dona por demasiado bueno, por demasiado tonto, por estrafalario, porque no gusta a su padre, porque a ella le gusta otro... El quiere matar a su antagonista en duelo, pero no le aceptan tal niñería. Ni el filósofo ni su padre aciertan a darle una solución para su grande y joven desdicha. Mientras, ocurre la muerte de su hermana. El dolor se amontona, crece. Y no parece que tenga resortes afectivos para resistirlo. Un desliz con la criada... Todo se entenebrece y hunde a aquel aprendiz para genio.

> Llega la hora. Se encierra, sube a la mesa sobre la que pone un taburete, y prepara el fuerte cordel pendiente del techo; agárrase a él y de él se suspende para ver si lo sostiene; hace el nudo corredizo y se lo echa al cuello, subido en el taburete. Detiénele por un momento la idea de lo ridículo que puede resultar quedar colgado como una longaniza; pero al cabo se dice: «¡Es sublime!», y da un empellón al taburete con los pies. ¡Qué ahogo, oh qué ahogo! Intenta coger con los pies el taburete, con las manos la cuerda, pero se desvanece para siempre al punto.

Todo ha terminado. Avito llora con su mujer.

«El amor había vencido.» Frente a la ciencia, frente a la pedagogía y las ideas estaba la dura y tremenda realidad de la vida, de la muerte, del amor, según las concepciones y la fe de Miguel de Unamuno. Hoy sus planteamientos vitales nos resultan lejanos, distantes...—*MARIANO PESET (Cátedra de Historia del Derecho. Facultad de Derecho. UNIVERSIDAD DE VALENCIA).*

GARCIA BARRENA Y ADRIAENSENS

LO VIVIDO Y LO SOÑADO EN GARCIA BARRENA

En el panorama de la pintura vasca se distinguen cuando menos tres dimensiones:: De un lado, los artistas, que buscan en las raíces de su tierra, su etnología y su folklore, los rasgos distintivos que van definiendo y caracterizando un modo de ser, de vivir y de pensar esencialmente vasco. En segundo término, los que por el camino del academicismo o de la renovación siguen los modos internacionales de pintar, principalmente los que más fortuna alcanzan en el país vecino: Francia. Y, por último, los pintores, que llevan a cabo una gran síntesis de todo lo visto y lo entendido, de todo lo vivido y lo soñado, que a partir de la plasmación de su pequeño entorno vasco saben volverse

cada vez más universales, más originales en su concepción y más felices en su hallazgo descubridor. A este tercer tipo de pintores, que alcanzan una visión internacional sin desmentir su raíz vasca, pertenece Carmelo García Barrena.

El paisaje inmediato

En este sentido, parte muy importante de la obra del artista se aplica a llevar a cabo el descubrimiento de su entorno inmediato. Un paisaje próximo no sólo a la experiencia de los sentidos, sino también en la definición de los sentimientos y en el contexto de lo que llama Mumford «el alimento espiritual». Porque si el hombre nutre su espíritu de versos y melodías, de dramas y danzas, lo alimenta también con la contemplación siempre amorosa del paisaje familiar, de la ría o el caserío, de la ribera o de la centenaria iglesia de San Antón.

Este paisaje inmediato se plantea también como un primer intento de comprensión del escenario que ofrece la naturaleza, de las posibilidades de contemplación que surgen del complejo ecológico y cultural que marca el medio urbano en su conjunto, lo mismo que el niño aprende a vivir en su entorno familiar, el pintor se define en la búsqueda de su ambiente, en la investigación de sus realidades, en el planteamiento de los problemas de composición, perspectiva y visión que este horizonte le plantea.

El paisaje encontrado

La segunda etapa de esta trayectoria viene dada por una peculiar realidad: la adquisición de un conocimiento a través de lecturas y de reproducciones y su corroboración mediante la contemplación directa de lo ya conocido da por resultado una experiencia diferente. El viaje es, en primer lugar, un cambio de entorno y la interpretación de estos nuevos escenarios de la perspectiva de estas gentes, caracterizadas por modos de vida distintos, y la plasmación de todo el conjunto en una luz y un color que no son los mismos del país de origen da por resultado un encuentro con un paisaje diferente, en el que el artista ejercita la mirada y las técnicas pictóricas buscando un equilibrio indefinible entre la visión y los sentimientos.

París, Bélgica, Holanda, son las canteras en donde se producen inusitados hallazgos, en donde García Barrena busca un lenguaje propio

para ponerlo al servicio de un descubrimiento de gentes y ambientes del que la evidencia del requerimiento que el descubrimiento le produce, causa, en primer lugar, un cierto deslumbramiento. Ante el paisaje europeo, ante la ciudad o el campo, el puente sobre el Sena, el rincón de Brujas o el medio rural holandés, la primera sensación es de asombrado deslumbramiento, pero poco a poco, a través de bocetos que luego se convierten en cuadros, García Barrena establece su peculiar vocabulario y la luz no es la evocación exacta del contraste que a su atención se ofrecía, sino la interpretación de la realidad, algunas veces más espectacular, más rica, porque el paisaje de García Barrena es un modo de profundizar en la comprensión del entorno. Cada obra va más allá en el sentido de buscar y encontrar lo que las cosas definen, de hallar y determinar el significado de la arquitectura, del urbanismo, del simple despliegue de gentes y plantas por entre las calles o en los campos.

El sentido del objeto

Junto al paisaje, al lado del mundo, de las personas y de la naturaleza, de la luz y del viento, del río y la pared musgosa, hay todo un mundo de los objetos mucho más próximo, más directo y entrañable, mundo de cosas que elegimos y que adquirimos y que nos remiten al tiempo en que las encontramos o a las gentes de cuya elección las recibimos. Los objetos, las cosas, marcan, de una manera fronteriza con lo inefable, nuestra vida de cada día; señalan el aliento indefinible de una realidad impasible sobre la que una y otra vez hemos colgado la expresión de nuestros sentimientos.

Siguiendo a los franceses, la expresión «naturaleza muerta» ha hecho costumbre para definir este microuniverso de la pintura, pero en algunas obras, concretamente en las de Carmelo García Barrena, es necesario rectificar la voz y el concepto, sustituir la idea del objeto muerto por la del bodegón vivo, siempre existiendo de la ilusión y la vida que le transmitimos. Este es el sentido de la pintura de objetos en la obra de este artista. No se trata de reproducir notarial y detalladamente la apariencia de los objetos, sino de indagar en su significado, de inquirirlos sobre las manos que se posan en ellos o acerca de los recuerdos que todavía convocan.

Este contenido espiritual da al bodegón un sentido rotundo, absoluto, porque al mismo tiempo hay en el pintor un intento panteísta, que cuando quiere pintar un determinado objeto aspira a universalizar-

lo, a establecer una referencia que convierta al objeto en un espejo, en un símbolo de muchos otros, que al convocar los recuerdos que sobre él se conciertan evoque otros muchos.

La luz como protagonista

En las distintas concepciones del paisaje, en los diferentes modos de interpretar el mundo de los objetos, un elemento cumple siempre el papel protagonista: la luz. Desde el Bilbao de su nacimiento hasta las brumas flamencas, García Barrena ha aprendido a definir y a apresar lo que de esencial existe en la luz. Ha tomado conciencia de que en muchos casos los colores son función de la luz y al mismo tiempo la modifican. Por ello, una parte importante de su obra desarrolla una auténtica teoría de los elementos luminosos, y el espacio y la forma se convierten en funciones de la luz que reciben, en un intento de apresar al segundo y sustancial elemento de la realidad, el aire que circunda las cosas.

Esta doble aspiración de luz y de aire carga de naturalidad esta pintura. En ella nos parece que el trabajo se ha desarrollado sin esfuerzo, como si pintar, en lugar de ser la síntesis de un arte, una profesión y una técnica, fuera una operación natural semejante a la palabra o la respiración. La luz protagonista hace a la naturaleza intérprete de esta pintura, convoca a la más extraordinaria naturalidad y constituye uno de los atractivos más importantes de esta obra, uno de los elementos de trabajo de Carmelo García Barrena.—*R. CH.*

JUAN ADRIAENSENS Y SU APORTACION AL REALISMO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

En todos los países el realismo está viviendo un momento esplendoroso; se acuñan denominaciones nuevas, algunas veces manejadas con inexactitud; se aplaude a los pintores realistas, pensando que son quizá el retorno a una etapa de sensatez después de un desbordamiento que empieza en el informalismo y va hasta el arte-concepto. Casi nadie se da cuenta de que la mayoría de estos nuevos realismos son más revolucionarios, más implacables y tratan al inmediato pretérito figurativo con mucha mayor dureza crítica y rigor revisionista que cualquiera de las actitudes anteriores.

En nuestra época, el término realismo cobija, bajo una supuesta unidad de denominación, formas distintas de entender el arte y de aproximarse a sus problemas desde un punto común: el interés por la imagen de la realidad indisolublemente unido a una ilimitada confianza en la experiencia de los sentidos.

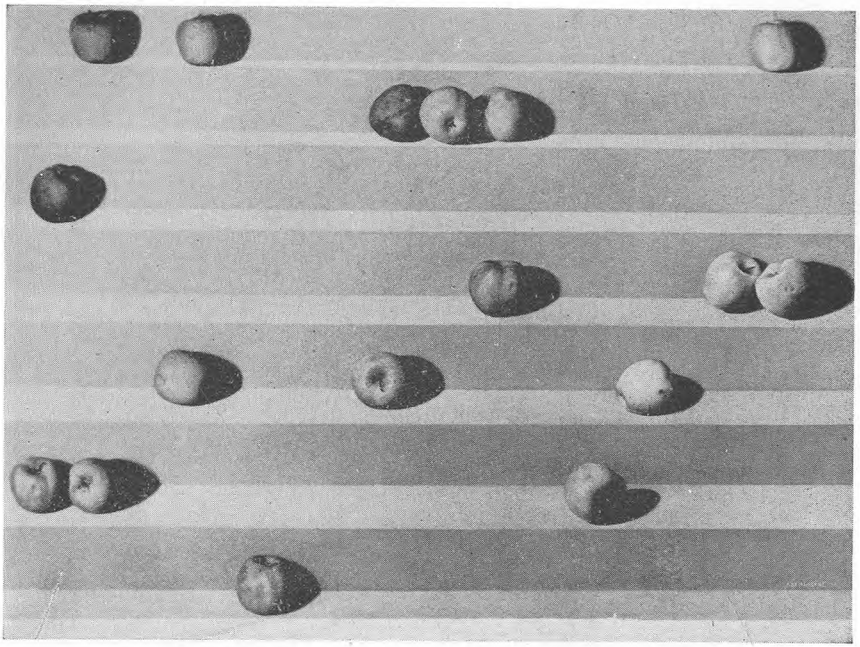
Pero el propio concepto reúne actitudes totalmente diferentes e incluso en ocasiones encontradas y contradictorias. De una forma difícil de definir puede producirse el caso de que un realismo se oponga a otro expresando y remitiéndose a concepciones absolutamente diferentes de la existencia y de la pintura e integrando formas de hacer, que no guardan entre sí más que unas débiles razones de intención y de semejanza en el entendimiento de la tarea.

En este sentido se producen y se afirman cronológicamente, en primer lugar, un realismo de carácter social, para el que lo importante es el testimonio sobre las tensiones de la convivencia, las relaciones de poder u opresión y el impacto de las situaciones enajenantes sobre el individuo que las sufre. En directa interrelación con esta tendencia se perfila un humanismo crítico, que pone su acento en la condición humana y postula por un mundo mejor y en total contradicción con estas tendencias; toma carta de naturaleza un realismo intimista caracterizado por intentar apresar el tiempo que huye y, a partir de un concepto reverencial de lo instantáneo, captarlo en la actitud de las personas o en la presencia que la naturaleza y los objetos presentan en determinada luz o perspectiva.

Igualmente se afirma un realismo de carácter objetivo, que pretende ir más allá de la propia realidad, dejándola desprovista en su plasmación de cualquier actitud o compromiso; hacer del paisaje o de la figura humana un objeto más. En este aspecto se incorpora el hiperrealismo americano, término que inapropiada e ignorantemente utilizado se emplea en nuestro país para definir formas de realismo que carecen de esa actitud objetivada y aséptica que caracteriza a la tendencia y que se basa en una visión desapasionada y desprovista de ideales, del fenómeno real.

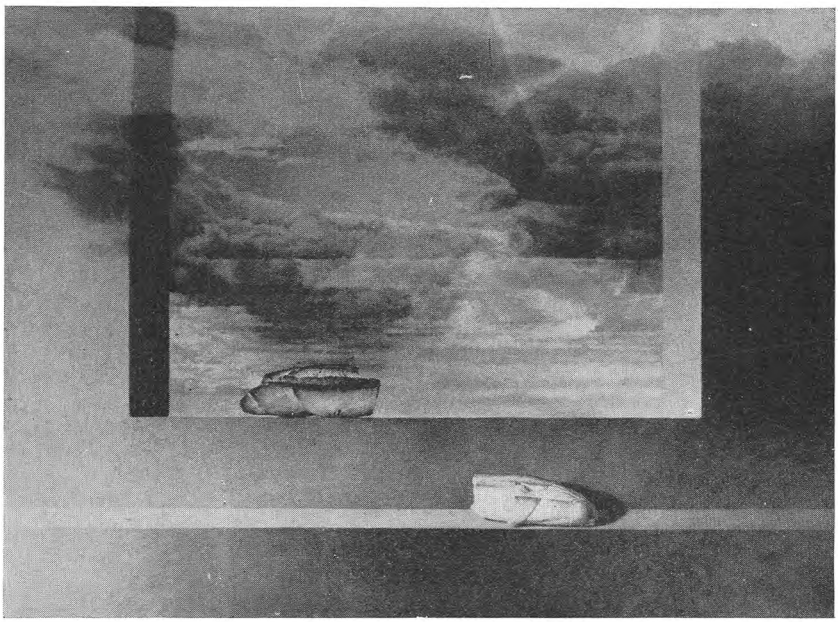
Dentro del realismo, las tendencias más comunes ven éste como vuelta a un pretérito casi próximo, en el que se produce una reactualización de la pintura decimonónica, de una época a la que sus adversarios, los impresionistas, llamaron *pompier*. Esta rehabilitación y, en cierto modo, recuperación del «bomberismo» pictórico es una de las características que demuestran el carácter contradictorio del arte de nuestro tiempo, en el que coexisten los supuestos estéticos más antagónicos.

Igualmente se define el realismo en nuestro tiempo como el proce-



ADRIAENSENS: Las manzanas de Odessa. (Oleo.)

ADRIAENSENS: La espiral de la noche. (Dibujo a lápiz.)



ADRIAENSENS: Pintura.

ADRIAENSENS: Pintura (1975).

so de indagación y roturación de un terreno misterioso, camino de búsqueda hacia los espacios y los tiempos en lo microscópico y lo sideral; exploración igualmente de los recuerdos y los fantasmas perdidos y encontrados en los laberintos de la mente. La lista no se agota y podría hacerse casi interminable; realismo fantástico, burlesco sarcástico, magicista, satírico, ultrarrealista; hasta el punto de que podría pensarse en la existencia de tantas variedades y modalidades como artistas pueden ser entendidos y agrupados bajo este común denominador del realismo.

En España han existido pintores realistas más o menos afortunados en el planteamiento y consecución de sus objetivos. La continuidad se explica por varias razones, quizá sea una de ellas una presencia y una evidencia de la muerte en nuestra cultura, que se corresponde con la anulación social y, en ocasiones, institucional de una alegría de vivir que surge en los estratos más definidos de lo popular. Paralelamente, una insatisfecha aspiración a la verdad, que opera tanto en lo inconsciente individual como en el colectivo y que se vuelca en diversas formas de expresión y de experiencia estética. De estas y de otras sólo hipotéticamente contempables problemáticas se sigue que sea en torno del realismo en donde giran el mayor número de artistas y las personalidades más brillantes de nuestra pintura actual.

En los primeros años de esta década de los setenta ha comenzado una carrera aparentemente meteórica en su consagración y su éxito, pero en realidad basada en un trabajo constante, disciplinario y riguroso, el pintor español Juan Adriaensens. En dos exposiciones en Madrid, la segunda de ellas en el mes de diciembre de 1975 en la Galería Ynguanzo, ha impuesto su manera de hacer, afirmando su concepción del realismo a la vez tradicional y actual en el horizonte de la pintura española de nuestros días.

En su dimensión tradicional, el realismo de Juan Adriaensens no es una mera continuación de los cánones estéticos establecidos a finales del siglo XIX, sino un intento de entroncarse con la totalidad de una continuidad de la pintura, como ideal de perfección desplegado a través de los tiempos. En este sentido, el pintor afirma: «Todas las tendencias en el arte me parecen igualmente válidas. No creo que existan *a priori* posturas acertadas o desacertadas. En el arte, como en todo lo demás, lo único acertado o desacertado son los resultados.»

Para Adriaensens, la tradición es un tiempo vivo y su pintura una respuesta que, como una mano tendida, intenta unirse en sinceridad y en rigurosa disciplina plástica a lo más importante que han afirmado otras épocas. «Muchos afirman que la pintura, en su concepto tradicional, es hoy un camino ya acabado. Me parece, por el contrario, un camino inacabable, lleno todavía de extraordinarias sorpresas.» A la bús-

queda de estos encuentros con lo sorprendente, aplica y dedica Adriaensens lo mejor de su esfuerzo y obtiene los mejores resultados.

La realidad, que en el arte contemporáneo se ha convertido en un término peyorativo, lugar común de tendencias antagónicas, es para el artista una perspectiva de constante e inacabado encuentro, un lugar de hallazgos: «Hay una sensación—escribe—en mí que nunca se agota: la del pasmo ante la realidad. Procuro pintar con pinceladas lentas y precisas, aquilatando esa realidad, como una joya para que nada de su sustancia se pierda.»

Lógicamente, una actitud pictórica de esta categoría se coloca deliberadamente al margen de modas y tendencias, sin entrar a los imperativos que puedan constituir las preferencias de un momento determinado y los magisterios equívocos, que se puedan plantear como resultados de condicionantes sociales o económicos. En este sentido su posición es tajante: «Procuro—afirma—, sobre todo, adoptar un modo de pintar alejado de toda moda de pintura.»

En el tratamiento de los géneros pictóricos, Adriansens afirma igualmente la originalidad de su visión; a través de una pintura en la que el paisaje toma una especial dimensión en dos sentidos diferentes como provocación de una búsqueda del horizonte y como enriquecimiento de lo cotidiano a través de una visión próxima y suntuosa, una ventana inicia una tentación de nubes, un detalle arquitectónico rememora con una visión universal todo el contexto histórico y cultural que el hombre ha discurrido.

En orden a la técnica y al método, esta pintura es igualmente característica en su vocación y en su exigencia. A través de unos objetos que son casi símbolos, saturados de un cierto hermetismo, forma, color y aspectos explayan un misterio, intentan obtener una clave y un significado más allá de la explicación cotidiana de las cosas y al mismo tiempo, en un esfuerzo lleno de sosegada pasión, el artista busca un doble ideal de perfección y de belleza.

Características de su pintura en el plano de la mera descripción o a través de un análisis más meditado, evidencian una actitud muy definida ante la tradición plástica, un concepto peculiar del espacio y del tiempo, una sistemática negación de los imperativos y condicionantes de la moda respecto de la tarea plástica, una visión característica de los géneros y símbolos pictóricos, un amoroso cuidado de las diferentes técnicas, una metodología pictórica basada en la lentitud y la precisión, renunciando al esplendor posible del gesto o del destello.

En la misma medida, caracteriza la obra de Adriansens una posición muy clara frente a la realidad, de la que el punto de partida de la actitud es la facultad de embeleso, de auténtico pasmo, según su

propia expresión, ante la realidad, que se define y se perfila así como una cantera inacabable. En un sentido análogo, la realidad es una función de la verdad, es el vehículo que nos permite unos ciertos niveles de comunicación con el pasado, afirmando, por un lado, la intemporalidad de la pintura en lo universal y su casi milagrosa condición de afirmar una época, al margen de contingencias históricas y políticas.

Análogamente, integra la inspiración y realización de este modo de hacer un sentido de lo sobrentendido en cuanto a la narración, ya que sólo en muy contadas ocasiones es ésta una pintura de tema, como si el artista pensara que en cuanto se enfoca por los caminos de la referencia a una situación determinada o a una expresión concreta el arte comienza a perder su original pureza y es preferible que cada cual busque su sugerencia, la que le sea más propia, afirmándose con rigor y al mismo tiempo con una refinada y aristocrática concepción del trabajo pictórico en la búsqueda de la belleza, que para el artista «es el único impenetrable, sobrecogedor misterio».

La orientación de todo esfuerzo hacia la belleza está al mismo tiempo cargada de una nostálgica y en cierto modo nihilista impotencia. El pintor recuerda e incluso cita la frase de Ingres, según la cual no hay que temer acercarse a la perfección, porque ésta nunca será alcanzada. De esta manera, la belleza no es la meta de la que se puede aguardar la conquista, sino el ideal mítico e inalcanzable que se persigue con una lúcida tristeza, y de aquí una doble dimensión de la realidad, como misterio en función de clave ignota y como método para definir un lugar de encuentros del espacio y del tiempo, del hombre y de su entorno.

En este encuentro del hombre y su entorno, el ser humano representa lo fundamental, lo absoluto, pero es el entorno el que adquiere un papel protagónico; para ello unas veces la mirada del artista desciende hacia el rincón perdido, hacia la fijación del detalle prácticamente inapreciable e, instalando las dobles magias de la memoria y la mirada, convierte lo más trivial, el fruto o el objeto, incluso el fragmento de la máquina en algo enaltecido y suntuoso. En otras ocasiones agranda su perspectiva, abre a su pintura un horizonte dilatado hasta lo incomprensible y, al apresarlas en el cuadro, hace posible que por un momento la mirada se haga poseedora de todo el misterio que representa la intuición de lo infinito.

En las dos posibilidades, la historia se define como una insinuación; los objetos, las cosas, son sus personajes y al mismo tiempo adquieren una función de insinuado cronista. Las manchas o las raspaduras de una puerta, el detalle inadvertible de una arquitectura, se remiten a vicisitudes sin memoria, por las que ha pasado el hombre y en cierto modo permanece su evidencia. Al rescatar el detalle, en lo que puede

tener de difuso, no se evoca el contexto arquitectónico al que pertenece; tampoco se simboliza la condición humana que lo hizo posible, sino que, en un proceso mucho más universal y categórico, se recupera toda la sucesión de aconteceres desde el fondo del abandono hasta el momento en que el pincel culmina la casi taumatúrgica resurrección. Por eso, un fragmento de puerta se convierte en la evidencia de todas las puertas, abiertas o cerradas, en el testimonio de las olvidadas manos que las abrieron y cerraron, los soles y las lluvias que le dieron su color a través de otros colores.

No es sólo la intuición, sino también el trabajo reflexivo, continuado e inteligente, los acordes que permiten obtener la sinfonía de esta pintura; *spiritus ubi vult spirat;* pero también la perfección y la belleza se aproximan sin entregarse, separadas sólo por fronteras indefinibles de rigurosa autoexigencia, adonde las convocan la vocación de la mano y la mirada, el discurrir de la sensibilidad.

Un recorrido por una exposición de Adriaensens es la participación en un espectáculo a la vez deslumbrante y misterioso, en el que los óleos, los dibujos y las sanguinas dan una nueva vida a las artes de dibujar y de pintar sin confundirlas y sin entremezclarlas con ningún otro tipo de factores o de actitudes. Pintura en pureza, dibujo con rigor de la línea, sanguina como amorosa recuperación de una técnica pretérita y un sentido suntuoso, lujoso de la realidad, una exuberancia contenida en sobriedad como idioma para recoger e interpretar todo este universo de imágenes.—*RAUL CHAVARRI (Sarmiento de Bengoa, 25 A. San Lorenzo de El Escorial. MADRID).*

NOTA SOBRE LA POESIA PURA EN CUBA

Existen, al menos, tres posibles maneras de acercarse al complejo fenómeno que llamamos «poesía pura»: como poeta, como crítico, como historiador. Sólo el crítico y el historiador deben definir qué es eso que llamamos «poesía pura». El poeta, ser afortunado de muchas maneras, sólo la crea, y es después de crear su poesía cuando intenta explicar qué es lo que ha creado, cuando comienzan sus dificultades, ya que asume el rol de crítico. Definir la «poesía pura» es tarea mucho más difícil, sacrílegamente oso decir, que crear poesía que se pueda catalogar bajo esa clasificación, que, como toda clasificación lite-