



Guadalupe Alvarez de Araya: Jacobo Borges es un artista venezolano nacido en Caracas en 1931. Creo, que si se me pide encontrar un sustantivo que califique a este pintor, respondería sin lugar a dudas con el de 'testigo'. Jacobo Borges es un pintor que declara y asume la condición testimonial del artista.

Formado en la Escuela Cristóbal Rojas, participó en las diversas 'movilizaciones' de repudio a las prácticas académicas y por eso viaja a París. De regreso en Caracas, en 1957, participa en la Bienal de Sao Paulo con la obra 'La Pesca', de corte geométrico y de inspiración en los vitrales que el geometrismo puso tan de moda en su ambición de integración urbana. Pintor y dibujante excelso, Borges habría de convertirse en el artista más significativo de la Venezuela de la década del sesenta no sólo por su decisión de retornar a un figurativismo expresivo, sino por sus vínculos políticos y programáticos con el grupo Techo de la Ballena, a la sazón, el grupo de vanguardia que más irónica y fieramente puso en tela de juicio los nuevos sentidos que para América Latina 'y Venezuela en particular' comportaban tanto el avance de la sociedad de consumo como las nuevas democracias.



La historia política de la Venezuela del Siglo XX se caracteriza por una seguidilla de golpes de

Estado que, al mismo tiempo que volvían improbable el desarrollo democrático en el amplio sentido de la palabra, aseguraban la influencia económica y política estadounidense por la vía de la explotación petrolera y férrea. La presidencia de Rómulo Gallegos fue abortada por un golpe de Estado protagonizado por el Ejército que, tras convocar a elecciones, instala en el poder al General Marcos Pérez Jiménez. Este, junto con desplegar una política persecutoria a los disidentes políticos del partido más influyente (Acción Democrática) y del Partido Comunista, debe enfrentar una severa restricción económica en parte originada por la superproducción petrolera y en parte por las excesivas prebendas otorgadas a las compañías estadounidenses que explotaban los yacimientos.



En 1958, tras el levantamiento popular de Caracas del 23 de enero, el dictador es expulsado y una junta militar convoca a elecciones, mismas que son ganadas por Rómulo Betancourt, dirigente máximo de Acción Democrática. Entre 1947 y 1958 Betancourt va acercándose al sector demócratacristiano (Partido COPEI) constituyendo con ello un clima de desconfianza en torno al sentido de la democracia venezolana entre las clases medias urbanas y el estudiantado universitario. Lo que seguirá, como en casi toda América Latina, es el avance de la guerrilla que volverá inestable el ejercicio del poder democrático, situación que se exacerbará bajo la presidencia de Raúl Leoni (AD) y que sólo verá una solución parcial en la política de pacificación emprendida por el gobierno demócratacristiano de Rafael Caldera en la década del sesenta. Pero el avance de la guerrilla en América Latina no tiene que ver exclusivamente con el ejemplo de la Revolución Cubana, sino más bien con la consolidación de la conciencia del subdesarrollo que ya ha cobrado cuerpo a fines de la década del cuarenta y que a fines de la década del sesenta se constituye teóricamente en la Teoría de la Dependencia y cuya formulación más acabada debemos, entre otros, a nuestro Enzo Faletto(1). En el campo de las artes visuales, tanto venezolanas, como latinoamericanas en general, lo que va acompañando ese giro de conciencia 'de una América Latina joven a una América Latina subdesarrollada(2)' es el doble auge de los geometrismos y, un poco posterior, de los informalismos. Ambas tendencias van cobrando su sentido al interior de los proyectos identitarios utópicos que acompañan el auge de las capas medias laicas e ilustradas. Sin embargo, a principios de la década del sesenta veremos surgir en distintos puntos de América Latina focos de reactivación figurativa cuyos rasgos comunes, tanto en sentido estético como poético, responden a esta toma de conciencia radical sobre un futuro latinoamericano que se presiente negro como la noche oscura y que convoca a la intelectualidad latinoamericana a

participar cada vez más intensamente en el ámbito político, y que encontrará expresión, entre otras cosas, en la eclosión de movimientos universitarios reformistas en América Latina tras el mayo francés.

La obra de Jacobo Borges se inscribe precisamente en este contexto. Por una parte, la situación latinoamericana observada desde la óptica de la dependencia y el subdesarrollo impone al artista la obligación ética de pensar el sentido y posibilidades de la pintura en América Latina. Por otra, el auge del existencialismo sartreano y la desazón europea tras la Segunda Guerra Mundial retratada por el Informalismo y la Neofiguración europeas, ofrecerán un ámbito poético y estético al interior del cual sea posible desarrollar esa reflexión. El campo de investigación visual de Jacobo Borges, desde una perspectiva pictórica, parece señalar con toda claridad a artistas que hoy incluimos en la opción expresiva: Goya, Daumier, Ensor, Bacon o De Kooning. En la tela 'Espantapájaro de Choluma', fechada en 1960, pueden observarse algunos de los rasgos formales procedentes de los expresionismos: trazo lineal, violentos contrastes y aplicación texturada del color y pincelada 'nerviosa', y que vinculaban ya en el Expresionismo Alemán, la reflexión sobre el color con aquella sobre el espacio. En este sentido, la disposición radial de las pinceladas superponiéndose al fondo oscuro, generan en el espectador la sensación de que el espacio emana de la figura. Pero la pregunta por la posibilidad de la pintura en América Latina tenía también una componente histórica. Borges desarrollará esa línea, por ejemplo, a través de una serie de telas que interpretan la 'Coronación de Napoléon' de J.L. David. En ella, la investigación sobre el color se vincula a aquella sobre la línea, y ésta, a la investigación sobre el espacio constructivo de la imagen.

La deformación grotesca de los personajes no sólo responde al tratamiento lineal del pigmento, en el sentido de la amplificación de un segmento de la tela que parafrasea, sino ante todo al juicio del artista sobre la condición moral y ética de la escena narrada. La decisión de permanecer en el umbral de la narración ofrecía a Jacobo Borges un camino para sortear la distancia entre lo que entendía por 'comunicación', de un lado, y 'expresión', por otro. En efecto, en 1966 éste será para él un problema de máxima importancia, hasta el punto en que decide para entonces abandonar completamente la producción visual y sólo la retoma en 1972 cuando ha optado definitivamente por la comunicación. Para Borges, 'expresar' era una operación que exigía para sus resultados un público culto e informado estéticamente y por lo tanto elitesco; 'comunicar', en cambio, implicaba el desarrollo de un discurso que apunta a un público masivo. Se hace evidente entonces, que el rol del artista para Borges comporta una dimensión política que no necesariamente es pedagógica en términos latos, sino más bien vinculada a la noción vanguardista del genio. En efecto, uno de los aspectos retóricos de este proyecto 'político' es sin duda alguna las imponentes dimensiones de sus telas, cuya intención operativa es la de 'impactar' al espectador, absorberlo, y por ello mismo, la dimensión política de su trabajo cobra visos de denuncia.

Hacia 1964, esa conciencia política invitará a Borges a estrechar lazos con el realismo decimonónico, aquel de Champfleury y Daumier. Así por ejemplo, en 'Ha comenzado el espectáculo', el artista inicia una pintura que tiene como objeto tipos sociales cuya formulación pictórica comportan un juicio crítico negativo. En efecto, Borges ha declarado que 'concibo mi pintura como una épica y por lo tanto como una posibilidad de expresión social. Me propongo representar personajes que pueden ser identificados en la realidad cotidiana, incluso ser señalados con el dedo'(3). El tratamiento 'borroneado' del pigmento en 'Ha comenzado el espectáculo', su coexistencia con el dibujo, la aparición fantasmagórica de rostros atemporales cuyos atributos, de larga data simbólica, nos permiten situarlos en sus roles sociales, se despliegan cuasi

escenográficamente sobre un remedo de ciudad, una ciudad que se desdibuja bajo su peso. Sin embargo, en 1965, Borges presenta sus series más conocidas: las 'jugadoras' y los 'locutores' que también pueden ser figuras políticas. En ellas, Borges se apropiará de algunos recursos formales desarrollados por Wilhelm de Kooning y por Francis Bacon. Pero más allá de los antecedentes formales, lo que aún hoy nos impacta es la crudeza con que Borges trata a sus personajes, una burguesía hedonista y decadente, articulada en la visión de la mujer objeto; el doble anonimato del 'imaginémoslo así' locutor de noticiarios' y aquél de las operaciones que los medios masivos de comunicación imponen sobre la audiencia. O bien, el doble anonimato del político, del funcionario, del ejecutivo bancario, en fin, de cualquier ciudadano.

Pues bien, ese mismo año, Borges presenta un trabajo que impactó profundamente a la crítica de su tiempo: 'Humilde ciudadano'. En él, la operación tipológica practicada sobre el todo social y el descrédito que para la época experimentaba la democracia venezolana alcanzan su máxima tensión. Y, simultáneamente, aparece en ella presente uno de los aportes formales más significativos de la neofiguración: la reflexión simultánea del pigmento y de la línea superpuestas a la reflexión sobre el espacio y que establece entonces un vaso comunicante en la pintura entre tiempo y espacio. En efecto, si por una parte una de las disputas de la época se desarrollaba entre una supuesta opción figurativa y una geometrizante (como se desplegará en el cinetismo, por ejemplo), por otra parte la figuración, el dibujo y la perspectiva, comportan en sí mismas ambas dimensiones. Borges nos las trae en la superposición de un espacio geométrico que se despliega como mapa y collage y, por ejemplo, en el 'Humilde ciudadano' en la boca del cañón del revolver o en la lápida que emerge bajo la escena: 'aquí yace Jacobo Borges', o en la gestualidad del pigmento, o en la desfiguración fantasmagórica, como eco de memoria, con que ha tratado a las figuras. Tras un largo silencio, desde 1972, Borges regresa a la pintura. Esta vez preocupado por la memoria y, en especial, por la conciencia de lo irreparable de la historia y de la propia experiencia. Eso ocurre en telas como 'El novio'. En ellas, pareciera que una cierta placidez hubiese sustituido al reclamo político. Sin embargo, Borges sigue siendo el mismo y nos lo indica en la intuición de rostros y de cuerpos que se desdibujan en la penumbra y que reclaman un tiempo y un espacio en nosotros, un lugar de residencia en nuestros sentidos y en nuestros decires. NOTAS (1)FALETTTO, Enzo y Fernando H. CARDOSO: Dependencia y subdesarrollo en América Latina, CEPAL, Santiago, 1969. Para una comprensión histórica global de los procesos socioeconómicos en América Latina sugerimos consultar HALPERIN DONGHI, Tulio: Historia contemporánea de América Latina, Alianza, Madrid, varias ediciones. (2)Esta es la tesis formulada por Antonio Cándido en 'Literatura y Subdesarrollo', aparecido en VV.AA: América Latina en su Literatura, Siglo XXI, México, 1976. (3)Tomado de CALZADILLA, Juan: Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela, Mica Ediciones de Arte, Caracas, 1982. (4)La disposición escenográfica de las figuras en la obra de Jacobo Borges ha sido señalada ante todo por la crítico estadounidense Dore Ashton quien sugiere que dicho tratamiento espacial tendría un claro antecedente en Francisco de Goya. BIBLIOGRAFIA ASHTON, Dore y Carlos Fuentes: Jacobo Borges, Diana Lowenstein, Buenos Aires, 1990 ASHTON, Dore: Jacobo Borges, Nueva York, 1982. BORGES, Jacobo: La montaña y su tiempo, Armitano, Caracas, 1979 BOULTON, Alfredo: Historia de la pintura en Venezuela. época contemporánea. Tomo III, Armitano, Caracas, 1972 CALZADILLA, Juan: Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela, Mica Ediciones de Arte, Caracas, 1982 TRABA, Marta: Mirar en Caracas, Monteávila, Caracas, 1974 VV.AA: Indagación de la

imagen, Ediciones de la GAN, Caracas, 1982.