

Tres décadas gráficas de Myrna Báez

Por Raquel Tíbol

La producción gráfica de Myrna Báez (San Juan, 1931) invita a ser analizada según varios enfoques: las técnicas, los temas, su condición de mujer y de puertorriqueña, su energía creativa, su carácter, su época, las similitudes y diferencias con su producción pictórica, los vínculos gremiales.

Myrna Báez es una mujer poco adornada, como lo fueron Gabriela Mistral o Alfonsina Storni. Viste con pulcra sencillez. No usa maquillaje, aunque quizá, sí, una leve máscara impuesta por una cierta timidez o retraimiento. En el primer abordaje Myrna pareciera emerger con un poco de dificultad del muelle ensimismamiento en el trabajo. El trabajo es como un vientre protector suave y cálido del cual lamentablemente hay que salir a veces para mostrar, explicar y difundir lo hecho. Un eco adecuado la desinhibe. Entonces el coloquio fluye con el calor de una gran convicción profesional. Myrna Báez cree en lo que hace, le gusta hacerlo. No se cansa de ser pintora y grabadora, aunque hay tareas manuales pesadas para las cuales debe usar otras manos. Lo hace sin autoritarismo. Le gusta transmitir y compartir experiencias y conocimientos. Le agrada alentar y celebrar la destreza y eficiencia de los jóvenes. La torpeza y la ineptitud le provocan una enorme sensación de cansancio y de vacío. Le gusta compartir un pan bien horneado, un vino maduro y la gracia funcional de algunos objetos cotidianos. No le



Autorretrato, 1963

molesta, cuando lo considera necesario, ejercer su autoridad o arriesgar su prestigio. Su acentuado sentido práctico de las cosas termina donde empieza el arte entendido como reto y conflicto, sin plácidos conformismos.

Nacer en 1931 significó para Myrna Báez, como para cualquier puertorriqueño, crecer con el ascenso de una conciencia nacionalista expresada en novedosos activismos políticos, revaloraciones culturales, dignificación de una evidente identidad, ingreso de las mujeres al trabajo asalariado y la participación política con acceso al voto. Años de la depresión, de luchas por todo tipo de

reivindicaciones, de escasez de empleos, de los fondos otorgados por el gobierno de Franklin Delano Roosevelt para construir en la isla puentes y caminos y reforestar. Fueron los años de controversia en torno al idioma oficial en la enseñanza.

Myrna nació en Santurce, donde en la high school enseñaban latín con textos en inglés. Su familia militaba en la tradición hispana. Cuando al término del bachillerato pensó estudiar medicina, todos estuvieron de acuerdo en que lo mejor sería hacerlo en España. La Europa de la posguerra llevó a la muchacha de veinte años a una reconsideración total. Tras visitar algunos museos decidió olvidarse de la medicina y entrar a la Academia de San Fernando de Madrid. Su camino no sería la ciencia sino las artes plásticas. No importaba cuán anacrónica fuera la Academia. Necesitaba articular las bases de una disciplina nueva para ella y apretando el paso obtuvo la Maestría en Bellas Artes en esa España vedada para el nombre y la obra de Pablo Picasso, pero donde en Barcelona se gestaban nuevas tendencias para el arte contemporáneo.

Durante su ausencia quienes insistían en reafirmar una identidad lograron dar un paso decisivo: la creación en 1955 del Instituto Puertorriqueño de Cultura, cuyo primer director ejecutivo fue el arqueólogo Ricardo Alegría. Se abrieron entonces nuevos cauces para la vida espiritual en Puerto Rico. En 1957 el acreditado artista plástico Lorenzo Homar, fundador en 1950 junto con José Antonio Torres Martinó y Rafael Tufiño, del Centro de Arte Puertorriqueño, fue invitado a organizar, dentro del instituto, el Taller de Artes Gráficas. De su empuje, capacidad productiva y nivel estético pudieron contagiarse muchos artistas

* Texto elaborado para la Exposición Homenaje (28 septiembre-31 diciembre 1988) en el Museo de Arte de Puerto Rico, organizada por el Instituto Puertorriqueño de Cultura dentro del programa de la VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe.



Arrabal, 1962

en formación, entre ellos Myrna Báez, quien al volver de España se incorporó de inmediato al Taller, donde fueron sus compañeros y gubia y de tórculos: José R. Alicea, Rafael López del Campo, Rafael Rivera Rosa, Antonio Martorell, José Rosa y Luis C. Cajiga. Desde entonces y hasta el presente demostraría ser una estudiosa incansable, cuya capacidad artística pronto se puso en evidencia, y ello queda probado ahora en la muestra antológica en el Museo de Arte de Puerto Rico que se inicia justamente con trabajos producidos en 1958. En el Taller de Artes Gráficas se hacían impresiones en relieve e impresiones planas. Para el huecograbado se utilizaban materiales diversos: linóleo, madera, plexiglás, y para las impresiones planas se usaban la serigrafía y la litografía. Curiosa, inquieta, emprendedora, Myrna midió sus fuerzas en todas las técnicas. Pero

no lo hizo picoteando, como turista gráfica. Se empleó a fondo, cuidando que el dibujo tuviera una adecuada interpretación en los cortes nunca monótonos. Pronto supo combinar de manera rítmica incisiones largas con hendiduras cortas o delicados punteados. *El Gallo* (linóleo, 1958), prácticamente de tamaño natural, fue un muestrario audaz y un logro incuestionable. Más que con el estilo de Lorenzo Homar, los primeros paisajes grabados por Myrna tienen familiaridad con los de Carlos Marichal (1923-1969), el exiliado español que antes de instalarse en la isla en 1949 estudió en México en la Escuela de las Artes del Libro con Francisco Díaz de León y otros. Su manera gráfica estuvo muy influida por algunos miembros de la Sociedad Mexicana de Grabadores, como Carlos Alvarado Lang, José Julio Rodríguez y Feliciano Peña, quienes gustaban de

incisiones capaces de producir medios tonos y gradaciones para atemperar el paso de los blancos a los negros, efectos éstos muy adecuados para la representación de paisajes, tema que en las estampas de Myrna alcanza un sentido celebrante de la belleza de la tierra boricua, sobre todo en la serie dedicada en 1958 y 1959 a El Yunque, bosque pródigo y emblemático a la vez.

Ese énfasis simbólico, que habría de persistir durante las diversas etapas y cambios estilísticos en la obra de Myrna, fue interpretado con propiedad por su colega Torres Martinó: "Su visión exaltada del paisaje isleño robustece y reafirma el sentido de lo puertorriqueño contra todas las corrientes enajenantes. Es un modo de refundar orgullos nacionales; forma idónea de involucrar el arte en el proceso de 'repatriación' de los puertorriqueños, según lo entendía el prócer Pedro Albizu Campos. Para él repatriación era la vuelta a Puerto Rico incluso de los puertorriqueños que jamás habían salido de la isla."¹

El paisaje es pensado como un prototipo para significar espacio, tiempo y conciencia de nación. "Yo pretendo —ha sostenido Myrna— ser una artista puertorriqueña. Yo no quiero hacer un paisaje dirigido al turismo ni a la cosa sentimental, nostálgica, folclórica, que padece la gente de este país por falta de identidad. Estoy usando el paisaje porque me interesa la forma, porque me interesa el color, porque me interesa el sitio, me interesa el paisaje nuestro que nos lo están destruyendo, me interesa lo puertorriqueño. Me interesa expresarlo: la luz, lo que nos rodea, las formas que me han formado, que me han hecho, que me emocionan a mí."²

Tras fincar por breve tiempo en descripciones documentales cercanas a las del realismo decimonónico (*Plaza del mercado*, *Carros de piraguas*, *Plaza de Colón*) se opera a partir de 1962 un cambio radical: la forma adquiere autonomía plástica. Planos, masas, luz

¹ J.A. Torres Martinó en el catálogo de la exposición celebrada entre agosto y septiembre de 1976 en el Museo de la Universidad de Puerto Rico y la Galería G de Caracas, Venezuela.

² Ani Fernández y Lilliana Ramos: "Ojo y lente, lente y pincel — Entrevista con Myrna Báez", periódico *Reintegro de las artes y la cultura*, año 1, núm. 2, agosto de 1980, p. 7.



Vaca, 1985

y espacio son valorados y configurados con impulsos constructivistas. El color ha dejado de ser mera iluminación para participar de la estructura, primero suavemente como en *Arrabal* (madera y linóleo, 1962) y *Palomar azul* (xilografía, 1963), después con mayor vivacidad cromática como en *Casas del arrabal* (madera y cartón, 1963), *Patio interior* (serigrafía, 1964) o *La estrella* (madera y linóleo, 1964).

Párrafo aparte merece la litografía más temprana dentro de este conjunto: se trata de *La prensa*, 1963. A diferencia del resto, catalogable dentro de un neoimpresionismo, ésta es una pieza indudablemente expresionista. Hay en ella una carga de sensaciones interiores. Los contornos imprecisos denotan una meditación lírica en torno a la etapa culminante del proceso gráfico: el instante decisivo e irreversible de la impresión sobre el papel. Los negros se concentran en un núcleo central, no tienden a la expansión y su contraste con los blancos es muy acusado. Con sentimientos menos comprometidos o con menos interioridad volvió al tema en 1965 en *El litógrafo*.

Emociones recurrentes o persistencias

de la memoria hacen que imágenes muy semejantes a las del pasado emerjan muchos años después, casi sin alteraciones caligráficas ni cambios compositivos. Ejemplos curiosos de resquicios congelados en rincones entrañables del alma. Tal sería el caso de *San Juan* (madera y linóleo, 1966), o de *Los pinos del paraíso* (aguafuerte, 1981). Fugaces retornos a un origen plástico de cuya legitimidad no se quiere renegar.

La figura humana como tema central comienza a transitar en la gráfica de Myrna a partir de 1963. La primera imagen fue muy simple: *Niña con muñeca* (madera y cartón). Quizá la modelo existió realmente; pero el clima poético de esa sencilla xilografía, con texturas logradas con placa de cartón, transmite una tierna melancolía que se antoja evocativamente autobiográfica. De inmediato trabaja una pieza que en 25 años no ha perdido un ápice de su fuerza: el *Autorretrato* (madera y linóleo) de la joven que a los 32 años de edad observa al espectador con una mirada firme, altanera. La cabeza virada a la derecha casi roza el margen de las placas, dándole al blanco de la izquierda un generoso transcurso

vertical apenas interrumpido por el oscuro del labio superior.

Myrna Báez no desarrolla las figuras por ciclos o series. Cada una es un argumento concluso, sin variaciones. Llegaron, existen, pero no vuelven ni hacen familia, sea la pareja del baile flamenco (xilografía, 1964), las extrañas *Niñas azules* (xilografía, 1964) que parecieran haber surgido de un poema de Rubén Darío, la mujer descalza oculta bajo el paraguas (serigrafía, 1966), o la cabeza que multiplica sus diversos perfiles al reflejarse en el juego de espejos de un tocador teatral nimbado de focos (*Reflejos*, xilografía, 1966), o la *Familia de cuatro* (xilografía, 1968), apretada novela de cuatro soledades. La cautela cromática desaparece cuando Myrna Báez se interna con marcado espíritu cezanniano en el mundo de los bodegones. En arreglos de frutas como *Las chinas* (serigrafía, 1964, léase naranjas), *Berenjenas* (serigrafía y linóleo, 1967) o *Aguacates* (serigrafía, 1967), el rigor gráfico es hecho a un lado para entregarse golosamente al pictoricismo con colores intensos, muy sensitivos, y efectos vigorosos y contrastantes.

En 1969 Myrna Báez siente la necesidad de ampliar y diversificar su repertorio técnico. Elige el Instituto Pratt de Nueva York, donde habrá de tomar un curso intensivo de colografía e intaglio, técnicas que le abren puertas al juego de combinaciones ingeniosas, y se acomoda tan bien a ellas que durante una década habrá de practicarlas de manera preponderante. Para 1970 está perfectamente instalada en la estética de la fragmentación. La placa ha de tratarse como un rompecabezas que admite múltiples combinaciones. Con el cambio de texturas y de coloración, y las posibilidades del montaje de las partes sobreviene un profundo cambio de sentidos. La colografía llevó a Myrna Báez a los fértiles terrenos de la nueva figuración. En vez de reproducir la realidad se busca interpretarla por medio de claves simbólicas. Surgen entonces piezas tan rotundas como *Desnudo*, *El juez* o *El juego de cartas*, descritas en 1971 con enorme y elocuente entusiasmo por Marta Traba: "*Juego de cartas* fue premiado en el Festival del Ateneo de 1970 con el Primer Premio de Grabado. *El juez* fue premiado en el Pratt Institute de Nueva York. *Juego de cartas*, *El juez* y el *Desnudo* revelan un manejo muy certero de ciertos elementos significantes [...] Las figuras contraponen zonas planas, cerradas por un contorno elíptico y distorsionado, con zonas de color, estampado en *Juego de cartas*, o liso en *El juez* y en el *Desnudo*. Diseño y color quedan así expuestos y descarnados. [...] El sistema para desquiciar la realidad se ha vuelto verdaderamente sutil, y no se sabe muy bien dónde radica la alteración. En un segundo examen se advierte que ninguna de las figuras cabe en el espacio. Las jugadoras rebasan la mesa de juego, desbordan brutalmente y acaparan el espacio libre; el juez es semidecapitado, aunque un generoso espacio esté previsto en la parte inferior del grabado, formando parte importante de la composición. Tampoco cabe la espalda del *Desnudo*, que permanece oprimido y supliciado por arriba y por abajo, aunque se dispongan hábilmente elementos cromáticos a ambos costados."³

El uso de una composición presionada hacia los bordes de las placas para lograr un clima de extralimitación se repite en otras colografías igualmente enigmáticas, como *Meditación* (1972); el personaje de pie ante su sombra, con un perro igualmente proyectado, igualmente triste (1975); el desconocido sin rostro con su *Traje blanco* sobre el dominó del asfalto (aguatinta, 1978); y dos serigrafías: el *Bodegón* a la Giorgio Morandi de 1980, y el desnudo descabezado bañado por una luz anaranjada de *Mediodía* (1987) que tinte de verde los pelos de un perro sin patas.



Gallo, 1958

La técnica es aprovechada para investigar mecanismos psicológicos, tanto de la imagen en sí como de su resonancia en el observador. La conciencia se ilumina no sólo con el desarrollo de un tema sino con la forma elegida para la configuración artística. La nueva figuración llevó a muchos artistas, en todo el mundo, a una relectura del arte del pasado, del clasicismo al manierismo, al impresionismo y al fauvismo. El arte viene del arte cuando se tiene la capacidad de rever y revisar. Esta revisión se llevó a efecto con la irreverencia y la desacralización propias del neodadaísmo. La burla no tuvo en todas las latitudes las mismas motivaciones, y las de Myrna Báez tuvieron claros componentes de protesta contra el aislamiento cultural que provocaban la restricción y el retraso en las informaciones. Las relecturas o paráfrasis conforman,

dentro del total de su obra gráfica, un conjunto con su propia coherencia, desde *La Gioconda* (colografía, 1973) hasta *El patio de mi casa* (serigrafía, 1980), pasando por la *Venus roja* (serigrafía, 1979), *Aglae, Talina y Eufrosina* (serigrafía, 1980), *Odalisca perdida* (serigrafía, 1980) y *El ángel y los jinetes* (aguafuerte, 1981). Las explicaciones de la propia Myrna sobre estas expropiaciones son veraces, tienen su pizca de malicia y son por demás convincentes. "Nosotros en Puerto Rico —ha declarado— conocemos la pintura mayormente por fotografías. Tal vez la gente que ha viajado más conoce las obras directamente; pero en general tenemos un conocimiento indirecto de ellas. Yo misma he visto estas pinturas; pero luego los recuerdos y la fotografía que compraste se te mezclan en la memoria. [...] Yo veía todos los días en el colegio un almanaque que tenía una foto de un cuadro de Velázquez. Cada vez que pasaba por allí veía el cuadro de Velázquez, que es una maravilla. [...] Pero en un almanaque ya pierde su calidad de obra de arte; pasa a ser una hoja de almanaque en la que los colores están totalmente trastocados. Los rojos no son los del cuadro ni los blancos tampoco. Lo único que puedes apreciar en esa fotografía es la composición. A mí me atraía esa hoja de almanaque y la guardé. Creo que mi obra tiene algo de eso, de hoja de almanaque."⁴ Las razones de la artista varían, pero en sus transcripciones y recomposiciones Puerto Rico casi siempre está presente. Las flamencas regordetas de *Las tres Gracias* de Rubens bailan la ronda en un paisaje puertorriqueño; otro tanto ocurre con los hombres vestidos y la modelo desnuda que en vez de almorzar en el parque parisino seleccionado por Edouard Manet, se han instalado muy confanzudamente en la frondosidad caribañá del jardín de la casa de Myrna. Esta fantásica determinación de hacer que todo pase alguna vez por la isla, alcanza una de sus mejores expresiones en la serigrafía *Georgia O'Keeffe en Puerto Rico* (1980). "Yo tenía un paisaje hecho de antemano —aclaró Myrna—, un paisaje del sur de Puerto Rico, que coincide con el ambiente desértico de Nuevo México,

⁴ De la entrevista citada en nota 2

³ Marta Traba: *Propuesta polémica sobre el arte puertorriqueño*. Ediciones Librería Internacional, Puerto Rico, 1971, pp. 130 y 131

el paisaje de Georgia O'Keeffe. Pero ese paisaje llevaba otra figura. Cuando volví a trabajarlo me vino a la memoria Georgia O'Keeffe y una foto de ella de espaldas, y la puse en el paisaje porque creo que ella estaría encantada en ese paisaje. Incluyo el mar porque en Puerto Rico el mar es obvio. Georgia O'Keeffe vive en un sitio donde no hay mar y yo creo que ella disfrutaría muchísimo viendo el mar. ¿Cómo puede vivir en un sitio donde no hay mar?"⁵

Conviene tener presente la aguda percepción de Marta Traba al contemplar esta estampa: "*Georgia O'Keeffe es un extraordinario trabajo determinado por el desbalance entre el paisaje y la figura; pero no se trata, además, de un paisaje que convenga a la figura, sino que resulta completamente extraño a ella. La figura realista de la vieja pintora norteamericana de espaldas debe ser insertada en un paisaje que sin embargo debe demostrar su independencia.*"⁶ Por el desbalance, la arbitraria conjunción de elementos, las no disimuladas superposiciones, las referencias culteranas, se llega a la implícita significación de sacar a Puerto Rico de sus fronteras y colocarlo en el mapa universal de otros mundos y otros tiempos.

Myrna Báez nunca da por acabada su formación. Para aguzar la autocrítica, ejercida por ella como disciplina depuradora y renovadora, vuelve a tomar cursos. El Instituto Pratt ha sido la Meca de sus periódicas peregrinaciones. Ahí volvió en 1981 y 1985. Esto hace evidente una total ausencia de falsa soberbia y esa impostergable necesidad de superar la claustrofobia cultural que suele atacar con furia esterilizante a los creadores puertorriqueños. Myrna sabe tomar a tiempo las debidas precauciones para gozar de la mejor salud espiritual. Evidentemente no se trata de revisar para seguir en lo mismo. Así como los años setenta fueron los de la inmersión en la colografía y el intaglio, los ochenta marcan un salto cualitativo

muy relevante en el perfeccionamiento y ampliación del quehacer serigráfico, iniciado a mediados de la década anterior. Esto quedó bien explicado en el ensayo de Norma Rosso Tridas para el catálogo de la amplia muestra sobre *La estampa serigráfica en Puerto Rico: cuatro décadas*, organizada por el Museo de la Universidad de Puerto Rico en 1987. Ahí se puntualizaba: "A diferencia de otros artistas que trabajan de un boceto terminado, Báez desarrolla una idea preliminar y la trabaja directamente durante la impresión de la serigrafía. En su estampa de 1979, *Luna llena*, interpretó en el medio serigráfico dos temas recurrentes en su pintura: la figura humana y el paisaje, y a su vez creó una ambientación y le impartió profundidad a la imagen yuxtaponiendo planos de diferentes grados de un mismo color. *Luna llena* es la primera obra donde trabajó el tamiz con técnicas de la colografía como base para impartirle profundidad y texturas a la obra. Este proceso le permitió añadirle nuevas calidades a la serigrafía mediante un número limitado de tiradas de color.

"Myrna Báez continúa durante los ochenta desarrollando en su obra serigráfica los experimentos que ha realizado con diferentes técnicas y procesos como la fotoserigrafía y la realización de efectos similares a la colografía. Estos efectos se consiguen colocando una imagen en distintos relieves debajo del papel a imprimirse. En su obra de los ochenta Myrna Báez logra integrar todos estos procesos en imágenes muy personales ejemplificadas por *Las vacas de don Toño* (1985)."⁷

Esta serigrafía se sitúa como una pieza clave por varios atributos: la convivencia de la transposición fotoserigráfica con elementos figurativos que van del trazo realista al rotundo apunte expresionista; la extraña sensación que produce la recua acumulada en la parte inferior como en una celda clausurada, mientras un paisaje idílico de serranías, bosques e inmensa luna llena, más soñado que real (¡las vacas también conocen las

compensaciones oníricas ante la falta de libertad!), se extiende a lo lejos en planos sucesivos. La naturaleza promete placeres inaccesibles para los rebaños prisioneros.

Capítulo de refinamientos es el constituido por las aguafuertes y aguatinas trabajadas entre 1981 y 1983. Nunca antes la gráfica y la pintura de Myrna Báez estuvieron tan cerca de asuntos, transparencias, sensualidad. Si intentó probar que en la estampa se pueden alcanzar efectos que se pensaban exclusivos de la pintura, salió airoso, sin recurrir a falsos pasaportes para transitar de una a otra técnica. "La obra gráfica —ha reconocido con su habitual honestidad— me ha ayudado a simplificar áreas en la pintura. He utilizado técnicas gráficas en mi pintura, pero cada medio tiene su personalidad. Cuando uno piensa un tema lo piensa en gráfica o lo piensa en pintura, en el medio en que lo quiere hacer. Piensas el tema y su solución plástica. Uno no se plantea: ¿lo hago en gráfica o lo hago en pintura? Las obras no son intercambiables. No se puede hacer una pintura y luego resolverla en gráfica porque lo que resulta es una reproducción de la pintura, no una obra gráfica."⁸

Por la seriedad y amplitud de su labor creativa, por una exigencia de calidades que no ha conocido desmayo a lo largo de cuatro décadas, al homenaje que ahora se le rinde en el marco de la VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, se sumarán muchas voces de dentro y de fuera de Puerto Rico, porque Myrna Báez tiene ya una proyección continental por razones previstas ya en 1966 por Carlos Marichal: "Myrna no sólo ha demostrado un extraordinario talento, sino que ha sido una brillante pionera de la cual todos podremos aprender, no sólo técnica y teoría, sino algo mucho más importante: el respeto al oficio y a la artesanía de la profesión, que indudablemente enriquecerá la obra de arte."⁹ ♦

⁵ De la entrevista citada en nota 2

⁶ Marta Traba: "Myrna Báez, notas sobre una pintura difícil", en el catálogo de la exposición *Myrna Báez, diez años de gráfica y pintura, 1971-1981*, presentada entre mayo y diciembre de 1982 en el Museo del Barrio, Nueva York; Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, y Sala de Exposiciones del Chase Manhattan Bank de Puerto Rico, p. 16

⁷ Norma Rosso Tridas: "La estampa serigráfica en Puerto Rico", catálogo de la exposición organizada por el Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 13 de noviembre de 1987 al 31 de enero de 1988, pp. 29 y 30

⁸ Marimar Benítez: "Con Myrna Báez", periódico *El reportero*, agosto 20 de 1983, p. 9

⁹ Carlos Marichal: "Myrna Báez", en el catálogo de la exposición en la Galería Colibrí, julio de 1966