

MANUEL COLMEIRO EN BUENOS AIRES Y SU PARTICIPACIÓN EN LOS MURALES DE LAS GALERÍAS PACÍFICO

María Elena Babino

Universidad de Buenos Aires

Pinacoteca del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación - Argentina

RESUMEN

Artículo centrado en los murales pintados en 1946 por el "Grupo Taller de Arte Mural", integrado por el artista español Manuel Colmeiro y los argentinos Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y Juan Carlos Castagnino, en las Galerías Pacífico de la ciudad de Buenos Aires. Dichos murales constituyen uno de los episodios más significativos de la historia del muralismo en la Argentina, aportando, en un contexto de debate sobre la identidad nacional, un posicionamiento a favor de la función social del arte, ya interpretado como subversivo en su momento.

Palabras clave: Pintura mural, Manuel Colmeiro, Argentina, Buenos Aires

ABSTRACT

An article focusing on the murals painted in 1946 at the Galerías Pacífico in Buenos Aires by the Grupo Taller de Arte Mural, made up of the Spanish artists Manuel Colmeiro and the Argentine artists Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa and Juan Carlos Castagnino. The art works represent one of the most significant episodes in the history of mural painting in Argentina. Completed at a time when debate was raging about the country's national identity, they argue in favour of the social function of art, a stance that was seen as subversive at the time.

Key words: Mural painting, Manuel Colmeiro, Argentina, Buenos Aires

Manuel Colmeiro vivió en la Argentina en dos oportunidades, la primera entre 1913 y 1926 y la segunda entre 1936 y 1948. En la primera estadía, Buenos Aires asistía a profundas transformaciones en el orden de lo cultural, guiadas en gran parte por ese espíritu de "lo nuevo", que conducía el desarrollo de las artes hacia un creciente proceso de modernización; en la segunda, el año anterior a su llegada se había conformado la AIAPE, Agrupación de Intelectuales, Periodistas y Escritores en Buenos Aires, ocupada en la lucha antifascista y en la conformación de un contexto cultural alternativo¹. Casi en paralelo, en 1937, en ocasión del II Congreso de Escritores Antifascistas, celebrado en Valencia, la presencia en España de los argentinos Raúl González Tuñón (poeta) y Caye-

tano Córdova Iturburu (crítico de arte) testimonia la adhesión de la clase intelectual de izquierda a la causa republicana y antifascista española. España, entonces, se visualizaba para los intelectuales, escritores y artistas argentinos como el espacio para la emergencia de un nuevo humanismo.

A su tiempo, los murales pintados en 1946 por el "Grupo Taller de Arte Mural", integrado, por el artista español Manuel Colmeiro y los argentinos Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y Juan Carlos Castagnino, en las Galerías Pacífico de la ciudad de Buenos Aires, constituyen uno de los episodios más significativos de la historia del muralismo en la Argentina (Fig.1). Al respecto y de cara a rastrear la génesis del movimiento muralista en



Fig.1. Colmeiro, Urruchúa, Spilimbergo, Berni y Castagnino en las Galerías Pacífico (Archivo Spilimbergo).

este país, no podemos eludir que el mural pintado en Buenos Aires en el año 1933 bajo la dirección del mejicano David Alfaro Siqueiros², se presenta como punto de partida para el desarrollo de esta tendencia artística en el contexto local. Del mismo modo, por lo que supuso en cuanto a experiencia colectiva, permite estudiar cuáles fueron algunas de las estrategias que ciertos artistas desarrollaron con el fin de socavar el orden imperante y redefinir una opción de cambio frente al autoritarismo de los gobiernos *de facto* que rigieron los destinos del país en las primeras décadas del siglo XX.

La discusión acerca de la identidad nacional y la posibilidad de generar, en el país, una articulación entre arte y política como propuesta alternativa a las instituciones –básicamente, museos, academias, salones, crítica y mercado– surcan toda la primera mitad de siglo XX al tiempo que encuentra embarcados en esta preocupación a artistas españoles que, como M. Colmeiro, encontraron en la Argentina un contexto favorable para su exilio político. En este marco, la formulación de una concepción mural de la pintura, con relación a un arte pensado para grandes espacios públicos, fuera del circui-

to restringido de la pintura de caballete, avanza no sólo contra el sistema institucional dominante, sino también contra algunas concepciones de la vanguardia que restringieron su campo de acción a una discusión meramente formalista. En un caso y otro, el proyecto muralista implica una embestida contra la “torre de marfil” en la que hasta entonces había estado encerrado el rol del artista.

Si bien esa experiencia supuso una propuesta innovadora de gran estímulo para acciones futuras en nuestro medio, también permitió la emergencia de formas alternativas de la producción artística argentina, no solamente en el contexto de los años '30, sino incluso en el desarrollo del arte posterior, en particular en la década del '40. En esa década el Taller de Arte Mural encontró a M. Colmeiro integrado a destacados artistas argentinos como lo fueron los cuatro precedentemente mencionados, para pintar grandes espacios arquitectónicos, entre los cuales, dos años más tarde, estarán la gran cúpula y las cuatro lunetas de los accesos de las Galerías Pacífico. Una doble perspectiva guiaba sus pasos: por un lado, integrar la pintura con la arquitectura, en tanto las pinturas se incorpora-

ran a espacios edilicios y, por el otro, poner el arte en contacto con un público masivo y no necesariamente especializado. A estos hechos se sumó otro de importancia no menor: la incorporación de la Argentina a la gran tradición del movimiento muralista americano que tuvo en México y Brasil a exponentes de fama internacional como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Cándido Portinari, entre los más significativos.

En otro orden, estas nuevas formas alternativas posibilitaron un "reposicionamiento" del artista en el campo cultural como individuo que asume nuevas prácticas estéticas de intervención directa en el entramado social. Artistas e intelectuales aparecen con un nuevo papel desde el cual generan respuestas a las tensiones y cuestionamientos que, desde la crisis política de los años '30, adquieren una efervescencia ineludible y frente a los cuales se impone la construcción de redes culturales alternativas. En este sentido, se trata de urdir la trama de nuevas utopías, de organizar un pensamiento emancipador donde el arte asuma la forma de un nuevo humanismo revolucionario.

La primera llegada de Colmeiro a la Argentina

Durante la primera estadía de M. Colmeiro en Buenos Aires los artistas españoles José Planas Casas y Pompeyo Audvert y el argentino Demetrio Urruchúa se constituyeron en los interlocutores directos y permanentes del artista gallego. Este último iniciará con él una amistad que se prolongará con el correr de los años y en sus memorias dejó testimonios que pueden contribuir a reconstruir los primeros pasos de Colmeiro en el ambiente artístico porteño³. Luego de haber iniciado sus estudios con el pintor Eugenio Daneri, Urruchúa compartió diversos talleres en la zona sur de la ciudad con Planas Casas, Audvert y Colmeiro⁴. Así podemos saber que los estudios del artista de Silleda reconocen un breve paso por la Academia Nacional al que le sigue su incorporación a este grupo de artistas, quienes se dedican a estudiar e investigar tanto en el plano de la práctica, cuanto en el de la propia discusión teórica, siempre alimentada, ésta última, por la experiencia directa sobre la obra y el contexto de la realidad circundante.

El contacto con estos artistas, todos ellos sólidamente alineados en una voluntad explícita de poner el arte al servicio de la realidad social, aproxima a Colmeiro al ambiente intelectual ideológicamente vinculado a los sectores de izquierda, con lo que asumirá una experiencia que podrá verse luego cristalizada en el período que Colmeiro pasa en su Galicia natal, entre el primer y el segundo viaje a Buenos Aires, donde desarrollará una serie de obras claramente alineadas en la renovación plástica gallega y muy directamente vinculada con una revisión de los regionalismos precedentes de cara a una postura ideológicamente más radicalizada que en ciertos casos fue vista desde una perspectiva antropológica⁵.

Desviando por un breve espacio la atención puesta en Colmeiro, podemos observar los comentarios de su amigo Urruchúa. Enunciado en la primera persona del plural –lo que incluía a Planas Casas, Audvert y Colmeiro–, las ideas que Urruchúa expresa en la conformación del pensamiento intelectual del momento definen con claridad su alineación en pro de la revolución soviética y también el terreno que entonces se estaba preparando para la discusión que, sobre arte y compromiso social, unos años más tarde ocuparía gran parte de los debates sobre el arte:

(...) la lucha del proletariado, y aún su dictadura después nos entusiasmba. Cuando fueron derrotadas las fuerzas opositoras y se pudo establecer el gobierno del Soviet, nos ubicamos abiertamente de su lado (...) Se discutía con ardor, se enardecían los ánimos y se clasificaba a las personas sin miramientos. Comenzó a formularse una pregunta que más tarde serviría para provocar un cisma difícil de superar en la pintura contemporánea. Esa pregunta tal vez no naciera en la conciencia misma de la revolución, sino en el alma de León Tolstoy, mucho antes, cuando escribe ¿Qué es el arte? No me atrevo a decir que ese fuera el origen, pero podría serlo⁶.

Estas reflexiones sobre el compromiso social del artista constituyen un *leit motiv* en las

memorias de Urruchúa, al tiempo que acompañan la perspectiva humanista que las obras de Colmeiro ya van a poner en evidencia. Así, afirmaciones tales como

el auténtico carácter de una obra de arte nace solamente de la ubicación del artista como hombre, y no como se cree y afirma comúnmente, de un previo planteo estético formal o de un estado emocional puro. (...) el espíritu del tiempo que se vive es el que debe animar la obra de arte, y esto es lo que debe importar al artista⁷,

muy probablemente sean el resultado de las intensas reflexiones compartidas por estos artistas; Urruchúa reflexiona sobre la función del arte y el debate acerca de una pintura proletaria versus una pintura burguesa. Sin embargo, si en un principio se plantea la cuestión del arte comprometido, enseguida entiende que el compromiso no está en la obra sino en el artista:

Creía que mi pintura comenzaría a estar comprometida, pero rápidamente llegué al convencimiento de que nunca sería el arte el comprometido, sino el artista. El arte, pensé, siempre será libre mientras su concepción personal no esté supeditada a reglas que determinen qué debe ser esto o aquello. Lo que importa es el compromiso del artista y la libertad del arte⁸.

En lo que concierne a cuestiones estrictamente metodológicas inscritas en lo específicamente plástico, Urruchúa explica:

Se dibujaba con empeñamiento, se pintaba lo que se observaba, y se hacía del mejor modo posible, sin pertenecer a ésta o aquella escuela en boga. Éramos libres y responsables y nuestra honradez no se podía discutir. Recuerdo los dibujos de Planas Casas, de rara potencialidad y sentido plástico; los de Audivert y Colmeiro. Todos íbamos más allá de la construcción y nos esforzábamos en pintar dibujando, por lo cual nuestros dibujos no eran fríos, marmó-

reos, objetivos, sino pictóricos, plásticos, constructivos. En verdad se discutía mucho y se buscaba estar siempre a la vanguardia, pero no pretendíamos el amparo de ningún "ismo" que justificase nuestra intolerancia a veces agresiva y hasta cruel⁹.

La segunda llegada de Colmeiro a la Argentina y el contexto local en los años '30

Cuando Colmeiro viajó por segunda vez a la Argentina, el país estaba sufriendo los embates de una crisis de grandes dimensiones, tanto externa como interna. En el orden internacional, el repliegue de los mercados centrales (Europa y Estados Unidos) cuya manifestación más dramática fue la quiebra de la bolsa en Nueva York, produjo la retracción de la demanda de productos de los países periféricos, Argentina entre otros. Por otra parte, el avance de los nacionalismos europeos –y el particular contexto de la guerra civil española que provocó el exilio de Colmeiro y otros intelectuales en la Argentina– enrareció el clima político del viejo continente provocando duras reacciones xenófobas y radicalizando posturas hacia polos antagónicos: totalitarismo y democracia. Paralelamente, en el contexto nacional no se dejó esperar la visualización de la vulnerabilidad de la estructura política y económica que extremó la fuerte crisis social llevando a cifras alarmantes los índices de pobreza y desocupación. El artista Antonio Berni, al regresar de su larga estadía en Francia, declaró:

yo en París vivía en un mundo puramente intelectual. Llego acá y me enfrento con dos realidades: en el orden intelectual, un colonialismo indiscutible que continúa todavía; en el orden sociopolítico y económico, una situación de crisis profundísima. Vos veías en las calles la crueldad palpable de la miseria; tan es así que en Puerto Nuevo, en Puente Alsina, en distintos barrios, en los alrededores de Buenos Aires, había miles de personas viviendo prácticamente en tolдерías que iban con el plato de lata a que les dieran un cucharón de caldo con un cacho de carne de la olla común. Eso es lo que estaba sucediendo acá y, como yo venía con

una gran carga política, una carga ideológica, no podía dejar de interesarme y conmoverme lo que veía y vivía¹⁰.

El bar *Signo* y el diario *Crítica*¹¹ –el primero, dirigido por Leonardo Estarico, crítico de las nuevas expresiones de vanguardia, con sede en el subsuelo de un hotel de la Avda. de Mayo, próximo a las oficinas del segundo–, ofrecen sus espacios a escritores y artistas con vocación transformadora.

En Signo se congrega la 'avanzada' en música, plástica o literatura, Juan Carlos Paz, Juan José y José María Castro, Luis Gianneo, hacen oír música de vanguardia. Regularmente se ve a Norah Lange, Raúl González Tuñón, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges entre los escritores, y a Xul Solar, Spilimbergo, Del Prete, Berni, Pettoruti o Falcini entre los plásticos. Se escucha jazz, se hace teatro experimental. Se edita Cuadernos, una publicación quincenal (reemplazada más tarde por la Revista Oral) donde participa gente del diario Crítica que también interviene en Pan, Contra y la Revista Multicolor¹².

A este contexto se debe sumar el espacio central que ocupa el desarrollo de los acontecimientos políticos españoles en el seno de la sociedad argentina, lo que trae aparejado el consecuente interés de intelectuales y artistas por el tema, tanto en lo que atañe a la conformación de la República, cuanto a la angustia y desazón ante la Guerra Civil. Artistas de gran visibilidad en la época como lo fueron, entre otros, Raquel Forner, Pompeyo Audvert y Demetrio Urruchúa dejarán en sus obras testimonios harto elocuentes de estas preocupaciones.

La actividad de Siqueiros en Buenos Aires, desarrollada a través de sus exposiciones en la destacada asociación *Amigos del Arte*, sus conferencias en la misma institución, en el bar *Signo* y en las Universidades de Buenos Aires y La Plata, la realización de la pintura mural en la quinta de Botana, las colaboraciones en el diario *Crítica* y el activismo en el ámbito político y cultural, dejó un saldo en el que convergen

cuestiones de profunda significación para el desarrollo del arte argentino.

Cobran sentido de este modo la discusión sobre la función social del arte, la dimensión pedagógica de la pintura, los nexos entre política y estética, el uso de materiales no tradicionales al servicio de un nuevo lenguaje visual, la deslimitación de los lenguajes artísticos y la ruptura del marco tradicional de la obra para la inserción del arte en el espacio de la vida pública, al tiempo que una decidida vocación por lo experimental y alternativo. Algunos de estos temas congregan una polémica que desemboca en la publicación de una encuesta en la revista *Contra*, de clara militancia política y cultural de izquierda, en los números 3 y 4 aparecidos en 1933, bajo el título "Arte puro, arte propaganda" y con la pregunta detonante "¿El arte debe estar al servicio del programa social?" Allí se cruzan las opiniones de Borges, del crítico Cayetano Córdova Iturburu y del escritor Oliverio Girondo –quien obviamente remite a la presencia de Siqueiros como impulsor de una ofensiva en favor del cambio–, entre otros, y en el medio de la polémica queda esbozada la utopía de una sociedad donde tenga cabida la función del arte como actividad transformadora¹³. Transformación a la que Colmeiro ya se había enfrentado en el contexto español de fines de los años '20 y principios de los '30 en el marco del surgimiento de los "nuevos realismos" posteriores a las crisis de la posguerra y al dramático síntoma de los artistas del "*rappel à l'ordre*", según lo recuerda Antón Castro cuando señala el influjo de la traducción al español de *El arte y la vida* de Plejanov, en 1929, por la editorial Cénit y los artículos publicados por F. Mateos en *La Tierra* de Madrid, en 1931, entre cuyos elocuentes títulos encontramos "El compromiso político del arte", "¿Un arte proletario. Aclaremos?" y otros¹⁴. Desde luego, la traducción al español en 1927 de *El Realismo Mágico: Postexpresionismo*, de Franz Roh brindó la posibilidad de contar con un texto casi programático con relación a estas inquietudes.

Con la práctica de la pintura mural, el artista plantea una nueva manera de relación entre la obra y su público, dado que el receptor debe asumir una postura activa de lectura del espacio representacional. En el sótano de "Los

Granados", Siqueiros, con la asistencia de Castagnino, Spilimbergo, Berni y el uruguayo Lázaro, desarrollaron el tema de la representación de un cuerpo femenino —el de la controvertida Blanca Luz Brum, segunda esposa del artista— ocupando con su representación, de manera casi obsesiva, la totalidad de la superficie de bóveda y pavimento.

Los años '30 significaron, también, la consolidación de los movimientos artísticos renovadores jalonados por episodios significativos tales como la creciente presencia de pintura moderna en los salones nacionales o la realización del "Nuevo Salón" que desde 1929 hasta 1932 agrupó a los artistas preocupados por la categoría de "lo nuevo" como fundamento de valor de los tiempos de cambio.

A las renovaciones plásticas de los años '20 propuestas por Norah Borges, Ramón Gómez Cornet, Emilio Pettoruti, Xul Solar o Pablo Curatella Manes, se suman en la década siguiente las de Alfredo Guttero, Juan Del Prete, Lino E. Spilimbergo y los denominados artistas del "Grupo de París" para continuar la batalla por el arte moderno. En medio de este panorama, la figura de Antonio Berni supuso una verdadera revolución en el orden tanto de la reflexión teórica —en este aspecto su polémica con Siqueiros constituye una lúcida reflexión acerca del riesgo de subordinar la dimensión estética de la obra de arte al imperativo categórico de una función esencialmente política¹⁵, que se esboza también en el pensamiento de Urruchúa—, cuanto de la propia praxis artística. En efecto, su regreso a Buenos Aires en 1930, luego de cinco años en Europa que significaron su inmersión en el movimiento surrealista, lo enfrentó a la aguda crisis política y social del régimen *de facto*. Así radicaliza su postura artística hacia un ejercicio de la práctica pictórica guiado por el ideario marxista y la voluntad de acompañar las luchas proletarias. De esta suerte, Berni fue articulando en teoría y en práctica una nueva poética bajo la denominación de Nuevo Realismo en la que las prédicas del mejicano Siqueiros no son ajenas. Cabe referir que en la concepción de este Nuevo Realismo tampoco están ausentes las influencias de los nuevos realismos europeos, particularmente aquellos acuñados bajo las

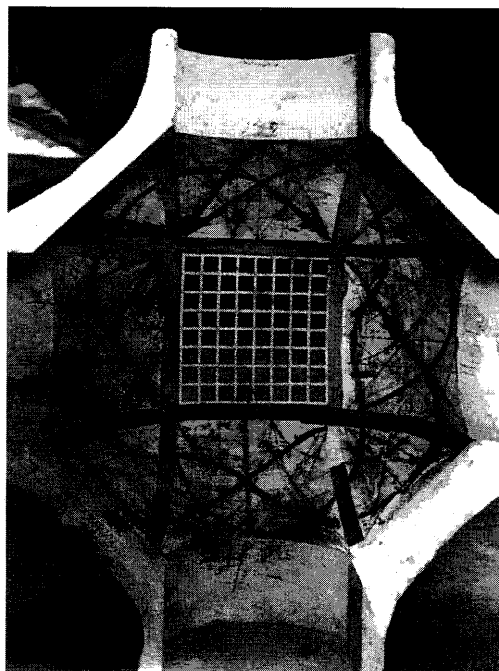


Fig. 2. Maqueta de la cúpula de las Galerías Pacífico (Archivo Spilimbergo).

influencias del pensamiento de Franz Roh al que hemos hecho referencia.

El grupo "Taller de Arte Mural" en las Galerías Pacífico y las pinturas de M. Colmeiro

A principios de los años '40 convergen en Buenos Aires dos situaciones que desembocan en la decoración de las Galerías Pacífico. Por una parte, la decisión de transformar, en 1945, el espacio que ocupaban las oficinas centrales del Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico (hoy "General San Martín"), desde 1908, en "elegantes", "progresistas" y "modernas" galerías comerciales, tal como lo entendió la crítica contemporánea¹⁶, aunque, frente a la mirada mordaz de Ramón Gómez de la Serna, esta transformación diera como resultado más bien "un microcosmos o museo del lujo y la bagatela". Los trabajos de remodelación que se emprendieron entonces significaron la cobertura de los pasajes abiertos de los cuatro accesos al edificio, desde los ingresos por las calles Florida, Viamonte, Córdoba y San Martín, con cua-



Fig. 3. Sentados: Urruchúa, Berni, Colmeiro, Spilimbergo. De pie: Castagnino (Archivo Spilimbergo).

tro bóvedas de cañón corrido que convergían en una gran cúpula central. A partir de esta transformación, la planta baja se destinó a locales comerciales mientras que el sector de la planta alta mantuvo el destino de oficinas del Ferrocarril.

Cuando en 1946 se decidió emplazar murales en el interior de las Galerías se convocó para ello al grupo "Taller de Arte Mural" organizado dos años antes. El atelier de Urruchúa, en la calle Carlos Calvo, sirvió de lugar para los trabajos previos de preparación de la maqueta (Fig. 2). Antonio Berni, en un texto titulado "Nuestro arte muralista" dio testimonio de esta tarea explicando el método de trabajo desarrollado por el grupo hasta llegar al resultado final:

Sobre una maqueta de yeso de casi un metro y medio de diámetro, colgada del techo, en el viejo estudio de Urruchúa (...), usando reglas flexibles, hicimos en su concavidad un trazado geométrico general, de acuerdo a clásicas proporciones armónicas.

Sobre este esquema de líneas cruzadas, se trazó y acentuó una gruesa línea de fuerza ondulatoria que recorría horizontalmente la totalidad de la superficie y sirvió para unir formalmente los diversos temas desarrollados por los artistas¹⁷.

Al tratarse de una acción en equipo, las diferentes maneras de trabajar y los estilos de cada uno de los artistas deberían integrarse en un conjunto armónico desde el punto de vista narrativo y plástico (Fig. 3). Aun con las diferencias que caracterizaban los particulares estilos de cada uno de ellos, una única gama cromática –con prevalencia de los tonos bajos– contribuyó a unificar ese realismo monumental que el conjunto debía expresar. El tema elegido tenía que ver con la exaltación de las virtudes humanas, el dominio del hombre sobre las fuerzas naturales, la solidaridad entre los pueblos y la visión de una tierra pródiga y fecunda. Un programa, en síntesis, acorde con la utópica visión de un nuevo humanismo. Pero, en paralelo a

esta perspectiva idealista, un programa también dominado por la contundencia de sus capacidades retóricas expresadas a través de los recursos de representación y composición: línea, color, tratamiento espacial y manejo lumínico, debían supeditarse a un propósito didáctico y convincente. La función social del arte quedaba, de esta manera, garantizada y así aparece expresada en la crítica de la época.

Ahora bien, tal como señalamos en otro trabajo¹⁸, hubo en los sectores intelectuales vinculados al pensamiento de la izquierda una urgencia por tomar posición frente al nazismo. Ésta es una demanda generalizada que atraviesa casi todas las capas de la sociedad argentina del momento. Una abundante campaña bélica alerta con insistencia sobre los horrores de los campos de concentración, la intolerancia racial y el autoritarismo. Una vez más, las palabras de Urruchúa definen ideología:

*El hombre (...) pasa por el mundo como un accidente maravilloso, llorando, riendo o maldiciendo; pero su poder inmenso de creación queda en su obra como una palabra impresa, y se hace más fuerte y elocuente a medida que se esparce o toma vuelo. Importa mucho para mí que mi obra contenga el carácter de nuestro tiempo, en la forma y en el fondo, mediante el símbolo o el resumen de la realidad. Me importa mucho su realismo y su grito insubordinado*¹⁹.

En este aspecto es sintomático que en el anuncio de un artículo aparecido en la prensa escrita de ese mismo año se advirtiera, bajo el título "Frescos bolcheviques en la Galería Pacífico"²⁰, sobre el nivel subversivo que para ciertos sectores podían tener los murales. En línea con esta idea, Jorge López Anaya sugiere la hipótesis de que en el contexto del gobierno peronista de la década del '40 –tensado por la oposición de la clase intelectual de izquierda hacia la política del General Perón–, los murales de las Galerías Pacífico pudieron haber sido realizados apelando a ciertas retóricas de representación que solaparan el tono político que explícitamente había en otras pinturas del grupo²¹.

D. Urruchúa puso su arte al servicio de una permanente reivindicación de la lucha contra el totalitarismo. *La fraternidad entre las razas*, obra de su autoría y de título harto significante refuerza, en las Galerías Pacífico, el sentido utópico que ya se advertía en el caso de Colmeiro y que permite focalizar el análisis del nivel político de estos murales hacia el compromiso de tales artistas con los derechos del hombre y las libertades democráticas.

A J. C. Castagnino le tocó abordar el tema de *La vida doméstica* o *La ofrenda generosa de la naturaleza* con el cual desarrolló una iconografía de corte simbólico en la que las figuras representadas expresaban la exaltación del idilio entre el hombre y la naturaleza.

En lo que respecta a A. Berni, en las galerías Pacífico representó *La fecundidad de la tierra*, mientras que Lino E. Spilimbergo se ocupó en desarrollar el tema de *La lucha del hombre con los elementos de la naturaleza*.

Al pintor español Manuel Colmeiro le correspondió pintar "la pareja humana" desarrollada en las dos pechinas y sus lunetas inferiores que flanquean el gran mural de la cúpula central pintado por J. C. Castagnino y una de las cuatro grandes lunetas de acceso al edificio en donde pintó las labores agrarias de una pareja de campesinos²². De este modo, Colmeiro representó, en una de las pechinas, dos parejas, una, sentada en el borde inferior donde encontramos a dos niños sobre el regazo de la mujer situada a la izquierda; la otra pareja se encuentra de pie, coronada por una séptima figura que extiende su brazo hasta el vértice de la pechina (Fig. 4); en la otra pechina, en ritmos más intensos, una pareja humana sedente contempla una suerte de "rompimiento de gloria" donde tres figuras femeninas juegan con un paño danzando en el espacio (Fig. 5). Finalmente, en la luneta de uno de los accesos a las galerías, una pareja de campesinos se ocupa de tareas rurales (Fig. 6). Se trata, en todos los casos, de una iconografía que exalta el vínculo del hombre con una naturaleza pródiga, apelando a una fuerte expresividad en el tratamiento de las formas.

Aun cuando en su Galicia natal Colmeiro había pasado por la experiencia de la abstracción, finalmente entendida como vía puramente especulativa y alejada de todo contexto, al



Fig. 4. Pechina izquierda.



Fig. 5. Pechina derecha.



Fig. 6. Luneta.

poco tiempo decidió volver a la pintura figurativa en tanto ésta le permitía un anclaje directo en la realidad²³.

A propósito de la inauguración de los murales de las Galerías Pacífico Luis Seoane publicó, en 1946, un artículo en la revista del Centro Gallego de Buenos Aires. Allí, el artista señala que Colmeiro venía desarrollando proyectos para murales en Galicia y que él mismo los había visto en su taller de San Fiz de Silleda

(Galicia) —es posible que este comentario hiciera referencia al proyecto mural que Colmeiro hiciera en 1934 con el tema de *Los trabajos de la tierra* para el gobierno de Santiago de Compostela—. Afirma Seoane que estos proyectos se inscribían en la tradición de la pintura medieval, donde arquitectura y pintura formaban parte de un mismo programa estético con fines didácticos. Establece también una filiación de la pintura de Colmeiro con la imaginería románica y

enfatisa la idea de que en realidad con estos murales Colmeiro no hace más que mantener vivo el recuerdo de su Galicia natal:

Los matices más distintos de la luz gallega, los más escondidos colores de nuestro paisaje, los gestos más definitivos de nuestras gentes, así como los tonos de nuestras rocas y nuestro mar, fueron encontrados por Colmeiro para darnos una pintura que comienza a caracterizar una senda segura y firme en el arte gallego. Las formas encontradas por los artistas medioevales, aquellos de los cruceros, de los relieves o de los pórticos (...), volvieron a ser encontrados por la observación directa de la naturaleza por este artista. Su arte que viene, pues, de los campos y del mar y de las viejas ciudades de Galicia, sirvió para decorar una parte de la cúpula de las Galerías del Pacífico; en esta pintura mural terminada recientemente por Colmeiro, están presentes todos los caracteres que han hecho diferente su pintura, y representativa de nuestro pueblo, sujetos al rigor de la arquitectura que le tocó decorar con un núcleo importante, el más importante, Castagnino, Urruchúa, Spilimbergo, Berni, de pintores argentinos (...). Algún día Colmeiro volverá a Galicia y los proyectos que él guarda en sus carpetas de frescos, serán una realidad. Podrá entonces ejecutar ese canto al hombre que nosotros vemos constantemente en su obra. Esas figuras de las que surgen algas y anémonas quisiéramos que fuesen pintadas en los edificios más cercanos de los acantilados de nuestro mar, así como quisiéramos que esas maternidades y esos hombres erguidos descansando en viejos robles decoren muy pronto las escuelas y los edificios públicos de Galicia como lección de salud moral y también como recuerdo de un tiempo pasado que ni nuestros padres, ni los padres de nuestros padres, llegaron a conocer²⁴.

Las pinturas que Colmeiro realiza en las Galerías Pacífico siguen la línea de las obras que el artista venía haciendo ya desde sus años anteriores en Galicia. En estos murales es clara, tanto en la elección del tema –una pareja de

campesinos trabajando la tierra en la luneta y la pareja humana en las pechinas–, cuanto en el tratamiento formal de las figuras –líneas dinámicas bien definidas que trazan ritmos redondeados–, su vinculación con cierta voluntad de retorno a un estadio primitivista; ello se advierte al representar la “ruralidad” de la clase campesina, haciendo esencial aquel mundo popular tan caro a sus propios sentimientos. Al respecto X. Antón Castro ha planteado un análisis en esta dirección, estableciendo una filiación formal entre las pinturas de los artistas de la renovación gallega, dentro del cual se inscribe Colmeiro, y la gran tradición escultórica del medioevo y el barroco gallegos que la historiografía local ha dado en llamar “estética del granito”. Así Castro afirma que los artistas logran:

(...) hacer trascender las formas pesadas, macizas o redondeadas de nuestra escultura –también popular–, que suelen ser transcripción, a menudo, de la fisicidad que marca el paisaje entre la pesadez y el panteísmo del paisano profundamente ligado a aquél. Formas estáticas como símbolos hieráticos que no son ajenos a una cierta ingenuidad buscada en la simplificación o en lo primigenio (...) es un espacio tratado, en ocasiones, con un alto valor simbólico, como en el Medioevo, en una posición límite y frontal –como las figuras–, simultaneizante, rompiendo la perspectiva tradicional²⁵.

Estas pinturas contribuyeron a consolidar la imagen de la identidad gallega en la Argentina confirmando el apoyo del artista a toda reivindicación nacionalista y, al mismo tiempo, sumándose a la lucha de los artistas locales que proclamaban el valor de un arte público de claro compromiso social. Por su parte, Marisa Sobrino Manzanares señaló lo radical de su lenguaje renovador donde la autonomía de los valores estrictamente pictóricos se conjuga en una relación armónica con el sentido pedagógico del desarrollo narrativo:

En efecto, a pesar de la distancia geográfica, sus campesinos, lavanderas, panaderas, ferias... su usual iconografía, poseerá siempre ese mismo sentimiento de elemen-

alidad, de armonía casi genética con la naturaleza, fundiendo en su tratamiento plástico, la figura y el paisaje. La aspereza expresionista de su pincelada, el sentido exultante del color y ese mismo trabajo por series temáticas, en el que el artista vuelve una y otra vez, diluyen todo valor de anécdota, centrando su reflexión en el lenguaje pictórico²⁶.

En el año 1947, es decir, un año más tarde de la inauguración de estos murales Colmeiro publica en Buenos Aires, bajo el sello editorial *Botella al mar* dirigido por Arturo Cuadrado y Luis Seoane, su *Carpeta de pintor*. Allí reproduce 23 dibujos realizados entre 1937 y 1947 y un breve texto en el que concluye explicando que los temas que lo ocupan son: la mujer, el hombre, el paisaje y los mitos es decir, todo aquello que compete al dominio de lo humano en un sentido profundo²⁷. Por su parte, Antonio Bonet Correa en la monografía que le dedica en 1953²⁸ advierte, por un lado, que su pintura tiene una tendencia hacia la expansión que la hace específicamente adecuada para la pintura mural y, por el otro, el interés del artista por representar al hombre apelando a formas arcaizantes y primitivistas que lo aproximan a la pintura regionalista y popular. En este sentido, no debemos perder de vista la inscripción de Colmeiro en el movimiento renovador gallego que, bajo la denominación de “Los nuevos”, caracterizó la voluntad que ciertos artistas expresaron por volver los ojos a la realidad más próxima de las clases populares y a las tradiciones genuinas del arte de Galicia desde un lenguaje plástico moderno acorde con las nuevas corrientes. Así,

la vigencia de los cancioneros populares, la impronta románica y barroca de las artesanías y los motivos decorativos celtas confluían en un presente donde estas formas pasaban al campo popular iconografías de alto contenido pedagógico²⁹; éstas apuntan a resaltar una ética donde el vínculo armónico del hombre tanto con la tierra, cuanto con la tradición, sentaban las bases de una sociedad cohesionada en una idea de pertenencia de dimensión integradora, tal como lo venía proclamando desde hacía tiempo L. Seoane.

Por lo demás, el vínculo de Colmeiro con la comunidad española de Buenos Aires –conformada por residentes y por visitantes eventuales–, le permitió el intercambio de ideas con personalidades de la talla de Castela, Margarita Xirgu, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti o Maruja Mallo, lo que contribuyó a consolidar un pensamiento antifranquista, solidario con la lucha contra la opresión que sufría el pueblo español. El repertorio iconográfico que dominaba en sus pinturas siempre tenía al pueblo gallego y al trasfondo del exilio como temas dominantes y también como medio para expresar un concepto ético del arte al servicio de una narrativa humanista. Siempre próximo a los realismos de corte social, pero también muy cercano a una perspectiva lírica y salvífica del mundo –lo que interpretamos de manera diferente a como se sostuvo en un reciente trabajo que incluyó a la presencia de Colmeiro en Buenos Aires³⁰–, Colmeiro expresó, a través de sus murales, la visión de una utopía renovadora, estableciendo un sólido puente simbólico transatlántico que reivindicaba –una vez más– los lazos culturales entre españoles y argentinos.

NOTAS

¹ Sobre el rol de la AIAPE en la conformación de prácticas intelectuales y artísticas alternativas puede consultarse Bisso, Andrés y Celentano, Adrián, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas,

Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943), en Biagini, Hugo, Roig, Arturo (directores), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006, tomo II, pp. 235-265.

² Se trata de un mural realizado

en la quinta “Los Granados” de Natalio Botana –director del periódico *Crítica*–, a unos 40 kms. de la ciudad de Buenos Aires, en plena dictadura del general José Evaristo Uriburu.

³ Urruchúa, Demetrio, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, Torres, 1971.

⁴ Urruchúa consigna los talleres de las calles Bartolomé Mitre al 2300 donde un pintor ruso de nombre Benjamín Nemerovsky impartía sus clases; luego, otro taller de la calle Belgrano, próximo a la avenida Entre Ríos, al que le siguió una habitación de alquiler en la calle Humberto Primo.

⁵ Cfr. Castro, Antón, "Colmeiro, la vanguardia histórica y la pintura gallega del siglo XX", en V.V.A.A., *M. Colmeiro a través de su obra*, Vigo, Casa das Artes, Centro Cultural Caixa-Vigo, 1999, pp. 234-237.

⁶ Urruchúa, Demetrio, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, Torres, 1971. pp. 90-91.

⁷ Urruchúa, Demetrio, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, Torres, 1971. pp. 139.

⁸ Urruchúa, Demetrio, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, Torres, 1971. pp. 145-146.

⁹ Urruchúa, Demetrio, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, Torres, 1971. p. 108.

¹⁰ Cfr. "Nuevo realismo. Orígenes", *Berni. Entrevista con José Viñals*, editado por Galería Imagen, Buenos Aires, 1976, citado en Berni. *Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Tema Grupo Editorial, 1999, p. 78.

¹¹ Sylvia Saíta analiza la función de *Crítica* en el contexto renovador de los '20: "La militancia moderna: *Crítica* en los veinte", en *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1995, pp. 331-343.

¹² Nanni, Martha "Aproximaciones a la figuración en el arte argentino, 1927-1937. Encuentros en Buenos Aires", en *Arte de Argentina. Argentina 1920-1994*, op. cit. pp. 23-24.

¹³ Véase Sarlo, Beatriz, "La revolución como fundamento", en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988, especialmente pp. 138-150.

¹⁴ Castro, Antón, "Manuel Colmeiro", en *Artistas gallegos pintores - Vanguardia histórica*, Vigo, Nova Galicia Ediciones, Carlos del Pulgar Sabín editor, 1998, p. 111.

¹⁵ Sobre este aspecto cfr. Pacheco, Marcelo, "Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano", en *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Malba - Colección Costantini, 2005, pp. 45-51.

¹⁶ Para un estudio de la recepción de los murales de las Galerías Pacífico en la crítica contemporánea cfr. Bermejo, Talía, "Las Galerías Pacífico en la prensa", en *Spilimbergo*, op. cit., pp. 210-213.

¹⁷ Berni, Antonio "Nuestro Arte muralista", en Imbert, Julio y otros, *Murales de Buenos Aires. Galería Pacífico*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981.

¹⁸ Babino, María Elena, "David Alfaro Siqueiros y el muralismo", en Biagini, Hugo y Roig, Arturo (directores), op. cit., pp. 383-394.

¹⁹ Urruchúa. op. cit. p. 146. Fragmento tomado de una conferencia, sin fechar, impartida frente a un grupo de alumnos.

²⁰ *Tribuna*, Buenos Aires, 20-10-46, citado en Pruzan, Adriana, "Taller de Arte Mural: Obra realizada en Buenos Aires - Objetivos y logros", en *Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, 3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1991, pp. 265-274.

²¹ López Anaya, Jorge (estudio crítico), *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997.

²² En el año 1989 las cuatro lunetas de los accesos, con sus respectivos murales, fueron retiradas de las Galerías Pacífico a causa de la remodelación del edificio con el fin de devolverle el partido arquitectónico original de fines del siglo XIX. En la actualidad, esas lunetas se encuentran

emplazadas en la Biblioteca Nacional y están siendo restauradas con el fin de exhibirlas al público nuevamente.

²³ Cfr. Mallo Álvarez, Albino, *Laxeiro, Colmeiro e Torres. Tres pintores históricos de Pontevedra*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2001, p. 31.

²⁴ Seoane, Luis, "La pintura mural de Manuel Colmeiro en las Galerías del Pacífico", en *Galicia. Revista del Centro Gallego*, Buenos Aires, Año XXXIII, N 402, julio de 1946, p. 26.

²⁵ X. Antón Castro, *Arte y Nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, A Coruña, Edicións do Castro, 1992, p. 142.

²⁶ Sobrino Manzanares, María Luisa, "Artistas gallegos en Argentina: imágenes y signos de una identidad cultural", en *El Arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1996, pág. 275.

²⁷ Colmeiro, Manuel, *Carpeta de pintor*, Buenos Aires, Ediciones Botella al mar, 1947.

²⁸ *Colmeiro*, Vigo, Editorial Galaxia, 1953.

²⁹ Bonet Correa, op. cit., pág. 14.

³⁰ En un reciente trabajo Diana B. Wechler, "Bajo el signo del exilio", en Aznar, Yayo y Wechler, Diana (compiladoras), *La memoria compartida*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pág 295, al ocuparse de la obra de Manuel Colmeiro en su exilio porteño, concluye afirmando categóricamente "A diferencia de Mallo, Colmeiro no encuentra en el exilio una perspectiva liberadora que lo impulse a trabajar sobre la utopía de un hombre universal dignificado por el trabajo y el contacto con la armonía de la naturaleza", con lo que deja afuera precisamente el sentido de sus pinturas en las Galerías Pacífico.