

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 meticolosa 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 parecerse, 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