

parente y la multiplicidad de unas tonalidades misteriosamente sumergidas en abundantes ocasiones. La importancia y la eficacia de los quehaceres de Guzmán de Rojas sobrepasan todos los encasillamientos, pero debe tenerse muy en cuenta que fue su aceptación de sus deberes de hombre y de boliviano lo que hizo que se entregase generosamente no tan sólo a su vocación de pintor, sino también a una actuación formativa y administrativa de notoria eficacia.

David Crespo Gaztelu nació hacia 1900, al igual que Jorge de la Reza y antes que Roberto Guardia Berdecio. Los tres figuraban entre las personalidades más destacadas de la llamada «Generación del treinta», que sirvió de puente hacia el nuevo resurgimiento de la pintura boliviana que se produjo en 1950. Crespo Gaztelu murió tempranamente en 1947. En sus años mozos se había interesado entre 1925 y 1930 por la caricatura, modalidad en la que obtuvo algunos éxitos relevantes, pero que no satisfacía enteramente su voluntad de superación. Ello hizo que en el año últimamente citado comenzase a cultivar simultáneamente dos modalidades —el indigenismo y un ornamentalismo de la mejor ley—, que gozaban entonces de un gran prestigio, la primera, y de una relativa aceptación, la segunda. Sus pinceladas eran buscadamente vacilantes en algunas ocasiones, y le prestaban a sus lienzos un aire un tanto ambiguo, pero inconfundible. Sentía asimismo una comprensible predilección por los ritmos concéntricos y por unos trazos sinuosos altamente ornamentales, que nos permiten definir todo cuanto había de diferencial en su obra. En 1945 se interesó por la pintura mural y se trasladó, para perfeccionar sus conocimientos en dicha modalidad, a Buenos Aires, en donde dejó claras huellas de su capacidad creadora en los frescos que realizó durante dos breves años en la Capital Federal argentina, pero en 1947 falleció en su máximo momento de plenitud, cuando todavía era posible esperar de su maestría la realización de otras muchas obras todavía más eminentes.

Jorge de la Reza (hacia 1900-1958) se hallaba inmerso asimismo en la «Generación de 1930», y fue uno de los más destacables renovadores de las enseñanzas que se impartían en la Academia de Bellas Artes. Había ampliado sus estudios en Yale y en Londres, ciudad esta última en la que perfeccionó sus conocimientos en la restauración de obras pictóricas, modalidad auxiliar de suma importancia que logró dominar con relativa rapidez, pero su vocación era la creación personal y no la reparación de creaciones ajenas. En sus murales alcanzó grandes éxitos y prefería, a la manera renacentista, el temple al óleo. Sintió además un gran interés por la obra de Piero della Francesca y estudió detenidamente sus procedimientos y realizaciones. Su talón de Aquiles fue en aquellos años una tendencia a un ornamentalismo, sabio sin duda, pero tal vez impropio en algunas ocasiones. En la pintura de caballete prefería, igualmente, el temple al óleo y sentía mayor interés por las temáticas tradicionales que por las vigentes en su momento histórico. Ello lo condujo a inspirar muchos de sus lienzos en los viejos santorales y a pintar con una concepción un tanto geométrica del espacio algunas obras tan significativas como *San Francisco y el lobo*, sobre las que parece flotar el espíritu inmarcesible de *Las Florecillas de San Francisco de*

Asís. Dicha dedicación la compaginó con la realización de varios lienzos de tipo indigenista, en los que había algunas opacidades paradójicamente luminosas en sus contrastes de toques vibrantes. Aceptaba también un alegorismo convencional que se armonizaba bien con su arcaísmo sin rebuscamiento, un tanto ambiguo en algunos momentos.

Roberto Guardia Berdecio, destacable pintor y grabador, nació en Sucre en 1913, pero en 1934 se trasladó a México, a cuya pintura pertenece más que a la boliviana. Entre 1938 y 1946 residió en Nueva York, en donde expuso dos importantes murales, titulados ambos *Retrato de Nueva York*. En 1946 regresó a Méjico, en cuya vida social y artística se integró de nuevo, pero antes había viajado a La Paz para fundar en dicho año la Unión de Artistas Plásticos de Bolivia. Deseaba asimismo y luchó para conseguirlo, aclimatar en Bolivia un muralismo similar al mejicano de los años veinte. Fundó para ello el Taller de Plástica Popular, del que formaban parte además de Berdecio, los pintores Atilio Carrasco, Félix Rojas Ulloa, Jaime Loaiza y Oscar Alandía Pantoja. En su opinión el muralismo mejicano había caído en el academicismo, aserto muy difícil de demostrar, y aspiraba a crear con el apoyo de varios escritores y artistas un movimiento pictórico de inspiración y factura actuales e inspiración autóctona. El arte no debería limitarse, en su opinión, a la escultura, el mural y la pintura de caballete, sino también extenderse al cine y a toda posible modalidad plástica presente o futura. De acuerdo con dicho proyecto que no llegó a tener una sólida implantación lanzó Berdecio su «Teoría kinética», cuya máxima ambición era, según la concisa definición de Rigoberto Villarroel, que «el mural se desdoble como un libro de múltiples páginas, en el que cada lugar de observación es una nueva imagen móvil, semejante a la superposición cinematográfica, constituyendo la máxima aspiración para la construcción mural y pictórica»¹.

Berdecio era muy tradicional y apurado de factura en sus dibujos indigenistas, pero a propósito de su «muralismo kinético», había afirmado que tendía a descubrir «nuevas formas, nuevas escenas, nuevos detalles» y a crear ante todo «un nuevo vocabulario, producto de esta época de grandes descubrimientos científicos y técnicos.» Era partidario asimismo de quebrar la camisa de fuerza que constituyen el marco y el cuadrilátero y traer los espacios y los volúmenes al espacio mismo en que vive el espectador².

Para realizar esta nueva pintura de carácter violentamente expresionista, polémico y acusador, empleaba el compresor eléctrico y la broca mecánica. La mayor parte de estas pinturas polémicas datan del año 1938 y se hallan en la Biblioteca Municipal de Nueva York.

Muy importantes asimismo son las pinturas murales de Miguel Alandía Pantoja (Oruro, 1914), pintor habitualmente realista y arremolinado, cuya paradójica aspiración consistía en perfeccionar el moderado clasicismo de que hacía gala en su mesurada pintura de caballete. En 1932 participó en la Guerra del Chaco, sobre la que pintó años más tarde de memoria varias importantes obras. Luego realizó algunas caricaturas, una serie de lienzos de tipo naturalista y los murales del Sindicato Minero de Catavi.

¹ Villarroel Claire, Rigoberto: Arte Contemporáneo - Pintores, Escultores y Grabadores Bolivianos. La Paz (Bolivia), 1952, pág. 55.

² Estas tres últimas citas figuran en el mismo libro y la misma página en que figura la inicialmente citada.

Condensaba bien los volúmenes en sus lienzos indigenistas de una manera parecida a la empleada por el mexicano Goitia, pero sin que éste lo hubiese influido en otros aspectos. Era autodidacta, pero podía competir con la mayor parte de los pintores que habían estudiado en academias o ampliado sus estudios en Europa o Estados Unidos y era espontáneo en todo cuanto pintaba. Con su obra terminamos este primer artículo dedicado a la renovación de la pintura boliviana que se había iniciado en el último tercio del siglo XIX y que se prolongó en la primera mitad del XX. Lo entonces conseguido fue mucho y de gran calidad, pero en 1950 se inició una nueva singladura que se integró lentamente en el conjunto de las tendencias pictóricas vanguardistas del ámbito euroamericano de la cultura occidental. El avance fue rápido, sin pasos en falso y con aceptación de todas las innovaciones en las que la calidad primase sobre el lucimiento personal. De todo ello nos ocuparemos en un artículo posterior, dedicado a la pintura boliviana durante los 25 años cruciales comprendidos entre 1950 y 1975.

Carlos Areán



