Sus largos filamentos de materia o sus empastes entreverados sobre fondos erosionadamente heridos, tenían un espíritu similar a la que en aquellos mismos días, a mediados del decenio de los sesenta estaban

aclimatando en sus escuelas respectivas los «abstractos» más renovadores de Madrid y Barcelona. Poco más tarde comenzó Joya a hacer emerger una gran superforma central en algunos de sus lienzos, subdivididos luego en otras varias. Tras este momentáneo análisis de la estructura interior de los ritmos de una forma única, prefirió obtener ésta por síntesis, enlazando un encadenamiento de grandes manchas suavemente erosionadas hasta llenar así el centro del campo cromático. Fue este el momento del equilibrio y la plenitud en el que todavía vive inmerso el autor, pero tal vez también, el de la textura todavía más emocionada que en los orígenes, aunque menos violenta y sin entrecruzamientos vertiginosos. El color vario y rico, en principio, se ensombrece voluntariamente cuando Joya busca una mayor economía expresiva. En dichos casos es también menor el arrancado de la materia, pero no la intensidad de la luz que puede convertirse en andamiaje difuso de la bien construida estructura.

5. LAS FIGURACIONES EVOLUCIONADAS

El único nexo que enlaza a los artistas que estudiaremos en este apartado es el de haber nacido entre 1924 y 1926 y el de cultivar todos ellos diversas formas de figuración que se extienden desde el tradicionalismo matizado de Hugo Yonzón hasta las conformaciones neocubistas o el expresionismo poscubista de Ang Kiukog o la nueva figuración un tanto crítica de Antonio Austria.

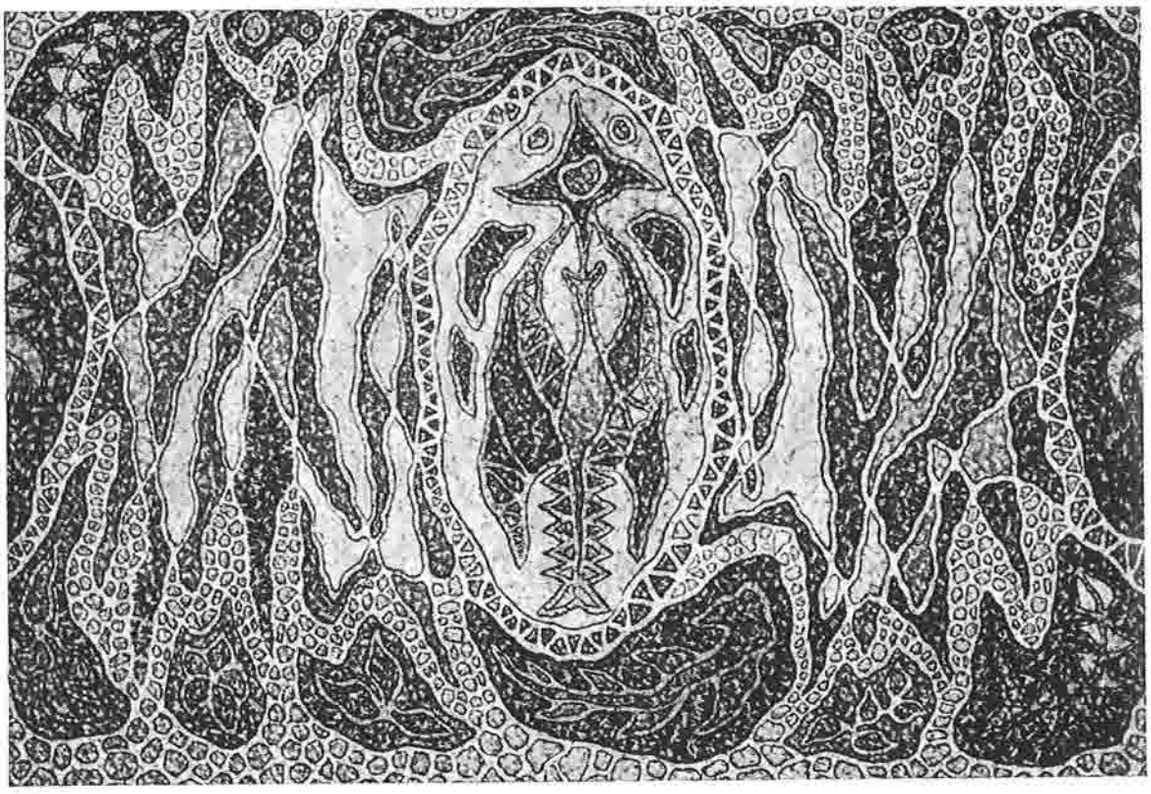
Hugo Yonzón (Manila, 1924) parte de unas estructuras sobriamente esquematizadas y es monumental, igual que tantos otros artistas filipinos, incluso en los pequeños formatos. La acusada delimitación de los volúmenes y los juegos de color puro en el interior de algunas de sus figuras contribuyen a aunar el aplomo de fondo con la movilidad de las superficies. Cuando capta escenas de intimidad costumbrista, paisajes fantasiosamente arremolinados, marineros en brega o barcos perdidos en la soledad de una playa, alía siempre el orden de la estructura y el forcejeo interior de las formas. Es además un colorista ricamente sobrio y que pone cada matiz y cada reflejo al servicio de la expresión general de cada lienzo.

Juvenal Sanso (Barcelona, 1929) se halla, a pesar de su nacimiento en España, íntimamente ligado al ambiente pictórico de las islas Filipinas, en las que residió desde su infancia hasta el momento en que en 1950 decidió alternar sus estancias en su país de adopción,

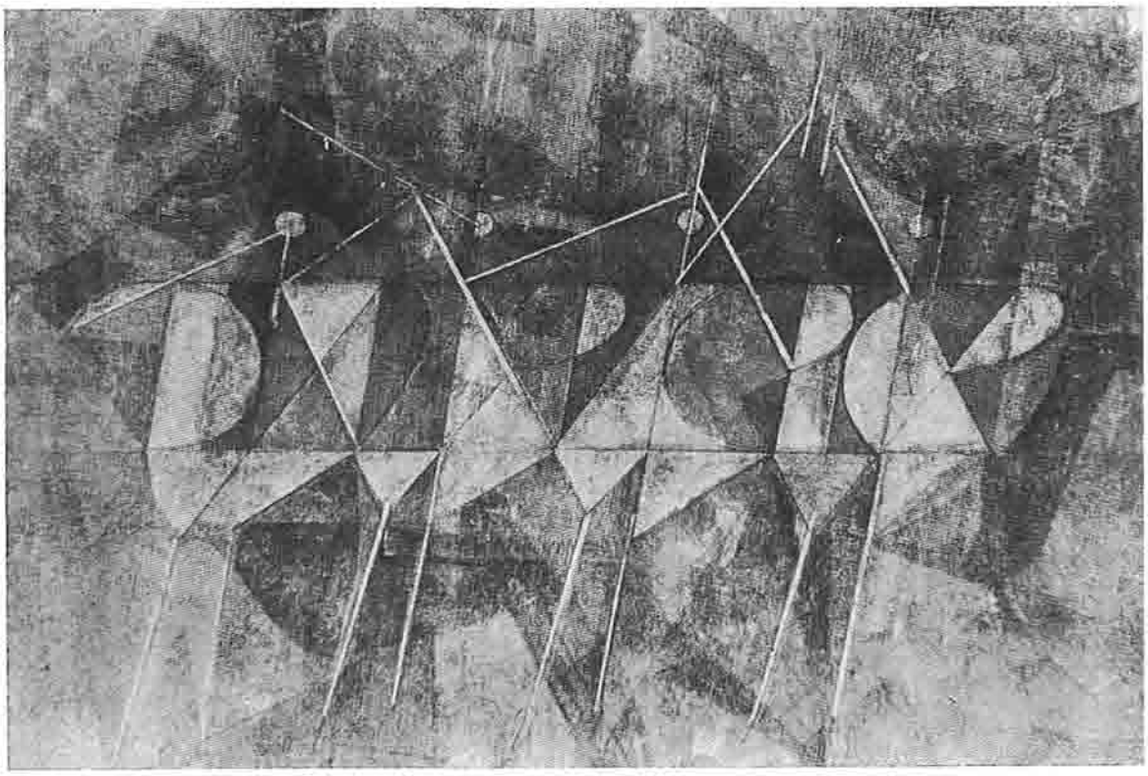
con otras algo más largas en Francia. Hombre de carrera rápida, cultiva por igual una especie de realismo fantástico, con estructuras encaramadas y un tanto piranesianas, que una dulce figuración de mujeres enternecidas y animales en soledad. Es exquisita su manera de hacer vaporosos a sus pigmentos y de aliar los naranjas o los carmines tornasolados de unos cielos inhabituales con las resonancias verdosas o sepias de unos paisajes desolados y en estado de efervescencia. Yo me atrevería a llamarle el pintor de la soledad y tengo la impresión de que incluso sus más misteriosas figuras femeninas y sus más alucinantes paisajes fantásticos traducen a menudo una contradictoria desolación interior, que no por sabiamente poetizada deja de tener para nosotros un no sé qué de lacerante. Conviene constatar, por tanto, que este español de Manila llamado Sanso es un hombre extraordinariamente sociable y alegre. Sus amigos hablan de la vivacidad de su carácter y de la riqueza del exotismo de algunas de sus creaciones. Creo, no obstante, que hay muchos seres humanos en los que un exterior afable y un disfrute de los legítimos goces de la vida resultan compatibles con una concepción dramática del universo que puede mantenerse entre paréntesis durante buena parte de nuestras actuaciones, pero que acaba por resultar operante siempre que queremos comunicar algo desde el último trasfondo de nuestro propio ser.

Mauro Malanga Santos (Manila, 1928) es el inventor de unas figuraciones muy personales y un tanto surrealistas, pero ha cultivado también con notable éxito popular la caricatura, actividad de la que pueden percibirse resonancias amortiguadas en algunos de sus lienzos. En muchas de sus obras hay una aglomeración de personajes que nos parece relacionable primigeniamente con la pintura ingenua. Abundan en ellas las dulces escenas de alegría popular bajo la paz de la ermita o el día de la fiesta del pueblo. Esquematiza otras sus paisajes urbanos o tiñe sus figuras humanas con alusiones oníricas insertadas a menudo en reminiscencias de sabor medieval. Hubo un momento en que sus formas se hicieron tan esquemáticas y sus colores tan intensos, ardientes y vaporosos que tuvo que desembocar necesariamente en la invención de algunos lienzos abstractos en los que entró en posesión de su omnímoda libertad. Es de destacar, no obstante —nota muy peculiar suya— que algunos de ellos, a semejanza de los murales del mejicano Clausel, parecen una yuxtaposición de pequeños cuadros a manera de taracea pintada y que éstos pueden ser por igual neofigurativos que abstractos, mágicos o surrealistas. Es aquí en donde este gran artista se

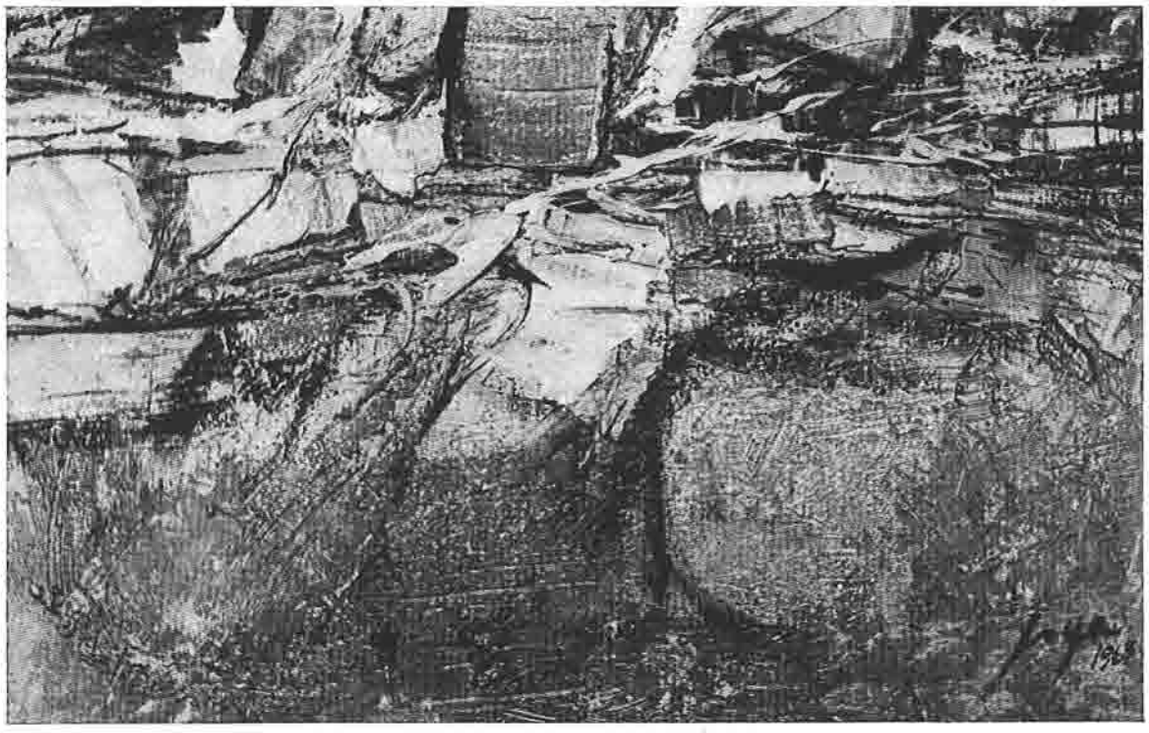
Carlos V. Francisco: *Rajah Soliman* (1966)



Hernando R. Ocampo: *Decorative Motiv* (1957)



Arturo R. Luz: *Serenata in Pink* (1965)



José T. Joya: *Fluvial Festival* (1965)

muestra más fiel a su magia y más seguro de sus posibilidades enormes y de su fantasía inagotable.

Elizalde Navarro (Manila, 1929) esquematiza sus formas y puede con igual verismo captar el abandono de un vendedor solitario en una calle desierta que convertir a sus mujeres desnudas en siluetas de luz o de sombra, recortadas sobre un fondo opuesto en luminosidad y en color. Hay en esas modalidades suyas, un tanto narrativas y con un trasfondo, en las últimas, de mentalidad pop, una sagaz intuición caricatural relacionable con la de Malang. En sus carteles de amplias formas encabalgadas, en los que tapa a veces las manchas gestuales con polígonos de inspiración geométrica, parece vivir, en cambio, en un momento próximo al del Rauschenberg de los años sesenta. Hace gala en ellos de un color rico y vario que le sirve para intensificar la expresividad. Es además Elizalde Navarro un importante escultor no imitativo, cuyas construcciones en hierro y madera y rico color tienen un trasfondo neodadaísta o de alusión a las miserias del maquinismo. Una gran parte de estas creaciones tridimensionales está constituida por escultopinturas en las que la diversificación cromática es tan importante como el propio volumen y como su neto recorte.

Rodolfo Ragodón (Manila, 1929) es posiblemente más limitado que sus dilectos Malang y Navarro. Muchos de sus temples abundan en degradaciones hábiles de pigmento mojado y en desvanecimientos efectistas. Capta, no obstante, con una maestría admirable el alma de los paisajes y el de los viejos edificios, adquiriendo en estos casos una calidad microrrealista que lo enlaza con los más serios logros de las variantes narrativo-neutrales del hiperrealismo más reciente.

Anita Magsaysay-Ho (Manila, entre 1925 y 1930) perteneció al grupo de los 13 modernos y al de los neorrealistas. Ello quiere decir que vivía en plena actualidad y que conocía todos los problemas de la pintura de vanguardia, pero su personalidad es tan poderosa que nada la influyó verdaderamente y fue siempre ella misma, pintase lo que pintase. Tampoco sintió nunca un excesivo interés por el triunfo rápido y dejó que lloviesen sobre ella unos honores justificados, sin esforzarse por conseguirlos. En líneas generales prefiere los formatos muy pequeños y la técnica muy minuciosa, pero tengo la impresión de que algunos de sus cuadros si se agrandasen lo suficientemente acabarían por parecernos espectaculares desparramamientos caligráficos. Su composición se apoya más en las inclinaciones de las figuras o en la palpabilidad de algunos pigmentos, ge-

neradores enlazados de ritmos y de envolvimientos concéntricos, que en ningún sistema académico. Incluso la escena más costumbrista adquiere en ella un aire de intemporalidad y de dulzura matizada, de alegría en sordina y de una extraña soltura no incompatible con la antes aludida minuciosidad. Hay ocasiones en las que lo mismo sus arbustos que sus olas o sus matojos se convierten en manchas llameantes por entre las que surgen las figuras humanas en una libertad llena de armonía y con movilidades ambiguas de ballet. Todo es así diferente en esta pintura que sin ser caligráfica, sino más bien todo lo contrario, acaba por parecerlo. Hay en ella todo el encanto y toda la capacidad de detener a las horas que caracterizan a los mejores kakemonos y biombos ornamentales de la pintura extremoriental.

Nena Saguil (Manila, entre 1925 y 1930) pinta unos paisajes apenas tocados y unas extrañas figuraciones angustiosas. Su dominio de la tinta china le permite inventar con unos ritmos que parecen serialistas unos encabalgamientos de montañas que tienen algo de dibujo japonés en levedad circunspecta. Otras veces alude con color vivo a unos pasillos interminables, en los que los caminos se hallan al mismo tiempo abiertos y semicortados, o desvae hasta tal punto las imágenes, que acaba por confluir con los especialistas no imitativos en un entreveramiento ordenadamente flotante de luchas y manchas.

Federico Aguilar Alcuaz (Manila, 1932) cultiva una nueva figuración que tiene a veces algo de rayonista. Ese irradiantismo de algunas de sus estructuras es compatible con un neoexpresionismo neofigurativo y violento que lo emparente en algunos aspectos adjetivos con algunas de las realizaciones del grupo CoBrA. Su agresión contra la forma humana tiene, no obstante, un trasfondo ornamental al que contribuyen la riqueza en bruto del color, la emocionada y maestra fragmentación de la forma y la tensión vibratoria de las estructuras.

Ang Kiukok (1931) realizó sus estudios en la Universidad de Santo Tomás, en la que terminó de conformarse su religiosidad apasionada y su sentido del orden. De ahí que si sus cristos expresionistas son verdaderos delirios de color y de dolorido ascetismo, tan ensangrentado y tan tenso como el de los imagineros españoles o filipinos de los siglos áureos, pueden, en cambio, sus composiciones poscubistas —bodegones planos o figuras en pirámide— responder a un orden tan racional como el de Juan Gris. Es posible, no obstante, que Kiukok haya visto a Juan Gris a través de la pin-

tura de Arturo Luz y no de una manera directa, pero reelaborándolo en todo caso de acuerdo con su personal concepción de la forma. Cabe señalar también el interés de sus «interiores» de juventud, caracterizados por un dominio de la factura minuciosa que nos parece espiritualmente hermano de los enternecimientos de Anina Magsaysay-Ho cuando paladea la dulzura íntima que pueden depararnos todos los humildes enseres o ambientes que nos rodean en nuestra pequeña vida de todos los días.

Antonio Austria (Shangai, China, 1936) es tan filipino como Sanso o como Aguinaldo. Su neofigurativismo tiene un no sé qué de argentino y muy poco de extremoriental. Como Berni o como Maccio mezcla acritud y ternura, pero hace ambas compatibles con un trasfondo de ilusión y con el reconocimiento de lo que puede haber de tedioso o de embrutecedor en los aconteceres repetidos de cualquier vieja familia venida a menos. Su dibujo en suave grafismo lineal y su color igualmente suave y movido hacen fácilmente digerible su sátira y más bien espiritualmente confortables sus ambientaciones.

6. LAS ULTIMAS PROMOCIONES

Los pintores incluidos en este apartado —excepción hecha de Duldulao— han nacido entre 1939 y 1945. Pertenecen, por tanto, a la generación más joven entre las actualmente vigentes y ninguno de ellos ha comenzado a adquirir un relativo renombre con anterioridad a 1966. Iniciaremos nuestra breve alusión a ellos con los más relacionables con las tendencias tradicionales y la terminaremos con los más decididamente vanguardistas.

Francis Yap (Manila, 1941) imparte sus enseñanzas en la Universidad de mujeres de Filipinas y cultiva un rico expresionismo a lo Guayasamín, pero con colores más densos. La sensación de tragedia íntima y de desamparo fatalista que algunos de sus lienzos producen es a veces literalmente angustiosa. En otras ocasiones su expresionismo se tiñe de implicaciones surrealistas delicadamente ponderadas.

Benjamín Cabrera (Manila, 1942), más conocido por su seudónimo de BENCAB, fue el primero de los artistas de su generación que conquistó un merecido renombre internacional. Tras su éxito en la VI Bienal de París, fijó su residencia en Londres, en donde expone habitualmente y disfruta de amplia demanda. El interés que despierta

su pintura se debe en gran parte al vigor de su expresionismo neofigurativo, que evolucionó desde un emborronamiento muy emotivo de manchas azulencas y rostros apenas esbozados, hasta un acusado de los trazos y una búsqueda angustiosa de la intensificación del carácter de sus figuras, seguidos poco más tarde de una etapa de neofiguración esquemática y notables valores ornamentales.

Virgilio Aviado (Manila, 1944) es un pintor de producción muy copiosa y maneras múltiples. Dada la abundancia y la variedad de su producción, resulta difícil caracterizarla en una descripción rápida. Es posible que durante su residencia en España se haya dejado influir por la «crónica de la realidad» y posiciones afines. En ese contexto cabe inscribir su aportación a un serialismo figurativo que lo lleva a encerrar en una cadena de pequeños rectángulos diversos momentos de una única acción. Sus colores densos, con resonancias moradas o negroazules en algunas obras, son acertadamente emotivos.

Lamberto Hechanova (Lloilo, 1939) incluye elementos neofigurativos y neodadaístas como complemento de sus estructuras abstractas. Es indiferentemente pintor o escultorpintor. En el primer caso suele trabajar con acrílico sobre tabla, y en el segundo realiza complejas construcciones en madera, aluminio y cristal. Su dominio del color y su seguridad de toque largo y rápido dotan de garbosa prestancia a sus encabalgamientos de formas no imitativas. En sus escultopinturas es más marcadamente geométrico y gusta de integrar en el ritmo de la obra muñecos de aluminio martillado entre alucinantes e irónicos.

Marciano Galang (Camarines Sur, 1945) representa en su generación a la abstracción geométrica ortodoxa. Sus amplios planos divididos por líneas rectas y sus colores armoniosos, sin una sola huella de textura o de diferenciación tonal, constituyen auténticas proposiciones de ambientes y son fruto de una investigación tan rigurosa como responsable.

Ben Maramag (Manila, 1945) cultiva asimismo la abstracción geométrica, pero de una manera casi traslúcida y con aceptación de moderadas degradaciones cromáticas y de emotivos efectos lumínicos. También en él prima la línea recta, pero con aceptación de sugerencias tridimensionales y no en estricta bidimensionalidad como en el caso anterior.

Igualmente traslúcido y geométrico es en sus lacas Rodolfo Gan (Manila, 1949), muy sutil y desrealizado en su cromatismo huidizo, blanquecino-grisáceo y altamente refinado.

En la obra de Justino Muyda (1944) la abstracción geométrica se convierte en fantasmagórica. Dobla los planos ceñidos por líneas rectas, pero hace emerger entre ellos luces tornasoladas, paisajes apenas esbozados y aglomeraciones flotantes de manchas informes. Todo ello lo realiza en unos colores densos, con trasfondo de Semana Santa y factura sutil y un casi es no emborronada con precisión exquisita.

Francisco Castillo (Manila, 1940) es un escultorpintor neogeométrico que ha fijado su residencia en España y que goza de reconocido prestigio en la Madre Patria. Todas sus obras son simultáneamente —aunque trabaje con encolados de madera sobre lienzo— análisis de correspondencias espaciales, murales postserialistas y sobrios y elementos experimentales para la creación de ambientaciones encalmadas y sobrias. De ahí su preferencia por las dominantes claras y por la desnudez del gran lienzo de base, y de ahí también la sistemática repetición de estructuras y de elementos, ya modificados, no obstante, lo suficiente en cada caso para evitar toda suerte de monotonía.

Raúl Lebajo (Tacoblán, Leite, 1941) es un escultopintor no imitativo un tanto serialista que se inscribe de lleno dentro de lo que algunas veces hemos denominado «corrientes internacionales de radicación intercambiable». Sobre bases de aluminio o madera extiende con buen conocimiento del sistema sus colores acrílicos o sus series de pequeños objetos teóricamente «encontrados».

Prudencio Lamarrosa (Llocos Sur, 1945) es otro escultopintor que tiene también algo de serialista, pero en el que abundan los elementos de tipo neodadá. La utilización del poliéster le permite revalorizar en series emotivas y levemente irregulares pequeños salientes y entrantes. No se limita a este dominio de los esquemas formales su maestría, sino que se enriquece también con un emotivo empotrado de grandes rectángulos en unos fondos menos elaborados y con una sobria fluctuación de las contrastaciones cromáticas. Su ortogonalidad es garantía de un orden riguroso, pero no fuente de rigidez.

Con un cuarto escultopintor, que es por añadidura un escritor notable, un buen historiador del arte de nuestros días y un ejecutivo eficaz (y también, según propia confesión, «el feliz poseedor de una rica colección de arte contemporáneo»), cerramos este apartado dedicado al estudio de los pintores más jóvenes y de las vanguardias en estado de gestación. Es dicho escultopintor Manuel D. Duldulao, cuyo dominio de la arpillera recosida, de los colores contrastantes y de los abultamientos emotivos y expresionistas, no le impiden encau-

zar sus construcciones sobre unos cañamazos invisibles de riguroso orden compositivo que las hacen tan ponderadas, eficaces e intensas como sus propios escritos o como su actividad de organizador. Es así Duldulao, aunque algo mayor que los nuevos valores de la generación de mediados de los años sesenta, un buen broche de oro para nuestro estudio individual de algunos de los artistas más prometedores de las nuevas promociones artísticas de Filipinas. Todos ellos están actualizando la herencia de los precursores de los tiempos de Edades, Carlos Francisco, Manansala y Hernando Ocampo, y se muestran así fieles a su espíritu y más todavía cuando evolucionan a partir de lo que ellos aportaron, que cuando se paran a mitad de camino en su investigación o se dejan deslumbrar por el recuerdo de los grandes y —otra característica diferencial de la evolución pictórica filipina— todavía excesivamente recientes antecesores.

7. ¿UNA PINTURA NACIONAL?

En las islas Filipinas, al igual que en todos los países de habla española de América, se ha planteado a menudo el problema de la posibilidad de que los pintores realizasen una pintura decididamente nacional y se les llegó a pedir en diversas publicaciones periódicas que se enrolasen en esa tarea. Hubo también —ello no podía faltar— partidarios indiscriminatorios de las corrientes internacionales. Me imagino que tanto los unos como los otros entendían por pintura nacional aquella que tuviese una personalidad tan definida que cualquier espectador pudiese reconocerla inmediatamente como filipina. No llegaron, no obstante, a caracterizar dicha pintura de manera inequívoca. De ahí que la polémica acabase por hacerse confusa.

Contribuyó a semejante confusión, aunque no tanto, por fortuna, como en Méjico en los años veinte, o en el Perú en los sesenta, el el hecho de no haber diferenciado suficientemente lo que, por una parte, podía constituir —fuese cual fuese su temática— una manera filipina de asumir un oficio y una tradición intercultural y lo que, por otra, podría haber de filipino en una narrativa magnificadora, inspirada en la existencia y en la historia patrias, pero en la que cabía tal vez la posibilidad de que se hallase servida por un repertorio de procedimientos, técnicas y estructuras formales que no tuviese nada de filipino. Ello descentró el problema y se llegó a olvidar que si los gloriosos muralistas filipinos realizaban una pintura inequívocamente filipina, ello no se debió precisamente a su inspiración entrañable en la rica historia y en las hermosas leyendas patrias, sino

a que en sus creaciones reactualizaron esa síntesis de fondo que hace que el arte actual de Filipinas sea digno heredero del de los tiempos virreinales en su reelaboración entrelazada de dos herencias igualmente irrenunciables, valiosas y auténticas. Constituye así este arte una excepción de interés altísimo y sin parangón en la actualidad en ningún otro país del mundo. Responde a las propias necesidades de una evolución histórica y no constituye, por tanto, una emulsión sin integrar, ni mucho menos una mezcla prefabricada para buscar una salida fortuita o para seguir una moda que satisfaga la vanidad o resulte rentable.

Es por estas razones por las que un abstracto geométrico como Hernando Ocampo realiza una pintura tan inequívocamente filipina como la de Carlos Francisco. La síntesis intercultural está enraizada desde hace siglos y se respira en el ambiente de la vida diaria, en la religión y en las costumbres, en la sensibilidad para un determinado tipo de melodía de la línea y en una manera general de ser o de valorar. No hay, por tanto, ningún filipino que pueda escapar fácilmente a ella, aunque queda siempre, tanto en Filipinas como en cualquie otro país del mundo, realizar un esfuerzo para abandonar la propia identidad. Ello sería, no obstante, sumamente peligroso para el futuro del arte filipino, ya que una aceptación indiscriminada de los estilos foráneos estrictamente occidentales comportaría la amputación de la mitad más misteriosa y serena del alma nacional.

No es por fortuna demasiado previsible el citado peligro. Ambas herencias viven en una bien dosificada interpretación creadora y sería absurdo, por tanto, afirmar de cualquier artista filipino actual que tiene influencias orientales u occidentales. La realidad es que no puede hablarse de ninguna de ambas «influencias», ya que todo filipino es simultánea e indisolublemente un oriental y un occidental, es decir, un producto cultural nuevo que ha reducido a unidad en su propia sangre las dos tradiciones culturales más ricas y renovadoras que existen en el mundo en el momento actual. Los pintores no pueden dejar de ser instintivamente fieles a esta realidad que se da tan sólo en ese archipiélago, que empieza a encontrarse a sí mismo, y hacen, por tanto. pintura nacional, tanto si se lo proponen como si no se lo proponen conscientemente. Esta síntesis fructífera enriquece al ser humano, y no se limita ya a los elementos occidentales y extremorientales, sino que en algunas minorías, se ha fusionado también con algunos elementos de tradición islámica.

Ser al mismo tiempo Occidente y Oriente y mantenerse fiel a ese condicionamiento doble constituye la mayor gloria de Filipinas.

Toda gloria va unida, no obstante, a una responsabilidad. El pueblo filipino la tiene ante la propia evolución de su historia y ante la comunidad de los países hispánicos, de la que forma parte en virtud de su religión, de su tradición nacional y de su concepción interracial de las relaciones humanas. Defender ese bien suyo será su mejor legado al mejoramiento del hombre y constituirá al mismo tiempo la mejor garantía de su grandeza y de la autenticidad de un futuro prometedor y serenamente armonioso, compatible con los riesgos y con las inevitables convulsiones que toda libre aceptación de una intrasferible unidad de destino comporta.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID-2