

El realismo mágico en la pintura latinoamericana ⁽¹⁾

Martha Pérez de Giuffré

El Realismo Mágico es una tendencia artística asociada históricamente a la ficción literaria y a la pintura latinoamericana, pero sus manifestaciones se registran también en el arte de Alemania (donde se inició), así como en el de Italia, Francia y los Estados Unidos, desde 1920 hasta nuestros días.

El término *Realismo Mágico* tuvo su origen en el ámbito de la pintura, paralelamente a las ideas de Karl Jung (2) acerca del redescubrimiento de lo mágico real más allá de la inmediatez de un mundo tecnologizado. El movimiento como tal surgió sobre el final de la primera Guerra Mundial como emergente artístico de una añoranza general por la vida, la paz y una conciencia más profunda del presente.

Sus comienzos permiten caracterizarlo como un movimiento postexpresionista y antimoderno que tuvo lugar en Alemania como reacción contra la pintura abstracta. Esta tendencia evolucionaría hacia el Realismo Mágico propiamente dicho, cuando los principios representacionales del realismo pictórico -recuperados por este arte de reacción- se fusionaron con el interés artístico por el descubrimiento de cualidades mágicas en lo profundo de la realidad cotidiana.

El movimiento persistió durante casi todo el siglo XX como una continua contrapartida del abstraccionismo pictórico. Como tal, fortaleció la preocupación por la objetividad en el arte y, en este sentido, el Realismo Mágico expandió el campo de la pintura realista hacia una nueva esfera simbólica, enriquecida por el ingrediente mágico. La peculiaridad de sus figuraciones requiere un nuevo análisis de las formas del realismo pictórico, su origen y significado y su presencia importante en la pintura latinoamericana.

Realismo y realismos

La preocupación por la representación objetiva no define sin más a una pintura como realista. De modo simple puede decirse que la imitación pictórica de los aspectos externos visibles de los objetos no representa por sí misma la realidad de los mismos; sólo representa su apariencia. No obstante ello, la presencia de la forma artística imitativa o representativa de los aspectos objetivos de la realidad es lo que en principio ha dado lugar a la denominación genérica de realismo artístico.

El realismo, así entendido en sentido amplio, recoge en su seno una confluencia y superposición no siempre clara de actitudes, doctrinas, estilos y movimientos, también denominados individualmente «realismos». De este modo, la amplia gama

de posiciones que asumieron históricamente diferentes valores de representación de lo real por parte de la forma pictórica -es decir, posiciones «realistas» en el sentido general del término- han sido categorizadas como formas *fuertes* y formas *débiles* de realismo, ingenuas o esencialistas, superiores e inferiores, sub o hiperrealismos, etc. Es decir que puede reconocerse una actitud o tendencia realista del artista frente a la realidad, que obedece a principios básicos generales y, dentro de ella, diversas doctrinas o *credos* realistas. A su vez, todo el conjunto puede ordenarse en función de dos límites que son: el naturalismo, como realismo ingenuo, por un lado, y el realismo ontológico o realismo «superior», al decir de Berdiaef (3), por el otro.

El Naturalismo como tendencia

Un texto renacentista esclarece la idea de naturalismo por medio de una anécdota. Paolo Pino, en su *Diálogo de la Pintura* (Venecia, 1548), comenta que Zeuxis (4) pintó un racimo de uvas tan natural que los pájaros acudían a picotearlo. Esto le otorgó la supremacía artística sobre los otros pintores de entonces. Parrasio (5), por su parte, pintó un velo blanco en un cuadro, bajo el cual señaló varias figuras. Zeuxis, su rival, pidió a Parrasio que corriera el velo para poder ver las figuras, a lo que respondió Parrasio: «Descúbrelo por ti mismo». Zeuxis, al intentarlo, comprendió que había sido engañado y se confesó vencido por su rival. (6)

La cuestión entre ambos artistas, relatada por Paolo Pino, pone de manifiesto la noción de maestría pictórica como representación de la inmediatez de las cosas, esto es, la imitación de las cualidades visibles del objeto representado, técnicamente un *trompe l'oeil*. (7)

En dirección hacia este extremo se sitúa en general el naturalismo como tendencia. Pino toma de Aristóteles la idea de imitación (mímesis). Su propio contexto histórico (siglo XVI) tanto como el de los sucesos de su relato (siglo V a C) entienden el arte de la pintura como imitativo, aunque en el caso particular de la anécdota y el sentido que surge de ella, se refiere a una imitación reducida a los aspectos físicos visibles inmediatamente en las cosas. Por lo tanto, con el naturalismo estamos dentro del campo amplio del realismo señalado más arriba, o sea dentro de la concepción del arte como representación de los objetos reales, como «espejo» (8) de la realidad. En el extremo de ese campo entonces, la tendencia naturalista somete la imitación a la apariencia del objeto.

El Naturalismo como doctrina

A su vez, el Naturalismo como doctrina se identifica con lo propuesto por Emile Zola (1840-1902) en sus escritos críticos (9). En *El Buen Combate* pueden subrayarse las siguientes ideas centrales:

- La obra de arte es un trozo de la creación visto a través de un temperamento. Zola se opone a la noción de lo bello absoluto:
- Existen tantas bellezas distintas como cosas, y si una misma cosa pintada por varios artistas nos da distintas bellezas, es porque cada artista tiene distinto temperamento.
- Hay dos elementos en la obra: el elemento real que es la naturaleza y el elemento individual que es el hombre. El elemento real es fijo, existe igual para todo el mundo. El elemento individual varía al infinito.
- Si no existiera el temperamento todos los cuadros serían simples fotografías.

Para Zola la palabra *realista* «no significa nada» porque en la obra de arte lo real «se subordina al temperamento».

La caracterización realizada por Zola a través de la serie de artículos reunidos en *El Buen Combate* considera a la naturaleza expresable por lo *más natural* dentro del superior orden del hombre, es decir, el temperamento, y el proceso de figuración opera libremente subordinando naturaleza y técnica al fluir del temperamento individual, lo vital. Se sitúa así en el borde del «objetivismo» pictórico. El artista representa de una manera fenoménica, pero pasa por un temperamento -individual- que le da la imperfección a la representación. No hay contemplación (*contemplatio*) espiritual, sino más bien «vida» en y con la naturaleza.

Esa vida, regida artísticamente por el temperamento, es lo que separa al naturalismo según la propuesta de Zola, del *trompe l'oeil*, de la reproducción técnica. Para el naturalismo «miente» tanto el que induce modalidades formales sobre la naturaleza, como el que simula técnicamente un objeto de la misma naturaleza.

No se puede formular ninguna regla ni dar ningún precepto, hay que abandonarse sin reservas a su naturaleza y no mentirse.

Si se quiere representar la vida es necesario tomar la vida en su completo mecanismo. Los pintores naturalistas se proponían salir del taller e ir a pintar al aire libre, hecho de enormes consecuencias en la pintura. (10)

¿Hiperrealismo o naturalismo?

Alineada por algunos estudiosos dentro de la actitud naturalista de la pintura, la corriente *hiperrealista* norteamericana se destaca por su mimesis extrema o *fotográfica*. Su propuesta, sin embargo, no avala tal asociación sin más con el naturalismo, si se la considera con cierto detenimiento.

Linda Chase (1973)(11) elabora conclusiones muy claras sobre el hiperrealismo. Para ello se basa en reportajes realizados previamente a los artistas de esa corriente, activos en los años 60, y publicados por la revista *Art in America* en noviembre de 1972.

Para Chase el hiperrealismo no es un movimiento ni una escuela, es más bien

una consecuencia natural de la sociedad superindustrializada, donde los medios de comunicación tienden progresivamente a convertirse en un canal excluyente de comunicación entre el sujeto y la realidad, «hasta que la imagen deja de ser imagen de lo real para ser sólo contenido de la realidad de los medios». Es un fotorrealismo, ya previsto por el historiador Franz Roh en 1925 en un texto sobre el Realismo Mágico, sobre el cual se volverá más adelante.

En el hiperrealismo lo real se transfiere a otro plano, más próximo al sujeto que el anterior y por lo tanto más surreal. La imagen fría, puramente mecánica, que el hiperrealista pretende al reemplazar la mirada del ojo natural humano por la del ojo tecnológico de la fotografía, resulta ligada a su subjetividad por cuanto el medio de comunicación visual donde la imagen se instala es, a la postre, una extensión artificial de las facultades sensoriales del sujeto, una «ortopedia sensorial» que él necesita y frente a la cual lo real permanece indiferente. Por ello el hiperrealismo, en cuanto es un realismo crítico, puede estimarse como crítico de la condición del sujeto respecto a la realidad natural cuando ese sujeto queda envuelto en la ampliación artificial (ortopedia) de sus sentidos. Esa crítica es elíptica y finalmente reflexiva. Hace patente la condición del observador por medio de una exacerbación de la objetividad y una dramatización de las condiciones en que la observación se realiza. (12)

Como puede verse, estos caracteres inclinan la propuesta hiperrealista fuera de las pautas naturalistas. La elaboración crítica, aunque se efectúe y se traduzca en formas extremas de sensorialidad visual, responde a la función crítica del entendimiento que se expresa visualmente y no al temperamento que fluye vitalmente en su encuentro con la naturaleza y deriva pictóricamente en un sensualismo. De este modo el hiperrealismo norteamericano, con su interna complejidad, no es naturalismo pero tampoco es un realismo esencialista, sino una reflexión crítico-pictórica sobre el hombre y la intermediación técnica entre él y la realidad natural, y en el cual se acentúa la objetividad de la realidad con una estética que sí coincide con el realismo.

Otras numerosas concepciones pictóricas componen la red de los credos realistas a lo largo de los tiempos, como particularizaciones temporales de una actitud o tendencia realista básica (realismo figurativo, fotorrealismo, neoclasicismo, superrealismo, etc.) No obstante el hiperrealismo es, en sus aspectos formales, una forma derivada del Realismo Mágico. Sobre esto se volverá luego.

El realismo como tendencia

En pintura, *Realismo*, como término genérico, en su significado más amplio, quiere decir reconocimiento del valor representacional de la forma pictórica con respecto a la realidad. Asumir esto es situarse en una actitud realista. Esta es la tendencia realista. El artista realista no pretende como finalidad de su arte expresarse él mismo como sujeto, ni tampoco someter la representación a los aspectos visibles inmediatos de las cosas, sino expresar el significado de la realidad y de la existencia

de la misma, a la cual indaga pictóricamente, y a la cual tiende su *intellectus* tratando de comprenderla y plasmarla en la actualización pictórica de su presencia.

Por supuesto el artista es un hombre, persona, y expresa como tal junto con el significado comprendido de la realidad, también su subjetividad personal definiendo así sus características pictóricas individuales. Pero esto es mucho más que el temperamento individual propuesto por el naturalismo, porque se compromete el intelecto en el arte, lo cual establece un valor de universalidad en la obra pictórica, no por lo que tiene de fijo lo material de la naturaleza imitada, objetiva e igual para todos, sino por lo que tiene de objetivo el significado de la realidad representada, comprendido intuitivamente y expresado en la obra. Este significado trasciende en sí mismo la subjetividad individual y por lo tanto las diferencias entre los individuos artistas.

Realismo como doctrina

En lo que puede denominarse «gran realismo», o bien desde el punto de vista filosófico «realismo ontológico», coinciden la tendencia y la doctrina, según los términos usados hasta aquí. La segunda mitad del siglo XIX ha visto un progresivo retorno del arte hacia esta posición como reacción contra el romanticismo. Sin embargo, la presencia de la subjetividad en el sentido reivindicado y desarrollado por la concepción romántica, y el individualismo encarnado en la razón moderna, han derivado en posiciones autodenominadas realistas - porque se encuentran dentro de la tendencia - pero no coincidentes con el gran realismo o realismo propiamente dicho. Entre los signos *naturalista* (objetivismo ingenuo) y *expresionista* (subjetivista) como contrarios en tensión, se encadenan - como ya se señaló anteriormente - un realismo general de múltiples visiones.

En el realismo no es la expresión del sujeto el fin del arte (13), se dijo; y esta cuestión es fundamental en el proceso de construcción de la obra. Para un subjetivismo, la unidad de la obra pictórica (y de la obra de arte en general) está dada por el sujeto como centro de conciencia y es, por lo tanto, intencional. Para la doctrina realista, en cambio, la unidad es ontológica, pertenece al ser de las cosas. El sujeto también la tiene en sí, y además puede comprenderla. Por lo tanto, la obra de arte expresa el encuentro de ambas dimensiones, la objetiva y la subjetiva.

El proceso de la visión contemplativa de lo real es entendido así como una reconstrucción sobre el objeto, su estructura y cualidades: como formación de un patrón o cuadro de relaciones que, como un todo visual fusionado e integrado, devela en la presencia del objeto contemplado el significado buscado por el artista. No es el resultado de un proceso deductivo, no hay demostración ni hay predicación, aunque por supuesto el intelecto está involucrado como *intellectus*. En este sentido señala J. Maritain: «El Sabio es un Intelecto que demuestra, el Artista es un Intelecto que obra (...)» (14).

Es decir, el artista contempla, conoce y crea una obra. El pensamiento artístico creador se articula sobre la base de la percepción visual comprensiva, el acto intelectual de conocimiento intuitivo y la imaginación creadora. Esto implica una actividad intuitiva anterior y más allá de las formaciones lógicas. Se trata de una actividad de descubrimiento, perteneciente a la causalidad libre y esencialmente referida al misterio de lo real.

Cuando se desarrolla un proceso creativo la obra de arte pasa a ser la plasmación objetiva final de una percepción estética elaborada contemplativamente -intelecto- y afectivamente -goce. Este proceso de objetivación opera a través de la actividad artística constructiva llamada *artificio*. De modo que este artificio, por el cual se producen las formas creadas por el hombre, resulta ser con su complejidad y especificidad la diferencia esencial entre la forma artística y la forma natural. El origen de cada una de ellas es distinto, aunque se encuentran operativamente relacionadas por analogía -información de una materia a imagen y semejanza de la creación primera de la realidad.

Ahora bien, un objeto debe primeramente ser visto, y su estructura y significado discernidos, para que pueda movernos emocionalmente. De modo que la emoción estética depende de los ingredientes cognoscitivos de la visión. Esto quiere decir que la expresión de la emoción no tiene otra significación por sí misma fuera de la que va asociada a la revelación de los componentes intelectuales, ya sea consciente o no tal asociación. A este respecto podría decirse que no hay objeto, de ninguna clase, cuya percepción no produzca una *aceptación* o reconocimiento psíquico, no formulado, relativo a la forma. Se trata de un «darse cuenta» de la forma por parte de la sensibilidad, por el cual se asocia un significado a la forma por un acto de asentimiento intelectual. Partiendo de este punto, el artista creará como materialización de la *síntesis* de contemplación afectiva y conocimiento intuitivo de la forma, es decir, integrará el reconocimiento de la irradiación sensible presencial de la realidad vista, la aceptación de sus cualidades existenciales desveladas y de sus relaciones con otras formas que la rodean.

Siguiendo las reflexiones de Arthur Howell sobre este particular, la observación siguiente tomada de uno de sus textos, ilustra lo dicho: «The vertical is used to express elevation, strength and energy, and other allied ideas or concepts, such as uplift, exaltation and aspiration. The horizontal for repose, rest and inertia» (...) «Our experience of these lines throughout life is indicative to us of energy in these opposed states» (15).

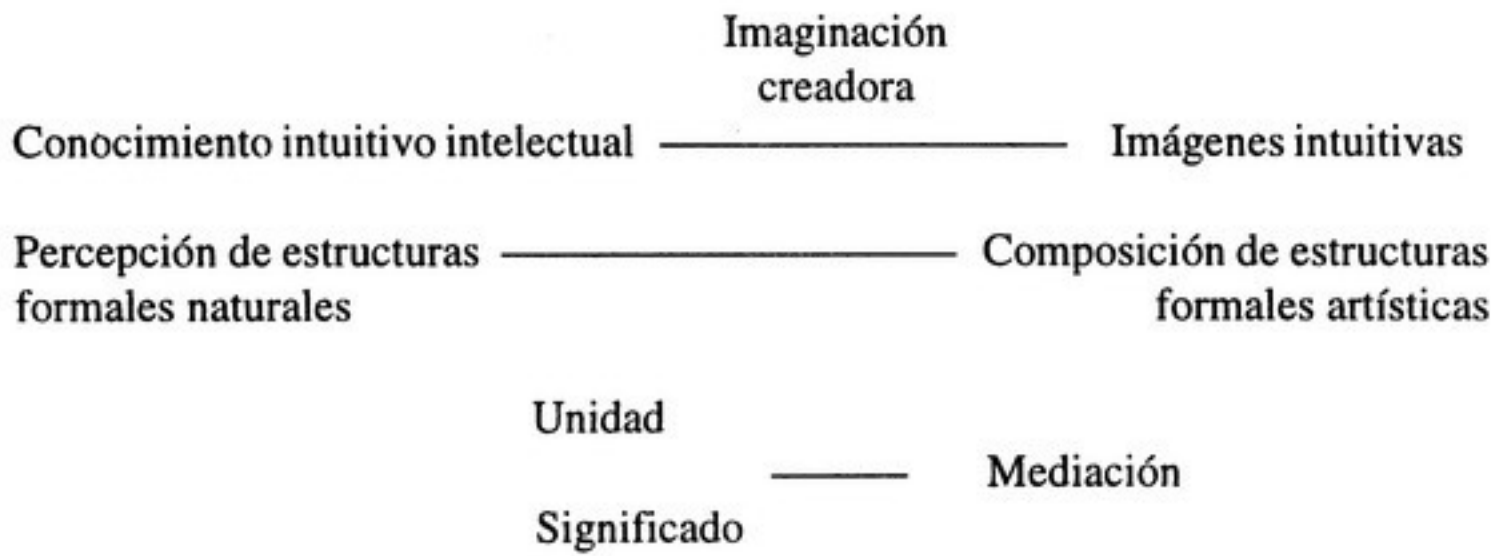
La síntesis de percepción y conocimiento opera en el artista un proceso de transmutación de la forma natural - aprehendida primero sensiblemente - en *forma artística*, creada por la imaginación a partir de ese conocimiento, según la potencia constructiva del pensamiento artístico (artificio).

Metáfora pictórica y realidad

Hablar de metáfora pictórica es hablar de formas pictóricas significativas. Volvemos a Howell : «Neither must we think that the knowledge implicit in intuition, i.e. the full meaning or content experienced, is by any means made known or brought to our understanding by verbal identification of the intuition with a concept - height or brightness, (of the sky for example)». (16).

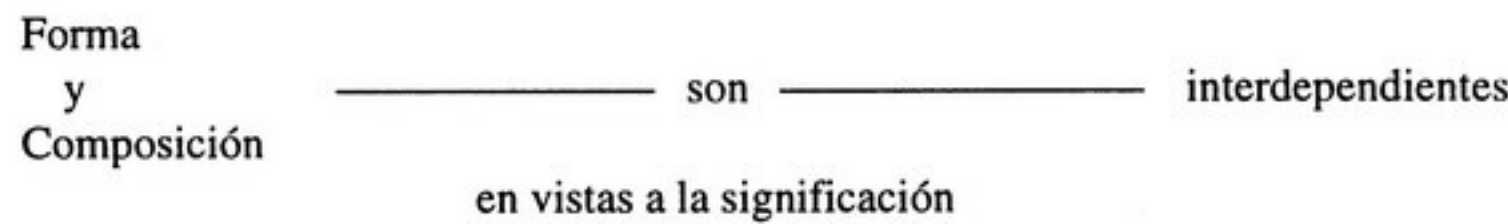
El fortalecimiento de la base intuitiva establece una separación definida entre la significación verbal -o identificación conceptual con el contenido- y el reconocimiento perceptivo aludido antes, ya que este último tiene que ver con la condición irradiante de la intuición.

El significado completo de una porción de lo real, obtenido por este conocimiento intuitivo, es transpuesto por el pintor en imágenes de origen también intuitivo. El proceso creativo de la metáfora pictórica se puede esquematizar de la siguiente forma:



¿Qué es, entonces, una metáfora pictórica para el realismo? En primer lugar, se constituye por medio de un diseño de líneas y áreas de color sobre una superficie plana. Diseño y áreas de color están referidos a la *disposición de formas*, es decir, a la *composición* de la obra pictórica. Esta es una cuestión importante porque la composición es el principio operativo y base de reconocimiento para la expresión de un significado artístico, en lo que se refiere a la metáfora realista. En la composición reside propiamente la creación y, en ella, se revela el significado.

En el esquema anterior el significado está relacionado a la Unidad, y ambos a la estructura formal. Entonces:



Esto es, en la tradición del realismo, las propiedades metafísicas trascendentales del «Unum» y «Verum». Pero, ¿qué quiere decir Unidad en la percepción estética?: Unidad intuitiva, ciertamente, en primer lugar. El material sobre el que se funda toda reconstrucción significativa proviene de la intuición. La percepción es organizada en formas por el proceso compositivo del espíritu y estas organizaciones son reconocidas como entidades diferenciadas. «These ordered groups of perceptions form the image in the consciousness, and in having apparent material counterpart in exterior reality may therefore be viewed as that part of the consciousness which represents objectivity.» (17)

Por lo tanto, en el artista la conciencia entera tenderá a la expresión del significado en el acto creador. Este tender incluye además la reacción intuitiva subjetiva y la emoción que tales imágenes intuitivas suscitan separada o colectivamente. De modo tal que la conciencia estética creadora es una fusión de unidades de sentido, construcción, reconocimiento, identificación objetiva, intuición y emoción. Incluye todo lo que es presencialmente significativo en la forma creada.

La unidad es obviamente el principio activo de esa fusión. Y la unidad intuitiva es también unidad estética en la obra. La presencia de cualquier objeto, en cuanto es expresado por una metáfora pictórica, reside en la unidad de sus proporciones formales porque su construcción está sostenida y actualizada por un juicio intuitivo que expresa -aunque no predicativamente- el primer trascendental, y que es la condición posibilitante de la analogía artística.

La metáfora pictórica realista se basa sobre este trascendental que sostiene todo el proceso intelectual de conocimiento por el arte. Unidad ontológica, en las cosas, unidad compositiva como unidad comprendida y expresada, en la obra de arte. Sobre este eje analógico confluyen los otros trascendentales, la acción de la imaginación creadora que resuelve las formas particulares, las condiciones de la subjetividad individual involucrada y aún la técnica adquirida por el artista. Esta última (el «oficio») será en gran medida responsable de la correcta plasmación en la materia elegida de lo concebido por el pensamiento creador. Metáfora realista es en definitiva una configuración pictórica actualizadora de una parte de la realidad, a la cual hace visible por medio de una analogía.

Belleza e imaginación en el Realismo

Lo bello es aquello que contemplado brinda un goce. El arte produce obras bellas y el deleite que ellas producen deriva de un conocimiento que involucra todas las potencias del alma: inteligencia, imaginación y sentido se integran en armonía en el placer estético. La belleza es una propiedad del ser, como la unidad y la verdad, ya aludidas. Es por lo tanto «el ser mismo tomado bajo un cierto aspecto». Maritain distingue entre la belleza trascendental y la belleza estética, en un encuadre reflexivo que viene desde la tradición más antigua. Cuando se trata de la belleza

estética nos encontramos en una esfera de la belleza en la cual los sentidos y la percepción sensitiva desempeñan un papel esencial. La presencia de los sentidos, elemento constitutivo de nuestra condición humana corporal-espiritual, es inherente a la noción de belleza estética. Pero la belleza trascendental, por identificarse con el ser, la incluye pero no la supone. «De manera que la belleza no es el objeto de la poesía, es (...) el correlativo trascendental de la poesía (...) La belleza es el correlativo necesario y el fin allende todo fin de la poesía. (18)

Ahora, para Maritain, la responsable de esa belleza estética es la intuición poética, a la cual define como intuición creadora y cognoscitiva, que es a la vez capaz de expresar y comunicar a modo de signo « los secretos percibidos en las cosas». (19) Estos términos, debe adelantarse, son tomados exactamente por los artistas del Realismo Mágico, quienes abrevaron en la tradición realista de los maestros pintores y filósofos del siglo XIII al XV.

De modo que la imaginación creadora opera en el régimen psíquico simbólico, al cual se caracteriza dentro del realismo como régimen de regulación intuitiva interna. Y todo símbolo que provenga de esta dimensión creadora humana expresa, en virtud de la potencia de conocimiento connatural intuitivo que le es propia - o es capaz de expresar- el sentido profundo de la realidad y de la existencia de la misma. El símbolo artístico se configura como analogía de la epifanía.

EL REALISMO MAGICO

Identificación

La relación entre un movimiento filosófico y la efectiva actualidad de una práctica artística es difícil de examinar, sobre todo si el examen en sí mismo está orientado filosóficamente. El Realismo Mágico artístico está fundado básicamente, como se ha dicho, en la misma concepción que el realismo filosófico y el realismo pictórico de finales del medioevo, aunque el Realismo Mágico reclama para sí un renovado interés en sus definiciones propias debidas a su surgimiento histórico en el marco de una cosmovisión moderna.

En 1925 el historiador del arte Franz Roh (1898-1965) se sintió obligado a escribir lo que pasaría a ser el primer análisis orgánico de importancia sobre este movimiento : «Nach-expressionismus, Magischer Realismus : Probleme der neuesten europaischer Malerei». Al mismo tiempo tuvo lugar en Manheim una gran exhibición presidida por Gustav Hartlaub, en la cual se exponían muchas pinturas de los artistas mencionados por Roh en su obra, bajo el título «Neue Sachlichkeit, New Objectivity» (Nueva Objetividad). Este nombre llegaría a ser ampliamente conocido y se impondría como una especie de definición imprecisa de la tendencia. En su primer examen, Roh enumera veintidós características importantes que contribuyen a definir

a la pintura postexpresionista o *mágico realista* por contraste con la pintura expresionista. Los rasgos señalados por Roh figuran en la siguiente lista: (20)

EXPRESIONISMO

1. Temas extáticos.
2. Muchos temas religiosos.
3. Supresión del objeto.
4. Rítmico.
5. Emocionalmente estimulante.
6. Extravagante.
7. Dinámico.
8. Estridente.
9. Esquemático.
10. Visión próxima.
11. Produce reacción inmediata.
12. Formas grandes.
13. Monumental.
14. Cálido.
15. Gruesa textura de color.
16. Aspero.
17. Como una piedra sin tallar.
18. Énfasis en la visibilidad del proceso pictórico.
19. Deformación expresiva del objeto.
20. Énfasis en diagonales, movimientos oblicuos y ángulos agudos.
21. Centrífugo.
22. Primitivo y espontáneo.

POST-EXPRESIONISMO

- Temas sobrios.
- Muy pocos temas religiosos.
- Objeto clarificado.
- Representativo.
- Intelectualmente absorbente.
- Purísticamente severo.
- Estático.
- Calmo.
- Detallista.
- Visión distante y completa.
- Requiere más de una mirada.
- Formas grandes y también divididas.
- Miniaturista.
- Frío.
- Pintura de superficie delgada.
- Suave.
- Como una hoja de metal.
- Invisibilidad del proceso pictórico.
- Purificación armónica del objeto.
- Énfasis en los ángulos rectos con marco de paralelas.
- Centrípeto.
- Refinado y profesionalmente artístico.

En 1958 un nuevo libro de Franz Roh presenta una lista similar pero reducida a solo quince características esenciales de la pintura mágico realista. En este nuevo trabajo : «Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur gegenwart», los rótulos de las listas pasan a ser *Expresionismo* y *Neue Sachlichkeit*, *New Objectivity* (Nueva Objetividad), el nombre acuñado por Hartlaub para la exposición. El criterio seguido para la reducción del número de rasgos esenciales fue la supuesta superposición de algunos de los enumerados previamente. Un texto posterior, escrito por Wieland Schmied en 1969, «Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933», reducía aún más la lista a cinco rasgos fundamentales.

A primera vista la lista sugiere ya una nueva relación con las cosas, una nueva visión de la realidad, muy diferente de la del Expresionismo. La definición representacional de la forma del realismo tradicional está presente en una de las precisiones de Roh en su primer libro. Se refiere allí al Realismo Mágico como una «magic insight into an artistically produced unemphatic clarified piece of reality». (21)

Con esa expresión, Roh involucra en el proceso una actividad de descubrimiento. Aparece en ella una cualidad *revelativa* muy parecida a la «revelación» de los pintores realistas del siglo XIV, entre los cuales se destaca la figura de Giotto como la del iniciador. Anticipó como pintor la búsqueda de la objetividad dentro de los principios representativos de la forma pictórica, semejantes a los principios teóricos expuestos por el realismo ontológico en filosofía. Puede trazarse un vínculo entre ambos pensamientos sobre la base de la *responsabilidad presencializadora* de las formas en el arte.

La importancia de los rasgos del Realismo Mágico pictórico enumerados por Roh, reside precisamente en la misma capacidad de lograr una densidad presencial en la pintura. Si se observa la lista, el carácter de representacional está obviamente conectado con Objetividad u Objeto clarificado. Sin embargo es necesario remarcar la fuente histórica de la noción, porque los artistas realistas de los años veinte reaccionaban contra el abstraccionismo en pintura, corriente que proponía la liberación de la forma pictórica de todo canon de representación de la forma natural. En cambio los pintores mágico realistas componían sus pinturas sobre objetos y seres identificables en la vida de todos los días. Por otra parte, la complejidad de lo fantástico no es fuente válida de temas para el Realismo Mágico. Son los objetos de la vida cotidiana y familiar los que distingue el pintor con un «toque mágico» hasta que se acrecienta la eficacia simbólica de la forma que los representa, aunque lo mágico nunca es pintado en sí mismo. Por lo tanto «representacional» significa aquí operativo, en la medida en que se refiere a una configuración pictórica con fines identificatorios de los objetos. Y «objetividad» viene inmediatamente seguida a ella. El campo de los objetos es el mundo de los entes, la gente y las cosas, opuesto relativamente a la subjetividad como dimensión interior del individuo humano. La visión mágico realista se focaliza en paisajes, personas y naturalezas muertas, buscando cualidades mágicas de presencia existencial en las cosas habituales para que hagan patente su sentido a los hombres.

En las dos características señaladas se hallan incluidos los valores esenciales de la pintura realista. Los rasgos restantes podrían agruparse debajo de ellas para su comprensión. No obstante, algunos están relacionados inmediatamente al proceso constructivo de la obra, de modo tal que la determinación de la forma depende en gran medida de ellos.

Por ejemplo, la visión ultraprecisa o focalización precisa es una técnica utilizada a veces obsesivamente por los mágico realistas, heredada de los pintores italianos y

flamencos del siglo XV, y adoptada plenamente por Henri Rousseau y Giorgio De Chirico, los dos inmediatos precursores del Realismo Mágico. Por medio de ella se ejerce un escrutinio minucioso del objeto real -formas naturales- y el reconocimiento de una cualidad mística en «todos los aspectos de la realidad». El examen detallado de la *focalización precisa* actúa como técnica de descubrimiento y es un factor clave en la metáfora presencial de la pintura mágico realista. El escrutinio revela al objeto, devela cualidades íntimas a través de una visión telescópica y microscópica al mismo tiempo. Esta clase de precisionismo fue eminentemente aplicada por Jan van Eyck (1380-1440) y se advierte también en el realismo americano en general y en los contemporáneos hiper y fotorrealistas, herederos de la intensificación visual o sobrecarga visual, propia del realismo mágico. La visión mágica actúa por medio de la transmutación representacional de lo actual, intensificando la presencia objetiva con vistas a un mayor reconocimiento intuitivo, visual, intelectual, y en algunos artistas, crítico.

Vinculado estrechamente a estos caracteres se encuentra el de Frialdad. Opuesto a la cálida extravagancia expresionista, la frialdad enfatiza la condición objetiva. Esto implica una subjetividad emotiva mucho menos permitida y un punto de vista expresamente objetivo.

También se implican mutuamente la condición de frialdad y el carácter de *Intelectualmente absorbente*. «Intelectual» suple aquí a lo opuesto a emocional y está referido al conocimiento que se obtiene a través de la visión objetiva -intuitiva- de la forma. Aun la transferencia plástica del contexto de una forma particular observada resulta en un reconocimiento no emotivo, más bien de especie metafísica que una reacción psicológica. En este sentido, en la pintura mágico realista la «minuciosidad» contribuye a este fin, no solamente en lo que se refiere a detalles particulares sino también a la precisión de cualquier contexto formal. La misma precisión enfocará al objeto central de la obra como al contexto, no hay diferenciación entre ambos por grado de claridad en la línea.

La condición de «Centrípeto», relacionada con la «visión cercana y lejana», es uno de los rasgos más interesantes del realismo mágico y fuertemente involucrante. La percepción del contemplador es atraída totalmente por las vistas próximas y lejanas simultáneas dentro del cuadro. Esta característica es compartida por la pintura naive. Apela a la contemplación en una atención dividida sobre cada porción del cuadro hasta llegar a la percepción total por medio de una recomposición final. Algunos artistas han utilizado la perspectiva aérea para la composición de paisajes, retratando escenas que, aun siendo varias, no están aisladas entre sí y cada una de ellas atrae diferentes fuerzas perceptivas con igual intensidad. El principio de coherencia formal es una vez más la unidad real de lo representado que se subraya intensamente en su aspecto visual: línea neta, definida, frialdad emotiva, etc. Por medio de estos elementos se dinamiza el «centro» del cuadro, hacia el cual tiende

toda la composición, de manera opuesta al efecto centrífugo de la pintura expresionista.

Este último carácter conduce al proceso técnico, muy importante en cuanto al logro del efecto mágico de estas pinturas. De los rasgos citados por Roh se incluyen en este campo la «Invisibilidad del proceso pictórico» y «Pintura de superficie delgada», principalmente. Drásticamente opuesto a la emotividad de la pincelada gruesa, visible, y las espesas capas de pintura de los artistas del expresionismo, el Realismo Mágico más bien parece proponer el ocultamiento de los aspectos técnicos de la pintura. El artista pretende un procedimiento pictórico «transparente». La superficie delgada y suave de la pintura intensifica la condición de atemporalidad de las imágenes y la supresión del tiempo -del movimiento en la escena pintada- actúa como un efecto mágico que refuerza la presencia objetiva más allá de sus posibles variaciones. Este rasgo es tomado por los pintores del Realismo Mágico directamente de la Pintura Metafísica italiana de De Chirico y C. Carrá, como se precisará enseguida.

La definición final de estos caracteres en una práctica efectiva, particular, es un proceso cultural relacionado por supuesto a una situación espacio temporal determinada. El Realismo Mágico, considerado un fenómeno «transartístico» (Menton, 1983) constituyó en pintura la fuente de una riqueza metafórica de máximo alcance dentro de la visión del arte realista en el mundo del siglo XX. Pero a su vez, el Realismo Mágico debe comprenderse como un momento particular en la historia del realismo pictórico en el cual adquiere nueva expresión la añoranza continua, profundamente activa en el hombre, de conocer las claves de la realidad que lo circunda.

Significación del Realismo Mágico

El Realismo Mágico, en la complejidad del momento histórico en que surgió -período de entreguerras- expresa, tanto en la literatura como en la plástica un problema estético pero también ético: la responsabilidad del artista frente a la realidad. Los distintos nombres que identificaron a la corriente, algunos fugazmente, parecen manifestar la respuesta de estos artistas: «Nueva Objetividad», «Nueva Sobriedad», «llamamiento al orden», etc.

El período indicado aparece dominado por el abstraccionismo, el montaje dadaísta y el surrealismo, como tendencias principales, sobre un panorama heterogéneo y profuso de prácticas e ideas artísticas. (Como pertenecientes al abstraccionismo pictórico pueden citarse múltiples iniciativas como De Stijl, constructivismo, Abstracción-creación, "Cercle et carré", etc.). Para Jean Clair (*Données*, 1981) en ese conjunto desconcertante de las vanguardias los artistas realistas «s'inscrivent dans ce vaste courant qui, entre les deux guerres, en réaction aux avant-gardes, fait retour au réel et fait retour, pour ordonner ce réel, aux genres traditionnels» (22).

Por lo tanto, si bien el Realismo Mágico continúa la doctrina tradicional realista, se inserta en un medio moderno proveniente en lo pictórico de Cézanne, en el que se considera al cuadro como un ente autónomo, como real en sí (y esto es común a cubistas, post impresionistas, etc.) antes que representación. Se trata de un hecho pictórico ordenado por leyes propias.

Ahora bien, frente a los movimientos de desprendimiento o de ruptura, comienzan a afirmarse en Europa intentos organizados de retorno al pasado y a la tradición pictórica, principalmente en Italia y en Alemania. Dentro del conjunto se destaca por su influencia determinante sobre los artistas mágico realistas, Giorgio De Chirico (1888-1978) ya citado como precursor, y su propuesta, compartida con otros artistas italianos, denominada "Pittura Metafisica". Por su parte la ciudad de Múnich era centro neurálgico del complejo panorama artístico y lugar de encuentro de las influencias germanas y las influencias latinas, al decir de J. Clair. A partir de la densa tradición pictórica germana presente en Múnich y por supuesto de su propia y riquísima tradición italiana, Giorgio De Chirico inicia una crítica a la pintura que se ha separado voluntariamente de la tradición, particularmente refiriéndose al impresionismo naturalista, el cual se abandona, según su idea, a un «sensualismo fácil» con el que pierde la «maestría propia» de la pintura. Censura a un arte ligado a una actitud superficial que pinta para provocar sensaciones, renunciando a la intención metafórica, a la tradición de una pintura realista que transfigura materia para expresar el sentido de lo real.

De Chirico se propone hacer renacer la pintura y se dedica de lleno a la condición filosofante de su arte. Propone formas límpidas, claras, es decir, intenta fundar un movimiento de renovación arraigado en una estética de la tradición, en abierta oposición a las ideas del momento. De Chirico era de origen griego y nacionalidad italiana. La tradición grecorromana culmina en él un fruto metafísico pictórico que va a entrar en relación con la tradición germana del norte para dar lugar a una síntesis muy interesante, íntimamente relacionada a la denominación *Valori Plastici*, tan alejada del naturalismo de tradición francesa como de las abstracciones formales sin esencia de las nuevas propuestas.

Valori Plastici es el nombre de la revista publicada a partir de 1918 por Mario Broglio, coleccionista, periodista, artista y mecenas. La revista pasó a ser el órgano de difusión de ideas y obras de los pintores metafísicos G. De Chirico, Carlo Carrá, Giorgio Morandi, Roberto Melli. El título de la publicación pasa a ser un concepto común que engloba la posición italiana metafísica en la pintura, con la perspectiva y la arquitectura de sus composiciones. Carlo Carrá (1881-1966) es la otra gran figura de influencia directa sobre los pintores de la Nueva Objetividad. En la pintura metafísica la figura humana es tratada como estatua, columna, o máscara, por ejemplo en De Chirico, y la arquitectura se presenta como repetición de arcadas o, como en Carrá, con el predominio de grandes masas uniformes con aberturas de ventanas

más bien pequeñas y oscuras que proponen misterio. En ambos artistas el espacio adquiere apariencia de «irreal», reforzándose el sentido de profundidad con la frialdad y la quietud que disminuye el compromiso sensorial. La figura humana, cuando aparece, tiene algo de marioneta o *mannequin*.

Los pintores del Realismo Mágico-Nueva Objetividad fueron evidentemente impresionados por estas características. La pintura de los artistas italianos impactaba en sus deseos de pintar no lo inmediato evanescente, sino lo profundo permanente. El espacio simbólico de la pintura metafísica, sin atmósfera, instaura intemporalidad en el símbolo plástico y favorece la visión interna de lo real, el «interior metafísico» de De Chirico. Los artistas de Múnich trataron sin duda, frente al sistema estético y la particular iconografía de los italianos, de integrar en un nuevo contexto, su cuadro de categorías propias en el que figura lo mágico y lo profundo. El hombre se encuentra en un mundo poblado de artefactos, de productos de su propia industria, muchas veces ajenos al mismo hombre, todo lo cual intensifica la necesidad de hallar una vía plástica hacia lo interno real.

De De Chirico seguramente impresiona a los pintores alemanes su dispositivo de perspectiva fundado desde el *Quattrocento* en la necesidad de hallar la adecuación entre visión óptica, natural, y su representación visual en el plano. El encuentro con los otros dispositivos de perspectiva germanos resulta en una arquitectura pictórica que en la enumeración de Roh de 1925 se citaba como «énfasis en los ángulos rectos con marco de paralelas». Al predominar la perspectiva y la quietud, la visión que en general se presenta al espectador es de soledad, en algunos casos trágica o melancólica, sobre todo en las líneas más críticas del Realismo Mágico, o bien la soledad «fría» de la presencia aquietada de lo real. La sensorialidad amortiguada proveniente de la pintura metafísica italiana introduce en el arte mágico realista una objetividad de *sustracción*. Los objetos son depurados de sus aspectos prácticos y funcionales, para reforzar el desocultamiento simbólico de su esencia actualizada.

Dos precisiones sobre la pintura metafísica. La primera, perteneciente al orden histórico, consiste en la coincidencia entre De Chirico y Duchamp en cuanto a la refutación a la pintura sensual del naturalismo. Sólo que la reacción fue distinta: Duchamp rompió con la pintura porque ésta había devenido superficial, y De Chirico intentó retornar a la tradición. La segunda precisión se refiere a la distinción necesaria entre *Valori Plastici*, línea apolítica, tradicionalista y ahistoricista, y *Novecento Italiano*, movimiento asociado a Mussolini propulsor de modelos de arte nacional con apoyo político y pasaje del arte nacional al arte del Estado.

En Francia, país en el cual predominó durante la primera parte del siglo XX el naturalismo como se ha dicho, y continuó en una segunda etapa con el importante despliegue del surrealismo, la tendencia mágico realista está representada primordialmente por André Derain (1880-1954). Artista iniciado en el fauvismo, se incorpora a la Nueva Objetividad a partir de su relación con los pintores alemanes

de los años veinte y con De Chirico.

Al mismo tiempo los artistas mágico realistas incorporan y elaboran algunas nociones de Karl Jung, referidas al simbolismo colectivo. Apelan a un nivel más profundo, primario, del pensar humano, en el cual se encuentran los conjuntos simbólicos generales o arquetipos. Estos son estructuras dinámicas a partir de las cuales se organizan los símbolos individuales aunque siempre la estructura y la significación los trasciende. Estas nociones, desarrolladas con amplitud por Jung (cf. Notas) atraen a los artistas realistas ya que la estructura paralela de dos dimensiones (consciente-inconsciente), nivel conceptualizable de la realidad y nivel simbolizable, les permite una reformulación del realismo del Quattrocento sin apartarse de los principios tradicionales.

El Realismo Mágico en América

Muchos de los artistas americanos que viajaron a Europa en los años 20 fueron principalmente a estudiar a los clásicos y no a incorporarse a las innovaciones vanguardistas. Es el caso por ejemplo de Grant Wood, quien permanece en Múnich estudiando a Dürero y a Holbein y toma contacto con el Realismo Mágico recién entonces organizado como grupo o escuela. También Hopper, entre los norteamericanos, permanece en París antes de la primera guerra mundial, estudiando durante un tiempo a Manet y a Courbet, o Scheeler que se dedica a Piero della Francesca y la pintura del Quattrocento.

En Latinoamérica, Diego Rivera, entre otros, todavía muy joven en su primer viaje a Europa bastante antes de la primera gran guerra, estudió las innovaciones del momento, pero sin embargo, en un segundo viaje, con mayor madurez artística, se dedicó exclusivamente al estudio de Giotto y algunos maestros del Quattrocento.

Una valiosa idea de Jean Clair establece un punto de partida para la cuestión del Realismo Mágico en la pintura americana. Dice Clair que los artistas americanos se consideraban «herederos de una tradición» y no «artesanos de su liquidación» (*Données*, 1981). Su preferencia concreta por el quattrocento y más por el trecento, que por los movimientos vanguardistas que suponían una hendidura entre presente y pasado, pone de manifiesto una de las claves para entender la posterior difusión del realismo mágico, esto es, la tradición realista que América considera como herencia propia tanto en el norte como en el sur.

Todos los elementos encuadrados teóricamente como pertenecientes a la visión realista son vivenciados de manera especial por el hombre americano. La intensidad de la presencia de la naturaleza en Latinoamérica, por un lado, presiona al artista a reconocerla plásticamente en toda su fuerza objetiva. El modo mismo de relacionarse estrechamente con ella fija para el futuro cultural premisas realistas en el campo artístico. Las geometrificaciones que se daban en el arte precolombino se inscribían en el simbolismo religioso, así como lo mágico antiguo se ubicaba en un orden

operativo dentro de un contexto mítico-religioso. El americano de los siglos subsiguientes se inserta en la tendencia realista como posición natural. Incluso se da esto en el contexto moderno vanguardista de los años veinte y tras un siglo XIX científico y ondulante en cuanto a su alejamiento y acercamiento «a las cosas».

Por otra parte, el estudio de los maestros de los siglos XIV y XV está presente sin duda en la mayoría de los artistas formados en escuelas de Bellas Artes latinoamericanas, además de los viajes de estudio a Europa como se ha señalado. Pero el trabajo personal sobre la luz puede advertirse en casi todos ellos por sobre la asimilación de cualquier canon adquirido. Muchos de los pintores han desarrollado un pensamiento personal a partir de las categorías lumínicas americanas y de los estudios realizados sobre la obra de artistas como Vermeer, los flamencos en general, Caravaggio y los Quattrocentistas. Las síntesis personales en el orden pictórico han dado lugar a exponentes de gran riqueza.

Ahora bien, además del fortalecimiento de la actitud realista por medio del estudio de los maestros del gran realismo de la tradición, los artistas latinoamericanos tomaron conocimiento directo y por varios medios tanto de la pintura metafísica italiana como de la propuesta alemana de la Nueva Objetividad. Por ejemplo, el libro de Franz Roh de 1925, fue traducido al castellano y publicado por Revista de Occidente en 1927, lo cual posibilitó su difusión en los medios artísticos e intelectuales hispanoamericanos de la época.

Al mismo tiempo, así como una gran exposición itinerante, «La Jeune Italie», permitió que los artistas alemanes conocieran la Pittura Metafisica, también llegaron a Latinoamérica las obras de los artistas italianos realistas y los de la Nueva Objetividad, paralelamente al conocimiento de sus ideas en textos y revistas. Por ejemplo, Felice Casorati, artista de fuerte poética realista aunque no asociado a la escuela metafísica, vinculado en forma directa con los pintores de Múnich sobre los cuales influyó notablemente, fue conocido en Buenos Aires por la muestra «Novecento Italiano» de 1930, a cargo de Margarita Sarfatti, en la cual se presentaban diez pinturas suyas junto a las de otros artistas italianos. En los pintores locales de los años treinta pueden advertirse en esa época, y a partir de la confluencia de visiones emparentadas, rasgos del realismo italiano y elementos de la pintura metafísica.

La influencia de los artistas de la Nueva Objetividad-Realismo Mágico, del realismo italiano y la pintura metafísica, fue importante en los pintores argentinos de las décadas del veinte y del treinta. Los registros figurativos de De Chirico, Carrá, Morandi o Cassorati, influenciaron alguna etapa de la pintura de muchos artistas (entre ellos incluso Antonio Berni, quien ha realizado obras en ese período con rasgos metafísicos muy marcados), y fueron desarrollados ampliamente por otros en un realismo figurativo de carácter local con indicios de coincidencia como es el caso de Lacámara, Cúnsolo, Pcenza, etc.

Así como en el Caribe, Colombia -el otro centro importante del Realismo Mágico latinoamericano- recibió con especial predisposición e interés la influencia de la pintura de Rousseau sobre la formación académica neoclásica, y en América del Norte prendió la elaboración alemana de Múnich, como ya se señaló, puede decirse que en Argentina la doctrina metafísica y neorrealista italiana llevó a cabo el primer encuentro entre la actitud realista ya existente en la tradición propia del realismo latinoamericano con las nuevas pautas realistas de la Nueva Objetividad.

Esta es una visión esquemática que sumariza una situación compleja con intención de comprender las líneas principales de la expansión del fenómeno mágico realista tan importante en el siglo XX y tan indiferentemente considerado por las políticas de difusión de los movimientos artísticos. No obstante el resumen no puede de ninguna manera reducir la extraordinaria diversidad de propuestas individuales de los maestros tanto europeos como americanos.

Con idéntica finalidad de identificación se puede señalar una diferencia con respecto a la temática de las obras realistas. Los artistas de EEUU favorecen los temas relacionados con la industria y la arquitectura industrial, así como el hombre mediatizado y solo. En Colombia la vivencia de la naturaleza cotidiana y circundante se hace tema en frutas, flores, naturaleza viva y muerta, la poética de lo mágico real natural y la cuestión social. En Argentina podría decirse en general que dentro de las categorías espaciales y de atmósfera compartidas con todos los realistas mágicos, predomina el enfoque metafísico y la naturaleza muerta en composiciones de interior, o bien escenas portuarias tan caras al porteñismo de La Boca.

Realismo Mágico: un movimiento y dos etapas

El Realismo Mágico, nacido como se dijo en los años 1917-1920, se expandió durante las décadas de 1920, 30 y 40. Avanza luego el surrealismo como tendencia dominante en Francia, y también se difunde a otros centros, colaborando con ellos circunstancias políticas que obligan al retroceso mágico realista principalmente en Alemania e Italia.

La intención realista resurge a fines de los años 60 y reaparece entonces con los elementos del Realismo Mágico ya consolidado, pero con el agregado de categorías nuevas que llevan a algunos críticos a distinguir dentro del mismo varias líneas y denominaciones : foto realismo, realismo figurativo, realismo crítico y social (Kultermann «Neue Formen des Realismus», 1973) y también superrealismo. Sin embargo, en esta simultánea heterogeneidad es el término *hiperrealismo* el que unifica esa segunda etapa realista del siglo XX. Si se recuerda lo dicho anteriormente con respecto al carácter específico del comienzo del hiperrealismo norteamericano como movimiento de crítica cultural, se podría distinguir entre hiperrealismo como término unificante de las «nuevas» propuestas realistas de los 60, que coinciden en la precisión de foco, la atmósfera de inmovilidad y la pincelada leve, rasgos recibidos

directamente del Realismo Mágico del cual son herederos en extensión temporal, y el hiperrealismo como una de las líneas específicamente críticas en su intención y mensaje. Si bien en distinto grado en lo que al arte de Latinoamérica se refiere, la intención crítica es común a todo el arte del período 60's y 70's. Y así como en USA predomina la crítica cultural e histórica, en el marco de una sociedad super tecnologizada, en Latinoamérica predomina la cuestión social de los desposeídos, siempre en el marco de una relación con la naturaleza que no es solo encuadre sino realidad determinante.

Ahora bien, la difusión del hiperrealismo en América Latina se opera también por el conocimiento de las categorías críticas de la propuesta, adquiridas por distintos medios, (revistas, exposiciones, manifiestos, etc.) y por el conocimiento de los artistas de ambas latitudes entre sí. Es el caso entre muchos otros, por ejemplo, del colombiano Cárdenas (cf. más adelante), quien estudió junto con el norteamericano Chuck Close (1940-) la Maestría en Bellas Artes de la Universidad de Yale entre 1962 y 1964, oportunidad en la que además estudió por su cuenta a los realistas norteamericanos «clásicos» de la primera etapa, William Harnett, Thomas Eakins, Charles Scheeler y Edward Hopper, quienes le impresionaron con sus poéticas de ciudades desiertas y villas industriales.

De modo que, junto a un incipiente y en algunos casos efímero paso por la finalidad crítica de la propuesta Mágico Realista, los artistas latinoamericanos coinciden con sus contemporáneos hiperrealistas de los años 60 en EEUU en los rasgos pictóricos, mientras estéticamente se refuerza en el sur un realismo mágico nunca interrumpido del todo. Las cualidades mágicas de descubrimiento que habían atraído a los maestros alemanes de Múnich en los años 20, apelan más directamente a los pintores latinoamericanos que se encuentran frente a una naturaleza viva y un espacio de exuberancia lumínica y colorística, mucho más presente que la artificiosidad tecnológica todavía no alcanzada como estado general en las décadas involucradas.

Artistas

Es difícil identificar la obra completa de un pintor como Realismo Mágico, desde los comienzos mismos de este movimiento. Entre los alemanes, algunos artistas (Georg Grosz, por ejemplo) influenciados fuertemente por ese reconocimiento de la tradición, siguieron sus pasos un tiempo y luego se pasaron a un credo revolucionario defensor del individuo más que de las ideas realistas.

En Latinoamérica la convivencia del Realismo Mágico con las líneas emparentadas del hiperrealismo, superrealismo, nuevo realismo y fotorrealismo - de la segunda etapa- da lugar a la misma dificultad para ubicar con claridad a los artistas y a sus obras individualmente consideradas. Los rasgos característicos de precisión de línea, detallismo exacerbado, trazado nítido, sobriedad, atmósfera inmóvil y

aproximación al *trompe l'oeil* en algunos casos, inclina las obras hacia una postura o hacia otra, a veces en un mismo artista. Por eso, a pesar de la gran difusión de la tendencia en América Latina, por las condiciones propias del hombre americano indicadas antes, sólo pueden citarse nombres y una aproximación a su propuesta, salvo en los casos más claros y notables.

En Colombia, *Juan Cárdenas Arroyo* (n.1939) se une a la tendencia realista junto con su hermano, *Santiago Cárdenas Arroyo* (n.1937). Sin embargo, las obras de Santiago se inclinan hacia un realismo minimalista y *trompe l'oeil*. Juan Cárdenas por su parte pinta sobre todo escenas de la vida cotidiana, de tema autobiográfico. Acerca de sus pinturas, Menton (1983) cita de la presentación leída por el Director del Museo de Arte Moderno de Bogotá. E. Serrano, la idea de «misterio» que atrae en sus escenas, y de «soledad poética», rasgo heredado de la pintura de raíz metafísica.

Darío Morales (n.1944) y *Enrique Grau* (n.1920), colombianos ambos. En Grau la figura humana femenina predomina como tema en sus obras, con complicados tocados en la cabeza y sombreros, todo con líneas precisas y rotundas. Tendencia marcada hacia el naturalismo por cierta sensualidad del color.

Fernando Botero (n.1932, Colombia). Evidente influencia de Rousseau. Planteos de la pintura ingenua de línea muy precisa, que lo ubican dentro del realismo mágico y del hiperrealismo. Ausencia de movimiento y de tiempo en las escenas. Alteración de tamaño en las figuras, carácter de «juguete» que emparenta su obra con la de Rousseau y algunos mágico realistas. Tendencia hacia la crítica social. Menciones expresas a la pintura de Piero della Francesca. Naturalezas muertas.

Tarsila do Amaral (1886-1973, Brasil). Estudió en París en 1920 y recibió de su estadía en Europa la influencia del Realismo Mágico. Desarrolló innovaciones muy aclamadas en la pintura brasileña, iniciadas desde el neoprimitivismo y evolucionando con el correr del tiempo hacia el surrealismo.

Antonio Henrique Amaral (n.1935, Brasil). Incluye en sus obras elementos del pop-art, participa del régimen icónico del realismo desde el enfoque crítico de cuestionamientos y réplicas.

Armando Morales (n.1927, Nicaragua). Realista mágico en su temática, escenas de la vida en Nicaragua, y en la composición. Acentuación del significado de las escenas cargadas por el recuerdo, ya que el artista se radicó en Europa.

José Gamarra (n.1934, Uruguay). También residente en Europa. Paisajes con marcada influencia de Rousseau y enfoque naturalista sobre una imagen general con rasgos de «juguete», propio de muchas obras del realismo mágico en su vertiente naive heredada de Rousseau.

Claudio Bravo (n.1936, Chile). Residente en Marruecos desde 1972. Reminiscencias de Zurbarán en sus obras. Estudió a los realistas españoles y los maestros antiguos. Atemporalidad casi mística que resulta de la simultaneidad de pasado y

presente.

Bill Caro, Perú. Corresponde a la vertiente de crítica social. Se incluye más bien en el hiperrealismo. Temática centrada en los conventillos limeños.

Norberto Farina (1912-1989, Córdoba, Argentina). Pintura de estética marcadamente metafísica.

Horacio March (1899-1978, Argentina). Paisajes, irrealidad de lo real. Atmósfera ordenada hacia lo mágico. Iconografía metafísica.

Onofrio Pacenza (1904-1971, Bs.As). Poética emparentada pictóricamente con la de Morandi y con Cúnsolo como precursores. Clima mágico y de misterio en escenas portuarias de lanchones y casas en una atmósfera inmóvil que recuerda a Carrá.

José De Monte (n.1929, Italia). Composiciones de reconocible carácter metafísico. Este rasgo se da también en algunas obras de la pintora nacida en Italia Elda Cerrato.

Lino Enea Spilimbergo. Muy cercano al Realismo Mágico. Viajes por Alemania e Italia. Su pintura evoluciona desde el impresionismo ; influencia de Lothe con quien estudia. Temáticas del realismo mágico. Serie de «Terrazas», paisajes con focalización precisa y líneas definidas.

Fortunato Lacámara (1887-1951). Confluencia con Morandi, Casorati y Broglio. Realismo y composiciones de rastro metafísico. Dominio del claroscuro. Línea precisa. Composiciones de interior.

Las características mágico realistas se advierten en los pintores de la generación posterior, activos en los 60 y 70 como realistas. Pueden nombrarse entre otros a Pablo Suárez (n.1937) influenciado por Hopper y Wyeth, Héctor Giuffré (n.1944), Juan Lascano (n.1945) ,o Mildred Burton (n.1942) en algunas de sus obras.

Estos artistas son los que, entre otros de paso más efímero por la cercanía del realismo mágico, se identifican de modo directo, aunque breve en algunos casos, con la pintura mágico realista y la Nueva Objetividad de los años 20, 30 y 40, así como con el hiperrealismo de los años 60 y 70. Pero debe recordarse que la tendencia realista, es decir, el realismo como actitud, es una constante en la pintura de Latinoamérica. Muchísimos artistas se han aproximado y formado parte de movimientos realistas desde 1920, aunque, igual que sus contemporáneos europeos, algunos evolucionaron hacia otras formas (Berni, por ejemplo, quien desarrolló en sus obras mayores un realismo crítico social) o bien hacia propuestas no realistas.

Apéndice I

Alemania:

Artistas incluidos en la tendencia Nueva Objetividad-Realismo Mágico iniciada en Munich.

Max Beckmann	(1884-1950).
Heinrich M. Davringhausen	(1894-1970).
Rudolf Dischinger	(n.1904).
Otto Dix	(1891-1969).
Fritz Erler	(1868-1940).
Oscar Graf	(n.1868).
Carl Grossberg	(1894-1940).
George Grosz	(1893-1959).
Raoul Hausmann	(1886-1971).
Wilhelm Heise	(1892-1965).
Karl Hubbuch	(1891-1980).
Alexander Kanoldt	(1881-1939).
Oskar Martin-Amorbach	(n.1897).
Carlo Mense	(1886-1965).
Reinhold Nägele	(n.1894).
Richard Oelze	(n.1900).
Albert Otto.	
Carl Protzen.	
Franz Radziwill	(n.1895).
Anton Räderscheidt	(1892-1970).
Max Radler	(n.1904).
Ivo Saliger.	
Christian Schad	(n.1894).
Rudolf Schlichter	(1890-1955).
Wilhelm Schnarrenberger	(1892-1966).
Georg Scholz	(1890-1945).
Georg Schrimpf	(1889-1938).
Hermann Spraver	(n.1905).
Udo Wendel.	
Adolph Wissel	(n.1894).

Bélgica y Países Bajos:

Carel Willink	(n.1900).
---------------	-----------

Apéndice II

Artistas incluidos en la “Pittura Metafisica” y las corrientes neorealistas de 1920 a 1940 que influenciaron y contribuyeron a la difusión del Realismo Mágico.

Italia:

Edita Broglio	(1880-1977).
Mario Broglio	(1891-1948).
Guido Cadorin	(1892-1975).
Cagnaccio di San Pietro	(1897-1946).
Carlo Carrá	(1881-1966).
Felice Casorati	(1886-1963).
Giorgio Di Chirico	(1888-1978).
Filippo De Pisis	(1896-1956).
Antonio Donghi	(1897-1963).
Leonardo Drudeville	(1885-1975).
Achille Funi	(1890-1972).
Giuseppe Gorni	(1894-1976).
Virgilio Guidi	(n.1892).
Mario Mafai	(1902-1965).
Giacomo Manzi	(n.1908).
Arturo Martini	(1889-1947).
Piero Marussig	(1879-1937).
Giorgio Morandi	(1890-1964).
Antonio Nardi	(1888-1965).
Ubaldo Oppi	(1889-1942).
Fausto Pirandello	(1899-1975).
Gino Severini	(1883-1966).
Mario Sironi	(1885-1961).
Mario Tozzi	(1895-1978).

Apéndice III

Artistas Mágico-Realistas -Nueva Objetividad. Décadas 1920, 30, 40.

USA:

Ivan La Lorraine Albright	(n.1897).
Peter Blume	(n.1906).
Ralston Crawford	(n.1906).
Charles Demuth	(1883-1935).

Arshile Gorky	(1904-1948).
Edward Hopper	(1882-1967).
Henry Koerner	(n.1915).
Gaston Lachaise	(1882-1935).
Georgia O'Keeffe	(n.1887).
Charles Scheeler	(1883-1965).
Ben Shahn	(1893-1968).
Raphael Soyer	(n.1899).
Miles Spencer	(1893-1952).
George Tooker	(n.1920).
Grant Wood	(1892-1942).
Andrew Wyeth	(n.1917).

Apéndice IV

Artistas hiperrealistas. Década 1960.

USA:

Artista	Nace	Comienza a exponer
Richard Estes	1936	1968, New York.
David Parrish	1939	1962, Sarsota.
Malcolm Morley	1931	1964.
Robert Cottingham	1935	1968, Los Angeles.
John Salt	1937	1965, Birmingham-Inglaterra. Vive en N.York.
Duane Hanson	1925	1946, New York.
John de Andrea (escultura)	1941	1970, Denver.
Richard Mc Lean	1934	1957, San Francisco.
Harold Gregor	1929	1963, Illinois.
John Kacere	1920	1954, New York.
Ralph Goings	1928	1960, Sacramento.
Ben Schonzeit	1942	1965, Whash. Vive en N.York.
Robert Bechtle	1932	1959, San Francisco.
Don Eddy	1944	1967, Honolulu. Vive en California.
Audrey Flack	1931	1959, New York.
John Rummelhoff	1942	1964, Alabama.
Chuck Close	1940	1967, Massachussets.

Howard Knovitz	1929	1962, New York.
Noel Mahaffey	1944	1966, Filadelfia.
Tom Blackwell	1938	1961.
Paul Staiger	1941	1969, San Francisco.
John Clem Clarke	1937	1967, New York.
Ron Kleeman	1937	1971, Chicago.

BIBLIOGRAFIA

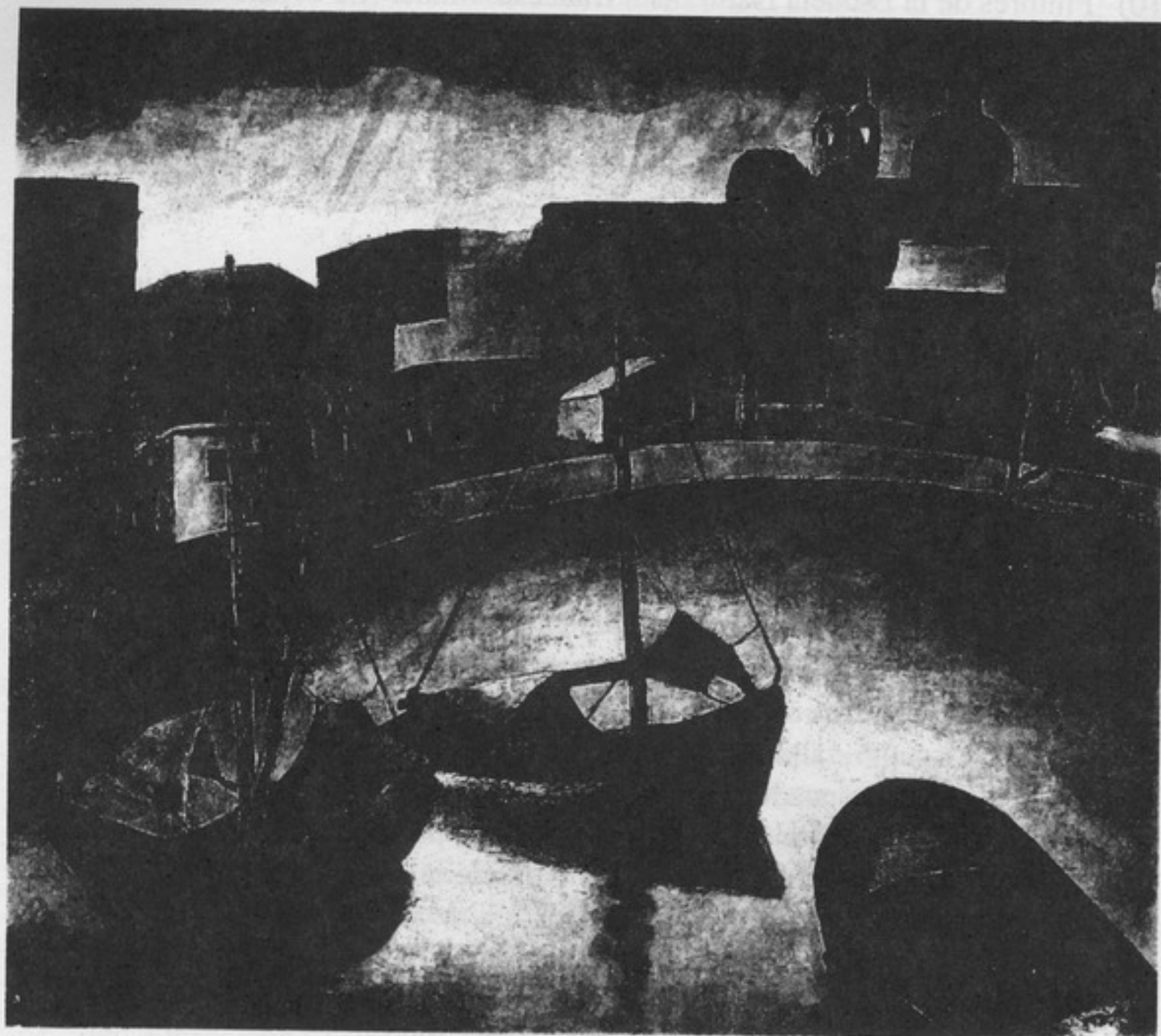
- Asociación Argentina de Críticos de Arte. *Historia Crítica del Arte Argentino*, Buenos Aires, AACA-Telecom, 1995.
- BAYON, Damian (ed.) *América Latina en sus artes*, París, Unesco, 1974.
- BAYON, Damian (ed.) *Artistas contemporáneos de América Latina*, París, Unesco y Barcelona, Edic. del Serbal, 1984.
- CALVESI, Maurizio. *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrá, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982. Trad. al castellano de B. Moreno Carrillo, Madrid, Visor, 1990.
- CHASE, Linda. *Les hiperrealistes Américaines*. Ed. Filipacchi, 1973
- CLAIR, Jean. "Données d'un probleme", en *Les Realismes, 1919-1939*, Catálogo. París, Centro Georges Pompidou, 1980-1981.
- ECO, Umberto. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Fabbri-Bompiani, 1970. Versión en inglés por Hugh Bredin, Harvard University Press, 1988.
- GOMEZ, Sergio R. "La nueva objetividad, 1930-1970", en *Pluma y Pincel*, I, 26, mar 1977.
- GUARDINI, Romano. *Los sentidos y el conocimiento religioso*, Madrid, Cristiandad, 1963.
- HOWELL, Arthur R. *The Meaning and Purpose of Art*, Londres, A. Zwemmer, 1945.
- JUNG, Carl G. *Simbología del espíritu*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Latin American Art of the 20th Century* Thomas and Hudson, 1993.
- MARITAIN, Jacques. *Art et Scolastique*, París, Louis Rouart, trad. de M. Mercedes Bergadá, Buenos Aires, Club de Lectores, 1972.
- MENTON, Seymour. *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981*, Associated University Presses, 1983.
- PEÑA VIAL, Jorge. *Imaginación, símbolo y realidad*, Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile, 1987.
- SCHMIED, Wieland. "L'histoire d'un influence: *pittura metafisica et Nouvelle*

- Objectivité*», en *Les Realismes*, París, Centro Georges Pompidou, 1980-1981.
- SULLIVAN, Edward. "Mito y realidad en el arte Latinoamericano", en *Arte en Colombia*, 41, sept. 1989.
 - Thomas Aquinas. *Summa de Veritate Catholica Fidei Contra Gentiles*, Roma, Ed Leonina, 1918-1930. Versión castellana B.A.C. , 1963.
 - Thomas Aquinas. *Summa Theologiae*, vols IV-XII, Roma, Ed. Leonina, 1918-1930. Versión castellana B.A.C. 1954.
 - ZOLA, Emile. *Le bon Combat. De Courbet aux Impressionistes*, París, Hermann, 1974. Trad. de A.L.Bixio. Buenos Aires, Emecé, 1986.

NOTAS

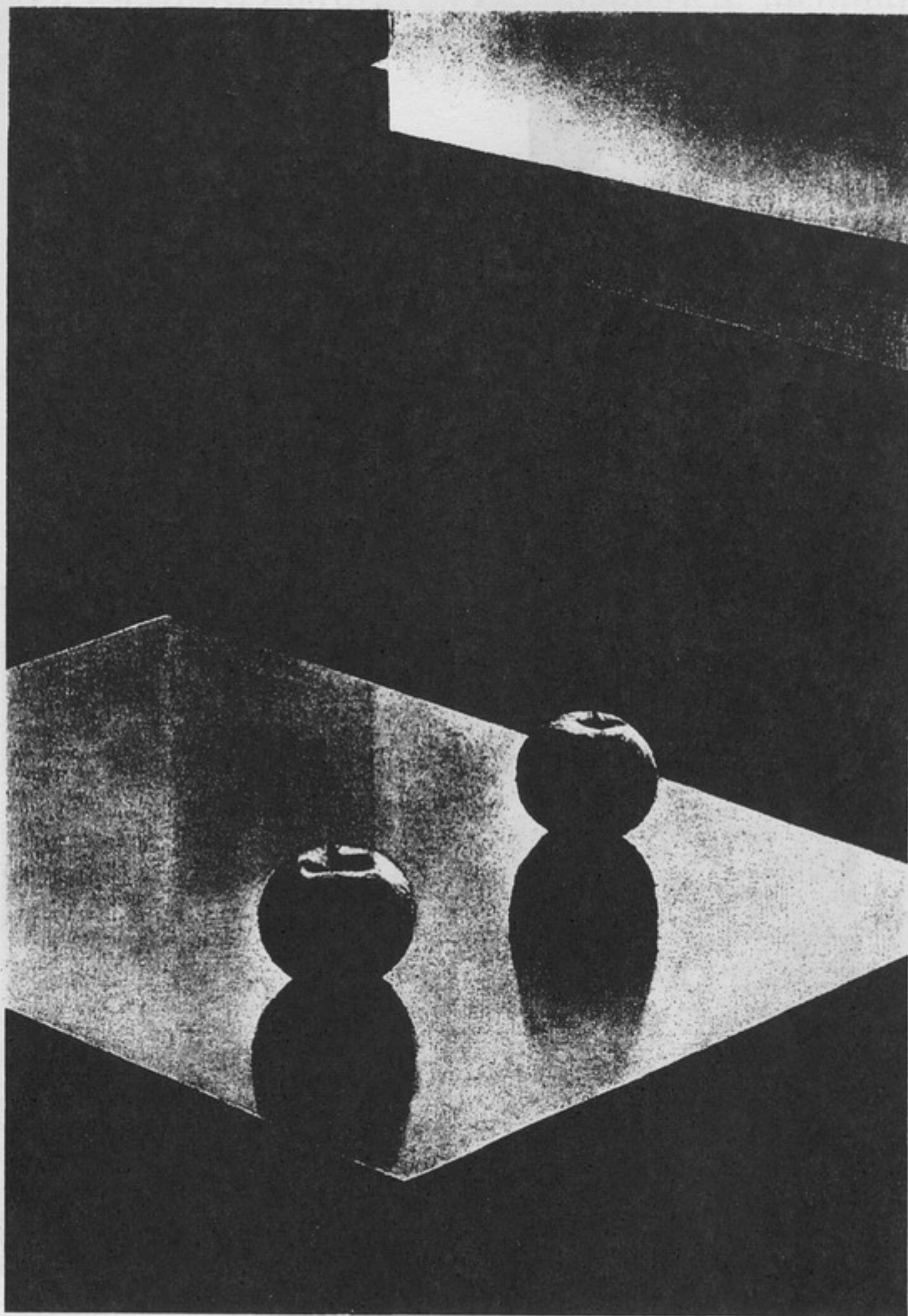
- 1) Parte del presente trabajo fue presentado al II Coloquio Latinoamericano de Estética, Universidad del Estado de Río de Janeiro, Depto. de Filosofía, Septiembre 1997.
- 2) Carl Gustav Jung (1875-1961) *Symbolik des Geistes*, 1948. *Simbología del espíritu*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.
 Entra en consideración dentro del pensamiento mágico realista la noción de Jung de lo psíquico como totalidad , sin reducción a lo orgánico ni a un aspecto de la psique. También la noción de «inconsciente colectivo» como fondo de lo humano. Pero el resurgir de lo mágico se basa principalmente en la idea de Jung de los arquetipos del inconsciente como conjuntos de motivos y símbolos que muestran la reacción del inconsciente a las situaciones y cosas de la vida. Los arquetipos aparecen en formas simbolizadas básicas, de ahí su rápida conexión con la tendencia realista.
- 3) Berdjaev, N. *La concezione di Dostoevskij*. Torino, Eudini, 1945.
- 4) Zeuxis de Heraclea, siglo V aC. Trabajó en Atenas a partir del año 425. Más tarde fue llamado por Arquelaos, rey de Macedonia, para decorar el palacio real. Obras principalmente sobre temas mitológicos.
- 5) Parrasio de Efeso, siglo V aC. Pinturas de tema mitológico. Autor de los dibujos de la «Atenea Prómicos» de Fidias.
- 6) También Parrasio pintó una perdiz sobre una columna en la isla de Rodas, sobre la cual se abalanzaban las perdices verdaderas.
- 7) *El trompe l'oeil* representa el grado absoluto del realismo ingenuo. Es una simulación, en la cual no se distingue lo real de su representación. Se trata de un género menor, de predominio técnico, que se practicó en Alemania, Francia y España al servicio de la decoración y la ornamentación arquitectónica, y siempre como denominación del engaño.
- 8) Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical*

- Tradition*. (Buenos Aires, Nova, 1970. *El Espejo y la Lámpara*. Teoría Romántica y tradición crítica del hecho literario).
- 9) Emile Zola. (1840-1902) *Le Bon Combat. De Courbet aux Impressionistes*. París, Hermann, 1974.
 - 10) Pintores de la Escuela Naturalista francesa: Manet (*Le déjeuner sur l'herbe*), Courbet, Monet, Renoir, Pissarro, la Ecole de Barbizon (Díaz de la Peña, etc.), Impresionistas varios, también se incluyen los Machiaolis.
 - 11) Linda Chase. *Les hiperrealistes Américaines*, Editions Filipacchi, 1973.
 - 12) Cf. Apéndice: Artistas hiperrealistas. El conjunto de los artistas hiperrealistas hace eclosión en la década de los 60.
 - 13) Abrams, M.H. op cit.
 - 14) Jacques Maritain. *Art et Scolastique*, Louis Rouart, Paris. Buenos Aires, Club de Lectores, Arte y Escolástica, 1972. p.27.
 - 15) [La vertical es usada para expresar elevación, fuerza y energía y otras ideas o conceptos conexos, tales como ascensión, exaltación y aspiración. La horizontal para reposo, descanso e inercia... Nuestra experiencia de estas líneas a través de la vida es indicativa para nosotros de estos estados opuestos de energía] Howell A.P. «The Meaning and Purpose of Art», London, A Zwemmer, 1945. p.56
 - 16) [Tampoco debemos pensar que el conocimiento implícito en la intuición i.e. el significado completo o contenido experimentado, es de alguna manera conocido o llevado a nuestro entendimiento por una identificación verbal de la intuición con un concepto - altura o brillo o luminosidad] del cielo por ejemplo. Ibid.
 - 17) [Estos grupos ordenados de percepciones forman la imagen en la conciencia, y teniendo su apariencia material una contrapartida en la realidad exterior, puede por lo tanto ser vista como la parte de la conciencia que representa la objetividad] Ibid.
 - 18) Maritain, J. *La Poesía y el Arte*, p.205.
 - 19) Peña Vidal, J. *Imaginación, símbolo y realidad*, Chile, 1987. p.127.
 - 20) En Menton, S. *Magic Realism Rediscovered*, 1983.
 - 21) Ibidem.
 - 22) Jean Clair, *Données d'un probleme*, 1981.

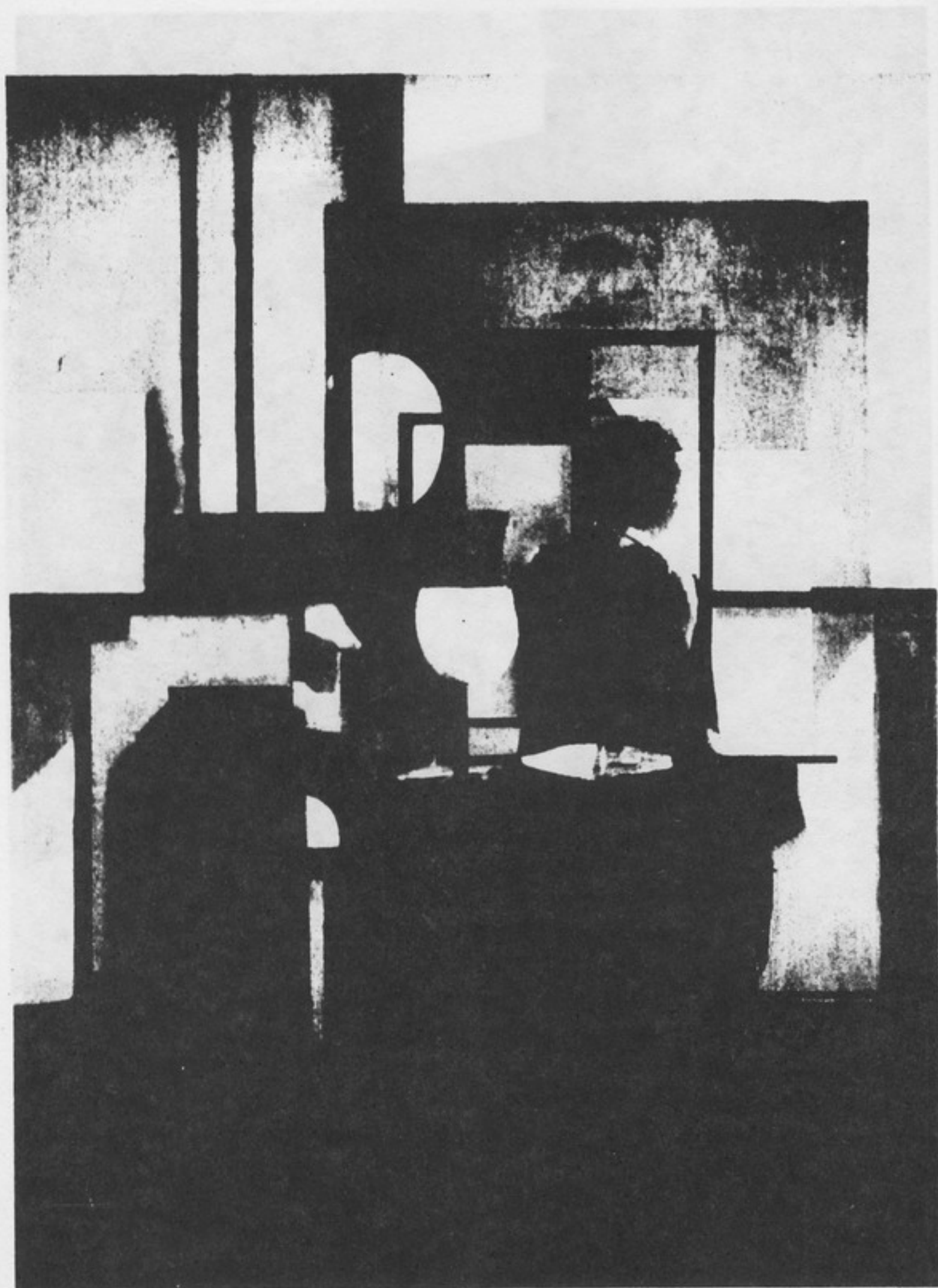


Víctor Cúnsolo: *La ruelta de Rocha*, 1937.





Fortunato Lacámara: *Naturaleza muerta con manzanas y ventana*, 1942.



Juan Cárdenas *Studio with Mirrors* 1985