

## ***Del Trance de Kahlo, pasando por el Tránsito de Obregón, hasta llegar a lo Transitorio de Do Amaral***

### ***From Kahlo's Trance, passing through the Obregón Transit, until arriving at the Transitory of Do Amaral***

**Ramírez Peña, Natalia Vanessa**

*Universidad Federal de Pelotas, Brasil*

#### **PALABRAS CLAVE**

latinoamérica, pintura, diálogo, trance, tránsito, transitorio

#### **RESUMEN**

El presente artículo busca a grandes rasgos, dar razón de algunos de los ejes temáticos abordados en la investigación de maestría titulada *Tarsila Do Amaral y Frida Kahlo: Percepciones del surrealismo Latinoamericano*, realizada en la Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Brasil) y cuyo desenvolvimiento permite discernir acerca del modo en que los pintores Latinoamericanos suelen reaccionar a los cambios pictóricos, tanto en forma como en contenido, a fin de generar algún tipo de contribución en lo que respecta a las estéticas en ocasiones locales y/o continentales. Para ello se hizo indispensable generar reflexiones a partir de los textos incluidos en el libro *Artes plásticas na América Latina: do transe ao Transitório*; elementos teóricos claves a la hora de comprender los términos propuestos por el brasilero Frederico Morais (Trance, Tránsito y Transitorio) con el propósito de recoger los rasgos representativos de la pintura de América Latina, sin que ello implique una totalización o jerarquización de los mismos. En aras de ejemplificar dichas primicias son traídas a colación obras de Frida Kahlo, Tarsila do Amaral y Alejandro Obregón, teniendo en cuenta sus estilos y variaciones a lo largo del tiempo.

**KEY WORDS**

latin america, painting, dialogue, trance, transit, transitory

**ABSTRACT**

This article looks in broad strokes, give reason for some of the thematic axes addressed in the master's research entitled Tarsila Do Amaral and Frida Kahlo: Perceptions of Latin American Surrealism, held at the Federal University of Mato Grosso do Sul (Brazil) and whose development allows us to discern closely the way in which Latin American painters usually react to pictorial changes; in form and content, with the aim of generating some kind of contribution to local and / or continental aesthetics. For this, it became indispensable to generate reflections from the texts included in the book Visual Arts in Latin America: do transe ao Transitório; key theoretical elements to understand the terms proposed by the Brazilian Frederico Morais (Transe, Transito and Transitory) with the purpose of collecting the representative features of Latin American painting, without implying a totalization or hierarchization of them. In order to exemplify these scoops are brought works by Frida Kahlo, Tarsila do Amaral and Alejandro Obregón, taking into account their styles and variations over time.

Recibido: 26-03-2018

Aceptado: 06-06-2018

## INTRODUCCIÓN

América se ha destacado en el campo de las artes visuales primeramente gracias a la naturalidad con que sus escritores, cineastas, pintores, escultores, etc., suelen representar las tradiciones e historia de las distintas regiones del continente, representaciones que a propósito, dejan en el espectador ese bien conocido, sabor a mestizaje. Así mismo, el deseo constante y no menos reciente, de centroamericanos y suramericanos por exaltar su cultura, se ha vuelto una alternativa de resistencia a los nuevos métodos de reconquista, cada vez más complicados de identificar, pues las formas que toma para hacerse presente en la cotidianidad de estas tierras, varían asiduamente. Todo esto, me ha permitido formular un breve recorrido por la labor pictórica de los latinoamericanos Frida Kahlo, Alejandro Obregón y Tarsila do Amaral; cuyo contenido individual, desde mi perspectiva, podría encajar con los términos *Transe*, *Trânsito* y *Transitório*, desplegados por el crítico brasileiro Frederico Morais, en aras de englobar un poco, los rasgos preponderantes de los artistas del siglo XX. Además, Morais despliega pensamientos del por qué la heterogeneidad del continente también es reflejada en su arte, luego de visitar por su cuenta, galerías y muestras de arte en Austin y Nueva Jersey en Estados Unidos, donde se exponían telas provenientes de América Latina; claro, sin que implicase fundar algún tipo de jerarquización o método de clasificación de los mismos.

En este sentido, me detendré momentáneamente a desglosar, grosso modo, los términos acabados de mencionar y extraídos del libro *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao Transitório*. Allí, Morais desenvuelve el escrito *Do transe ao transitório: um novo espaço*, mientras se permite, aprovechando su situación de visitante, observar en las obras el tratamiento dado a la inventiva por los artistas latinoamericanos que entre regímenes, habían venido luchando para no sentirse de alguna manera estandarizados con las corrientes nacidas en el hemisferio norte y esparcidas por el globo, pues sabían que sus manifestaciones difícilmente pueden adherirse a las estéticas legitimadas. Dentro de las observaciones, el brasileiro nota que la pintura es por excelencia la actividad en la cual la lucha es ejercida como efecto de su independencia poética<sup>1</sup>, a pesar de esto, casi siempre europeos o norteamericanos desconocen “qué es lo que está aconteciendo en Buenos Aires, Rio de Janeiro, Medellín, Bogotá, Caracas, etc”. (Morais, 1979, p. 71) en materia de arte, pese a que allí hay interés por saber que está en vigor en el norte. De manera que:

---

<sup>1</sup> Siguiendo las líneas de investigación del Instituto de Artes de la Universidad de Brasilia, las poéticas contemporáneas tienen como eje central [...] *Um permanente diálogo entre teoria e prática. Fundada numa experiência teórica, a elaboração de obras de arte realiza-se como experiência prática. Seu ponto de partida metodológico é a transdisciplinaridade, em seus vários enfoques* [...] Por lo que al referirnos a poéticas visuales estamos aludiendo al acto de reflexionar acerca de la teoría y los procedimientos aplicados por el creador, en este caso de una pieza pictórica, los cuales pueden también estar ligados con otros lenguajes artísticos.

[...] a arte, na América Latina, tem se desenvolvido no sentido de uma busca gradativa, porém firme da ordem. Do caos ao cosmos, do barroco à construção: da figura à abstração, desta à concreção. O sentido mais evidente é de um percurso. E este pode ser caracterizado assim: Transe- Tránsito- Transitório. (Morais, 1979, p. 73)

Es así como Moraes puntualiza con tres conceptos claves, los rasgos fundamentales de la pintura latinoamericana. El primero *transe*, recoge aquellas creaciones centradas en lo ancestral, la mitología y los paisajes nativos envueltos en atmosferas sagradas, la constante de las acciones enmarcadas bajo esta concepción, reside en enaltecer cómo eran las tierras que el europeo invadió. O sea:

O *transe* tem muito a ver com nossa ancestralidade, com totens e deuses, com o silêncio aterrador da cultura precolombiana. Tem muito a ver, também, com a nossa paisagem. No imenso vazio que contorna os pequenos cheios do nosso continente, a paisagem tem ainda algo de edênico e de selvagem. Paisagens de espaço aberto e amplo, que se assombram. Tão amplos que se perdem no espaço, puro fluir cósmico. Este tempo ancestral e esta paisagem parecem envoltos por fantasmas, seres irrealis. (Morais, 1979, p. 73)

Estamos ante el retorno a la reivindicación del pasado pre colonial, a los tiempos en los que la tierra era venerada como diosa, los paisajes encarnaban perfección y los imperios Inca, Maya, Azteca... asumían el entorno persiguiendo las particularidades de sus cosmovisiones. El deseo de los pintores en *Transe* es el de sobreponer la riqueza espiritual y natural que prevelecia dentro del continente desde el inicio de los tiempos, sin llegar a ser expresamente figurativos o abstractos. Ellos no presentan algún interés concreto por adoptar técnicas o temáticas ajenas, puesto que se hayan en algo semejante a un estado de aletargamiento que los induce al reposo creativo, enmarcados únicamente en lo aborigen y lo originario. Dicho *Transe* es evadido cuando se da un primer respiro estilístico.

Ese respiro es materializado una vez, por quienes fueron a Europa en la primera mitad del siglo XX, y regresaron a América, comenzaron a compartir las experiencias obtenidas frente a las corrientes estéticas vigentes en aquella zona, permitiendo el surgimiento de proyectos a favor de las mudanzas en las formas del arte local. Estos personajes, al notar que si se aplican los criterios artísticos del cubismo, el futurismo, el surrealismo, entre otras (por nombrar algunos), en un terreno en donde sus pobladores a lo largo del tiempo han observado la abundancia de bosques, climas diversos, razas, pueblos indígenas, distintas cosmogonías, ecosistemas exóticos además de recientes procesos independentistas, no es coherente exhibir tradiciones ni estilos extranjeros (con los cuales pocos podrían identificarse) sino más bien, esa pluralidad geográfica, social y política que había sido habitual a los ojos de los latinoamericanos, evitando así, suprimir las corrientes antiguas o contemporáneas ya conocidas. Entonces:

Se o transe paralisa, o trânsito indica um esforço de mudança, uma vontade de adequação ás novas realidades. No plano político, econômico e social é a busca de uma realidade própria a definição de um projeto nacional e/ou continental. Na obra é a redução do tempo a espaço, impondo uma coerência interna. (Morais, 1979, p.73)

Una de las principales mudanzas son las relacionadas con la presencia de elementos étnicos, folclóricos y la herencia mestiza en las artes visuales; imposibles de hallar con tanta atmosfera mística en los territorios legitimados para la producción de arte; esos referentes en los cuales son incluidas máscaras, danzas típicas, elementos arqueológicos, artesanías, mitos y el excentricidad del día a día, fueron los mismos que sorprendieron a André Bretón durante su estadía en México<sup>2</sup> en 1938, al punto de llevarlo a inferir que todo lo latinoamericano, inclusive el caos de las calles, estaba rodeado de cierta autenticidad ritualista, volviéndolo ante su mirada “El país surrealista por excelencia”.

El tercer vocablo, *transitório*, está vinculado con el deseo de crear telas novedosas sin descuidar el pasado mítico, ni tampoco la posibilidad de aportar plenamente a la estética continental o nacional. Equivalentemente, los artistas atribuidos a este, suelen estar enfocados con un futuro a favor de la renovación estética integral, por tanto, las experimentaciones tienen mayor recurrencia al igual que las repentinas mezclas de estilos. El núcleo de lo *Transitório*, manteniendo el orden de *Do transe ao transitório: um novo espaço*, es el legado del tiempo futuro, trascendental para juntar el estilo personal como la autonomía cultural, por lo menos, bajo la perspectiva artística.

## DESARROLLO

Por otra parte, una vez aclarados los atributos que componen la triada de Frederico Moraes, me atrevo ahora a retomar en los tres artistas enunciados al inicio del artículo; Frida Kahlo, Alejandro Obregón y Tarsila do Amaral, sus interacciones con dicha triada. Si bien, cada uno ha alcanzado fuerte impacto en lo que respecta al desenvolvimiento estético de nuestras tierras, trataré de ser objetiva y puntal en el análisis debido a que cada uno podría inducirnos a observaciones profundas, incitándonos de este modo a estudios de mayor rigor aptos para ser abarcados, en posteriores investigaciones académicas. Vale la pena esclarecer que aunque los planteamientos incluidos en *Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*, son forjados en los años setenta, las categorías descritas son aplicables hasta nuestros días gracias a que el aire neutral

---

<sup>2</sup> Según la ensayista francesa Fabienne Bradu en su libro *André Breton en México*, André Breton viajó a México, por invitación de la secretaria de relaciones exteriores a través de Diego Rivera inicialmente para dar unas conferencias sobre las situación de la poesía y pintura en Europa en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), sin embargo, el humor negro en el arte iconográfico del país, el caos en las calles, sus creencias prehispánicas, el color vivo en las tareas manuales, la devoción a las calaveras entre otros factores influyeron en el pensamiento de Breton y en su idea acerca de México como territorio surrealista.

que emanan, dan razón de explicar obras tanto del pasado como del presente; teniendo en cuenta tales aspectos, estamos ante consideraciones críticas aún aplicables.

En primera instancia nos encontramos con la labor de Frida Kahlo, reconocida mexicana cuya pintura íntima expone con intensidad los dramas vividos, la autoexploración femenina y la evocación a la riqueza pre-colonial (natural y mitológica). No obstante ese último asunto es uno de los más desplegados por Kahlo si percibimos los diversos lienzos en los que se exalta la vestimenta tehuana, el indigenismo, las costumbres paganas entre otras cuestiones ligadas al pasado; es como si estar inmersa en la modernidad no la alejase de la memoria étnica azteca sino que contrariamente, la acerca; en otras palabras

Gran parte del arte moderno, como veremos, aceptó realimentarse con el pensamiento mítico y mágico que prevalece en la mayoría de nuestras sociedades. La carga semántica de estas expresiones, que obedecen a una realidad cultural, sobrepasó de lejos la fantasía limitada que puede haber en las obras de un Rene Magritte o de un Paul Delvaux. Lo importante de este reciclamiento del pensamiento mítico es que da al arte latinoamericano un "tono" muy cercano a la utopía de la identidad. (Traba, 1994, pp. 9-10)

De hecho, fortalece sus vínculos con el misticismo en un intento por recordar con orgullo lo que existió y de lo que imaginaba, era ella el resultado, tornándose entonces algo repetitiva dadas las abundantes referencias a lo local; razón por lo cual la relaciono con la concepción de *Transe*, al encontrarse inserida en una especie de reposo creativo o de "Parálisis", parafraseando a Frederico Morais, al enmarcarse en lo aborigen y/o originario y no en la adopción de técnicas o temáticas renovadoras, como era usual en materia de arte aquel periodo. Por ejemplo, en la pintura *El Abrazo de amor del Universo- Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949) (véase figura 1) es posible apreciar elementos ya mencionados si acentuamos que apela a la atmosfera autóctona mediante la presencia de abundantes imágenes y su consiguiente diálogo.

En *El Abrazo de amor del Universo- Yo, Diego y el señor Xólotl*, se expone por medio de construcciones simbólicas en las que se circunscribe el cuerpo de bebé de Rivera, las llamas de la mano y el tercer ojo. También observamos la gran deidad femenina con fisonomía prehispánica que se encuentra atrás de Kahlo con el pecho cuarteado del que sale un pequeño árbol, en cuanto baja del seno una gota blanca, al mismo tiempo el fondo, que por cierto también subyace sobrenaturalmente está dividido en dos (una mitad clara y la otra oscura) algo así como el día con el sol y la noche con la luna, ese fondo que pareciese alegoría a la tierra, tiene dos brazos inmensos que sostienen a todos los personajes de la pintura. Igualmente, el sentimiento de la dualidad de la mexicana lo visualizamos en la interacción de sol/luna, femenino/ masculino, día/noche, fantasía (reflejo desde la cosmogonía)/ humanidad. A pesar de que convergen diversos seres mitológicos, los cuadros de la artista no están asociados al nacionalismo inmediato pregonado por su esposo, más bien, parecen estar comprometidos con evocar primariamente lo popular de sus orígenes y su deseo de ser

la protagonista de estos.

Frida y Diego precisaban el uno del otro, el universo de ambos está ceñido por la dualidad del amor/ dolor, fidelidad/infidelidad, cuerpo/psique, además, a diferencia de los dioses ellos carecían de mortalidad, falla que los hacía depender de la voluntad de las deidades, desde mi punto de vista, la artista paralelamente acude a los dioses en busca de su protección, ya que ella se auto-representa como la protectora de Rivera.

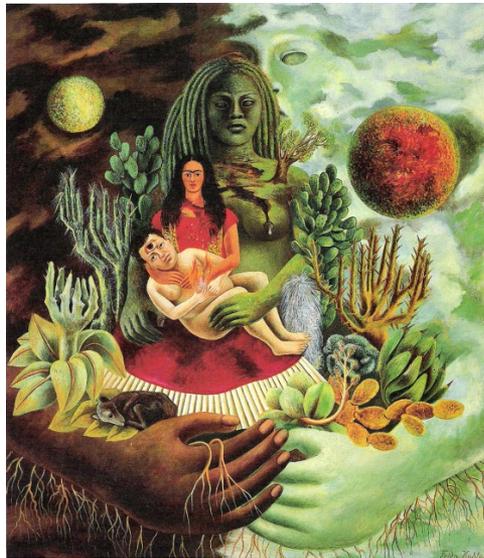


Figura 1. Óleo en tela montada sobre masonita, 10×60,5,  
"El Abrazo de amor del Universo -Yo, Diego y el señor  
Xólotl", Frida Kahlo (1949)

Sin duda, la disposición de procesar repetidamente lo remoto, podría leerse incluso en *Niña Tehuacana*, *Lucha María (Sol y luna)* (1942) o en *Mi nana y yo* (1937), por nombrar algunas piezas semejantes. Continuando el recorrido sobre el pensamiento del brasilero, me remito en seguida a las producciones de Alejandro Obregón, pintor español radicado en Colombia que buscó estimular en el lienzo la transformación figurativa de la naturaleza como de la humanidad, con el fin de enlazar su oriundez y sus experiencias individuales con la plástica, antes de gestar revoluciones artísticas inmediatas.

De ahí que concuerde con lo siguiente:

Szyslo e Obregón indicam, a passagem do transe ao trânsito, da figura á abstração com seus gestos amplos e firmes, com suas cores densas e carregadas, com sua matéria ao mesmo tempo áspera e requintada [...] (Morais, 1979, p. 73)

Además,

[...] em Obregón como observa Gilbert Chase “a força e o poder comunicativo das telas derivam, em parte, da tensão entre abstração e representação”. (Morais, 1979, p. 74).

Por consiguiente, el pintor puede ser acogido por la expresión *trânsito* en la medida en que las telas que realizó muestran poca figuración a cambio de abundantes representaciones regidas por la naturaleza y cultura colombiana; aquí se evidencia el esfuerzo de Obregón por ajustar el escenario pictórico, plasmando espacios locales ancestralmente conmovedores, durante los años cincuenta hasta mediados de la década del sesenta, período en donde aumentó el interés por exhibir la diversidad natural del país y de las zonas andinas, más que por situaciones heroicas o figuras épicas.

Pero es gracias a la “tensión entre abstracción y representación” que apreciamos el componente de autenticidad del colombo-español, porque como se ve en *Volcán* (1965-66) (véase figura 2), sobresale la visión inquieta de su estética mientras configura contornos que le permiten aludir a algo existente, sin necesidad de acudir a la realidad explícita. Las franjas del horizonte, el diseño del sol, las tonalidades intensas, de la mano con las formas entrecruzadas conformantes de lava interna del volcán fomentan el cuestionamiento a la pasividad con que el realismo expone el lenguaje objetivo.



Figura 2. Acrílico sobre madera, 41x48 cm. “Volcán”, Alejandro Obregón (1965-66)

En Alejandro Obregón evidenciamos una laboriosidad conocedora del origen de las estéticas que han marcado a su local, aun cuando poco vislumbra en concreto hacia dónde van; su quehacer pictórico transita por el pasado empleando algunos intentos de figuración hasta llegar insinuación de una posible ruptura evocadora de la indefinición de lo abstracto. Ciertamente, de vez en cuando se sumerge sin miedo en ambos accionares mientras se atiene a su estilo personal. Estar en *trânsito*, permite disuadir que es esta la voluntad del artista, porque a la larga es quien decide qué toma de lo tradicional y ubica el propósito innovador al que espera llegar, sin embargo, los latinoamericanos del siglo XX, tuvieron algo en común en el campo artístico; resaltar en mayor o menor medida su conexión con la región a la que pertenecen, primicia que ampara a todos los situados *en transe, trânsito* o en lo *transitório*.

Luego, pasamos al tercer término, *transitório*, ámbito ligado al deseo de fundar telas novedosas sin descuidar el pasado mítico, ni tampoco la viabilidad de aportar plenamente a la estética continental o nacional. Por ende, lo *transitório* alude a la voluntad de mirar hacia el futuro, a favor de la transformación estética integral, por lo que las experimentaciones tienen mayor recurrencia al igual que las mezclas de estilos. Acompañando los pareceres del término, el artista se adelanta en la búsqueda del legado del tiempo futuro, tiene clara la finalidad de contribuir directamente sobre la definición de arte y logra proyectarse, sin desconocer la osadía y fugacidad que ello implica. Estamos de frente a una fase capaz de moverse en todas las épocas, culturas, tendencias... una fase estabilizada únicamente a partir de la conmoción de su impacto;

en consecuencia, quiero traer a colación la tercera y última artista que nos convoca dentro de este documento, la brasilera Tarsila do Amaral, en compañía de sus obras pertenecientes al periodo antropofágico, “pedra de toque de um projeto vanguardista, funcionando como crítica a determinados aspectos da sociedade brasileira”. (Virava, 2012, p. 98). Trabajo que da cuenta de la necesidad de un grupo de artistas por desenvolver artes mucho más regionales.

Las vivencias de la paulista en Europa de la mano con la formación como artista que había comenzado prematuramente, condujeron sus expectativas personales en motivación a la hora de pintar, de modo que comenzó a notar la importancia de despojarse de las influencias externas (esto no implicaba desconocerlas, más si digerirlas bajo el método antropofágico<sup>3</sup>) haciendo énfasis la riqueza étnica brasilera. Chiarelli recuerda la preocupación de Mário de Andrade por la producción de los artistas de su grupo<sup>4</sup>, tanto a nivel de contenido como de forma, por lo que declara, haciendo énfasis en un texto escrito por él mismo en 1927 sobre Tarsila do Amaral, que:

Mário de Andrade, frente a essas obras, fica satisfeito de ver terem sido atendidos seus rogos. Tarsila não se deixou “perder” pelo cubismo, não tornou-se abstrata, pelo contrário. Como Di Cavalcante- mas com resultados diferentes-, retratou o Brasil dentro de uma linguagem moderna. Sem abandonar a figuração, a amiga sintetizava as formas do entorno até dar-lhes um caráter arquetípico, ideal. Rigorosas e construtivas, as pinturas de Tarsila expressavam uma brasilidade, como aquela do Aleijadinho, difícil de cometer objetivamente, preche de estímulos capazes de despertar em Mário de Andrade o desejo de constituição de um discurso próximo á linguagem “brasileira” da artista. (Chiarelli, 2007, p. 85)

Según Mário de Andrade Do Amaral no se “perdió” en las vanguardias europeas, dado a que prefirió contribuir con la construcción de una conciencia creadora y un “lenguaje brasilero”, que se nutría mediante la contemplación de la hibridez nacional y ecológica, dos factores esenciales en la composición de la pintora. Para ejemplificar, recorro a *Ovo (Urutu)* (1928) (véase figura 3).

---

<sup>3</sup> Metáfora que señala la “devoración” de las culturas extranjeras con fin de tomar de ellas lo necesario e incluirlo en la propia, de tal manera que no se generaría ningún tipo de imitación.

<sup>4</sup> Colectivo conformado por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia y Tarsila do Amaral, quienes defendían las ideas lanzadas en la Semana de Arte Moderna de São Paulo en febrero de 1922.



Figura 3. Óleo sobre lienzo, 60x77 cm. "O Ovo", Tarsila do Amaral

El cuadro nos demuestra el "transitar" por lo deglutido y lo local, al exhibir un inmenso círculo ovalado blanco (el huevo) del que emerge una serpiente purpura, inicialmente de dimensión ancha pero conforme el espectador se acerca a la cabeza sin rostro, esta disminuye; aquel reptil se sostiene de una especie de bastón rojo localizado aparentemente, en un verde prado, el fondo es de color azul el cual hace las veces de cielo. Parece que la serpiente mira el elemento del que salió, como si se concienciara del lugar del que procede y al que no retornará, porque es un ser nuevo, seguramente era como se sentía la paulista en ese entonces. Ello lo asume como una especie de analogía con el arte modernista brasilero en conjunción con la renovación vivida por causa de la antropofagia ya que sugería, el nacimiento de la nueva estética latinoamericana "que rompe con la continuidad de un pasado remoto que hunde sus raíces en las civilizaciones indígenas..." (Traba, 1994, p. 3), en resonancia con el firme anhelo de reconsiderar críticamente lo tradicional, en pro de la consolidación de una nueva cultura.

## CONSIDERACIONES FINALES

Como vimos, los pareceres planteados traen consigo otras tantas ideas que nos facultan para concertar o discrepar con las proposiciones contemporáneas de Frederico Morais, demostrándonos que analizar a América Latina es adentrarse en un material rico e incierto. Por otro lado, si dentro de los componentes de su identidad se destaca un pensamiento exuberante, la recepción del tiempo no ha sido tampoco habitualmente diacrónica, debido a que como vimos, constantemente las sociedades procuran evocar referencias al pasado, adelantarse al futuro o simplemente, reflexionar acerca del presente, sin abandonar ninguno tiempo, a pesar del dinamismo de las épocas.

Las situaciones que el siglo XX trajo (introducción de nuevos sistemas económicos, las guerras, las crisis, la industrialización, las revoluciones...), derivan de los procesos socioculturales inestables que han marcado a los pueblos, al punto de tocar las múltiples sensibilidades de quienes habitan o han habitado nuestra América, con base en esto, las artes plásticas en reciprocidad con la crítica, han puesto en marcha sus estrategias de introspección, tratando de indagar en el porqué de los cambios, el porqué de las imitaciones, el porqué de las ausencias o los vacíos, el porqué de las referencias etc., conforme el deber cultural termina siendo extensión de sus trabajos. Por lo anterior, Morais entra a discutir las similitudes y las diferencias de los artistas latinoamericanos, viendo desde afuera a América Latina, comienza a entender que aquí una vanguardia no siempre está sujeta al presente, que el futuro puede ser ahora y que nada se ha terminado; es en esos instantes en los cuales artistas como Oswaldo Guayasamín, Lasar Segall y efectivamente Frida Kahlo, entran a recordarnos la riqueza inmaterial del pasado, en vista de que en reciprocidad con la oralidad, hacen un llamado a la responsabilidad por preservar las bases del presente, existente en dichas expresiones.

Después, otros pintores concentrados en probar algo más que la actividad memorística y el consecuente *Transe*, al que llegan o se ubican algunos, eligen arriesgarse sin atreverse a establecer cambios radicales; Xul Solar, Mario Carreño podrían acompañar a Alejandro Obregón en lo que respecta a ese riesgo, porque evidencian en algunos de sus cuadros la voluntad de pintar mediante contornos no siempre figurativos o muy impecables; Obregón representa el umbral, es decir, el *Trânsito* de lo contemplativo a lo interpretativo; un suceso generalmente conocedor del origen de las estéticas que han marcado su tierra, a pesar de que no entrevé concretamente hacia dónde van. Su obra transita por el pasado empleando algunos factores objetivos hasta llegar insinuación de una ruptura factible que apele a la indefinición de lo abstracto, de hecho, de vez en cuando se sumerge en ambos procedimientos mientras se atiende a su estilo personal. Estar en *Trânsito*, opino, es casi disposición del artista, ya que a la larga es quien decide qué toma de lo tradicional y ubica el nivel transformador al que espera llegar.

Por último, tenemos lo *Transitório*, escenario visionario que ansía suministrar un poco de forma al primitivismo portavoz de nuestra ancestralidad, a fin de hacerlo asociable a todas las realidades vigentes hacía siglos, y a, por supuesto, a las actuales y futuras, en las que el proceso de reconstrucción social, se espera, sea gestado mano a mano con el desenvolvimiento del arte. El modernismo o mejor dicho, el vanguardismo fue una muestra clave de la voluntad de proyección a la que me refiero, las telas de Roberto Matta y Tarsila do Amaral, ejemplifican el cómo pueden unirse los imaginarios personales con los universales, sin embargo, vimos que la brasilera impulsaba la creación de nuevos lenguajes en medio de la efervescencia despertada por la intriga de lo novedoso. Lo importante radica en desapegarse de los modelos y las hegemonías.

La triada de Morais, nos invita a dar continuidad a la crítica forjada desde las artes locales, la riqueza de estas hacen que el espectador viaje en el tiempo, entre costumbres, la psique del creador y la divergencia de las sociedades simultáneamente. Ir a bienales, museos y/o galerías nutren la dinámica de este viaje y actualizan al público, demostrándole que las artes dejan de pertenecer a las clases dominantes únicamente en el instante en que el espectador las lee, así, nace una nueva posibilidad de difundir y hacer crecer con apreciaciones, nuestras producciones. Es vital que previo a la salida de las obras latinoamericanas, las mismas hayan sido “digeridas” por sus coterráneos, a fin de que seamos nosotros quienes sugiramos sus características principales y no, el tan acreditado por tanto tiempo, pensamiento hegemónico.

## FUENTES REFERENCIALES

Chiarelli, T. (2007) *Pintura não é só Beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis, Letras contemporâneas.

Gil de Oliveira, T. (2012) *Uma brecha para o surrealismo: Percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas 1920 e 1940*. (Disertación de Maestría en Artes Visuales). Universidade de São Paulo, São Paulo.

Morais, F. (1979) *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao Transitório*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A.

Traba, M. (1994) *Arte de América Latina: 1900-1980*, Washington D.C, Banco Interamericano de desarrollo.