

Modernidad, sincretismo y filogoticismo en Carlos Páez Vilaró: contextos y estética de un artista rioplatense.

Jorge Jofre
UNSAM
Argentina

Introducción

Allá por los sesenta, en *La escena pictórica argentina y rioplatense*, Romualdo Brughetti marca una tendencia del arte hacia un universalismo. Agrega que, entre otras cosas, es pertinente iniciar tal proceso teniendo en cuenta la realidad artística local y nacional. También destaca la importancia de validar desde la crítica las obras de arte como “organismos autónomos” nacidos, no obstante, de la mano de un pintor (1960, 179). Tales opiniones, abren sin duda en el presente la posibilidad de varias disquisiciones. En primer lugar, el contexto de Brughetti es el de un tiempo no globalizado donde aún se puede pensar en parcialidades y localismos con cierta libertad y sin las presiones de hegemonías totalizadoras. En segundo lugar, era un momento donde la autonomía de la obra estaba en crecimiento producto de una fuerte impronta formalista de la crítica.

Por otro lado, la circunstancia de referirse en un escrito breve a la modernidad y el sincretismo presentes en la obra del uruguayo Carlos Páez Vilaró (1923, Montevideo- 2014, Punta Ballenas) pone en consideración el planteo de otra escena distinta a la de Brughetti. Se debe considerar, por tanto, que la extensa vida y la producción de este notable artista rioplatense ha transitado distintos contextos y épocas.

No se podría hablar de una única realidad y por sobre todo en su pintura ya sea de caballete o mural. El Carlos Páez Vilaró de los años cincuenta en Montevideo, no es el mismo que el de los sesenta con todo un desarrollo pictórico a escala mural que lo convierte en internacional. Aunque existan reiteraciones de temas, percepciones y hasta operatorias

plásticas similares: el artista se moviliza por distintos escenarios que construyen entramados entre lo producido y el ámbito.

Con respecto a la cuestión de la obra como “organismo autónomo” – planteada por Brughetti— se debe entender que resulta muy difícil en lo que hace al montevideano separar lo creado de su creador. Ambas cosas tienen en Carlos Páez Vilaró una contigüidad muy fuerte. Siempre en sus pinturas, murales, cerámicas o construcciones hay algo de la mirada de un rioplatense que se hace evidente pese a los cambios de contextos y de momentos.

Casapueblo, una construcción, casi al modo de las catedrales góticas: sin planos precisos, solo con breves bocetos que marcaban agregados y acentuaban partes del complejo edificio es un puntual ejemplo de esa particular destreza del habitante del Río de la Plata de hibridar aportes de distintas procedencias sin perder en esencia el sello de lo local. Y si bien Páez Vilaró desde un lado se acercó a una estética europea y picassiana, desde otro –como Torres García y Barradas en el Uruguay o Berni y Batlle Planas en Argentina— supo dejar en claro su habitancia rioplatense.

Tal instancia seguramente se sostiene en Carlos Páez Vilaró en la comprensión de una modernidad donde el creador se manifiesta despegado del tiempo y del espacio: algo que Baudelaire ya explicita en un escrito de 1855 según destaca Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982, 137-138).

Ello lo conduce a actuar con mayor libertad y no verse limitado por las posibles disparidades de los aportes ya sea técnicos, estéticos o narrativos. Toma elementos, como otros rioplatenses, establece su propia versión.

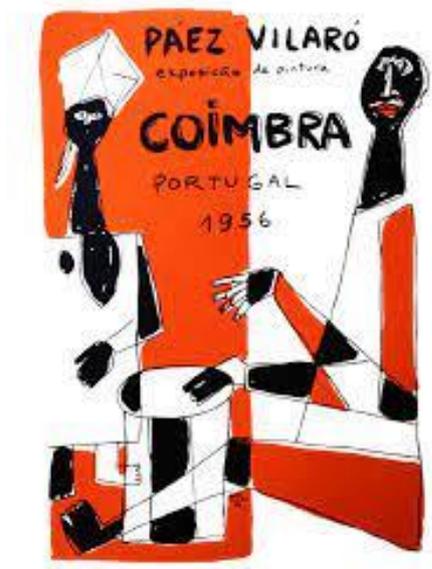
De ese modo participa de una libertad que lo conduce – desde los cincuenta y hasta su muerte en el 2014— a una creación muy personal tanto sea desde la pintura de caballete, el mural, la cerámica o la arquitectura.

El inicio de una estética moderna

Hacia 1959, Carlos Páez Vilaró formó parte en Montevideo del denominado *Grupo de los 8. Artistas* como Pareja o García Reinoso –entre los más trascendentes del conjunto– estaban esencialmente relacionados con búsquedas artísticas modernas y alejadas de supuestos academicistas: lo marcado por Barradas y Torres García, aún desde otra estética distinta y más personal, tendría con estos ocho creadores continuidad dentro de una modernidad uruguaya ya claramente demarcada.

No obstante, el artista en cuestión parece ser en este momento un pintor no declaradamente innovador, que toma como marco temático, en un porcentaje mayoritario, cuestiones vinculadas a una cultura afro-montevideana: las lavanderas con sus pañuelos; escenas de mercados, los bailongos a la luz de la luna. Numerosos carteles de muestras suyas – entre 1953 y 1956— hablan ya de la insistencia de Páez Vilaró en lo que hace a la cuestión, así como también dejan registro de la importante difusión que hace de sus realizaciones tanto en Montevideo y Punta del Este como en Porto; Coímbra; Asunción y Luanda.

En el afiche de una de las muestras de esa época (Victoria Plaza Hotel, 1953) aparecen –sobre un fondo de franjas azul y oro— dos mujeres afrodescendientes con ropa y pañuelo blanco. Ostentaban claramente el porte de las antiguas lavanderas montevideanas que prosperaron hasta principios del siglo XX sobre todo en el sur de la ciudad. También en otro afiche de la década (Coimbra, 1956) aparece la figura del tocador de tambor: sentado en el suelo, golpeando el parche, marcando el ritmo de la bailarina que aparece más al fondo. En este segundo afiche se ve más aún que en el primero cierto influjo de la modernidad picassiana tanto por la construcción de los cuerpos como por las inflexiones lineales.



Carlos Páez Vilaró. Afiche de muestra de Coimbra. Se puede observar ya un “estilo” propio de su obra posterior.

<https://lapatria.uy/la-patria/afiches-posters>

Por otro lado, la figura del músico del afiche de Coimbra muestra en su construcción ciertas semejanzas con las del pintor Juan Batlle Planas. Cabe pensar incluso que en su estadía en Buenos Aires en plena juventud pudo haber visto trabajos del autor de las *Radio-grafías paranoicas*, de no ser así, de todos modos, sus figuras han perdido progresivamente la materialidad del hueso y el músculo para ser cada vez más signos plásticos. Kalenberg, en un catálogo dedicado a una retrospectiva de Espínola Gómez (Montevideo; 2021), refiere a la pintura de Barradas como “un estricto juego plástico” donde la figura se aplanaba (30). Hay, sin duda, en esas generaciones de artistas rioplatenses algo del recurso en muchos de ellos. El ya citado Batlle Planas aún pese a la consistencia de su surrealismo automatista y Alfredo Guttero con sus construcciones corporales con visos *art-decò* manifiestan en gran medida que aluden a cierta resolución de lo visual dominada por el respeto del plano del cuadro y la búsqueda de armonizar las formas dentro del mismo. Como alejándose definitivamente de

toda espacialidad apoyada en la perspectiva, en la alternancia de pantallas o un claroscuro forzado. Todas ideas que confluyen sin duda en un gran referente de ese paradigma plástico rioplatense; la figura de Picasso. De un autor que por otro lado tanto Torres García como Barradas jamás apartaron en totalidad de su mirada.



El conventillo del *Medio Mundo* en el barrio Sur de Montevideo donde tuvo su taller Carlos Páez Vilaró. Fue demolido en el año 2006.
<http://candomberos.blogspot.com/2011/03/el-conventillo-mediomundo.html>.

No obstante, en este punto, sería importante destacar que el otro soporte relevante en las creaciones de esta etapa de Carlos Páez Vilaró es el de la temática. Su experiencia del taller en el conventillo Mediomundo del Barrio Sur, lo ha acercado en esta etapa al conocimiento de prácticas culturales de los descendientes de los esclavos africanos desembarcados en el Río de la Plata. El propio pintor incluso llega a participar de las “llamadas de tambores” del candombe iniciadas a mediados del siglo XIX en Montevideo y en algunos de sus dibujos o pinturas, realizados tras su retorno de Buenos Aires, se destacan además del

músico tamborilero y las bailarinas, la figura del “gramillero”, la mamá vieja y la luna y las estrellas portadas por integrantes del grupo. Hebdige (2004) ha desarrollado los conceptos de subcultura y estilo intentando entender las semejanzas y las diferencias entre formas “hegemónicas” y sectores sociales sometidos. Se podría hablar en el candombe montevideano de una situación caracterizada más, en este caso, por diferencias que por toda forma de proximidad con la dominancia. Divergencias que, sin duda, llamaron la atención de un Carlos Páez Vilaró en el inicio de su estética plástica y se ven reflejadas en todas las muestras de esa década. En una pintura que denota desde los temas una forma de puja contra ese predominio cultural de corte occidental y europeizante sin recurrir, como en otros artistas rioplatenses, a un arte con elementos de las antiguas culturas de América. Así es como a la modernidad plástica de su pintura le suma la pasión por rescatar voces de pueblos que sufrieron desarraigos y esclavitud, pero que pese a todo ello resistieron el paso del tiempo.

El sincretismo en el mural

Hay, sin duda al filo de los sesenta, como lo marcara Brughetti en *La escena pictórica argentina y rioplatense*, una marcada tendencia, en la plástica, a una concepción más universalista; circunstancia que según entiende no debe descartar el aprovechamiento de modos locales (1960, 175). Más allá de planteos contemporáneos sobre hegemonía y periferia en el campo del arte, la circunstancia de aludir Brughetti a un Joaquín Torres García que aprovecha para construir su estética tanto aportes del novecentismo catalán, como las vanguardias europeas cubistas y abstractas o el diseño y las posibilidades simbólicas del arte de Paracas. Mirar y considerar tanto lo cercano como lo distante: tal vez un claro registro de una situación que décadas después se replicará en gran medida en el arte mural de nuestro pintor montevideano. Cuando Carlos Páez Vilaró en 1960, pinta la superficie de un corredor de más de 100 metros de largo en la sede de la OEA en Washington, al cual titula *Raíces de la Paz*, el planteo de Brughetti incluso parece tomar mayor cuerpo. Es el comienzo, además, de una etapa del artista de cierta “monumentalidad pictórica” que se prolongará en el tiem-

po y le dará fuera del reconocimiento internacional, definitivo aliento para continuar con el camino emprendido por los cincuenta en el campo de las artes visuales.

Raíces de la Paz en sí, está dividido en diez escenas, que se desarrollan no obstante “sin demarcación sensible”, tiene como tema central los pueblos de América en un tiempo presente y el objeto principal es acercar al espectador a las nobles aspiraciones que deberían poner como eje principal las distintas naciones y regiones que componen el continente. También tiene en cuenta en algunas de las escenas cuestiones como la defensa del folklore, el respeto de las libertades y la asistencia a la niñez. Páez Vilaró introduce con este mural su mirada de los temas de una América latina en plena transformación.

En 1943, Joaquín Torres García en un dibujo *América Invertida* había imaginado una Sudamérica apuntando al norte, y según expresa un artículo en el sitio *La panera* al momento de cumplir 75 años la obra, la misma es un “nuevo mapa conceptual para crear arte moderno desde América”(Marfil, párr. 1). Casi dos décadas después de la avanzada de *América Invertida*, el mural *Raíces de la paz* realizado en la OEA, presenta otro cambio fundamental en lo que hace a la concepción del arte en el pensamiento rioplatense. Si en 1943 la idea de Torres García era poner distancia entre un nacionalismo local extremo y las hegemonías dominantes, ahora en 1960 la de Páez Vilaró es la de una unión de toda la América en armonía pese a las diferencias culturales, étnicas, ideológicas o de creencias.



Carlos Páez Vilaró. Detalle del mural *Raíces de la Paz* donde se observan rasgos de una construcción al modo cubista de visión múltiple y de gran síntesis formal.

<https://holacultura.com/%EF%BB%BF%EF%BB%BFmurals-appreciation-carlos-paez-vilaros-underground-masterpiece-at-the-oas/>



Carlos Páez Vilaró. Sector del mural *Raíces de la Paz* en la OEA en Washington.

Tiene un largo total de 162 metros y fue pintado con colaboradores.

<https://www.hispanospres.com/cortometraje-mural-uruguayo-dos-nominaciones-emmy/>.

Un aspecto relevante a tener en cuenta en *Raíces de la Paz* es que la idea de una historia en cuadros consecutivos es reemplazada en este enorme mural por un entramado de planos de color y una movilidad de las figuras que obliga al ojo a suspender la idea de tabularidad e instaurar una linealidad compacta. En *América Invertida*, solo se había girado 180 grados el mapa de América, ahora con Páez Vilaró todo el continente – plasmado en planos de colores— se une en un acompasado y longilíneo relato horizontal. No se observan dibujos costeros, ni ecuador o trópico de Capricornio: sin embargo, aparecen la flora, la fauna y hasta algo de la orografía de cada región dispuesta en la amplia banda de la pintura.

Si el sincretismo como cualidad alude en arte a una pluralidad que incluye técnica, estética y contenido, es cierto entonces que el mural que Carlos Páez Vilaró pintó en Costa de Marfil en 1962, confirma tal tendencia manifestada primero en *Raíces de la Paz*. En esta nueva obra el artista navega tanto por un diseño geométrico y ciertamente cubista, sino que ahora incluye elementos de la vida, las costumbres y las creencias de una África milenaria.

Un constructor gótico en el Río de la Plata

A comienzos de los cincuenta se iniciaba en Buenos Aires el *casablanquismo*, un movimiento que planteaba un concepto arquitectónico que intentaba alejarse de la idea de una casa como una “máquina de habitar” propuesta por Le Corbusier. A fines de la misma década, en que el Arq. Claudio Caveri convierte la propuesta en hechos concretos, Carlos Páez Vilaró, inicia su *Casapueblo* en Punta Ballenas. Pero hay seguramente diferencias en lo que hace a las fuentes que determinan tanto la Iglesia de Fátima en Martínez (Caveri; 1956-1958) o en el barrio Trujui la CASA VIVIENDA CAVERI (1958-1978) y Casapueblo (1958-60) en la costa uruguaya. Caveri, a modo de referencia, recurre a construcciones vernáculas en tierra, al colonial americano; al primitivo arco cisterciense y al catalanismo mediterráneo. En Páez Vilaró las “consultas” al momento de emprender la obra parecen tener una inspiración en las viviendas de Santorini en el Egeo o las mezquitas en barro de un África musulmana, aunque según sus palabras: *Casapueblo* está construida en base al con-

cepto del nido de hornero. Si queda bien en claro que ambos intentan, sin duda, excluirse de los planteos modernistas y funcionalistas lecorbusianos, sólo tomando en cuenta los dos algunos aportes como el “brutalismo” de las superficies en algunos casos. Proposición que, en Caveri, se ve justificada cuando, mencionando un artículo de Juan José Sebreli (*La modernidad atacada*), alude a una crítica a las vanguardias arquitectónicas que crean casas imposibilitadas de oscurecerse, semejantes a esculturas modernistas y que no favorecen lo íntimo y lo privado (2006, 195).



Claudio Caveri. Vista aérea de una de las capillas realizadas por el arquitecto argentino que formo parte del llamado *casablanquismo*.
<http://talleravb.blogspot.com/2015/10/viaje-caveri-fundacion-conciencia-y.html>

Por otro lado, Carlos Páez Vilaró busca eludir un ciclo abierto por Alberti en el renacimiento, de racionalidades y búsquedas de una *concinnitas* pensada con extrema precisión y funcionalidad por el florentino y expresada tanto en su *De re Aedificatoria* como en el frente de su basílica de Santa María Novella. En *Casapueblo* armónico—ese antiguo componente

estético albertiano—surge de un trabajo fuertemente opuesto a lo clásico: con “agregados” sobre el proceso mismo, sin planos y sin nivel ni plomada. Solo en ocasiones boceta algún dibujo que orientara sobre algún sector que se adjunta. En el edificio de Punta Ballenas no existe el racionalismo —como en el pórtico del templo florentino— que conduce a calcular y medir una curva o un arco con extrema meticulosidad.



Carlos Páez Vilaró. Vista aérea de una cúpula de *Casapueblo* en Punta Ballenas. La construcción se realizó solo con la ayuda de algunos bocetos.
<https://puntadelesteinternacional.com/museo-casa-pueblo-el-legado-de-paez-vilaro/>.

Según expresara Panofsky, y ello lo destaca Pierre Bourdieu en *El oficio del sociólogo*, el arquitecto medieval establece “analogías ocultas” entre los fundamentos de la filosofía escolástica y los principios constructivos de la arquitectura gótica (2002, 270). En las construcciones del montevideano, hay, sin duda alguna, correlación entre un pensamiento no clásico y un modo de alzar edificios que se acerca a formas esenciales; tal vez más primitivas en algunos casos y no determinadas dentro de lo que podría definirse como producto resultante de un saber académico. Desde ese lado es que el uruguayo procede con la intuición de los constructores medievales *cistercienses*; de la *Ile-de-France* o la *Haute-Picardie*.



Carlos Páez Vilaró. Entrada de la capilla-santuario de *Los Cipreses* en Beccar donde se observan proximidades estéticas con el *casablanquismo* rioplatense.
<https://elenviador.com/2020/09/16/la-casa-del-sol-casapueblo-club-hotel/>

La capilla-santuario (1988) de *Los cipreses* en Beccar —realizado por Páez Vilaró con la colaboración de Franz Pernizeck— es sin duda la muestra más clara de su pasión *filogótica*. Ella se expresa claramente tanto en la presencia de su exterior con una suerte de arbotantes que generan aberturas y empujes de la masa. También en las columnas-nervios del interior que jerarquizan el espacio y en los vitrales habitados por pájaros, insectos, peces, corales y hasta estrellas y cometas. Por única vez en toda su trayectoria, el montevideano diseña un vitral de gran escala como intentando hacer renacer ese espíritu gótico por las vidrieras iluminadas. Como los antiguos constructores medievales, ha encontrado un camino que lo aleja de un pasado clásico. Ahora, el pintor de influencia cubista o el muralista, el modernista o el sincretista es un arquitecto sin planos que se deja dominar por el pensar y el hacer del antiguo *opus francigenum* nacido en una isla de París.

Epílogo en el siglo XXI

El planteo del inicio de Romualdo Brughetti, de un arte impregnado de la realidad local, parece haber quedado invalidado en la capilla-santuario de Beccar a manos de múltiples vertientes. Ya no se podría hablar desde el lado de quien la soñó y la puso en hechos solo y exclusivamente de un aporte local propio del Río de la Plata. Si bien el *casablanquismo* de Caveri tiene alguna relación con tal tipo de creación, también hay improntas del hacer gótico: miradas de viviendas mediterráneas y legados incluso de los antiguos minaretes en barro y empalados de Tombuctú. Y, sin excederse en la mirada, la capilla-santuario puede hacer que el observador —con un ojo entrenado en la Historia del Arte— la encuentre relacionada con algunas de las estructuras arquitectónicas de Bosch y aún más con el cobertizo de madera inserto en rocas en que ubica Joaquín de Patinir a San Gerónimo en *Paisaje con San Gerónimo* (1516-1517). Hay sin duda alguna en el uruguayo, aún mucho más que en *Casapueblo*, en la capilla-santuario, una aproximación entre la naturaleza y lo construido por la mano humana que se evidencia claramente en el cuadro del flamenco. Acercamiento que también se ve en un Hundertwasser que, habiendo vivido en Australia y Nueva Zelanda, conecta su obra con la naturaleza y ciertas manifestaciones de culturas tribales. Tal vez se podría suponer que fue en Senegal y otras regiones del África occidental donde conoce modos constructivos primitivos que lo llevan a aproximarse en algunos elementos a esa estética hundertwasseriana.

Según señala Roberto Fernández, la idea de “prácticas altas” y “prácticas bajas” en arquitectura, podría plantearse a la hora de aludir al *Casablanquismo* (octubre 1988, 49) como una cuestión a tratar. Parecería que el hecho de focalizar la producción arquitectónica en el artesanato, determinaría una resultante final de condición más limitada. Tal panorama rioplatense ubicaría a un Carlos Páez Vilaró, sin ser de todos un *casablanquista*, dentro de la segunda categoría enunciada en el escrito por Fernández. Teniendo en cuenta, además, el hecho de que el artista uruguayo no haya realizado ningún tipo de estudio formal referido a

la disciplina y todo sea soportado casi exclusivamente por una praxis constructiva. Pero, los resultados obtenidos hablan por sí mismos tanto en *Casapueblo* en la capilla-santuario de Beccar: evidencian un alto nivel estético que pueden trascender las categorizaciones de grado mayor o menor en relación a lo hegemónico.



Carlos Páez Vilaró. Detalle de vitral de la capilla-santuario.
Se renueva la antigua técnica medieval.
<https://objetosconvidrio.com/cuando-paez-vilaro-pinto-con-la-luz/>

Si bien se podría decir que el montevideano, con la arquitectura, llega aún más lejos que con las estructuraciones cubistas de la pintura y el dibujo, que reproducen en cierto modo fórmulas de otros artistas rioplatenses de los sesenta, no se deben retacear los logros de lo resuelto en el plano plástico. Hay, sin duda, un Carlos Páez Vilaró que se acerca a otros rioplatenses –Barradas, Torres García o Espínola Gómez—en eso que Jorge Schwartz ha caracterizado como “la voluntad de ser nuevos”, de ser “distintos” (2004, 3), tomando elementos de las vanguardias con algún posible tinte local. Y, por supuesto, por sobre todo, heterogéneo al modo de un Espínola Gómez, con respecto a técnicas y procedimientos.

Carlos Páez Vilaró, aún casi en el fin de su vida, paralelamente a la capilla-santuario, pinta tanto escenas expresionistas de “llamadas de tambores” del candombe montevideano como verdaderos “retratos” de gatos al modo deconstructivo cubista. Demostrando así ese carácter propio de los artistas rioplatenses de ser cultamente heterodoxos desde las dos orillas del “charco”. Y así es como retomando el gesto de Torres García en *América invertida*, Carlos Páez Vilaró, moderno, sincrético y filogótico, da vuelta el mapa y se ubica en el centro de la escena.

© Jorge Jofre

Bibliografía

- Berman, Marshall. “Modernismo pastoral y contrapastora” En *Todo lo solido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo veintiuno, 1982, pp. 133-141.
- Bourdieu, Pierre, Chamboredon, Jean-Claude y Passeron, Jean-Claude. “La Summa y la catedral. Las analogías profundas como producto de un hábito mental” En *El oficio del sociólogo*, 2002, pp. 70-74.
- Brughetti, Romualdo. “La escuela pictórica argentina y rioplatense”. 1960, pp. 175-200. En <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar> .Recuperado el 10-11-2022.
- Caveri, Claudio. “La modernidad atacada. ¿Juan José Sebrelí?” En *Y América qué? Balance entre el ser y el estar como destino del ser americano y su reflejo en la arquitectura*. Martínez: Syn Taxis, 2006, p. 195.
- Fernández, Roberto. “Las casas blancas. Apuntes sobre una arquitectura nacional”. Seminario de crítica –año 1988. INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, octubre de 1988, pp. 1-71. En <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica>. Recuperado el 5-10-2022.
- Hebdige, Dick “Subcultura, el significado del estilo” Barcelona: Editorial Paidós, 2004.
- Kalenberg, Ángel. “El transrealismo. La paralogía de Espínola”. En *Manuel Espínola Gómez 1921-2003*. [Catálogo muestra]. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 2021, pp.30-31.
- Marfil, Pamela. “75 años de la América Invertida”. En *Revista La panera*. Edición Nro. 92, 3 de abril del 2018 En www.lapanera.cl. Recuperado el 12-10-2022.
- Schwartz, Jorge. “Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos”. Introducción (fragmento). México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 1-9-