



Federico Schop

figura y
abstracción
de lo real
la pintura
de Sotelo

Desde el punto de vista que ha abierto la pintura en la historia del hombre, el mundo cotidiano es, por cierto, sólo uno de los lugares probables del color, pero es allí donde lo ha reconducido el joven pintor chileno Raúl Sotomayor (Sotelo, nacido en 1939), luego de una breve aventura abstracta que, en todo caso, sería erróneo considerar como el punto de partida de su ejercicio artístico. La pretendida plenitud sensible del sentido común, sus ansias totalitarias, quedan negadas en el artificio de lo abstracto. Allí brilla el fulgor de lo sensible irrealmente desatado de las formas en que se encarna y que el sentido común totalitariamente empobrece. Pero el acto que en la obra de Sotelo reinstala los colores y las formas en su supuesto lugar propio —cumpliendo así un acto de imitación de lo real, un arte eminentemente representativo, que reencuentra sus objetos fuera de sí mismo y, todavía más, en el contexto histórico-social a que pertenece el pintor— no sigue los criterios del hábito, no se adecúa a sus fórmulas y no copia la plenificación de sus conceptos, sino que en su representación los denuncia. No sería exagerado suponer que este retorno crítico ha estado, en un sentido pictórico e ideológico, fuertemente posibilitado por los efectos liberadores que ha tenido la operación abstracta con respecto a la imagen del mundo constituida por el sentido común e impuesta por una sociedad represiva que actualmente tiene pretensiones de dominio absoluto sobre el individuo. De los numerosos cuadros abstractos que ha pintado Sotelo sólo uno aparece en la exposición. Esta reducción al mínimo de este momento de su pintura podría ilustrarnos de lo insuficiente que resultó la abstracción para la búsqueda de Sotelo. El lugar que este cuadro ocupa en el orden de la exposición es, sin embargo, significativo. El es, en efecto, el primero e inaugura un conjunto en que es posible reconocer —al través de un proceso de pérdida y enriquecimiento que comentaremos más adelante— la incorporación de lo abstracto a otro modo de pintura, que es eminentemente representativo. No se podría, en todo caso, decir que su pintura realice el movimiento preconizado por Jean Bazaine, según el cual “lo real está al final de lo abstracto”⁽¹⁾, sino, para decirlo aún con la necesaria imprecisión un movimiento en el cual la materia pictórica (los colores, la bidimensionalidad de la tela, la profundidad conseguida sin ánimo de representar el espacio natural, etc.) se enajena absolutamente en la materia de lo representado, es decir, conserva de ahora en adelante una rela-

ción de imagen y no una identidad material propiamente dicha.

Hay un cuadro que registra el instante de articulación de los colores y formas seleccionados (ya que el arte abstracto realiza también selecciones en el campo de la materia) con los cuerpos y figuras del mundo natural. Se trata de “Figura y bar” (fig. 1). En él se hace ver la dualidad de los colores y formas que intentan hacer valer precariamente su autonomía frente al hecho consumado de su adjudicación a determinados cuerpos y figuras. No se trata en ningún caso de una representación dramática, ya que la voluntad que muestra el ensamblaje quiere presentarlo como pasiva correspondencia al reencontrado orden original de las cosas. Pero es en este punto de la historia de la pintura de Sotelo, en este corte de su diacronía cuando la propiedad del mundo natural con respecto al color y la forma se revela sólo como uno de los lugares posibles de su instalación *real*, como el resultado de una elección en un campo que posee aún otras dimensiones o alternativas igualmente legítimas. Una obra de arte no es sólo una solución entre otras en el interior de su estilo o de sus relaciones con lo representado, sino en el más amplio campo de las diversas maneras históricas de poner en obra la existencia, es decir, la proposición de un mundo en la naturaleza o, si se quiere, la *imaginación* del ámbito de la posibilidad en el ámbito de la necesidad. Frente al intento de Matisse, por ejemplo, quien en sus dibujos nos enseñó a ver los contornos “no a la manera físico óptica, sino como nervaduras, como los ejes de un sistema de actividad y pasividad carnales”⁽²⁾, frente a la amplificación de los visibles que conceden la línea y el color en Paul Klee, frente al fulgor de lo sensible en los círculos de Delaunay, etc., etc., la pretendida exclusividad real de la imagen cotidiana pierde todos sus derechos menos uno: el de ser una de las alternativas posibles de la pintura. Pero no es una mera copia de lo cotidiano lo que intenta Sotelo. Su pintura puede ser incluso mal interpretada en el sentido de un expresionismo que ha perdido de vista el orden de lo real en aras de la expresión de una subjetividad necesitada de comunicarse. Al contrario, la deformación representativa en los cuadros de Sotelo (hablo especialmente de “Las vedettes” y “Ciertos sueños terminan en una rubia oxigenada”) coincide con la deformación de una realidad en que las dimensio-

1) Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, 1953, cit. en Walter Hess, *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*, B. Aires, Ed. Nueva Visión, 1959, p. 154.

2) M. Merleau-Ponty, “El ojo y el espíritu”, en *ECO*, N.52-54 1964), p. 400 cf. ad. la afirmación de que Matisse inserta “en una línea única tanto el señalamiento prosaico del ser como la sorda operación que en él componen la molicie o la energía y la fuerza para constituirlo en desnudo, rostro, flor” (op. cit. p. 400).

nes aparentes de la cultura y modo de vida oficiales son ya sólo máscaras o conjuntos sofocantes de desublimaciones represivas que encubren totalitariamente su carácter usurpante y eliminan del horizonte el campo de sus posibles alternativas. Así el nivel a que accede Sotelo con respecto al mundo cotidiano es un nivel que supone un sentido crítico incorporado a la mirada. La cuestión es decidir si se trata de un *saber* preperceptivo constituyente de la imagen o de un elemento propio de la visión, de una ilustración de un conocimiento previo o de la presencia en lo representado de aspectos visibles que hagan evidente una situación. Los objetos representados por Sotelo son, por cierto, posibles en el mundo cotidiano, pero no son el correlato directo y natural de la mirada cotidiana, determinada decisivamente por la ideología dominante. A esta mirada la ha reemplazado otra que establece una distorsión, una inadecuación vivida, la cual es, al mismo tiempo, una *interpretación* incorporada que se propone como la verdad, pictóricamente expresada, del mundo en que vivimos. Estamos, según parece, en las antípodas de "la verdad puramente pictórica de las cosas"⁽³⁾, cara no sólo a Cezanne, sino también a Nicolas de Stael, uno de los maestros reconocidos por Sotelo.

En la pintura de Sotelo no ocurre la anteposición de la naturaleza ni ocurre tampoco la exposición de una figura histórica al través de la intimidad y diferencia de un determinado mundo y la naturaleza, sino la representación de una sociedad represiva y reprimida que ha perdido de vista el contacto con lo natural. Ahora bien, en su paso de la abstracción a la figura, en su incorporación del primer momento de su pintura en el segundo, parece Sotelo también haber excluido la presencia de la materia en un doble sentido: como *materia* sobre la que se trabaja y que se exhibe a sí misma como el lugar de la representación y como *naturaleza* representada sobre la cual se erige un mundo histórico. En este sentido, bien podría decirse que su figurativismo parece participar de la reducción del campo de la experiencia que caracteriza la imagen reprimida del mundo que exponen sus cuadros. De esta ausencia de cierto esplendor de lo visible (que es la manifestación del esplendor de la naturaleza en la pintura), tal vez provenga parcialmente la falta de porvenir y esperanza que exhiben algunas de sus últimas obras. No se trata, desde luego, de exigir una aparición temática de la naturaleza al través de paisajes, naturalezas muertas o ruinas de

fábricas famosas, ya sea al nivel sublime en que los representa y escoge Poussin, Rembrant o Hugo Kaspar Friedrich o ya sea al nivel a que los condujo el impresionismo⁽⁴⁾. En *Las Meninas* se experimenta, por ejemplo, la presencia pacificadora e inquietante a la vez de una luz que no es producto del hombre, pero que ilumina e invade desde fuera su recinto.

En el *Retrato de Erasmo* que pintó Quentin Metsys y que se conserva en la Galería Nacional de Roma, la materia asume un carácter resguardante en las vetas y el espesor blando de la madera del fondo. La pertenencia del hombre a la naturaleza y el brillo material de sus trajes y adornos titila en la *Familia de Carlos IV* de Goya. En otra obra de este autor, el *Juego de la Pelota* se desarrolla en el vasto e inmutable espacio físico, ilusoriamente concebido por el hombre como el escenario fugaz de su peripecia. Entre un cielo y una luz cargadas de inminencia y las aguas agitadas se encuentra, frágilmente establecida y sometida al poder de la naturaleza la ciudad de Venecia en la *Vedutta del canal grande* que se guarda en la Pinacoteca Brera de Milán. Pero tampoco se trata de exigir la presencia representada de la naturaleza en el interior de lo humano o circunscribiendo la obra del hombre. También fuera de la pintura representativa —o al menos de la que tradicionalmente se reconoce como tal—, en cuadros autoreferativos o, como dice Lévi-Strauss, en "imitaciones realistas de modelos inexistentes"⁽⁵⁾, se autoexhibe la materia, dentro del marco cultural de su proposición. Es el caso de obras de Stael, Mark Tobey, etc.

Retomemos *Figura y bar* y con ello las probables consecuencias —ganancias y pérdidas— del paso de la abstracción a la figura. Una reconstrucción que considere el cuadro como una visión desenfocada susceptible de reajuste, en una especie de complementación aperceptiva de una supuesta imagen natural a partir de cierto saber sobre el mundo en que se vive, nos haría conocer que en el extremo superior izquierdo una pizarra (puesto que el color pizarra, sus proporciones y las letras blancas allí colocadas nos lo sugieren) ofrece "Hoy extra viño casa". Parte de las letras se diluyen en una mancha amarilla. Abajo, es decir, más cerca de nosotros, en un primer plano (puesto que le atribuimos profundidad al cuadro) podemos constituir la representación de una persona sentada frente a una mesa. El dato de que el

4) cf. Cl. Lévi-Strauss en J. Charbonnier, *Arte, lenguaje, etnología*, trad. española de *Entretiens avec Cl. Lévi-Strauss*, México, siglo veintiuno, 1968, p. 65.

5) Cl. Lévi-Strauss, "La ciencia de lo concreto", en *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 54, n. 7.

personaje nos enfrenta y no nos da la espalda lo obtenemos por la mancha blanca que ocupa el centro de su volumen y que comprendemos como la representación de su camisa. En la parte inferior hay algunas manchas verdes y rosadas que sugieren una mesa y sobre la mesa una mano que participa de su color (lo cual es ya una representación francamente irreal para esta manera de ver el cuadro). Ciertas manchas oscuras son atribuidas con seguridad al volumen vestido de su cuerpo. Pero el "rostro" del hombre —que, pese a todo, reconocemos como tal por la posición que ocupa en la forma de la figura— es ya plenamente incomprensible. Una mitad está ocupada por el amarillo del fondo, la otra mitad por la oscuridad (¡prolongada hacia arriba!) de su traje. ¿Sugiere anonimato, la representación de un personaje colectivo?

Más, para esta reconstrucción de una imagen cotidiana los datos del cuadro son notoriamente insuficientes. El "fondo" amarillo del extremo superior derecho no sabemos a qué atribuirlo. Incluso es un saber bastante dudoso aquél que le afirma un carácter de fondo. A no dudar, estamos tratando de constituir una imagen borrosa a partir de un saber demasiado general. Esta imagen es, así, difícilmente sostenible. Por ello, provoca una cierta molestia, cierta intranquilidad en quien la intenta, mala conciencia con respecto a lo que —desde los datos de su base material, el cuadro— se afirma ver.⁽⁶⁾ Es evidente que esta experiencia del cuadro se basa en un prejuicio. La intención que guía este modo de verlo desatiende uno de los aspectos propuestos a la experiencia, precisamente el abstracto, que es el que primero aparece como un *derrame* de colores, cuyos imprecisos límites establecen cierta composición y ciertos contactos en el campo máximo de unidad dado por el marco. Sólo el lento recuerdo y organización de un saber puede conducir estos colores y formas, estas texturas e interpenetraciones a la vacilante y ambigua imagen de un objeto de la percepción cotidiana. En este sentido, hay un *movimiento* en el cuadro, un movimiento en virtud del cual adquiere profundidad y en el cual, desde el fondo abstracto de los colores o, si se quiere, desde la representación concreta de la materia, surge y se constituye una imagen precariamente tridimensional. Sin embargo, aún en esta precaria constitución, una y otra vez los colores y las formas quieren cobrar sus derechos de pura manifestación de la materia visible. En esta voluntad del pintor por atribuirles una representación de lo cotidiano, en

esta esperanza de encontrarla y en esta energía de la materia por desplegarse autónomamente se establece el juego de esta obra. Prescindimos, por el momento, de una *interpretación* en términos del mundo representado y para la cual, por cierto, no serían datos secundarios la falta de definición del rostro (que puede comprenderse como el de un sujeto anónimo o colectivo, alguien cuya identidad no está dada consigo mismo, sino con un grupo humano o un modo de ser histórico), la borrosidad de los límites de cada cosa y cada plano (en especial, la falta de delimitación entre el hombre y el contorno y, dentro de ella, sobre todo, la absoluta fusión entre la cabeza y otras cosas), las diversas texturas que vinculan las formas humanas con su contexto físico y parecen establecer un apresamiento en un común arraigo, etc. Acaso la insistencia de colores, forma y composición por aparecer en un primer plano, con toda su opacidad y espesor, no quiera sino poner de ma-



6) Sobre la imagen y los problemas de su constitución, cf. J. P. Sartre, *L'imaginaire*, París, Gallimard, 1940. Hay ed. en Collection Idées, Hay trad. española en B. Aires, Losada, 1964.

nifiesto, poner en obra un universal imperio de la materia, esa prioridad óptica que les reclama su disposición en esta tela *junto a la pasiva proposición de encaminarlos a una representación que es representación de lo incierto y entretelado de las formas y figuras de la realidad*. Dentro del conjunto de telas que Sotelo ha expuesto, ésta es la última en que aún se adelante y antepone con una gran autonomía la autoexhibición de la materia, la presencia de la naturaleza junto a la imagen representada.

Digamos, por último, que en este entrelazamiento y vacilación de formas, las figuras logran insinuarse, pero no hay entre ellas aire, no hay espacio libre.

Quo yo recuerde, esta tendencia a aplanar el espacio está presente también en uno de los más logrados cuadros de esta exposición: *El Beso*. Según su autor, el asunto hace referencia a un motivo profusamente tratado en la “época del banquete”, como llamó a los años de la belle époque un ensayista francés. El propio Sotelo me ha llamado la atención sobre el hecho de que el tipo se inclina sobre la mujer sin siquiera haberse sacado la corbata. Su rostro es perfectamente calculador y frío. La cara de la mujer es indefinida. El tratamiento “objetivo” de la escena, su representación “elegante” y desprovista de sentimiento, exponen con total adecuación la fría indiferencia que los actores de la escena tienen el uno respecto del otro en cuanto personas. La alienación de lo humano, al menos de cierta comprensión de lo humano, estaría presente aún en uno de los actos más íntimos de la existencia. Lo humano ha quedado reducido a un comercio sexual de la especie en que cada miembro de la pareja es sólo representante canjeable de su sexo. El blanco sucio de la sábana tiene a acentuar en la representación su carácter sórdido. La parte superior del cuadro, incluyendo la ropa del hombre, es de un color lila oscuro. Ante la sensación que se experimenta en este cuadro, uno recuerda las palabras de Seurat: “El tono tiende a la tristeza cuando predomina la oscuridad; el color tiende a la tristeza cuando predomina la frialdad; la línea tiende a la tristeza cuando el movimiento tiende hacia abajo”⁽⁷⁾. La apariencia extática que adquiere la figura del hombre está lograda gracias a la ubicación de la cabeza de la mujer inmediatamente encima de la línea que divide el cuadro en dos mitades. El peso del volumen total del hombre, el hecho de que su coloración es una tonalidad casi indiferenciada del color del fondo *puesto sobre su figura en el plano*, la forma en que este color penetra en el blanco sucio

y el brazo lila del hombre que se extiende hacia abajo —es decir, en la representación hacia el lado, pero en la más inmediata experiencia del cuadro, aquella que lo reconoce como una presencia bidimensional, hacia abajo— producen un poderoso movimiento de caída. No obstante, la curva del brazo (y del color) añadida a la posición ya tendida de la mujer y al “freno” del blanco que hiende los dedos en la extremidad derecha inferior del cuadro, desvía la dirección de esta energía (que cae) en el sentido de una horizontalidad. (El lugar en que está ubicado el eje de este movimiento, que es el ángulo o cuña que forma una sensible penetración del lila en el blanco de la sábana, es la causa de que el peso se vuelque hacia el lado derecho del cuadro). Pero es justamente en esta horizontalidad que el movimiento se encuentra frenado —aunque haciendo valer su peso en lo impreciso de sus límites con el blanco— por la posición estática del cuerpo de la mujer y el blanco algodonoso que ocupa la mitad inferior del cuadro. De este modo, se alcanza en la obra simultáneamente la manifestación de una fuerza que presiona hacia abajo, su desviación, su resistencia y final equilibrio preñado de energía. La constitución del movimiento a partir ya de la pura presencia de los colores y su composición hacen clara la prioridad que —aún en este momento de la pintura de Sotelo— hay que concederle a una experiencia abstracta de este cuadro. Pero como el resto de los datos sensibles nos conducen a la constitución de la representación de un acto tópico, hemos de reconocer que los colores y su composición tienen, además, una función representativa, que es la que precisamente preside su puesta en obra por el pintor. La entrega de los protagonistas a un modo de realizar el acto sexual que, dentro del mundo en que viven, es una deshumanización del mismo, pero que sin embargo parece típico de este mundo, produce una contradicción entre la ideología oficial y la conducta real de los sostenedores oficiales o semioficiales de esta ideología. La representación del acto nos trae a presencia, además, una determinada manera de experimentar la naturaleza como una fría fuerza posesiva —la cual no sólo reduce a los hombres a la calidad de representantes de la especie, sino que los hace edificar sobre este estrato el edificio mentiroso y mezquino de su civilización. Pero la obra es capaz también de retrotraernos a nosotros, sus contempladores, y precisamente gracias a la distancia que establece entre su intrepretación de la vida y nosotros, al mudo fondo de la tierra, sobre la cual se erigen no sólo la escena y su ideología, sino también la presencia

⁷⁾ cit. en W. Hess, op. cit., p. 32.



El Beso

material de los colores en movimiento. Así, nos parece, se conjuga el efecto de los distintos estratos en una misma operación. Acaso sea la creación de esta compleja serie de estratos —capaces de traer a presencia la totalidad de un modo de vida al través de la representación de uno de sus actos— y su coincidencia en una misma operación final —la intransigente sensación de la vida misma— la que confiere a este cuadro su excepcional valor dentro del conjunto que se expone.

El tratamiento plano de la profundidad es también característico de otro cuadro significativo de Sotelo: *Las vedettes*. La presencia de la luz en este cuadro podría instaurar espacio o, por lo menos, algo así como un ámbito libre para la circulación de aire, cuerpos, etc., pero una de las figuras está incorporada al fondo del piso y del escenario. El fondo, que ocupa casi toda la mitad superior del cuadro, está constituido por una serie de colores, los cuales establecen direcciones y fuerzas contradictorias, que producen un campo de energías en conflicto. Sobre este ámbito de movimientos contradictorios, la cabeza de una bailarina y su cabellera espesamente verde parecen flotar espectralmente, sin peso y autonomía de existencia real. Las otras coristas están representadas con un decidido movimiento

—orientado hacia la derecha y hacia arriba—, pero el peso de sus enormes zapatos las arrastra poderosamente hacia abajo. La cabellera rojiza de una de las bailarinas —la de gestos más decididos— se confunde con los rayos de un foco (situado en el extremo superior izquierdo). La luz, en general, más que constituir un espacio libre, en el cual chocaría con los objetos, parece penetrar la materia e iluminar el espesor de su continuum. El espacio, como sabemos, está saturado de materia y, por así decirlo, se encuentra comprimido. En este sentido, de la impresión de que Sotelo se propone exactamente lo contrario de lo que afirma Naum Gabo acerca de las relaciones entre los objetos y el espacio: “el espacio es un material como cualquier material concreto... No solamente vivimos en el espacio y no solamente los objetos existen en el espacio, sino que el espacio está constantemente invadiendo el material de cada cuerpo... En mis esculturas de tipo constructivo trato de demostrar cómo el espacio penetra a través de todas las cosas, a través de cada cuerpo...”⁸⁾.

No obstante, en este momento de la pintura de So-

8) Naum Gabo, en Katharine Kuh, *Habla el artista*, México, Libreros mexicanos unidos, 1965, p. 141.



De la Serie "Monumentos"

telo comienza ya nítidamente a destacarse, sobre el fondo indiscernido de la materia de la cual participan, las figuras del mundo cotidiano que, así, logran proponerse de ahora en adelante, y de un modo permanente, como una esfera definitivamente autónoma de experiencia. Cuadros posteriores, como "Ciertos sueños terminan en una rubia oxigenada" o la serie de "Monumentos", ilustran de la decisión con que Sotelo *ha elegido* la representación y, todavía más, la representación de ciertas zonas de la realidad social inmediata: aquéllas que corresponden a las manifestaciones o testimonios de una subcultura sórdidamente contradictoria en la relación de su sentido oficial, patentemente admitido, con la subyacencia de un rechazo al que pertenece o debería pertenecer una carga de energía en aumento que, no obstante, ha sido también tradicio-

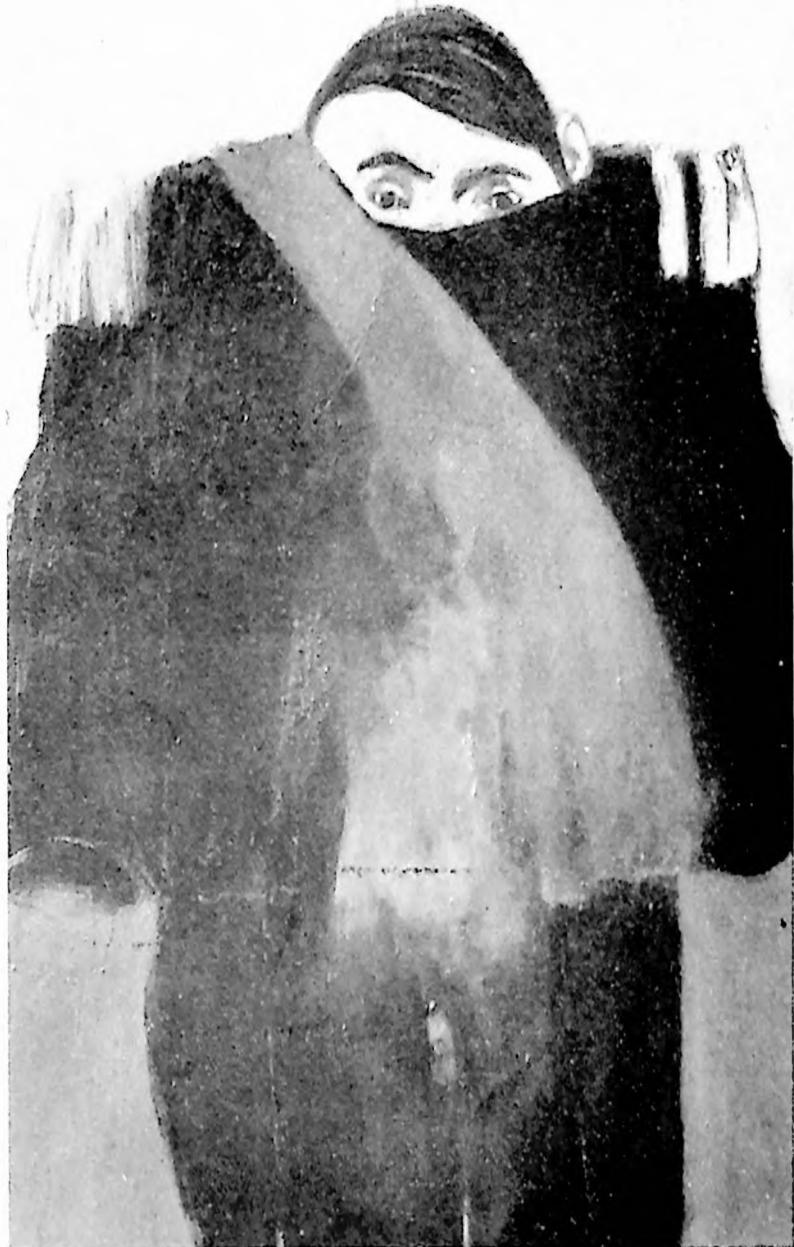
nalmente desviada y, sobre todo, ignorada de modo intencional o no en la supuesta satisfacción de esas energías al través de otros conductos, también oficialmente sancionados (y a menudo como lacras sociales). Precisamente la misión que se *incorpora* en estos momentos de la pintura de Sotelo es el *hacer palpable* (hacer visible, decía Klee, es la tarea de la pintura) este rechazo o, mejor dicho, la misión incorporada sería representar, desde el punto de vista que las vive, las imágenes correspondientes. Podemos observar que esta misión se realiza en diversos grados. Así, en *Las vedettes* se representa una escena típica de un modo de vida en la plenitud de su energía y su grotesco. Las bailarinas, recortadas sobre el fondo de una materia espesamente luminosa, conllevan su gesticulación y movimiento convencionalmente erótico que, sin embargo, caen pesadamente. La atribución oficial de un sentido sexual a estas agitaciones se expone aquí en toda la crudeza de su contradicción. Son sobre todo los gestos grabados en los rostros por una rutina sórdida y el carácter mecánico de los movimientos, lo que produce en el espectador una actitud dual de aceptación de lo brutal y rechazo de esta deformada versión de lo carnal. El hecho de que la más complaciente de las figuras sea precisamente la que está entramada con el fondo nos sugiere que acaso el desarrollo de una "personalidad", es decir, la configuración oficial de una vedette, conlleve la adopción de máscaras de lo instintivo, en que la pasión erótica es dura, salvaje y decidida, máscaras que, sin embargo, no logran ocultar las huellas de la sordidez real de estas vidas. La identidad entre la luz y la cabellera de la más decidida de las bailarinas acaso signifique (puesto que estamos ya en plena recepción de un supuesto *discurso* del cuadro) la plena propiedad con que esta bailarina asume su papel, ocupa el lugar que le corresponde en este mundo establecido y en sus formas de vida y alternativas planificadas y previsibles. La parte superior del fondo de este cuadro nos entrega, por un lado, es decir, al nivel en que se *reconoce* un espectáculo de la vida nocturna cotidiana y se *comprende* según los esquemas de la ideología dominante, la supuesta saturación de vida de este tipo de acontecimiento, pero retiene, además, y esto es decisivo para la superación sensible de la ideología⁽⁹⁾, la presencia muda de una energía contenida (y evidentemente destruida) que irradia en múltiples direcciones. Parte de esta energía se

⁹⁾ Para una discusión sobre la posibilidad de la existencia histórica de varias sensibilidades, cf. Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, esp. cap. II.

enraiza con la oscura fuerza presente en el rojo veneziano del escenario. Podemos subrayar que es ante todo la presencia de esta energía múltiple la que aún atrae para el espectador la posibilidad de un contacto con la totalidad de la naturaleza, y esta posibilidad está representada en la obra. No queremos con esto afirmar (ya que ello sería precipitado) que ciertos colores o la relación de ciertos colores se asocie siempre a determinados "mensajes", literarios o no, sino tan sólo indicar que las figuras y la materia que encarnan no se encuentran absolutamente sofocadas por las apariencias y sentido que les ha impuesto una sociedad, sentido y apariencias que han terminado masivamente por admitirse con visos de exclusividad (o reemplazarse por sus equivalencias) a causa de una pérdida de vista, ahora planificada, de sus alternativas.

En la serie de cuadros que se titula "Monumentos" nos parece que esta dimensión positiva de la naturaleza, esta apoteosis de su energía, se pierde en aras de una representación en que sólo hay huellas fatigadas de un rechazo amargo (e ironizado por sonrientes angelitos o desagradables palomas). La denuncia, la crítica cultural y social que intentan estos cuadros comienza a operar a partir de la tensión que se produce entre su nominación como monumentos y sus contenidos y apariencias reales. El mérito de la serie es el de exponernos el carácter ruinoso y revenido que poseerían como figuras ejemplares de la ideología oficial los antepasados heroicos de las repúblicas burguesas hispanoamericanas. La ausencia de porvenir o esperanza de que hacen gala estas representaciones transforma su operación en un acontecimiento solamente destructivo. Como hemos dicho, la naturaleza, la materia, está en ellos ausente como totalidad, es decir, como energía susceptible de ser expuesta creadoramente.

El nivel de experiencia correspondiente a la presencia total de la materia vuelve a aparecer (o se continúa) en "Ciertos sueños suelen terminar con una rubia oxigenada". En esta obra se representa una pareja que salta al espacio y se desplaza hacia afuera del marco en la ingratitud y lenta velocidad de un sueño. Algunas nubes entre los pies de los que "salen al baile", nubes que circulan y forman anillos vaporosos alrededor de las piernas, contribuyen técnicamente a sostener la pareja. El espacio contiene sin solución de continuidad el lugar de lo real (un hombre y una mujer acostados, estando el hombre con los ojos abiertos) y el lugar de lo soñado. La tradición colabora en el ac-



De la Serie Personajes

to de constitución de la ingratitud de este lugar, que es un trozo de cielo o, en todo caso, el espacio aéreo cristianamente reservado a la divinidad y sus jerarquías. Pero los ocupantes de este espacio se han reemplazado: el lugar "superior" ha sido ocupado con entera propiedad por los procesos de sublimación de un habitante de nuestro mundo hispanoamericano. La descentralización del espacio ha dado lugar a su ocupación por un nuevo mito, *fabricado* desde nuestra dependencia económico-cultural. Notemos, además, que la relación entre el supuesto espacio terrenal (el de la pareja en cama) y el espacio celeste o de la gloria (el del sueño) es ahora horizontal y no más vertical, como en el *Entierro del conde de Orgaz*, por ejemplo. La sublimación represiva y la realidad en que se origina esa sublimación están al mismo nivel. El hombre del subdesarrollo erige como ideal de su realización erótica el ayuntamiento con una rubia. Pero esta es —como lo indica el títu-



El abrazo político.

lo del cuadro—oxigenada y ello lo sabe el protagonista, ya que sueña. La realización soñada del ideal corresponde, pues, a un simulacro, se atiene sólo a la falsa alternativa que proporciona el medio entre el tipo autóctono y despreciado de mujer y sustitutos artificiales (la misma mujer autóctona disfrazada) del ideal incalculable. En última instancia, aún el sueño contiene una dimensión disminuida, degradada y, por tanto, elementos de frustración. La verdadera mujer duerme al lado, confiada. Por el artificio de la representación, el pintor ha comunicado la interioridad de la conciencia del hombre con el espectador, pero, en cambio, ha dejado incomunicada a la pareja misma que yace en la cama. La intervención, la selección del pintor se ejercita evidentemente a partir de un *saber* sobre la ideología vigente, la cual es expuesta y denunciada en su representación imaginaria. El lugar en que se borran los límites de lo real y

lo imaginario, lo vivido y lo soñado, lo interior y lo exterior, lo comunicable y lo incomunicable, no es sólo “el punto del espíritu” en que se accede a la felicidad suprareal (André Breton), sino también el lugar en que *artificialmente* se despliegan los mitos degradados del subdesarrollo.

Formalmente, el cuadro recuerda cierta pintura popular —aquella a que en una conversación aludía el mismo Sotelo, cuando recordaba a un zapatero que los fines de semana se dedicaba a pintar minuciosamente los faldeos del cerro San Cristóbal— y, sobre todo, las historietas ilustradas. Sólo que, por lo general, este tipo de pintura popular a que aludía Sotelo se limita a la representación figurativa y desatiende la presencia sensible de la materia y, por otro lado, la historieta suele generalmente referirse a héroes, países y acontecimientos extranjeros, perfectamente determinables y jerarquizados, no siendo sino otra forma, todo lo indirecta o directa que se quiera, de penetración imperialista (en la cual se desliza una ideología totalitaria que da cuenta de la estratificación “natural” de los países en capas superiores e inferiores, de amigos o enemigos, de seres bellos o monstruosos, etc.)(¹⁰).

Podría pensarse que este cuadro se reduce sólo a lo que la escritura de su título pronuncia. Pero el probable peligro de una subordinación de la pintura al discurso repetido o inédito —y con ello la transformación de la imagen visible en una ilustración— está alejado en esta obra por la *propiedad* con que las figuras operan su vida y exponen su mundo histórico-social y por la presencia de un estrato concreto de colores y formas en que se despliega y resplandece la materia.

Subrayemos, no obstante, que la amenaza devoradora del discurso, de la literatura ya pronunciada, no está del todo conjurada en la intención general que anima la pintura última de Sotelo. Como decía Cézanne, “el artista debe cuidarse de la inclinación de lo literario que, con tanta frecuencia, hace que el pintor se desvíe del camino: el estudio concreto e inmediato de la naturaleza”(¹¹). Entendamos por naturaleza la plenitud visible de la historia y la materia, el mundo y la tierra, y digamos que el conjunto de obras expuestas por Sotelo nos hace evidente el porvenir que contiene, promete y a veces sofoca su pintura.

¹⁰) Mencionemos también que la pintura de Sotelo se vincula evidentemente con el expresionismo alemán, en especial con las obras de E. L. Kirchner, Erich Heckel, G. Grosz y, sobre todo, Max Beckmann.

¹¹) Cézanne, P. en E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, 1912. Cit. en W. Hess, op. cit., p. 24. Una opinión análoga de Cézanne en *Correspondencia de P. Cézanne*, ed. por John Rewald, carta CLXVIII, trad. en B. Aires, El Ateneo, 1948, p. 254.



Las vedettes



Sotelo

Nueva Atenea