

“César López Claro, humanismo y compromiso plástico de un maestro”. *César López Claro*. Catálogo de la Exposición. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000, pp. 10-15.

CÉSAR LÓPEZ CLARO. HUMANISMO Y COMPROMISO PLÁSTICO DE UN MAESTRO.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

"La pintura sale de la mente y del corazón, se organiza, corre por las venas y se transmite a las manos" (César López Claro).

Suele ser frecuente entre los artistas de trayectoria el afirmar que *"siempre se está pintando el mismo cuadro"*, que constantemente se persiguen, de una manera u otra, objetivos implícitos, trasfondos inmutables sobre los cuales van variando los conceptos plásticos y las temáticas a lo largo del tiempo. Si hay un artista a quien puede aplicársele con toda naturalidad aquella frase, ese es César López Claro. Y señalamos esto porque en su obra, reflejo de una vida interior apasionada y comprometida, se manifiesta una línea directriz en toda su expresión: el Humanismo, así, con mayúscula.

López Claro y su obra, que es casi decir lo mismo, son el producto de un carácter abierto que guió los pasos del artista desde sus inicios, camino que, lejos de abandonar, ha ido solidificando con el transcurrir de los años. Estancamiento es una palabra que no figura en su diccionario particular, porque su naturaleza no lo ha permitido. Hablar de López Claro es señalar su apertura de miras, su facilidad sin complejos para recibir influencias y asimilar las enseñanzas que considerase oportunas, y a partir de allí crear su propio lenguaje con una libertad manifiesta, renovándolo permanentemente. Este ha sido y es su compromiso plástico inquebrantable.

A ello acompaña aquel otro deber, si se quiere espiritual. *"La parte humanista de mi obra -dice López Claro- sigue firme, sin claudicaciones desde los primeros tiempos; el cambio es conceptual. Las transformaciones se producen desde el punto de vista de interpretación, y ya no es el mismo lenguaje aquél que con pinceles, colores y pensamientos iba hacia la tela. Las modificaciones aparecen, cuando es necesario interpretar un mensaje, hacerlo más evidente y más efectivo"*.

Decisivos en su formación y en la consolidación de un estilo fueron los años treinta en que los ascendientes estéticos le llegaron por diferentes vías. Por un lado recuerda como hecho decisivo la exposición de Picasso en Buenos Aires, llevada a cabo en la galería Müller en 1934, *"un verdadero mazazo"* para el academicismo tradicional ya en plena decadencia. Esta muestra fue una revelación para César que asistió día tras día, durante mes y medio, al salón de la calle Florida. Poco a poco fue asimilando allí las herencias de las clasicistas que en Picasso se manifestaban en todo su esplendor, aunque reconoce no haber entonces entendido del todo el cubismo y el surrealismo.

Por otro lado, y en forma paralela, fue Lino Enea Spilimbergo el primer pintor argentino que le impactó de manera contundente. Spilimbergo había alcanzado una afirmación clasicista muy rotunda pero que a la vez exteriorizaba una marcada rebeldía en el trazo. Asimismo, pero por otros derroteros, admiró y siguió los dictámenes de Emilio Pettoruti, cuya obra conoció hacia 1930, a través de Cordova Iturburu, el gran mentor de la obra del platense. Pettoruti le inculcó el gusto por los grandes maestros del *Quattrocento* italiano, por Uccello, Piero della Francesca, Masaccio y Giotto; para César este fue sin duda el mejor período de la historia del arte.

En aquellos años iban retornando la Argentina un gran número de artistas que habían ido a formarse y a consolidar sus posturas estéticas dentro de los movimientos europeos en boga. A los nombrados Pettoruti y Spilimbergo podríamos agregar una

larga lista en la que destacan Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Horacio Butler, Juan Del Prete, Pedro Domínguez Neira, Raquel Forner, Alfredo Guttero o Raúl Soldi, quienes aportaron diversos lenguajes y tendencias que enriquecieron el panorama artístico.

Se apreció entonces una nueva voluntad creativa, una liberación de las formas académicas, consolidándose en forma gradual un movimiento cultural sólido y combativo. A lo ya señalado se podría sumar la significación que fue alcanzando Joaquín Torres García tras su retorno a Montevideo en 1934. Se conocieron asimismo en la capital argentina las obras de destacados artistas europeos como Othon Friesz y se realizaron exposiciones de la magnitud de la ya referida de Picasso. A través de Pettoruti se accedió a un contacto directo con las obras del *novecento* italiano, de artistas como Carrá, Sironi, Severini, De Chirico o Morandi.

En forma paralela América también comenzaba a dar frutos como el muralismo mexicano, ya consagrado en los Estados Unidos. Fue importante en Buenos Aires la presencia de David Alfaro Siqueiros que dictó en 1933, en la Asociación Amigos del Arte, una serie de conferencias a las que asistió López Claro, en quien el mexicano dejó huella viva al igual que en gran número de jóvenes artistas. Muchos de ellos, a la larga no habrían de lograr el respaldo institucional suficiente para desarrollar un arte social de la magnitud que hubiese sido posible.

Acontecimientos como el reseñado propiciaron que López Claro fuera consolidando cada vez más su tendencia a un arte con mensaje social, una línea con la que se había familiarizado desde pequeño, como dice él *"en las rodillas de mi abuelo"*, un emigrante español llegado a Azul hacia 1870, de formación netamente anarquista. *"Lo social en mí surge de los primeros dibujos de los diez años. Manifestaba algo que sentía como en nebulosa, sin saber que estaba haciendo arte social. Era consciente de que primero debía conocer la plástica, dominar el lenguaje, el vocabulario. Tenía conciencia plena de que no sabía dibujar ni pintar, y que tenía que lograr un lenguaje sólido"*.

A consideración de César, el primer gran testimonio del arte social en la Argentina, fue el lienzo de Ernesto De la Cárcova *"Sin pan y sin trabajo"*, caracterizado por sus valores plásticos que, aun dentro de la tradición académica, trasunta una energía vital y una fuerza descomunal. Aun cuando existen obras de López Claro, inclusive algunas de las que actualmente componen su muestra en el Centro Cultural Recoleta, como las inspiradas en las inundaciones santafesinas de la última década, en donde se puede advertir cierto parentesco con *"La sopa de los pobres"* de Reinaldo Giudici o la serie de *"Juanito Laguna"* de Antonio Berni, César reconoce como mentor a De la Cárcova, quien *"a sus conocimientos clásicos le supo agregar fervor y una voluntad que lo llevó a realizar aquella obra maestra"*.

En sus últimos años del período "Buenos Aires" (1932-1942) López Claro ya había definido algunas de las convicciones que le habrían de acompañar hasta la actualidad. En 1937 afirmaba que *"La orientación futura que corresponde seguir a la nueva generación de plásticos, o precisando: a nosotros, es imposible definirla en su totalidad, ya que ella está íntimamente ligada a las cosas de la vida; ya fueran éstas por estados de normalidad, bien sean de perturbaciones sociales, políticas o religiosas que arrastran en sus consecuencias a todas las actividades del espíritu, y de las cuales las artes plásticas están íntimamente ligadas por ser ella misma estado emocional del hombre frente a la naturaleza"*.

A mediados de 1942 López Claro llegó a Santa Fe, comenzando al año siguiente con los temas litoraleños: el Paraná, sus gentes, sus costumbres. Esta apertura fue haciéndose paulatina, al principio tímidamente pues tenía que consustanciarse con una

geografía y con un tipo humano muy distinto al de la urbana Buenos Aires. Traía consigo muy asentada, y esto se notó ya en sus primeras obras santafesinas, la influencia de Spilimbergo y de Picasso. Fue conmovedor, según recuerda, el encuentro con aquel paisaje verde, abrupto y fuerte. *"La presencia del hombre un poco en soledad, en la isla, en las grandes llanuras lacustres santafesinas, no tenía nada que ver con lo que yo había vivido"*.

En los años de culminación de esta etapa, y como escribió Jorge Taverna Irigoyen, el paisaje de López Claro fue ahondándose, tornándose más grave matérica y cromáticamente, tendiendo a definir "el otro lado" de las formas. *"Ocres, tierras, grises, reemplazan la luminosidad inicial y, en vías de una materia generosa, de contrastes, el paisaje litoral adquiere otro dramatismo, otra espiritualidad entre expresionista y metafísica"*.

Para ese entonces ya era una necesidad para César, o más que eso, una urgencia, el realizar el ansiado viaje a Europa. En 1952 recorrió durante cuatro meses Italia, Francia y España. En esos momentos pintó muy poco, casi nada; estaba confundido, mareado, de tanto ver a los maestros antiguos y a los modernos e intentar asimilar sus enseñanzas. Sufrió *"una verdadera indigestión de pintura"*. El mayor impacto lo provocaron las obras de Uccello, Piero della Francesca y los otros *quattrocentistas* aunque no desdeñó las de otros artistas menos conocidos. Por caso, en el Louvre le llamó poderosamente la atención la *"Pietà"* de Avignon, una pieza anónima de hacia 1450, que le resultó tan patética que muchos años después habría de inspirarse en ella para hacer una versión moderna de la misma.

Ya regresado a Buenos Aires, en 1954, realizó una exposición en Witcomb de obras del período *"Litoral"*, con cierta tendencia a lo mural y monumental influido por Piero della Francesca, buscando claridad en la paleta, recurriendo a los juegos de planos y utilizando el arabesco. La muestra fue visitada por un grupo de destacados artistas ecuatorianos como Oswaldo Guayasamín y Enrique Guerrero, delegados por la recién creada Casa de la Cultura, quienes le invitaron a ir a Quito, donde expuso al año siguiente con éxito de críticas y público, lo que repitió poco después en Guayaquil. Este momento fue importante porque López Claro, ante el paisaje andino, sintió una necesidad violenta de romper con los límites geográficos que le imponía el Litoral como motivo plástico, ampliando el horizonte y orientando sus miras hacia el resto del continente.

Los viajes por los países americanos se sucedieron en los años siguientes, hasta el año 1964 en que durante un viaje a Europa comenzaría su etapa "aformalista". Esto se produjo después de haber consolidado lo que él mismo llamó su período *"americanista post-cubista"*, en el que su obra adquirió una geometrización de las formas expresadas con ciertos conceptos muralistas -posiblemente influido por Guayasamín- con la representación de paisajes quebrados de montaña, el habitante de los Andes, el colorido de los telares de raigambre incaica. Comenzó entonces a adherir a sus lienzos materiales nuevos como la arena. Los collages y ensamblajes se vislumbraron como protagonistas en sus obras, que fueron adquiriendo una peculiar y personal fisonomía, definiendo creaciones de notoria personalidad. Esta versatilidad fue apuntada por Taverna Irigoyen: *"desde la cerámica y el dibujo, la pintura y el grabado, hasta la escultura y el mural. Ningún material le ha sido esquivo, ningún medio ha carecido de interés para él. Y esto es muy sugestivo, ya que prueba una vez más que para el creador auténtico no hay barreras ni condicionamientos: todas las materias son válidas para su lenguaje, todas las leyes de la estética y todos los órdenes de la vida"*.

En sus periplos europeos a partir de 1964, las mutaciones estéticas hacia el "aformalismo" fueron haciéndose evidentes, bajo el influjo directo de los españoles

Antoni Tapiès, Manolo Millares, Josep Guinovart y, sobre todo, de su referente en Barcelona, Modesto Cuixart. *"Me atrapó la incorporación de materiales como la arena, que ya había usado con el óleo como un aglutinante, un elemento de caracteres propios. Pero vi, sobre todo en Tapiès y Millares, la utilización de trapos, con blancos y negros muy acentuados, que daban dramatismo a la obra. Entonces los empecé a incorporar a mi regreso de uno de los viajes que hice a España... esto sin olvidar el sentido profundo de lo social, es decir, por la utilización de la materia, el material pobre o arte pobre"*.

El cultivo de este "aformalismo" -término que López Claro prefiere al más usual de "informalismo"- se extendió a los años setenta. Una nueva ruptura coincidió con el advenimiento de la dictadura militar en la Argentina, en 1976, momento en el que dejó Santa Fe para instalarse anónima y silenciosamente en Buenos Aires, tras exponer sus "aformalismos" en la Galería Van Riel. Fue su particular exilio, período en el que comenzó a gestar las 70 obras de *"Proceso al Proceso"*, alegato contra la represión militar, contra la destrucción del hombre, culminada en 1984 coincidiendo con el retorno a la democracia. Esta serie fue expuesta en la galería Fundart de Buenos Aires hasta que una orden "de arriba" obligó a César a descolgar su obra de las paredes a la semana de ser inaugurada la muestra.

"Proceso al Proceso" está situado dentro del período que López Claro denominó *"Nueva Realidad"*, y en el que, además de la crítica a las atrocidades de la dictadura, se centró en otros temas de denuncia social como el sexo, la violencia, la marginación, la pobreza y, más recientemente, las inundaciones. *"En toda la obra lo que predomina es el sentido crítico hacia una sociedad hostil para el hombre, acentuada por gobiernos que no han tenido en cuenta ni la salud ni la educación de la población"*. En tal sentido, López Claro compartió siempre la idea de Picasso de que *"la pintura es un acto de guerra"*, pues para él, *"el pintor tiene el deber de ser un hombre beligerante"*, expresándose a través de cromatismos agresivos, actuaciones abruptas.

Esta *"Nueva Realidad"* significó una suerte de "renacimiento" en su obra, volviendo sus miradas hacia los grandes maestros del arte universal. *"La creación ha llegado a un límite -afirma-, que ya no es posible sorprender en ninguna forma de expresión. Pero sí se puede, y esta es mi postura, sorprender retomando las grandes líneas de los creadores... Estamos viviendo un tiempo diferente, de anormalidades, de nuevas formas de sentir y ver las cosas, tanto que la tradición no puede dar ya ciertas respuestas"*.

Dentro de esta línea puede señalarse como otro hito de consideración el mural *"Represión"* realizado en 1994 e inspirado en el levantamiento de los indígenas de Chiapas. Este hecho provocó en López Claro *"la necesidad de realizar una obra de características monumentales a fin de perpetuar uno de los mayores, sino el mayor alzamiento político-militar indígena en la moderna América Latina"*. Concibió la obra con caracteres universales pero sin perder la esencia y el contenido propio de la rebelión mexicana. El espíritu de ese mural se emparenta al *"Guernica"* de Picasso: *"a ambos los alienta una similar tesitura de sentido didáctico y aleccionador en la pintura sobre muros... Represión sintetiza más que cualquier obra surgida de mi mano y de mi mente, mi pensamiento sobre la pintura mural, testimonial, política y social..."*.

En sus obras de los últimos años, de las que muchas de ellas componen la presente exposición, López Claro sintetiza, dentro de los lineamientos de su *"Nueva Realidad"*, las distintas vertientes de su trayectoria. Figuran aquí los personajes litoraleños, especialmente los inundados que han captado su atención en los últimos tiempos, obras de cuño personal en las que se ven ciertos resabios de De la Cárcova o Berni, el retorno a ciertas construcciones "aformalistas" con la utilización de trapos,

telas y otros materiales "pobres", y la representación de las osamentas ya presente en sus años del período "*Litoral*".

La incorporación y utilización simbólica de las calaveras, que nos traen a la memoria las geniales creaciones del grabador mexicano José Guadalupe Posada, se ha multiplicado y en ello va su propia reflexión sobre la existencia y su carácter efímero. *"Estoy tratando mucho los temas de la vida y la muerte. Muchos trabajos sobre el sexo, la violación y también sobre las inundaciones. No hay que tener miedo a la muerte; es una presencia real. El sentido de la muerte, tal como la entiende nuestra sociedad, es una herencia española, aunque aquí han habido al respecto muchas culturas con conceptos antagónicos al hispano. La muerte es un miedo y no se le da el sentido que debería tener, que es un tránsito entre vivir y desaparecer, y que no nos debe asustar y reducir a cualquier cosa"*.

Lo que permanece inmanente en López Claro sigue siendo en definitiva su profundo humanismo, expresado las más de las veces en sus ácidos juicios sobre el sistema político y social. Esto se aprecia en lienzos como el titulado "*Tiempo político*" donde dos perros se pelean por el mismo hueso mientras se ve a un hombre por los suelos, todo enmarcado por una escenografía en donde no faltan el cartel con la cotización del dólar, los afiches de partidos políticos y hasta una cruz. *"Quiero mostrar un mundo -dice- en el que sólo importa el mercado, en que el modelo es Estados Unidos, el espíritu está mecanizado. Esto representa una larga disquisición conmigo mismo y, a la vez, una profunda compenetración con la gente y con los sucesos. Curiosamente, cuando en política se habla de materialismo, se lo asocia al marxismo. Pero la política que se está siguiendo ahora en Occidente es más materialista aún. Se olvida de la dimensión espiritual del hombre. Tal vez por eso vuelvo permanentemente a la lectura de Verlaine, Eluard, Machado, Lorca o Hernández, mi poeta de cabecera"*.

López Claro, hombre y artista universal, retorna hoy sobre sus propios pasos para reinterpretarse a sí mismo.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Marzo de 2000