

ALEJANDRO PUENTE. WASICHAY

Inmersos en la producción de Alejandro Puente, esta exposición pone el acento en la arquitectura. *Wasichay*, en quechua, significa “edificar”, “construir una vivienda”, y es por tanto un término que responde a la perfección y sintetiza en buena medida lo que hoy puede apreciarse aquí. Pero hay una clave, una variable: *Wasichay* no simboliza únicamente el edificio acabado, sino el proceso de construcción del mismo. La arquitectura atraviesa la obra de Puente —un apellido arquitectónico, por cierto— pero también lo hace el sentido de “proceso”.

Dos obras de sus inicios, de principios de los años 60, sin título específico —algo muy usual en aquellos años marcados en parte por el informalismo—, abren el juego y ponen sobre el escenario algunas características que serán santo y seña en el resto de los itinerarios plásticos de Puente: la geometría y el color, cada uno con roles determinados pero a la vez complementándose. Colores que no son planos, sino texturados, dispuestos sobre estructuras geométricas, componiendo espacios intencionadamente tramados. Aldo Pellegrini, al exponer Alejandro Puente y César Paternosto en la porteña galería Lirolay en 1964, habló de “Geometría sensible”. Una geometría que, como ellos mismos postulaban, no se basaba en lo tecnológico, en la máquina, más propio de lo “occidental”, sino en la recuperación del hombre, más ligado a lo latino. No una geometría “fría” sino “sensible”, que plasmaba aquello que Dante Alighieri, en la *Divina Comedia*, definiera como el “temblor de la mano”: la huella innegable del trabajo casi artesanal, netamente humano. Paul Klee, Josef Albers o, más adelante, Sol LeWitt serían referenciales en este trayecto.

Desde aquellas dos primeras obras hasta las que les siguen cronológicamente en la muestra hay un salto de casi un cuarto de siglo. En el medio se sucedieron varias etapas e intereses en la obra de Puente, pero asombra la íntima conexión que existe entre aquellas piezas tempranas y las que se despliegan a partir de finales de los 80, cuando lo arquitectónico se instala en el centro mismo de su atención, aunque este interés venía de muy atrás. No es más que una muestra de la coherencia plástica y conceptual, con el añadido —que representa a la vez una de sus más radicales transformaciones— de la alusión permanente a las culturas originarias americanas, al rigor geométrico de su arquitectura, sus textiles, y los signos que de estos y de las cerámicas se desprenden, o las artes plumarias que había admirado en un temprano viaje al Perú en 1961. Aquello que Guillermo Whitelaw sintetizaría como “geometría antropológica”, en la que todos esos elementos encontraban maneras de converger equilibradamente en el soporte.

La persistencia del signo es una de sus marcas. Desde las esquematizadas aves que aparecen en *Pájaros* (1989) o *Keswas* (1993) hasta los signos abstractos, en tanto códigos que no proceden de la naturaleza sino, al igual que en el caso de la arquitectura, de la creación humana, de la necesidad de comunicar. Dicho de otra manera, “cultura”, en su máxima expresión.

Y dentro de esos signos, claro está, aquello tocante a lo arquitectónico, contexto en el que sobresale uno de los que fue constante en las culturas originarias y que está presente en varias de sus obras aquí expuestas: el signo escalonado, presente en lo edilicio, en el textil, en los ceramios, en el dibujo. Un elemento que iba más allá de lo utilitario para adquirir una trascendencia simbólica, religiosa, como había advertido el propio Puente en el Templo Mayor de Chichén-Itzá al percatarse de que no se trataban de escalones “funcionales” al ser de distintas alturas y en general más altos que los que se podían subir naturalmente a pie. Ascendiendo a la Pirámide del Sol en Teotihuacan, Puente había iniciado un interés por los escalonamientos que sería definitivo.

Desde mediados de los 90 y entrado nuestro siglo, lo arquitectónico domina, estructuralmente, las obras de Puente. Se convierte casi en un diseñador de templos “originarios” y otros edificios neoprecolombinos, y en la concepción formal de sus obras confluyen no solamente la visión frontal de los mismos, sino también alzados, plantas, diseños urbanos, manteniendo intencionalmente la inexistencia de un centro fijo, permitiendo que la mirada deambule libremente. Algunas de estas características se ven con claridad en obras como *Purmamarca* (1998), en la que Puente ejecuta una radiografía tectónica del lugar, incorporando en este caso como referencia a la iglesia colonial del pueblo. Obras como *Uculla* (2000) o *Aguaray* (2001), entre otras muchas, incorporan arquitecturas monumentales que en algún caso nos recuerdan al Anahuacalli de Diego Rivera. Todas las piezas mantienen como constante la sensibilidad cromática, siempre sutil. Pero también emplea Puente otras estrategias constructivas como lo es, en alguna de sus pinturas —por caso en *Chicoana* (1996) o *Aucana* (2000)—, la presencia de un espacio inferior, una especie de sótano, sin duda no sólo arquitectural sino simbólico, el *Hurin* de los incas, el inframundo, la mitad inferior de la cosmovisión andina. Esos desdoblamientos irán preparando el terreno para otros que vendrán después, entre ellos los testimoniados por su serie de *Interiores*.

A la vista de las obras citadas, otra cuestión que no pasa por alto en la producción de Puente es la utilización permanente de nombres de pueblos y ciudades americanas de raigambre autóctona, para titular a sus obras. Quiaca, Purmamarca, Chicoana, Aguaray... Pero no como excusa para encadenarse a concepciones cerradas. Ahí está *Quiaca* (1998), un claro homenaje a Piet Mondrian en el que incorpora, en singular simbiosis, escalonamientos precolombinistas, planos arquitectónicos, un templo clásico o tramas en el tratamiento cromático.

Justamente en sus *Interiores*, de los que en esta muestra hay una pieza espléndida, el N° 2 de la serie (2004), da, espacialmente, un paso más. En lugar de quedarse en el exterior, en la fachada, la traspone y se adentra en el interior, en los espacios habitables de la arquitectura. Los aborda como si estuviera diseñando áreas de confort, a la manera de los bosquejos de interiores que hoy, especificando componentes, genera la inteligencia artificial.

Al igual que la frontalidad, el sentido de bidimensionalidad que integra en estas obras es otro concepto que procede de las culturas originarias. Si en sus “Estructuras visuales” de

los 60, conjunto de telas instaladas en pared, suelo y espacio, era factible la inmersión física del espectador, en estas representaciones se experimenta la habitabilidad no ya desde lo corporal sino desde la percepción intelectual y psicológica, buceando en la perspectiva y multiplicando las aproximaciones a la geometría.

Mariana Marchesi apunta como referencia ineludible para el *Interior N° 2* a la maqueta de interior abstracto que el neerlandés Gerrit Rietveld realizó para la Gran Exposición de Berlín de 1923. La mirada hacia De Stijl y la Bauhaus fue permanente en el caso de Puente —hasta llegó, en los 70, a confeccionar una versión de la *Silla roja y azul* de Rietveld (1917), aunque con los colores invertidos— y este interés estuvo presente desde sus tiempos iniciáticos bajo el magisterio de Héctor Cartier.

En *Interior N° 2*, Puente entra de pleno en la praxis del marco recortado, aunque en este caso esté pintado sobre un lienzo rectangular (*Interior N° 3*, con ligeras diferencias formales, sí está recortado). La idea de los marcos irregulares nace en aquella época fundacional de la modernidad, y, en el caso de Puente, sus propuestas, más que a las del arte concreto argentino, se acercan conceptualmente a las “Raumkonstruktion” (construcciones de espacio), las pinturas constructivas asimétricas realizadas entre 1920 y 1924 por el pionero húngaro Peter László Péri. Éste planteaba que las formas debían determinar sus propios contornos, y solo así se podía crear una fuerte tensión interna mediante las formas abstractas. Un nuevo arte solo podía surgir abandonando el fondo rectangular, unificando por completo la pintura, el relieve y la escultura.

Péri incluyó en estas construcciones varias “habitaciones”, con su correspondiente mobiliario y en algunos casos con la inclusión de cuadros colgados en las paredes. Así lo hace también Puente en sus *Interiores*, integrando en la composición sus propios cuadros, como si el objetivo fuese pensar el espacio en función de ellos, para dotarlos de un ámbito ideal donde exhibirse. Se trata de espacios saturados de color, alejados diametralmente del concepto del cubo blanco. En *Interior N° 2* son tres las obras colgadas en los muros virtuales, una con composición de damero, otra claramente del propio Puente, y una tercera que nos recuerda a los *Outil visuel* de Daniel Buren, con sus bandas verticales alternas, blancas y de color. La escasez, o directamente nulidad, de ventanas, es un rasgo en el que seguramente Puente estuvo sugestionado por la arquitectura maya, de pocas y pequeñas aberturas; por contrapartida, en ella, interiores y exteriores se pintaban con vivos colores, otro parámetro que enlaza directamente con Puente. Una vez más estamos ante una asociación entre los lenguajes originarios americanos y la modernidad global, combinación con la que Alejandro Puente nos legó una armónica y original propuesta artística.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

(En recuerdo de la amistad entre Alejandro Puente y Ramón Gutiérrez)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales es Catedrático de Arte Latinoamericano en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España). Miembro de la Academia Nacional de la Historia y de la Academia Nacional de Bellas Artes (Argentina).