

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 neofiguration 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 intransferible 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 palpación 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.