además de la acertada versión literaria del suceso, la exhaustiva documentación que en ningún caso hace perder el interés del libro.

Michel del Castillo desde Francia, Julián Ibáñez, el colectivo de escritores Ofelia Dracs entre los que también está Furster y que hicieron un primer ensayo en el campo del erotismo, ganando el premio de la Sonrisa Vertical y ahora publican una selección de relatos policiacos, variados, etcétera.

Si bien hay muchos escritores que hacen novela de este tipo, y ya son pocos los que la tienen por un género menor, todavía no tiene cuerpo suficiente como para considerar lo policiaco español a nivel internacional. Pero se va haciendo, caminando en diversas direcciones, que es lo importante. Vázquez Montalbán representa el escalón más popular y digno de la utilización de lo policiaco para llevar adelante el realismo. El que ha conseguido un Planeta para el género, el que ha creado un personaje ya traducido a muchos idiomas, el que ha creado un universo propio, unas características genuinas, el que más ha «nacionalizado» el género, también pertenece a quienes más lo han dignificado literariamente.

VÍCTOR CLAUDÍN
Felipe V, 4, 4.º
28013 MADRID

VI Bienal de Pontevedra y «Pintado en Colombia»

1. Vocación informativa de ambas exposiciones

El arte iberoamericano se conoce por desgracia insuficientemente en España. La exposición «Pintado en Colombia», precedida de otra dedicada a Méjico, tiende a paliar ese conocimiento insuficiente. Organizada por el Banco Exterior, coadyuva a una labor que las exposiciones oficiales iniciaron hace años, pero que siempre necesita ampliarse para cubrir enteramente uno de los escasos huecos relativos que perduran en parte en la información artística, excelente en líneas generales, de que actualmente se dispone en Madrid. De las virtudes y del único desacierto que hallé en esa exposición me ocuparé en páginas posteriores, pero tengo que indicar antes que lo que en Madrid, Barcelona y bastantes otras ciudades españolas sucede desde 1965, no ha podido comenzar en Galicia hasta hace muy pocos años.

Galicia, debido tal vez a su situación geográfica que la deja al margen de los grandes circuitos internacionales del arte, apenas dispone de información sobre las nuevas tendencias artísticas. Hay y hubo artistas gallegos perfectamente informados sobre las últimas vanguardias, que no sólo escribieron sobre ellas, tal como acaeció

con Maside y Seoane, sino que realizaron una pintura que era abiertamente vanguardista y sin condicionamientos extraartísticos en su momento histórico. La desgracia estaba en que esos pintores tenían que emigrar para ponerse al día y muchos de ellos siguen residiendo en otras ciudades españolas o en el extranjero, pero no en su tierra nativa a la que siempre se sintieron entrañablemente unidos. Algo similar sucede con los escritores, aunque en este caso el problema es menos grave, debido a que los libros viajan con mucha más facilidad que los cuadros y que las esculturas. El problema urgente que había que paliar era, por tanto, el de la información artística, en lo que a las vanguardias respecta. La bienal de Pontevedra, que ya aspiraba desde su edición inicial a ser predominantemente informativa, lo fue de manera casi total en esta su sexta edición. La bienal, organizada por la Diputación pontevedresa, coincidió en fecha, durante un lluvioso verano gallego, con otra importante antológica («Imaxe dos 80 desde Galicia») organizada por la «Consellería de Educación e Cultura», de la «Xunta de Galicia», en Santiago de Compostela y tendente a una finalidad igualmente informativa. No me ocuparé ahora de esa otra exposición gallega, sino en otro momento, pero quiero dejar constancia de que figuraban en ella 53 artistas, 28 de los cuales eran gallegos, 3 de otras regiones españolas y 19 de países extranjeros. El objetivo de la Xunta era informar sobre las últimas vanguardias internacionales, en especial sobre la tan discutida transvanguardia y los nuevos expresionismos y permitir una comparación entre esas aportaciones mundiales y las nuevas propuestas vanguardistas de los pintores y escultores gallegos, muchos de los cuales no tienen nada que envidiarle a los de otras latitudes y pueden mostrarse a menudo más libres en su búsqueda, al hallarse escasamente mediatizados por los conocidos condicionamientos que pesan en algunas grandes metrópolis sobre el mercado artístico.

2. La Antológica de Souto y la Estructura de la VI Bienal

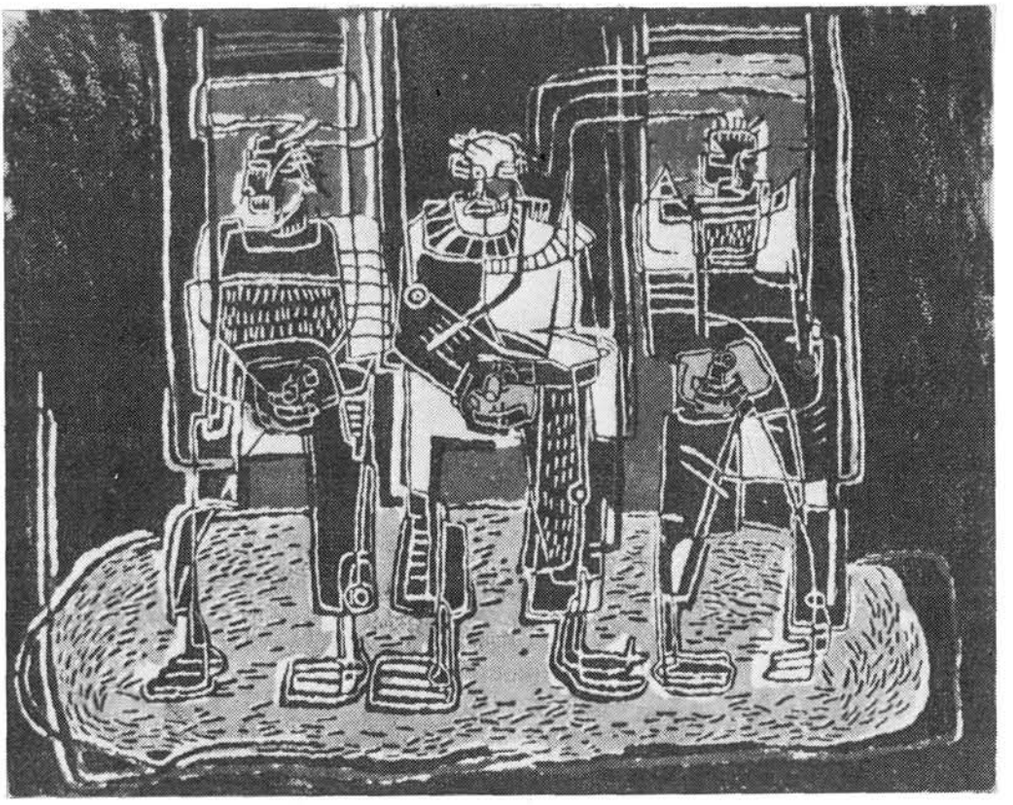
Figuraban en la bienal las tres secciones que suelen ser habituales en este tipo de manifestaciones («Escultura», «Pintura» y «Dibujo y Grabado»), pero cada una de ellas se subdividía a su vez en otras tres: Artistas gallegos, artistas nacionales (entendiendo por tales a los de las restantes regiones de España) y artistas internacionales. En esta última sección figuraban juntos los extranjeros y los iberoamericanos, pero es muy posible que en la VII edición de la bienal se los desdoble y que cada una de las tres secciones habituales pase así a subdividirse no en tres subsecciones sino en cuatro. El número de artistas participantes rondaba los 125 y algunos de ellos se hallaban representados con una sola obra, pero la mayor parte de los mismos lo estaban con dos, tres o cuatro. El catálogo, con textos de Antonio Manuel Campoy, Ramón Faraldo y el autor de estas líneas, constaba de 122 reproducciones en color y unas cuantas en blanco y negro para algunas obras cuyos contrastes destacaban mejor con dicho procedimiento. Había además dos escuetos, pero enjundiosos textos de Mariano Rajoy Brey, presidente de la Diputación provincial, y Adriano Marqués de Magallanes, vicepresidente de la misma y presidente de su Comisión de Cultura. El índice didáctico lo realizó Rafael Núñez González, director de la Bienal.

Las clásicas antológicas se redujeron a una: la del pintor Arturo Souto. Se

recogían en ella 55 obras de todas sus etapas, procedentes en su casi totalidad de museos y colecciones privadas de Galicia, pero reunidas por vez primera en una muestra de este tipo. Todas las obras se hallaban reproducidas a todo color y había además una parte documental en blanco y negro. El extenso y erudito estudio preliminar de María Luisa Sobrino Manzanares, será a partir de ahora un elemento de trabajo insustituible para un mejor conocimiento de este pintor gallego que no realizó tan sólo lienzos expresionistas y costumbristas, sino que dominó con un exacto conocimiento de las tendencias entonces vigentes varias otras modalidades figurativas. Su dominio del color, su ternura soterrada, su materia densa y sabiamente elaborada, el dominio de los ritmos de la pincelada y algunos hallazgos compositivos, con invención de estructuras y perspectivas insólitas, hacen de Souto un adelantado en bastantes aspectos. Baste recordar a este respecto que su buen conocimiento de toda la evolución de la pintura occidental, incluidas las vanguardias ultimísimas, le permitió realizar varios lienzos relacionables con el futurismo y algunos otros con ecos de pintura metafísica, pero sin influencia directa en ambos casos de esas dos tendencias italianas tan importantes en la evolución del arte de nuestro siglo. Souto reinventaba todo aquello que estudiaba o soñaba y todas las relaciones que puedan establecerse entre su pintura y la de otros maestros son tan solo ilustrativas, porque ninguno en concreto influyó en su quehacer personalísimo y sí tan sólo el ambiente de su época, de la que en el aspecto pictórico asumió y reelaboró algunos de los supuestos fundamentales y rechazó otros por no hallarlos en consonancia con sus propias concepciones.

La exposición monográfica de Souto formaba parte de una recuperación de valores gallegos, que se extendía a otros artistas de la región, muy ligados a Iberoamérica muchos de ellos por razones personales o políticas y residentes allí durante gran parte de su vida. Esa labor de recuperación coincide con la que están realizando la fundación Pedro Barrié de la Maza y el Museo de Pontevedra para darle cima a una total *Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia,* en la que figuran publicaciones tan reveladoras como la titulada *Antonio Puga, pintor gallego,* último libro de la recién fallecida investigadora María Luisa Caturla.

En una larga sobremesa que poco después de inaugurada la bienal sostuvimos su director Rafael Núñez, el pintor gallego Rafael Ubeda y yo, coincidimos los tres en la idoneidad del enfoque. Tal como Núñez y su eficaz colaborador Ubeda deseaban, no hay premios en la bienal, pero sí cuatro panoramas del arte del mundo, de los que me ocuparé en el apartado próximo. No existen tampoco condicionamientos galerísticos, sino tan sólo información sobre la actualidad viva y sobre el pasado reciente —desde hace unos sesenta años— que la hizo posible. Todos los artistas vivos participan por rigurosa invitación. Los ya fallecidos lo hacen mediante préstamos de sus familiares o de los museos y colecciones privadas en los que se conservan obras suyas y tan sólo en escasísimas ocasiones se acude, para completar alguno de los panoramas, a las galerías comerciales. Creo que Rafael Núñez ha acertado al orientar así la bienal, porque: ¿Qué sentido podía tener en una región insuficientemente informada, pero ansiosa de estarlo en las mejores condiciones, realizar una bienal competitiva, a la que ya se sabe que no suelen concurrir las figuras máximas, y



Chu Lily (sección de arte del Extremo Oriente). Marionetas (Linóleo)

renunciar a ofrecer unos panoramas en los que se pudiesen seguir unas corrientes evolutivas y se comprobase una vez más que todo «hoy» realmente vivo, surge necesariamente de un «ayer» próximo, ya para asumirlo y reelaborarlo, ya para negarlo y abrir caminos inéditos?

3. Los cuatro panoramas

El primer panorama, el de los pintores gallegos, era el más abundante en maestros ya fallecidos. Ello se explica por la ya recordada recuperación de los valores regionales, pero también por el deseo de darle una ambientación generacional a la antológica de Souto. Destacaban entre ellos el escultor Xoan Piñeiro, con obras de su etapa abstracto-geométrica de formas pulcramente texturadas y emotiva búsqueda de espacios interiores, y los pintores Julia Minguillón, con su ya clásica «Escola de Doloriñas», gran lienzo cuya originalidad compositiva y cromática y cuya ambientación veraz y discreta no pierde, sino que gana grandemente con el paso del tiempo; José Frau, con esos paisajes sedosos de tonalidades fundidas y resonancias de niebla en los que los colores en sordina no sólo captan la realidad física, sino también el alma de Galicia; Carlos Maside, con su verismo de factura rápida, tan anclada en el vivir soterrado de su etnia; Luis Seoane, tan argentino como gallego, con obras de su último momento de colores, planos y mentalidad de vidriera, cima de su evolución; Virgilio Blanco, cuyo neoimpresionismo de sutiles nuencias es una mezcla de buen hacer, nostalgia agridulce y vibración del color y la luz; Urbano Lugrís, tan evocador y sugerente en sus inconfundibles planteamientos metasurrealistas y Constantino

Grandío en el momento de su figuración de entonadísimos grises desdibujados, misteriosos y evanescentes, que siguió a su «desnuda» etapa abstracta de los «Espejos» y precedió a su prematura muerte. Entre los maestros actualmente vivientes es el decano de los escultores gallegos integrados en la bienal Cristino Mallo, con sus cabezas de factura impecable y misteriosa mirada interior; el de los pintores lo es Manuel Colmeiro, con sus raigales interpretaciones de la vida de los campesinos gallegos, y el de los aguafortistas Julio Prieto Nespereira, con obras de su serie de los «peces», de factura radiográfica y textura y estructura abstractas. Entre los pintores de las generaciones que iniciaron su carrera durante el primer decenio de nuestra posguerra, se hallaban el veterano Díaz Pardo, con su manera variopinta ponderadamente expresionista; Labra, con su abstracción geométrica en orden purísimo; Elena Gago, con su realismo mágico enternecido e íntimamente acogedor; María Antonia Dans, con colores más densos y la misma fragancia popular que en ocasiones anteriores; Patiño, cuyo color es tan rico como siempre, pero con mucha mayor tensión lineal en su movida abstracción; Lago Rivera, con delicados paisajes de la época inmediatamente anterior a la de su lúdico neopop y Rafael Ubeda, cuyo momento expresionista actual es de una conseguida plenitud y supera incluso en rigor y fuerza al de los días lejanos en los que fue una de las figuras más representativas del grupo internacional Zebra. Entre todos los citados y los más jóvenes, igualmente importantes muchos de ellos, constituían un panorama suficiente de la evolución del arte gallego a lo largo de los últimos sesenta años.

En el panorama nacional figuraban, entre los ya fallecidos, Picasso con una figura de grafismo nervioso; Julio González con algunos de los bocetos de sus esculturas abstractas; Miró con obras de recio grafismo deformado y trasfondo abstracto y Ginés Parra, con alguna de sus mejores piezas expresionistas. Solana, con varias obras de recia raigambre ibérica; Zuloaga, con uno de sus densos y radiográficos retratos atónitos; Pancho Cossío, con su inconfundible refinamiento entre veneciano y turmeriano; Vázquez Díaz, con la sobria monumentalidad de su gran lienzo *Don Francisco en el palco,* y Benjamín Palencia con varias piezas de diversas modalidades, entre las que destacaba su visión aplomada de las murallas de Avila.

Entre los pintores españoles actualmente activos figuraban los catalanes Dalí, con un muy importante número de lienzos de su poco conocida etapa cubista sintética de hacia 1925, una de las más perfectas de toda su evolución; Tapies, con una pequeña obra surrealista de su período «Dau-al-Set», y Rafols Casamada con uno de sus grandes lienzos de rica factura abstracta, así como el interhispánico Vela Zanetti, con su vozarrón de vida en intensa acción, y los madrileños García Ochoa, expresionista ardiente; Alvaro Delgado, con un interior neocubista de una etapa intermedia; Redondela, con varias obras de exquisita materia; Guijarro, con un delicado desnudo de suntuoso color; Vaquero Turcios, con un paisaje de grandes formas forcejeantes; Barjola, con una escena de dibujo delgado e inusitada factura tenue; Saura, con un dramático *Sudario XII;* Vargas Ruiz, con la sutileza y la ambientación inefable en su *Terraza de café de París;* Angel Medina, con su sabia mezcla de dramatismo y humor; Amalia Avia, con su intimismo distinguido y nostálgico, y los hermanos José y Ramón Lapayese, con una de sus impasibles puertas semicerradas el primero y con

un ricamente colorido *Alfarero* el segundo. Entre los pintores más jóvenes —la generación que acaba de entrar en su primera madurez— no cabe olvidar la sobriedad neofauve de Soledad Sevilla, la limpieza franciscana de los bodegones de Ana Macarrón o la fuerza condensada de los paisajes de José Carralero, en quien cabe saludar a uno de los futuros «grandes» de nuestra escuela capitalina. El arte valenciano tenía su máximo exponente en un *Cesto con brevas,* de color denso y factura salpicada, obra del pintor Franciscano Lozano.

Entre los escultores madrileños destacaban el rico expresionismo de Francisco Toledo, la serenidad clásica de José Luis Medina, el hiperrealismo íntimamente heterodoxo de J. López Hernández y la perfección abstracta de Sempere, siempre renovado en su pulcra investigación de un op anterior al op, de Chirino, con el temblor de vida de una de sus serpentinas iniciales, de José Toledo en una arriesgada búsqueda de espacios interiores y de Gabino con una de sus ya clásicas estelas espaciales.

Entre los maestros hispanoamericanos destacaban en pintura el expresionismo terrible y la materia conturbada del argentino Colombres, el expresionismo esquemático y las raíces indigenistas del ecuatoriano Guayasamín, y el neofetichismo fantasmal del panameño Julio Zacrison, y en escultura la tersura abstracta y los espacios interiores de la portorriqueña María Antonia Román Prado.

En el panorama internacional figuraban artistas tan conocidos como el alemán Ute Kadner, los norteamericanos Giuliano y Krowles, el precursor húngaro Vasarely y los franceses Latapié y Monique de Roux. Krowles presentaba dos muestras de su tensa escultura expresionista, una de ellas la cabeza en bronce del escultor y fundidor español Capa. Giulliano sigue inmerso en su ordenado letrismo de posible origen bibliográfico y el también pintor Kadner, mezcla convulsamente abstracción y nueva figuración. La pequeña pintura de Vasarely respondía a una de sus interesantísimas investigaciones laterales, relacionable, en el caso que nos ocupa, con la nueva abstracción, y el grabado de Monique de Roux *(La Madre)* rebosaba intimidad, buen hacer y ternura.

El recién recordado panorama internacional incluía una sección de Arte del Extremo Oriente, en la que eran excelentes las aportaciones de la japonesa Harumi Kato, con finura intemporal en sus aguafuertes de cortado grafismo, el también japonés Hatsuko Honma, con sus refinadas abstracciones de formas flotantes, suave cromatismo y borde desflecado, y la china Chu Lily, quien, además de ser una de las máximas figuras de la pintura tradicional de su patria, logra en sus linóleos de ritmos cromáticos contrapesados y grafismo preciso una síntesis entre las constantes más vivas de las pinturas extremo-oriental y occidental.

Los tres últimos panoramas que hemos recordado eran simplemente indicativos y menos completos que el dedicado al arte gallego, pero permitían, no obstante, establecer aproximaciones y contrastaciones entre regiones y países y constituían un documento informativo de notable importancia para Galicia. La bienal salió así airosa en el reto que Rafael Núñez se había autoimpuesto y cumplió su difícil programa.

4. La pintura de vanguardia en Colombia

Mi contacto con el arte de Colombia viene de lejos. Hice un viaje de estudios a Colombia en el que fui magníficamente ayudado en mi trabajo de investigación y publiqué durante buena parte de 1978 una larga serie de artículos sobre los más importantes pintores colombianos en el semanario liberal *Consigna,* de Bogotá. He escrito también sobre arte colombiano en España y otros países y se da la coincidencia de que los doce artistas que se están exponiendo en nuestro Banco Exterior son, en líneas generales, los mismos que yo hubiera seleccionado. Todos ellos se hallan radicalmente inmersos en la mentalidad pictórica de nuestra época, pero sin renunciar ni un solo momento a sus raíces iberoamericanas. Pertenecen a las vanguardias más vivas y con más futuro entre las actuales y se hallan representados en la exposición que comentamos con algunas de sus mejores obras. Podemos felicitar, por tanto, al Banco Exterior de España por haber organizado esta exposición, cuyo montaje ha sido modélico y cuya importancia informativa corre pareja con su gran calidad pictórica. Fue además un acierto traer en esta primera aproximación a valores plenamente consolidados, dejando así abierto el camino para dar a conocer sobre esta base previa a la vanguardia ultimísima y todavia necesitada de esa primera criba que el paso de los años se encarga de revisar.

El más veterano de los artistas seleccionados es Antonio Obregón, nacido en Barcelona, España, en 1920. Hijo de padre colombiano y madre española pasó su infancia en Colombia, en Barranquilla concretamente, en donde despertó su vocación pictórica. En 1952 fue premiado en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid, y en 1955 realizó una muy comentada exposición en la Organización de Estados Americanos, que le abrió las puertas de los Estados Unidos y ratificó definitivamente su nombradía. El más joven es Antonio Barrera, nacido en Bogotá en 1948, cuya primera exposición data de 1975. Las fechas de nacimiento de los diez restantes pintores se inscriben, lo mismo que la de su primera exposición, entre las de los dos recién citados. Grau nació en Cartagena, Colombia, en 1920; Roda en Valencia, España, en 1921; Hernández en Bogotá, en 1928; Manzur en Neira, en 1929; Botero en Medellín, Colombia, en 1932, Rojas en Facativá, en 1933; Cárdenas en Arroyo, en 1937; Beatriz González en Bucaramanga, en 1938, Caballero en Bogotá, en 1943, y Morales en Cartagena, Colombia, en 1944. Hay, por tanto, un abanico temporal de 28 años entre las fechas de nacimiento de todos estos pintores. Partiendo del supuesto orteguiano de que cada quince años entra en liza una nueva generación histórica, resulta que hay en esta exposición pintores de dos generaciones netamente definidas. La primera tiene como figuras centrales a Obregón y a Grau y está formada por artistas que comienzan a cosechar sus primeros éxitos importantes a lo largo del bienio de los cincuenta. Es, por tanto, el equivalente colombiano de la generación española de 1948, cuyos primeros éxitos ultrafronteras se dan, tanto entre los pintores de la joven escuela de Madrid, como en los de Dau-al-Set y El Paso, a lo largo del citado decenio. La siguiente se inicia con la autocrítica nacional que centraliza Botero y tiene su punto de inflexión en Beatriz González. Caballero, Morales y Barrera son

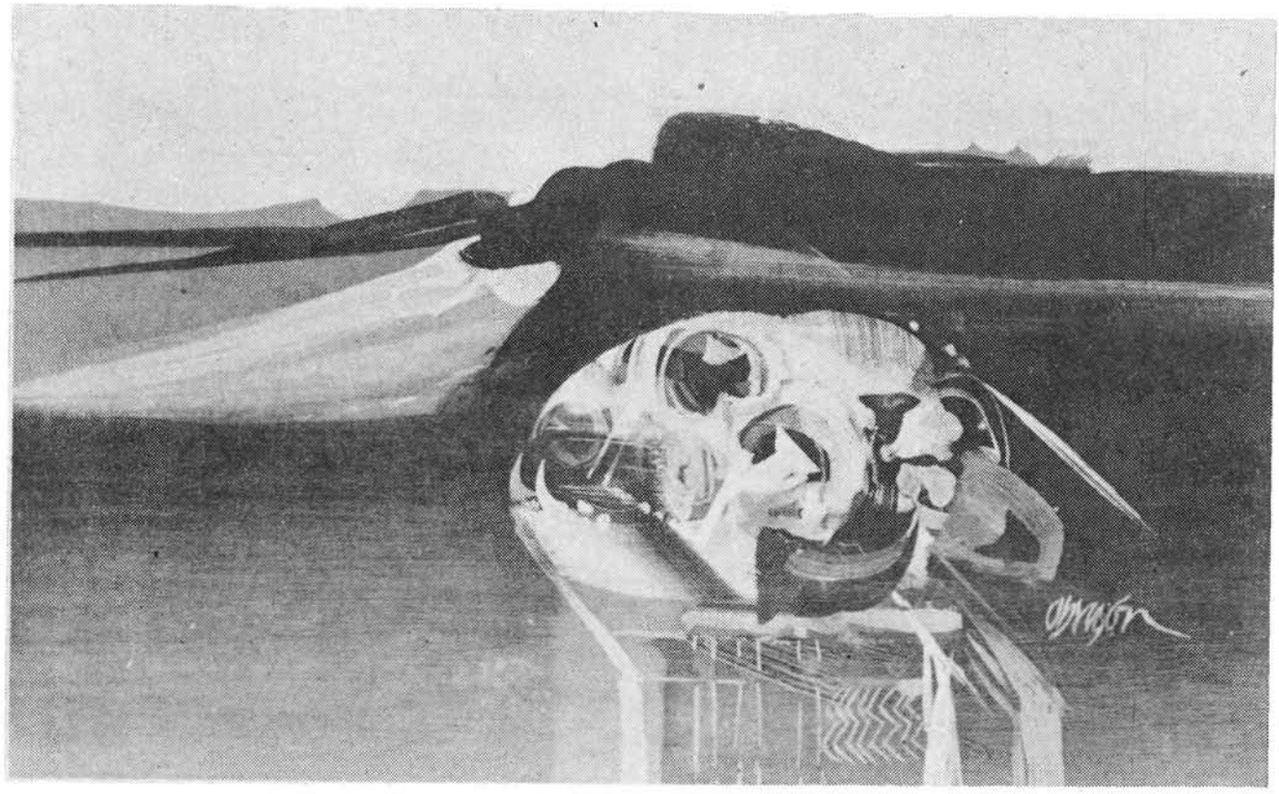
los adelantados de una nueva generación cuyos miembros más jóvenes nos comenzarían a dar a conocer su obra hasta mediados del decenio de los setenta.

Antes de dedicarle un pequeño párrafo a cada uno de los pintores participantes, es obligado recordar que Colombia es uno de los países del mundo en donde se pinta con más perfección y con un mayor conocimiento de todos los recursos del oficio. La pintura colombiana tiene en líneas generales soltura, ejecución esmerada y amplitud espacial. A ello puede contribuir el que Bogotá es una de las ciudades del mundo que posee más abundantes y ricos museos de arte actual y que hay otros muchos distribuidos a lo largo y lo ancho de toda la república. La vida social mantiene en Bogotá la vieja cortesía de los tiempos virreinales y ello hace que la avanzada actualidad, tanto en pintura como en las restantes ramas del quehacer humano, no pretende tan solo anticipar el mañana, sino ser también de un hoy concretísimo y asumir el ayer. Puede suceder así que el precursor Andrés de Santa María, o los muy actuales Obregón, Grau o Botero, busquen unos caminos que, en un momento dado pueden parecer revolucionarios, pero que elaboren al mismo tiempo sus lienzos (o Beatriz González sus camas o sus bandejas) con un esmero tradicional que los convierte en discretas y refinadísimas joyas.

5. La generación de Grau y Obregón.

Alejandro Obregón es, a pesar de que no ha pintado un solo lienzo abstracto en toda su vida, uno de los más importantes pintores abstractos de ambas Américas. La paradoja se resuelve con facilidad si se tiene en cuenta que en todos sus lienzos alude a algo real —a paisajes o cóndores, por citar dos ejemplos—, pero siempre dentro de esquemas o estructuras abstractas y sin que sus formas sean fácilmente identificables. Al ver el conjunto de la obra se intuye el paisaje o el cóndor, pero no cabe «leer», partiendo de los supuestos de la figuración tradicional, un solo fragmento de la obra. Los arquetipos del inconsciente colectivo —y también los de su inconsciente cultural iberoamericano— afloran a muchas de sus pinturas, que se vuelven así «metarreales» (un poquitillo surrealistas por tanto), pero sin ningún punto de contacto con alguno de los realismos al uso. Todo este andamiaje de sugerencias se halla servido por una factura suntuosa, con ricos encabalgamientos de materia e imágenes fluctuantes o delicuescentes en su superficie, pero con un riguroso armazón interior. Hay que recordar que en 1948 utilizaba Obregón un dibujo de gran precisión y un modelo académico, pero ya entonces había misterio, expresiones atónitas y una deformación simplificadora del espacio en todas sus obras. Lo que luego realizó lo logró en una evolución de tipo vegetal, haciéndose cada vez más rico y maduro, y lleno de savia, pero sin una sola ruptura con su propio pasado, ni con el del espíritu de la tradición pictórica iberoamericana. Fue así uno de los inventores de la nueva figuración, pero sin querer enterarse de qué era lo que estaba inventado, ni cómo podría llamarse cuando llegase a ser desvirtuado y apropiado en otras latitudes.

Antonio Roda llegó a Bogotá en 1955, en el momento en que iniciaba una etapa abstracto-espacialista, cuyas manchas fundidas e ilimitadas se enriquecían con signografías magicistas de inspiración posiblemente onírica. Atravesó luego etapas graduales y



Alejandro Obregón: Esto me lo encontré en el camino *(1968)*.

otras expresionistas con Cristos torturados y rostros con expresiones de abandono o angustia. Su retorno a la investigación no imitativa, lo realizó en cauces técnicamente neofigurativos y sacando todo el partido posible de su dominio del color y de unas tensiones fisiológicas que hacen que sus formas produzcan la impresión de hallarse a veces a punto de estallar o de querer encerrarse sobre sí mismas. Su obra de dibujante y de grabador es tan importante como la de pintor de caballete.

Manuel Hernández se inscribe con sus delicadas nuencias cromáticas y con la finura tersa de su materia bien cimentada dentro de una investigación muy suya que podría relacionarse, tanto con una figuración esquemática como con un objetismo sui géneris, de objetos pintados y no construidos. Es original y sencillo en sus investigaciones, pero bajo su dedicación actual se hallan más de tres decenios de investigación sobre análisis y superposiciones de formas y sobre correlaciones cromáticas entre figuras y fondos.

David Manzur estaba realizando en 1961 una serie de variaciones sobre un laúd. Cada lienzo llevaba su número y la materia era exquisita, cuidada, impecable. Las formas fluctuaban en unos espacios abiertos, pero en años posteriores precisó más su emplazamiento y su contorno. No habían terminado, no obstante, sus singladuras, y tras haber disfrutado varias becas en Estados Unidos, cultivó una abstracción de jugosos hilillos de color en generación geométrica o libre, relacionable, en ciertos aspectos, con el generativismo y el espaciovibracionismo argentinos. Luego retornó a sus orígenes, pero su figuración actual es de formas bien delimitadas, que ni pesan, ni vuelan, sino se hallan en su mejor justo medio y tienen encanto, misterio y una intemporalidad apaciguadora.

Aunque Enrique Grau haya nacido en el mismo año que Obregón, cierro con él

este recuento de los grandes artistas de su generación que participan en la exposición comentada. Lo hago porque su anticipación a lo que serán el pop iberoamericano y el pop de la soledad, escapa a la *dialéctica abstración-figuración identificable,* en la que, de una u otra manera, se hallan insertos los maestros hasta ahora recordados. Si no fuese por las fechas de su nacimiento y de sus primeras exposiciones, Grau encajaría mejor entre los creadores de la generación siguiente, que entre los de la suya. Botero, Góngora, Beatriz González o Mercedes de Hoyos, no han sido influidos directamente por Grau, pero tienen algo de su espíritu. Poco después de 1940, era Grau ponderadamente realista y tenía algo de pintor social, pero antes de que terminase el decenio era con su color denso, sus fulgurantes luces y sus dramáticos entenebrecimientos un expresionista de tomo y lomo. Las suavidades a veces granulosas o raspadas de la materia eran un anticipo de su futuro pre-pop, del que había precedentes desde 1940 en algunas obras presentativamente impasibles, tales como su «Mulata cartagenera», de dicho año. Luego vino en hermoso aluvión su incomparable galería icónica de toda la realidad viva de Colombia y de parte de la de España. Su «Cayetana», por ejemplo, es la reinterpretación libre de un posible cuadro de Goya, pero enteramente de Grau en la melodía de la línea y en su captación de la realidad secularmente fatigada de España en el aspecto psicológico. Maniquíes humanizados, mujeres en soledad con un anhelo de finura tal vez algo cursi, pero siempre enternecedor, y un enorme valor documental que nos ofrece, cernida por su sensibilidad, buena parte de las aspiraciones de una época, son cualidades preponderantes de toda la obra de Grau y muy especialmente de sus radiográficos lienzos y libros ilustrados del último veintenio.

6. La generación intermedia y los nuevos valores

Aunque en 1948, contando tan sólo dieciocho años de edad, participó Fernando Botero en una exposición colectiva de pintores antioqueños en Medellín, la generación que él encabeza no inicia su vida en la citada fecha, sino unos quince años más tarde. La generación, surgida hacia 1948, es la de los pintores recordados en el apartado anterior y son precisamente sus dos decanos —Grau y Obregón— los que más estrechos ligámenes tienen con la que ahora nos ocupa. Después de la exposición recordada, vendrían los estudios de Botero en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid y en el Museo del Prado, cuyas máximas figuras le servirían de acicate para gran parte de sus obras. Sus mujeres gordas pueden tener precedentes en Carreño o en Rubens, pero la significación real de su obra es estrictamente colombiana. Pinta, a veces, grupos de personajes inventados, pero inequívocamente reales en sus referencias a la vida de Colombia, de la que constituyen, igual que sus retratos imaginarios de seres individuales, arquetipos intransferibles. El pretexto temático de algunas de estas obras puede ser español o flamenco, pero la realidad última, la estigmatizada en su superficie, pero sin desacuerdo de fondo, es siempre la de Colombia. Lo mismo sucede con sus bodegones, especialidad neutral en otros pintores, pero llena también de trasfondo colombiano en Botero. Su pintura religiosa —valga de ejemplo su visión de la Virgen de Fátima— puede estar interpretada con

una enorme «familiaridad», pero sin un asomo de irreverencia y manteniéndose fiel responde a las más afincadas vivencias ibéricas. Es verdad que el contexto cultural de cualquier hombre educado de nuestro tiempo es suficiente para comprender cuanto hay de excelente en su obra, pero a pesar de que no es un pintor hermético, ni críptico, no cabe una identificación profunda con el pop hispanoamericanizado de Botero si no se conoce también el contexto peculiar de Colombia y el del resto del mundo iberoamericano y si no se los ama con un amor, a poder ser, operante.

Carlos Rojas es simultáneamente un escultor geométrico de despojamiento ejemplar, cuyos objetos persiguen la integración en los ámbitos paisajístico y urbano, y un pintor original y dueño de sus recursos. Tras haber vacilado en su pintura entre un ornamentalismo posabstracto de formas ovoides, con textura exquisitamente fragmentada y una ordenación calmamente suntuosa, en la que hermanaba la serenidad y el rigor, parece haber elegido en pintura esta última vía que lo que está conduciendo hacia un espacialismo de color sobrio, lineamientos preciosos y rigurosa compartimentación geométrica del campo pictórico.

Santiago Cárdenas presenta sus sillas, paraguas, sombreros o trajes vacíos en movimiento, con la misma naturalidad con la que cualquier pop norteamericano nos descubre la realidad en la que se halla inmerso. A pesar de ello, y sin negar alguna relativa confluencia lejana entre Cárdenas y Albers o Wesselman, hay en su pintura un silencio de siglos y una especie de éxtasis del pintor ante la mismicidad de las cosas, que le hace seguir siendo estrictamente iberoamericano. Cárdenas se realiza como ser humano a través de su inmovilización de las cosas y es en ese hacerse del pintor, que sigue viviendo en el tiempo frente a las cosas arrancadas a su fluir, en donde radica buena parte del encanto indefinible de su pintura.

Beatriz González realiza, sin duda, una pintura estrictamente iberoamericana a pesar de sus concomitancias con el pop, pero es difícil inscribirla de una manera inequívoca en ningún contexto nacional o artístico. Cabría considerarla objetista si sus objetos no fuesen también pintura, netamente comprometida muy a menudo. Hay una realidad suya, pero tan válida para Venezuela, Argentina, Brasil o Perú, como para Colombia. Su tocador con una Madona de Rafael en lugar de un espejo tiene unción religiosa, relacionable con el más sincero arte popular de toda Iberoamérica. Hay además concomitancias sadomasoquistas y surrealistas en sus muebles o en su cama con el héroe muerto, pero envueltas siempre en la sabiduría suculenta de la factura, en el dibujo alado y en la fragancia lírico-perversa del color. En la exposición comentada exhibe dos de sus bandejas impecables y hay en ellas más alma y más ansia de romper o modificar los condicionamientos de la cárcel interna, que en la totalidad del pop internacional.

Luis Caballero, Darío Morales y Antonio Barrera realizaron, respectivamente, su primera exposición en 1966, 1968 y 1975. Más que pertenecer a la generación de Botero y Beatriz González, pueden ser considerados como los adelantados de la que estaba tomando conciencia de sus posibilidades a finales del decenio de los setenta. Caballero es un dibujante espectacular, que domina a la perfección todos los recursos de su especialidad y que parte de Bacon, pero sin que le sea ajena en algunos momentos la perdurable lección de Velázquez. Aspira a que su dibujo sea tan

revulsivo como la pintura del maestro británico, pero manteniendo incólume, igual que hace Bacon, la suculencia de la factura y el respeto a la organización tradicional de la forma. A pesar de este punto de partida, es original en su manera de hacer y también en la melodía exquisita de sus normativos, pero menos conocidos dibujos a línea. Morales es uno de los escasos pintores colombianos que cultivan preferentemente el arte erótico, y lo hace con finura, una no aceptación de la limitación del campo pictórico y un respeto a la elasticidad de los cánones clásicos, que lo diferencian netamente de todo cuanto se realiza en esa tendencia ambigua en otras latitudes. Conviene recordar, no obstante, que antes de ser erótico no homologable, había sido Morales hiperrealista y que hay un eco revisado de los grandes aciertos de dicha tendencia en su factura e iconología actuales. Barrera es casi exclusivamente paisajista y sabe aunar un lirismo detallado con una emoción un tanto contenida que nos hace más familiares sus obras. Cuando utiliza la perspectiva de tipo japonés, hay en su obra una especie de detención del instante que nos lleva hasta más allá de la pintura en una especie de ambientación metafísica. Cabe esperar mucho de estos tres últimos pintores recién recordados y confío en que lograrán emular las glorias de sus antecesores y mantener así viva la continuidad de la evolución renovadora que desde Santa María hasta hoy caracteriza a la gran pintura de Colombia.

7. Elogio final y pequeño reproche

La mayor parte de los pintores presentes en la exposición han concurrido a ella con algunas obras de sus momentos más representativos. La ambientación, la iluminación idónea y la propia estructura de la sala facilitaban la captación de los grandes valores que las obras acumulaban. Los doce pintores seleccionados constituyen la plana mayor de la pintura colombiana, sin que ello quiera decir que no haya por lo menos otras dos docenas de pintores de calidad asimismo excelente. Haberlos traído a todos hubiera hecho, no obstante, confusa esta fiesta de arte y fue, por tanto, un acierto haber sabido limitarse y no querer abarcar en exceso.

Este último elogio me parece tan justo como los que he hecho inicialmente y por ello mismo me duele tener que hacer un pequeño reproche respecto a algo que nada tiene que ver con la calidad de la exposición, pero que puede, no obstante, hacer menos grande la difusión de este importante acontecimiento. Tras haber asistido a la inauguración para la prensa, le rogué a la señorita que atendía al público que me diese el catálogo para que me sirviese de recordatorio al redactar mi crítica y, ante su negativa a dármelo, le dije que la crítica saldría en esta prestigiosa revista y le enseñé mi carnet doble de Prensa Internacional y de miembro de número de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, de París, pero me respondió entonces que a los críticos con derecho a catálogo se les había dado ya antes de la inauguración. Para mí el problema no fue grave por el hecho de hallarme especializado en arte de Iberoamérica, pero para un crítico que no tenga la especialidad en cuestión, sino otra, el no disponer del catálogo constituye un contratiempo grave que puede hacer, incluso, que desista, por falta de medios suficientes, de hacer la crítica de cualquier importante acontecimiento al que desearía dedicarle de todo corazón unas cuantas

páginas. Sería lamentable que en ese aspecto siguiese el Banco Exterior de España, del que soy, por cierto, miniaccionista, la mala costumbre que la Dirección General de Bellas Artes inició en 1979, cuando decidió enviar los catálogos de sus también excelentes exposiciones a unos críticos sí y a otros críticos no, en vez de comportarse con igual gentileza con todos los miembros colegiados de nuestra asociación. Confío, de todos modos, en que el buen sentido de los rectores de ese Banco Exterior de España, que tan importante labor está realizando en pro de un más intenso intercambio cultural entre España e Iberoamérica, subsane esa anomalía para bien de su propia actividad cultural y de la de cuantos especialistas en arte nos solidarizamos con sus acertadas iniciativas artístico-culturales.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
28002 MADRID

Una carta de Macedonio a Juan Ramón

(República Argentina, 1948)

A Ramón Guillén i Alapont

Dile a un poeta que no lo sabe todo,
si está hecha tu ausencia con un pensar en
ti, o quizá con un lucir a otro. Porque Poeta es saberlo todo.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Pocos acontecimientos habrán sido de importancia tan vital para la literatura argentina como el viaje que Juan Ramón Jiménez realizó, durante el año 1948, por los países del cono sur. Porque fue en la Argentina donde encontró un mayor interés hacia su obra *(Platero y yo* llevaba trece ediciones desde 1939) y un pequeño grupo de amigos de los que no se olvidan. Su presencia suscitó fervores y ansiedades ocultas, provocando un aluvión de publicaciones literarias, de nuevas revistas, de testimonios de adhesión o de repulsa. Viaje, también, crucial para su concepción de la poesía: la entrega a los editores del libro *Animal de fondo,* adelanto de la que sería, para muchos, su obra cumbre *(Dios deseado y deseante),* significó un corte radical en su método de trabajo. *Animal de fondo* fue escrito, según palabras del propio poeta, en el viaje de Nueva York a Buenos Aires; por tanto, no debió ser apenas corregido, contradiciendo así sus obsesivas organizaciones y reorganizaciones, sin someter los poemas a esa purga implacable que es el paso del tiempo [1].

[1] Ver el «prólogo» de Angel Crespo en JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *Animal de fondo,* Madrid, Taurus 1981. Especialmente págs. 9-24.