

“Los monstruosos sesenta”: aproximación a una década turbulenta desde la obra de Jacobo Borges

Cuevas, Rafael Eduardo
Dpto. de Historia Universal
Universidad de Los Andes (Mérida - Venezuela)

Resumen:

Este trabajo analiza la realidad venezolana de la década de los Sesenta del pasado siglo XX a partir de una mirada crítica a la pintura del artista Jacobo Borges. Para la elaboración de ese análisis se ha partido de una revisión tanto de las obras del artista, como de la crítica historiográfica especializada en dicha obra. El resultado de esa revisión se ha cotejado luego con el contexto histórico político en el que se enmarca el trabajo del artista, dando como resultado un análisis en el que se hacen evidentes las conexiones entre la pintura de Borges y la compleja realidad venezolana de esos años.

Palabras Claves:

Jacobo Borges, pintura, historia, Venezuela.

Abstract:

This work the past analyzes the Venezuelan reality of the Sixties of century XX from a critical glance to the painting of the artist Jacobo Borges.

- * Artículo culminado el 12-12-2009. Consignado ante la revista el 22-01-2010. Aprobado por el arbitraje interno y externo para su publicación el 10-03-2010.
- ** Egresado de la Escuela de Historia de la Universidad de los Andes. Tesista de la Maestría en Historia de Venezuela de esta misma Casa de Estudios. Desde 2007 es Profesor Instructor adscrito al Departamento de Historia Universal, en el área de Historia Moderna y Contemporánea de Europa. En la actualidad desarrolla una línea de Investigación en torno al análisis de la presencia e influencia de los modelos políticos europeos en la historia del pensamiento político venezolano del siglo XIX. E-mail: rafelcuevasm@yahoo.es.

For the elaboration of that analysis it has been left from a revision as much of works of the artist, as of the specialized historiography critic in this work. The result of that critical revision has collated soon with political the historical context in which the work of the artist is framed, giving like result an analysis in which the connections between the painting of Borges and the complex Venezuelan reality of those years become evident.

Key Words:

Jacobo Borges, painting, history, Venezuela.

Nosotros tenemos los mismos problemas de todos los pintores, pero tenemos además el problema de ¿Quiénes somos nosotros?

Jacobo Borges.

1. Introducción

Del lado de allá: Los Beatles, la píldora, la imagen del Che, la Dolce Vita de Fellini, el hombre en la luna, el LSD, Mafalda, Twiggy en minifalda, Cien años de Soledad, Bob Dylan, la lata de sopa Campbell, Rayuela, Woodstock y sus hippies, el rayo Láser... *Del lado de acá:* Renny Otolina, el País portátil de González León, Los Darks y los 007, el terremoto de Caracas, El derecho de nacer, Henry Stephen y su limón limonero, la exposición Imagen de Caracas, el morocho Hernández y el morochito Rodríguez...

A primera vista y con ojos melancólicos pareciera una buena síntesis —tanto ad extra como ad intra— de lo que fue una década definitoria, de esos años de rebeldía; pero quizá, la trampa de la nostalgia sea la responsable de que hoy día, al evocar la década de los sesenta, sean esas y no otras las primeras imágenes en saltar a la mente de quienes vivimos —bien que en vivo o en diferido— esa época.

Y decimos que quizá, pues al revisar la historia de esos años se hace evidente que ellos fueron mucho más que rebeldía juvenil, buena música, desarrollo científico o nuevas modas. En realidad los *sesenta* fueron un período lleno de complejos acontecimientos políticos, económicos y sociales en mundo que vivía como nunca, al fragor de una Guerra Fría que se tornaba cada vez más caliente y omnipresente:

Los sesenta constituyeron un vertiginoso mundo lleno de interrogantes y respuestas, de retos y de logros, de compromisos y desafíos, de inclusionismo y exclusionismo, de separación y unión, de paz y sangrienta lucha, siendo esta caracterización bipolar tan aplicable al empobrecido mundo de Angola, Camboya Vietnam y Mozambique como al mundo industrializado de Francia y los Estados Unidos (Tarver, 2004:11).

Las próximas páginas tratarán de reflejar la compleja riqueza de esos *Sesenta*, pero restringiendo nuestro análisis a un lugar y tiempo específico: la realidad venezolana de la primera mitad de esa década (1960-1965); más aún, nuestro trabajo trata de analizar esa realidad a través de la obra de uno de nuestros artistas más importantes en la segunda mitad del siglo XX, como lo es el caraqueño Jacobo Borges.

En este intento de análisis hemos dividido nuestro trabajo en tres partes. En la primera, intentamos realizar una breve reseña analítica de los acontecimientos históricos más resaltantes en el lustro señalado, tanto en la escena internacional como en la venezolana; en la segunda, nos avocamos a la tarea de evaluar el impacto de esa dinámica nacional e internacional en la pintura venezolana; en la tercera y última parte, tratamos de conectar lo dicho en las dos primeras, con la evolución de la obra pictórica de Borges. Para esta última tarea, hemos seleccionado seis obras de este artista¹, tratando en su análisis de guiarnos por los señalamientos de la crítica especializada.

2. Los sesenta más allá de la nostalgia: El mejor de los tiempos, el peor de los tiempos

Ya hemos dicho que en el recuerdo de los años sesenta, tiene enorme peso la nostalgia de quienes crecieron en esa época. No obstante, reiteramos, evaluar esos años sólo a partir de su iconografía cultural y mediática, resulta cuando menos sesgado, pues, todos esos íconos - desde el Che hasta la minifalda-, son en buena medida resultantes de la dinámica histórica post Segunda Guerra Mundial, dinámica cuyo signo primordial lo constituyó la polarización del mapamundi en torno a la dicotomía Capitalismo-Socialismo.

Así, es fundamental señalar que la década de los sesenta tiene como rasgo histórico principal el de ser el período en que esa Guerra Fría, restringida en sus primeros años a las escenas europea y asiática, se esparce al resto del mundo, se mundializa, siendo en este contexto que resulta comprensible que en América Latina, la década se abra con la consolidación y radicalización hacia la izquierda de la recién nacida revolución cubana.

En efecto, los sesenta se inician en América Latina al son cubano, pero a un son revolucionario. El triunfo de los *barbudos* y su decisión de declararse abiertamente marxistas —hecho en el que mucho ayudó el fallido intento de invasión de la isla por parte de la CIA en Bahía de Cochinos— marcó un hito importante, toda vez que, no sólo obligó a los gobiernos latinoamericanos a fijar posición a favor o en contra, sino que a su vez condicionó de manera notable un cambio radical en la política exterior de los Estados Unidos hacia esta parte del mundo. Además, esa revolución, desarrollada a pocas millas del epicentro del capitalismo, abrió una ventana a la esperanza de diversos sectores de izquierda en el mundo acerca de la real posibilidad de lograr el *triunfo revolucionario*.

Con todo, esta década no se agota en la revolución cubana, pues en un recuento se hace evidente el mencionado peso de la bipolaridad en la escena internacional de esos años: la crisis de los misiles, la

construcción del muro de Berlín, el asesinato de John F. Kennedy, la Guerra en Vietnam, los numerosos golpes de estado en América Latina, el avance del eurocomunismo en Europa Occidental, la descolonización de buena parte de África y Asia, la creación de la OLP, la revolución cultural china, la llamada primavera de Praga y su marchitamiento bajo las ruedas de los tanques soviéticos. Todos estos acontecimientos y muchos otros obviados acá nos dan pie para afirmar que en los sesenta, como nunca antes ni después, la humanidad vivió al calor de una poco helada Guerra Fría.

Pero la rica complejidad de esos años tampoco se reduce a la confrontación Este-Oeste pues, también fueron estos tiempos de un vertiginoso desarrollo científico, así como de innovación artística y cultural. La carrera espacial, el inicio de la era de las computadoras, el desarrollo de tecnologías hoy cotidianas como el láser o los equipos de video y sonido caseros; las nuevas corrientes artísticas como el op-art, el informalismo, el pop-art y la nueva figuración, el llamado Boom de la Literatura latinoamericana; la masificación de la televisión y el cine como medios de entretenimiento. Todos estos elementos nos permiten observar la enorme complejidad de una década por demás convulsionada.

Ahora bien, ¿Y Venezuela se mantuvo al margen del efecto de esos vientos de cambio? Indudablemente no. Nuestro país, aún con sus rasgos particulares, fue en parte arrastrado por esa sesentona ventisca turbulenta; recordemos que Venezuela vive en esa década su infancia democrática, pero no una niñez feliz y apacible, sino que al contrario, la naciente democracia venezolana da sus primeros pasos en un camino lleno de dificultades, tal y como lo ha destacado Carrera Damas:

La Venezuela de la década del 60 se encuentra a sí misma como una sociedad cargada de tremendos problemas socioeconómicos que afectan a la mayoría de la población en una forma específica, pero es también la Venezuela que marcha aun tras el espejismo

liberal, para la cual no existe por definición, contraste entre libertad y hambre, no existe puja entre libertad y hambre (1997: 198).

Efectivamente. Venezuela entra a los años Sesenta marcada por la contradicción que representa la instauración de un sistema democrático en un marco de profunda desigualdad económica y social. En esta circunstancia, el recién estrenado gobierno de Rómulo Betancourt, así como el de sucesor Raúl Leoni, deberán hacer frente a una enmarañado contexto en la que son constantes los intentos de golpe de Estado, tanto de derecha como desde la izquierda; además, la situación económica se ve agravada por una fuerte caída de los precios del petróleo en los mercados internacionales, caída que dificulta enormemente la capacidad de acción del gobierno ante los cada vez mayores reclamos populares de mejoramiento de las condiciones de vida, pues, tras el alborozo inicial que acompañó al derrocamiento de Pérez Jiménez, aparecen con toda su magnitud al lado de la libertad las evidencias claras de un cuadro que no hace dudar a Carrera Damas en el párrafo antes citado a utilizar la palabra hambre para caracterizarlo.

De esta forma, dista bastante de ser idílica la situación venezolana de esos años, en especial por la ruptura del consenso político establecido en 1958 y la consiguiente decisión de ciertos sectores de izquierda — inspirados y en muchos casos apoyados materialmente por la revolución cubana— de iniciar la llamada *lucha armada* como vía para acceder al poder. Sobre esos movimientos, bien vale la pena traer a cuento lo dicho por el ya citado Tarver (2004) acerca de sus pretensiones:

El movimiento guerrillero venezolano intentó forjar una alianza revolucionaria con los estudiantes y los campesinos. Uno de sus principales objetivos consistía en el derrocamiento del régimen betancurista. Como parte de su plan de acción, los insurgentes trataron de crear un clima de caos en las ciudades y en las zonas rurales con la intención de forzar a las fuerzas armadas a intervenir, quitar del poder a Betancourt y así salvaguardar las vidas y los intereses del pueblo venezolano (p. 14).

Aunque, como el mismo Tarver lo afirma, este intento por torcer el curso de la historia venezolana culminó en lo que él bien denominó *el fracaso un sueño*, pues en la realidad triunfó el sistema democrático comúnmente llamado puntofijista, resulta innegable el profundo impacto que en su momento tuvo la lucha armada sobre la sociedad venezolana, y dentro de ésta, como veremos, en nuestro desarrollo artístico y cultural.

3. Los Sesenta en las artes plásticas venezolanas: *Pluralismo y radicalismo*

El arte en tanto que producto cultural, lógico es suponerlo, no está inmune a los cambios en la dinámica social. Por ello, la enorme complejidad que caracterizó a la realidad histórica internacional y venezolana en los sesenta se reflejó también en los diversos movimientos artísticos y dentro de estos, en las artes plásticas, pintura incluida.

Así, no es casual que Silva (1995), por mencionar sólo un ejemplo historiográfico, al historiar la pintura venezolana del pasado siglo califique a la década de los sesenta como uno de sus períodos más densos e importantes, destacando además el hecho de que esa efervescencia en la escena plástica, evidente para este autor con sólo ver la diversidad de propuestas estilísticas coexistentes, no sólo se debió al innegable impacto del como él mismo llama *descomunal sacudimiento cultural* que se vivió a nivel internacional sino que:

La extraordinaria fuerza de la plástica de esa época, la dinámica coexistencia entre tendencias tan disímiles, el firme deseo de profesionalización de la crítica de arte, los grandes espacios dedicados por los medios escritos al quehacer artístico, la búsqueda de reconocimiento de nuestros artistas más allá de Venezuela, y la muy notable y entusiasta asistencia del público a las exposiciones de arte, sólo pueden tener una explicación originada por tres factores: la ampliación del medio cultural

debido a razones económicas y al interés suscitado hacia las artes por la continua polémica de los años 50; la gran calidad artística de los creadores, en sus diversas proposiciones estéticas, y la atmósfera de insurgencia y esperanza que caracterizó a esos años (Silva, 1989:155).

Vale resaltar que aunque nuestro trabajo se interesa de manera exclusiva por la pintura de ese período, la situación arriba enunciada desbordó por mucho contexto de las artes plásticas pues, en líneas generales, esa situación rica en matices y complejidades fue común denominador de otras expresiones artísticas en nuestro país tales como, el teatro, la literatura, el cine y la música. Esta *movida cultural*, se expresó además de en lo dicho arriba por Silva, en dos elementos más que creemos merecen mención aparte: en primer lugar, el creciente interés del Estado venezolano por actuar como ente fomentador, regulador y divulgador de las diversas actividades artísticas²; en segundo lugar, en la proliferación de espacios para el debate y la divulgación cultural tales como grupos, círculos y revistas³.

No es casual entonces que en este contexto, una de las características principales de la pintura venezolana de esos años sea el pluralismo al que aludimos en el título de esta segunda parte. Y es que una somera revisión de las corrientes y propuestas estéticas y estilísticas presentes en la escena pictórica de esos años, no da lugar a dudas sobre esa pluralidad: cinetismo, informalismo, la llamada nueva figuración, el expresionismo abstracto, el surrealismo, son algunos de los nombres que sirvieron para agrupar diversas propuestas y concepciones, en ocasiones afines y en otras contrapuestas.

No cabe acá ni nuestro ojo está entrenado para hacer un recuento pormenorizado de cada una de ellas. Más bien preferimos llamar la atención sobre aquella parte de esa pluralidad que, entre la rebeldía y el inconformismo, apostó por asumir una postura, la más de las veces crítica tanto con las llamadas vanguardias artísticas surgidas en los años cincuenta, como hacia la realidad política venezolana. Nos referimos al

caso particular de la *Nueva Figuración*, movimiento que nos interesa toda vez que en sus filas encontramos a inicios de los sesenta como uno de sus más importantes representantes al caraqueño Jacobo Borges⁴.

Como ha señalado Roldán Esteva-Grillet (1997), la práctica cultural en Las décadas de 1950 y 1960 va a estar marcada "...por la aparición de grupos intelectuales, artistas y escritores con posiciones críticas, primero contra el régimen perezjimenista y luego, contra el régimen democrático" (p. 828). Esa actitud crítica hacia el establishment político, llevó a los neo-figurativos a asumir a su vez una severa crítica ante aquellas posturas pictóricas que, como el cinetismo, no sólo pretendían mantener cierta neutralidad ante la situación político-social venezolana de esos difíciles años, sino que además en cierta medida, se habían convertido en una suerte de arte oficial, legitimador por ello de la desigualdad social.

Para la nueva figuración por el contrario, era menester trascender esta cómoda posición ética y, aún, hacia falta ir más allá de la mera representación *objetiva* de la realidad; esta necesidad ética, más allá de centrarse sólo en la exposición de sus capacidades técnicas y recursos estilísticos, tenía objetivos claramente definidos que pretendían lograr a través de la utilización de un lenguaje plástico expresionista, lo que Silva (1989) define como "...la flagrante presentación del ser humano en una sociedad opresiva, desalmada, en una existencia agónica y a menudo enajenada, ex-céntrica" (p. 180). Así, más que avalar con su arte a una realidad y más aún contribuir a la perpetuación de esa aparente normalidad, este grupo de artistas buscaban siempre su satirización, su crítica, de donde:

El arte pues no era concebido por el neofigurativismo como comunicación estéticamente deleitosa, sino como insurgencia y mortificación de conciencias, así hubiese que plantear y replantear una reiterativa épica del dolor que parecía acompañar el inminente nacimiento del hombre nuevo (Silva, 1989: 181).

La referencia al *hombre nuevo* hecha por Silva en las línea última no es por cierto gratuita, pues muchos de los principales representantes de esa nueva figuración, acariciaron en estos años posturas políticas claramente cercanas al pensamiento político de Izquierda. De hecho, estos artistas no escaparon al influjo que los acontecimientos cubanos ejercieron sobre parte de la intelectualidad latinoamericana, como lo recuerda la crítica Dore Ashton (1982: 52):

A medida que la lucha por la Justicia tomaba proporciones significativas en todo el mundo, con movimientos de liberación que cobraban ánimo por el éxito de la revolución de Fidel Castro, los jóvenes artistas venezolanos fueron arrastrados hacia el debate. Así, Volvieron con resolución al antiguo problema de la identidad polemizando a menudo con sus colegas cinéticos y constructivistas por su dependencia de los centros de poder cultural tan asiduamente seguidos por los oligarcas de Caracas⁵.

Con todo, esa postura política no implicó un descuido de los asuntos formales y estilísticos, y, al contrario de lo ocurrido con el realismo social venezolano de los años cuarenta, el interés por expresar una temática y aún por denunciar una realidad injusta, no se tradujo en un sacrificio de la forma; hay que reiterar entonces que el afán crítico de los pintores venezolanos neo-figurativos, lejos de descuidar la forma, echó mano de propuestas modernas como el expresionismo abstracto o el abstraccionismo lírico, dando como resultado una obra pictórica que, no sólo por su temática sino también gracias a su calidad formal, logró trascender nuestras fronteras, como en el caso del propio Borges, quien obtuvo, a partir de los años sesenta, el reconocimiento internacional de su obra pictórica.

4. Los Monstruosos sesenta: La realidad venezolana vista a través de la pintura de Jacobo Borges

El reconocimiento internacional al que hemos aludido atrás, es quizá el premio, no sólo a una obra de gran calidad, sino sobre todo a una actitud de vida asumida por el caraqueño Jacobo Borges:

Esta ciudad fue hecha para que yo fuera office-boy, para que no aprendiera a leer ni a trabajar. [...] Frente a esas leyes yo he opuesto una indeclinable decisión de no dejarme destruir. Es una posición de clase que me nutre y enorgullece (Ashton, 1982: 17).

Y vaya que ha logrado vencer a esas leyes. Desde su nacimiento en el año de 1931, este natural de la populosa parroquia caraqueña de Catia logró sobreponerse a una difícil condición socioeconómica, para alcanzar su objetivo de hacerse pintor. En la consecución de esa meta, los primeros pasos fueron dados a temprana edad, pues, según lo afirma Roldán Esteva Grillet, Borges asistió con frecuencia al curso experimental infantil que dictaba Alejandro Otero en la Escuela de Artes Plásticas. En esa misma institución cursó entre 1945 y 1948, estudios formales, pero resultó expulsado junto a un grupo de jóvenes que, acto seguido fundaron el denominado *Taller Libre de Arte*, agrupación en la que Borges participó hasta 1952, cuando viajó a París al resultar ganador del primer premio en un concurso de pintura.

Tras cuatro años de esa frustrante pasantía parisina en la que, amén de enfrentar penurias económicas, intentó sin éxito según Ashton, cambiar una expresión plástica por otra, obteniendo como resultado una pintura cargada de ese costumbrismo⁶ que tanto criticó Alejo Carpentier —escritor a quien Borges conoció y admiró— y después de una corta experiencia en el teatro, se inicia una nueva etapa en la obra de Borges, período para nosotros clave pues en el quedan definidos los rasgos que dominarán su obra en los sesenta:

Ahora se propuso nuevas tareas. Miraría a su alrededor —los objetos y a la gente en su acción recíproca— y expresaría eso de modo directo, acumulando capas de pintura con espátula en el lienzo y dibujando los gestos con mano feroz. La serie de personajes que iba a dominar ese drama prolongado, comienza a aparecer (Ashton, 1982: 37).

Comienzan pues los años sesenta y con ellos, la pintura de Borges se llena de esos seres caricaturescos pero por sobre todo monstruosos. En esos monstruos ha visto la crítica especializada variadas influencias, aunque, en general es común se señale la impronta del expresionismo. Así, Ashton (1982), los asocia con la tradición de la crítica social del expresionismo que va de Goya y a Georg Grosz; Esteva-Grillet (1987) consigue en ellos influencias mexicanas que recuerdan a José Posada y a José Luis Cuevas, pero también ve en esos seres repercusiones del expresionismo europeo, señalando como referentes a James Ensor y a Willem de Kooning. Por otra parte, al lado de estos monstruos, comienza a ocupar un lugar común un ser más monstruoso aún: la muerte, que como dice Ashton, inunda con su presencia las obras del artista.

Prueba de lo dicho arriba es la obra *La novia*, de 1961⁷; en este cuadro, Borges muestra a tres siniestros personajes: dos hombres y una mujer. Dispuestos uno a cada lado de la novia, los hombres, pese a sus rasgos deformados y a sus siluetas poco delineadas, dejan ver una evidente actitud lasciva hacia el personaje central, sobre el cual parecen querer abalanzarse. La novia, extraña figura que, nos parece, se encuentra a medio camino entre una calavera y un primate, posee una sonrisa que refleja cierta indiferencia ¿o acaso conformidad? La ausencia de rasgos femeninos es casi total, salvo por la posición del esquelético brazo izquierdo de la novia, que recuerda el muy femenino gesto de acariciarse el cabello en señal de coquetería.

¿Qué nos dice la obra? Sólo podemos especular pero, nos parece, pudo ser una alusión a la condición de la mujer en una sociedad que, como la venezolana de esos años, ve en el sexo femenino, ora un objeto del deseo —recordemos la fiebre por *las misses* que se desató en nuestro país a partir de los cincuenta—, ora una especie de animal de carga, destinado a trabajar para el hombre y a satisfacerlo. Quizá la aparente calma de la novia ante el inminente acoso, aluda a la pasividad de la

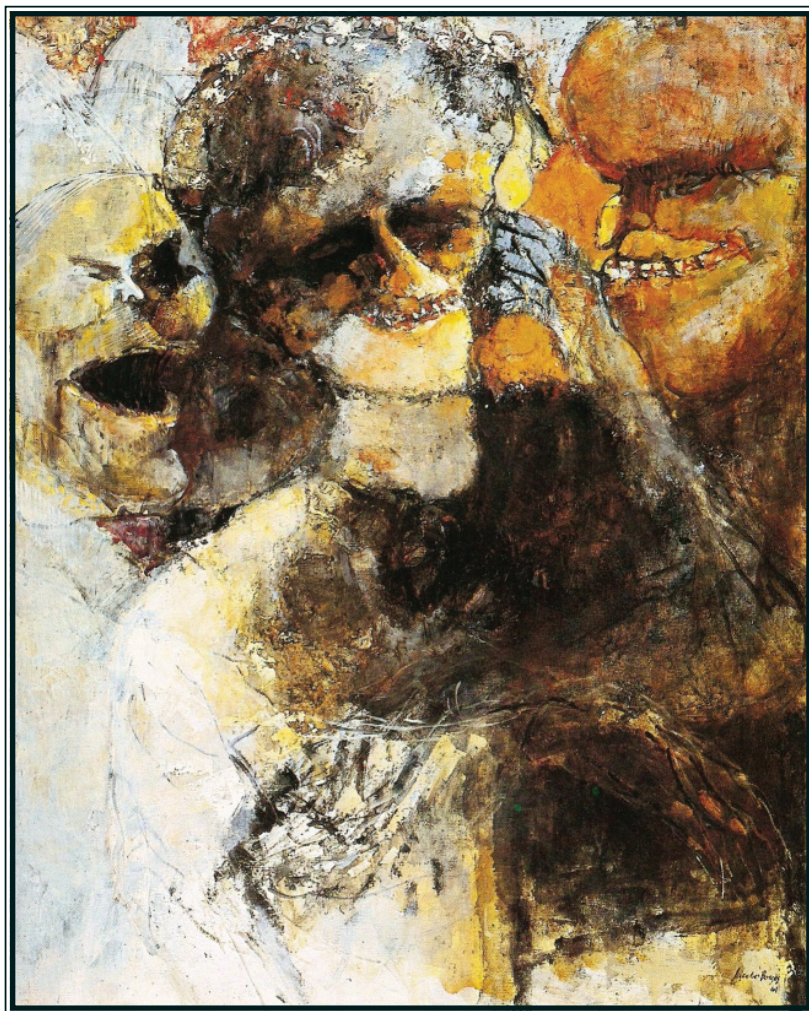


Imagen N° 1. *La Novia* (1961) 80 X 65 cm. Óleo sobre tela.
Colección Arq. Pedro Sosa. Caracas.

mujer en una sociedad en la que constantemente es acosada, cuando no vejada.

En esta como en otras obras, Borges apela al color como arma para expresarse con mayor claridad; nótese que en *la novia* es el contraste de colores lo que permite definir con más claridad a estas deformadas criaturas. Sobre este uso del color como vía de expresión llamó la atención en su momento Alfredo Boulton (1972), señalando que “...más que en lo caricaturesco y en la fealdad de los personajes, es mediante el magnífico dominio del color como su pintura llega a imponerse y se supedita a la intención política” (p. 214).

Intención. He ahí uno de los móviles que creemos guían la obra creadora de este artista; intención acusadora, ponzoña crítica. Como Borges mismo señaló, su pintura comienza a buscar en esta época la posibilidad de que el espectador pueda reconocer figuras reales hasta llegar a poder *señalarlas con el dedo*.

Así por ejemplo, en 1962, pinta *La sala de espera*, obra en que la figura de la muerte, claramente identificable, es la protagonista principal. Esta presencia de la muerte, representada por una calavera y que recuerda al ya mencionado Posada, pasas a ser una constante en la pintura de este artista durante estos años. Su posible significado ha sido analizado por Linda D’Ambrosio (1992), quien, al respecto, nos da varias posibilidades interpretativas:

Esos esqueletos que ejecutan acciones como si estuvieran dotados de una vida de la que en realidad carecen, pueden aludir a una forma de vivir sin vivir, sin sentir transcurrir el tiempo. [...] Al mismo tiempo, pueden operar como una especie de memento mori que destaca el inexorable fin al que todos propendemos. Finalmente, pueden representar cierto grado de deshumanización y relacionarse con la muerte (1992: 5).

Vivir sin vivir o, lo que sería peor, convivir con la muerte en un espacio común —una sala de espera— y sin inmutarse. Esta segunda opción quizá sea válida —especulamos nuevamente— y el artista haya

querido destacar la presencia real de la muerte en el día a día de un país gobernado de manera casi brutal por un régimen que se dice democrático.

Ayudados por la crítica, nos gustaría hacer otro señalamiento a partir de esta obra. En ella, como en la mayoría de las que veremos más adelante, es difícil percibir con claridad la diferenciación entre el fondo y el primer plano ocupado por los macabros personajes —el de la izquierda, por cierto, gordo y sonriente, parece ser un sacerdote, pues más adelante lo representará en otras obras de forma similar—; este efecto producido por lo que Mónica Domínguez (1992:7) denomina el establecimiento de “una relación tensa y deformante, que actúa entre hombres y entorno” mediante la utilización de una perspectiva bidimensional, da como resultado una apariencia de descomposición sobre los personajes, lo cual, según esta misma autora puede plantearnos “una reflexión crítica acerca de la realidad política y social.”⁸

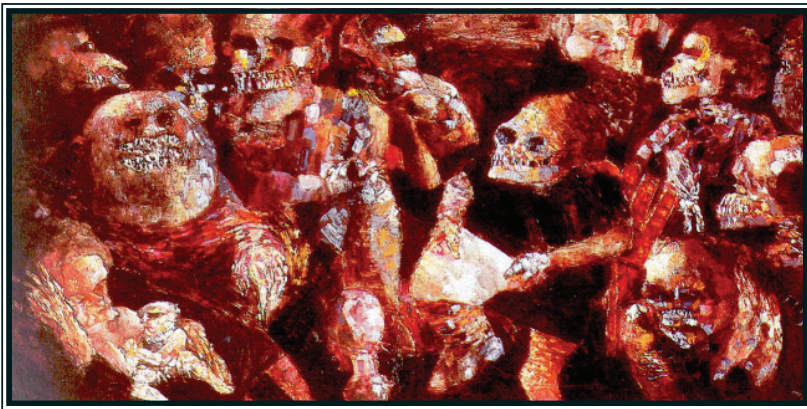


Imagen N° 2. *La Sala de Espera* (1962) 150 X 300 cm. Óleo sobre tela.
Colección Galería de Arte Nacional. Caracas.

Los mismos elementos que hemos destacado en la obra anterior —la muerte como protagonista y como presencia cotidiana, así como la deformante relación entre el hombre y su entorno— aparecen también con gran claridad en su obra de 1963, *Todos a la Fiesta*. De esta obra a dicho José María Salvador (1992: 2) que ella representa un modelo típico del lenguaje estilístico-formal de la producción de Borges en estos años, toda vez que muestra con gran claridad y fuerza el “estilo expresionista, de aberrante morfología, violento colorido y rabiosa factura abocetada. Establece además contrastes entre tonos cálidos y fríos, mientras aplica espesas pastas grasas”. Vista la crítica, hagamos un intento por analizar esta representativa pintura en la que Borges explicó aparece por vez primera en su quehacer “La risa en rictus y el rictus en la muerte” (Ashton, 1982: 49).

Veamos. *Todos a la fiesta* nos muestra dos protagonistas tremendamente cercanos —yuxtapuestos, dirían los expertos—. Al lado izquierdo un rostro que, aunque tremendamente deforme, representa sin duda un ser humano sonriendo con la boca entreabierta —*La risa en rictus*—. En frente de él y casi besándolo, una gris calavera sonríe —*el rictus en la muerte*. Creemos que en esta obra la alusión a la cercanía cotidiana de la muerte es más que evidente: el hombre enfiestado con la muerte reitera la denuncia moral contra una sociedad que celebra la normalidad, mientras la muerte le rodea con total familiaridad —recuérdese el endurecimiento de la política del gobierno de Rómulo Betancourt hacia los movimientos insurgentes de izquierda—.

Aunque la alusión en la obra anterior al poder como blanco de la sátira de Borges, pueda parecer un juicio desproporcionado de nuestra parte, quizá otra obra de ese mismo año, *la coronación de Napoleón*, por lo explícito de su contenido, pueda mostrar que tenemos algo de razón. Y es que este cuadro —que le valió a Borges el Premio Nacional de Pintura— no deja dudas sobre su intención de satirizar a los símbolos del poder social.



Imagen N° 3. *Todos a la Fiesta* (1963) 160 X 250 cm. Óleo sobre tela
Colección Galería de Arte Nacional. Caracas.

Verdaderamente. En esta obra, inspirada en la homónima de Jacques-Louis David, se hacen claramente reconocibles, amén de la ya omnipresente calavera, dos personajes que aparecerán luego en reiteradas ocasiones en los cuadros de Borges: el superior eclesiástico y la prostituta de cuerpo deforme. La escena no puede ser ya más sugestiva: estos personajes asisten como testigos a la coronación imperial de la muerte: vemos acá de manera directa como Borges asocia el poder político a la muerte y además, coloca a la autoridad eclesiástica como cómplice de esta relación, como legitimadora de un orden macabro en el que, para colmo, una prostituta asiste desnuda a tan regio acontecimiento⁹.



Imagen N° 4. *La Coronación de Napoleón* (1963). 130 X 162 cm. Óleo sobre tela. Colección Galería de Arte Nacional. Caracas.

Si observamos con atención la evolución de la pintura de Borges a partir de las obras acá analizadas, resulta evidente la existencia de una línea ascendente que marca, amén de la evolución de una técnica cada vez más depurada, un cada vez más aguzado sentido crítico para con el tiempo que le tocó en suerte vivir a este pintor. Sin embargo, no es sino hasta 1965 cuando esa línea llega a su clímax de desarrollo representado por la aparición del óleo titulado *humilde ciudadano*, pintura que Ashton —estudiosa a quien hemos citado reiterativamente por ser autora del más completo



Imagen N° 5. *Humilde ciudadano* (1964) 200 X 280 cm. Óleo sobre tela.
Colección Museo de Arte Contemporáneo. Caracas.

estudio sobre Borges que se haya publicado hasta la fecha— ha calificado como “...la culminación de un período en el desarrollo de la pintura de Borges.” (1982: 54). ¿Qué hay de especial en ese cuadro? Veamos.

En primer lugar, los personajes que han venido apareciendo progresivamente a lo largo de la década, son ya plenamente reconocibles; el prelado, la prostituta, el militar, el asesino y el sacerdote. Así, la denuncia se torna completamente explícita y los acusados por Borges pueden ser ya apuntados con el dedo por el espectador. La manera como estos siniestros seres están dispuestos en el cuadro, amenazantes, segmentados y formando una perspectiva irreal, produce además un

vacío que deja el sitio para lo que quizá sea el elemento más interesante en esta obra: en medio de todos esos seres amenazantes hay un vacío del que sale una figura humana totalmente descompuesta y una lápida en la que se logra leer una inscripción: *Aquí yace Jacobo Borges, Humilde Ciudadano.*

5. A modo de conclusión

Si conectamos esta inscripción con lo dicho al inicio de esta última parte por el mismísimo Borges acerca de la existencia en él de una fuerte conciencia de clase, podemos entonces inferir que este cuadro, con el cual se cierra un ciclo en la carrera de este artista,¹ representa una metáfora de todos aquellos como él, *humildes ciudadanos*, para quienes la presión amenazante del poder en sus diversas manifestaciones, no deja más opción que morir o caer en el vacío del olvido, cosas las dos que, al final de cuentas, resultan similares.

Notas:

- ¹ Las obras seleccionadas son: *La novia* (1961), *La sala de Espera* (1962), *Todos a la Fiesta* (1963), *La Coronación de Napoleón* (1963) y *Humilde ciudadano* (1965).
- ² Este papel que queda en evidencia en iniciativas como la instauración del Instituto Nacional de Cultura y Bellas artes (INCIBA) en 1965, la fundación de la Cinemateca Nacional en 1966, la creación del Premio de Literatura Rómulo Gallegos en 1967 y el establecimiento de la editorial MonteÁvila en 1968.
- ³ Mencionemos sólo algunos: el círculo del pez dorado, El Taller Libre de Arte, el I Festival Internacional de Música, el Salón Experimental, la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, el Techo de la Ballena.
- ⁴ En realidad, urge destacarlo, al consultar la bibliografía que hemos tenido a mano sobre este tema, resulta confusa su definición pues, bien con el nombre de nueva figuración, pero también con el de informalismo y en ocasiones con el de expresionismo, suelen clasificarse indistintamente a un mismo grupo de artistas, entre ellos Jacobo Borges, Manuel Espinoza, Luis Guevara Moreno, José Antonio Dávila, Régulo Pérez, Alirio Palacios y Alirio Rodríguez. cuyo común denominador, más allá de una técnica o un lenguaje plástico afín, lo constituye principalmente cierta sensibilidad social que los lleva a asumir un arte comprometido.

- ⁵ Así sea brevemente, creemos necesario hacer mención del papel jugado por la agrupación *El techo de la Ballena*, en la cual Jacobo Borges tuvo un rol protagónico, en la polémica cultural y política venezolana de inicios de los años sesenta. Sobre el propósito e importancia de esta agrupación, Esteva-Grillet (1989) ha señalado: “En 1961, al crearse «El Techo de la Ballena», muchos artistas del informalismo encontrarán acogida en las actividades emprendidas por la nueva agrupación. La actitud ante el régimen democrático surgido en enero de 1958, va a ser de choque por la vía del sarcasmo y la burla neodadaísta, en particular con las exposiciones «Homenaje a la Necrofilia» y «Homenaje a la Cursilería»” (p.829); también vale la pena citar el siguiente párrafo de Ángel Rama: “De los numerosos movimientos artísticos venezolanos que confirieron su peculiar nota tumultuosa a la década del sesenta en Caracas, hubo uno que se distinguió por su violencia, su espíritu anárquico, su voluntaria agresividad pública, haciendo de la provocación un instrumento de la investigación humana: fue el que libérrimamente se autodenominó techo de la Ballena” (1987: 12).
- ⁶ Una obra representativa de este período es *La Pesca* (1956); en ella, pese al predominio de formas geométricas, la temática refiere a lo que Borges consideraba en ese momento como representativo de lo nuestro: la obra esté inspirada en un viaje que, tras regresar de París hizo el pintor a la población aragüeña de Chuao en busca de lo que él llamaba para esa época su identidad cultural auténtica; sobre esa experiencia reflexionó años después Borges en los siguientes términos: “Resultaba curioso que yo hiciera un viaje en busca del paraíso perdido tratando de tropezarme allí con nuestra esencia perdida. Pero el presente, es decir la intensa vida política [...], estaban criticando ferozmente lo que indagaba.” (Ashton, 1982: 31).
- ⁷ En este año Borges se hizo acreedor del premio nacional de Dibujo y Grabado, un año después de obtener el premio Arturo Michelena.
- ⁸ Sobre el uso de ese recurso bidimensional, Domínguez (1992) cita al propio Borges para explicarlo con claridad: “Para mí la pintura es bidimensional. Pero el espacio clásico produce una idea de tridimensionalidad que genera una seducción. La pintura contemporánea eliminó la profundidad y se coloca en el plano. Pero yo juego a la ruptura de la idea del plano y de la profundidad. [...] Aceptando la idea del plano yo produzco rupturas, porque ese vaivén de un lado hacia el otro es la preocupación central de mi trabajo, la creación de ese espacio ambiguo.” (p.7).
- ⁹ Al evaluar la obra desde sus aspectos plásticos formales, Marta Traba (1976) realiza un señalamiento importante que citamos acá: “el empaste grueso y rayado que corresponde a la explosión y práctica del informalismo en Venezuela. La violenta textura, sin embargo, no elimina los datos del color, que ya demuestran la riqueza tonal que desarrollará posteriormente.” (S/N)
- ¹⁰ Hay que recordar que a partir de 1966 y por espacio de casi seis años Jacobo Borges abandonó la actividad pictórica para dedicarse a actividades relacionadas con la producción de medios audiovisuales.

Bibliohemerografía

- ASHTON, Dore (1982). *Jacobo Borges*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- BOULTON, Alfredo (1972). *Historia de la Pintura en Venezuela. Época Contemporánea*. Caracas: Armitano Arte Editores.
- CARRERA DAMAS, Germán (1997). *Una Nación llamada Venezuela*. 5^{ta} edición. Caracas: Monte Ávila Editores.
- D'AMBROSIO, Linda (1992). *Las constantes de Jacobo Borges*. En **Jacobo Borges, Treinta años de Creación**. Catálogo de la Exposición de Pintura y Dibujo de Jacobo Borges). Puerto Ordaz: Sala de Arte de SIDOR, págs.5-7.
- DOMÍNGUEZ T. Mónica (1992). *Hombre y espacio en la pintura de Jacobo Borges*. En **Jacobo Borges, Treinta años de Creación**. Catálogo de la Exposición de Pintura y Dibujo de Jacobo Borges). Puerto Ordaz: Sala de Arte de SIDOR, págs.7-9.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán (1987). *Siete artistas venezolanos del siglo XX*. Mérida: Museo de Arte Moderno de Mérida.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán (1997). "Círculos artísticos, literarios y científicos". En *Diccionario de Historia de Venezuela*. T. I. 2^{da} edición. Caracas: Fundación Polar, págs. 822-829.
- SALVADOR, José María (1992). "Jacobo Borges, una obra heterogénea a la medida del hombre". EN: *Jacobo Borges, Treinta años de Creación. Catálogo de la Exposición de Pintura y Dibujo de Jacobo Borges*). Puerto Ordaz: Sala de Arte de SIDOR, págs.1-5.
- SILVA, Carlos (1989). *Historia de la Pintura en Venezuela*. T. III. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- TARVER, Michael (2004). *El fracaso de un sueño: Un breve análisis de la insurgencia en Venezuela, 1960-1968*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.
- TRABA, Marta (1976). "Borges bajo los fuegos". *Revista Nacional de Cultura*, 226, (Caracas, agosto-septiembre), S/N.