

Enrique Grau en su pequeño viaje
(y otros espejismos)

Juan Felipe Arroyave

A thesis
submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

M.A.

University of Washington

2014

Committee:

Edgar O'Hara

Ana M. Gómez-Bravo

Program Authorized to Offer Degree:

Spanish and Portuguese Studies

©Copyright 2014
Juan Felipe Arroyave

University of Washington

Abstract

Enrique Grau y su pequeño viaje
(y otros espejismos)

Juan Felipe Arroyave

Chair of the Supervisory Comitee:
Professor Edgar O'Hara, Ph. D.
Spanish and Portuguese Studies

In 1977, the Colombian painter Enrique Grau published a book titled *El Pequeño Viaje del Barón Von Humboldt*, which can be considered the first example of an “artist’s book” in the country’s publishing history; however, as very few copies of the text survive to this day, its contents have not been properly studied. The purpose of this thesis is to describe the book as an object (and the process that sprung it to life) and, in addition, to assess its value as an aesthetical register of the Colombian geography.

The first chapter of this study presents a brief biography of Enrique Grau, focused on the specific episodes of the artist’s life that could have influenced or inspired the publication of the book.

The second chapter describes the contents of the book and the history of its publication, considering its literary and artistic merits and comparing the two editions of the text (1977 and 1984) in terms of authority. The third and final chapter offers a critical reading of the text taking

into account the perspectives of Bélgica Rodríguez in *Enrique Grau: Homenaje* (2004) and Ana María Lozano's *Enrique Grau: la Ilusión de lo Real* (2002). This section acknowledges a social approach to exploration in Grau's book that, unlike that of the botanical expeditions of Mutis or Von Humboldt, lies closer to affect and imagination than to objectivity or scientific resolve.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: El puerto.....	3
Capítulo 2: El viaje	16
Capítulo 3: El goce.....	31
Conclusiones	43
Bibliografía	45

Las expresiones me faltan para referir lo que
mis ojos han visto. Al tomar una lámina
creía que tomaba un ramo vivo.

–Francisco José de Caldas

Introducción

El presente estudio se centra en la obra *El pequeño viaje del barón Von Humboldt*, del pintor cartagenero Enrique Grau, uno de los primeros “libros de artista” publicados en Colombia. Con este texto Grau plantea una relación entre su trabajo y el de los ilustradores que acompañaron las expediciones botánicas del siglo XIX; la exploración y el registro de una naturaleza misteriosa y fecunda deviene, en ambos casos, una profunda experiencia estética.

El trabajo se compone de tres capítulos. En el primero construyo un perfil de Grau, en donde repaso brevemente su biografía personal y artística; destaco, además, su relación con los movimientos literarios que le fueron contemporáneos en Colombia. Los frecuentes viajes del pintor y su formación artística resultan fundamentales para la elaboración de *El pequeño viaje*.

El segundo capítulo se ocupa de la obra específica, de las láminas y escritos que Grau legó a sus *lectores*; en este apartado realizo una descripción bibliográfica del texto y una relación del proceso que tuvo que “sufrir” para ser publicado. Es importante notar aquí que existen dos ediciones del libro, bastante diferentes entre sí. En esta sección explico por qué, a mi parecer, la de 1984 es la más canónica de las dos.

En el capítulo final propondré una lectura de *El pequeño viaje* como una exploración estética del territorio. La alusión a Von Humboldt en el título nos sugiere un interés por explorar una geografía desconocida; la diferencia reside en que Grau propone una lectura que favorece lo sobrenatural y lo fantástico en la naturaleza, pero preservando una gran afinidad por lo social. Es

el registro de un viaje que, al no estar gobernado por el método científico, se echa a andar con la imaginación como guía.

Capítulo 1

El puerto

El sol se levanta sobre las murallas del castillo de San Felipe y los niños se despiertan con ojos perezosos a dar un paseo vacilante sobre la tierra reseca del patio de la casa. En la cocina huele a pescado, a leña y a plumas revueltas del gallinero.

Se camina descalzo sobre las calles empedradas, buscando la pared para evitar el azote del sol en la cara. La gente se amontona por las calles que conducen al puerto, y por el piso rueda una naranja aporreada. Pasando la catedral hay una brecha en la tapia por la que asoma el agua y del otro lado, en el jardín, una brecha de playa en donde se amontonan las jaibas¹ y los niños que se han escapado de clase. Llevan las camisas blancas desabotonadas y se han remangado las botas² de los pantalones, buscando vencer el calor de ese pedacito de costa olvidado. La frente les brilla con el sudor y se suben a los árboles a tumbar naranjas.

Uno de los chicos, sin embargo, mantiene el uniforme prolijo y se cubre el corte de cabello al ras con un sombrerito de bombín. Se ha quedado junto al muro y con un pedazo de carbón dibuja personas en la pared; la destreza enmudece a sus compañeros y los atrae, cautivados, alrededor suyo. Uno de los espectadores, el futuro historiador y poeta Ramón “Tito” de Zubiría, escribirá años después: “Extático contemplé por largo rato los trazos que su mano iba dejando, mientras meditaba silenciosamente en el grande artista que sería con el tiempo” (en Rodríguez 14).

¹ *Callinectes sapidus*. Un tipo de cangrejo azul muy común en la costa atlántica colombiana.

² Así se denominan en Colombia las mangas (o piernas) del pantalón.

Enrique Grau Araujo es el nombre del joven artista. Su familia pertenece a la diminuta aristocracia cartagenera de principios del siglo XX, con tierras, títulos e influencia política amasados por varias generaciones de políticos, mercaderes y comerciantes. En la casa de sus padres, Enrique Grau Vélez y Carmen Araujo Jiménez, hay por todas partes vestigios de estos ancestros: el sextante de un marinero, la correspondencia apergaminada con algún pariente catalán, el óleo barbudo de un embajador ante la Santa Sede.

La abuela de Enrique es Concepción Jiménez de Araujo, una destacada escritora que colabora en diarios españoles y ha sido comparada en algún momento con Fernán Caballero. Doña Concepción esculpe y pinta en su tiempo libre. Es además una promotora del teatro local y en su casa se ponen en escena obras de su autoría, con la actuación de amigos y miembros de la familia. Grau la visita con frecuencia, fascinado por los libros de su biblioteca, por los viejos daguerrotipos encima de la mesita de la sala, por el cuarto del fondo con el baúl repleto de disfraces, máscaras y sombreros que Enrique y sus hermanos exploran con avidez. En algún momento deciden montar un circo: se disfrazan y hacen malabares, prestidigitación y rutinas de payasos ante los ojos complacidos de sus familiares.

Los Grau tienen otra casa en Bogotá. El padre recibe un cargo público y se mudan todos a la capital en 1926, cuando Enrique tiene 6 años. La familia nunca se establece del todo y regresa pronto a Cartagena, pero por diferentes compromisos laborales y políticos el padre sigue yendo con frecuencia a Bogotá; Enrique está a menudo a su lado en estos largos viajes en vapor sobre las aguas del río Magdalena, entre Cartagena y el puerto de Melgar. Este es, a fin de cuentas, el destino de Grau desde su infancia: atravesar como un recién nacido el Caribe de Ciudad de Panamá a Cartagena, en donde su madre había elegido dar a luz; recorrer el Magdalena de arriba a abajo con sus hermanos, acompañando la carrera política de su padre; volar al norte del

continente para estudiar en Nueva York, y de continente a continente para ver de cerca las pinturas de Ucello y Piero della Francesca en Italia; regresar finalmente de Europa a América para entrar a un submarino y pintar iguanas y tortugas en las islas Galápagos. Siempre procurará, sin embargo, estar de vuelta en Cartagena para celebrar carnavales y sumergirse una vez más en el baúl de los disfraces de su abuela.

En una vieja fotografía con sus hermanas Beatriz y María Teresa, Enrique aparece vestido de marinerito con un acordeón en las manos: linda alegoría de su vida de navegante incansable que, sin embargo, no puede desprenderse de los aspectos característicos de la vida costeña en Colombia. Su padre quiere que sea militar (su hermano Rafael, heredero de estos planes, se convertirá después en uno de los más destacados almirantes de la marina colombiana), una profesión acorde con su carácter trashumante; la vocación de Enrique, sin embargo, es la pintura. Este perfil de explorador y artista tan afín a Grau es delineado con exactitud por la investigadora Bélgica Rodríguez³: “viajar y crear, desde el principio, desde la tierna infancia, se manifestó en su pintura como la consumación de un camino predestinado” (14).

Su producción más temprana, hasta los 16 años, le permite construir un sólido portafolio de pinturas. En Cartagena no tiene maestros, le dice al periodista Hollman Morris; “allí solo había parar mirar el mar y las playas” (en Morris). Como resultado, el estilo es vibrante, colorido, sensual. Desde aquí se empieza a apreciar su habilidad como retratista; los modelos evitan el contacto visual directo, perfectamente satisfechos dentro de los confines de un Caribe idealizado a través de los decorados, los objetos, el vestido. Grau es un tipo generoso, y muchas de estas pinturas serán regaladas a sus amigos o familiares; relata la cuentista cartagenera Judith

³ Bélgica (es su nombre real) fue amiga cercana de Enrique Grau y se desempeñó como curadora de varias de sus exposiciones en Nueva York. Es considerada una de las promotoras más importantes del arte latinoamericano en el mundo.

Porto de González, una de las mejores amigas del pintor durante su infancia, que Grau se presentó a su fiesta de quince años con un retrato como obsequio. “Lo hizo en día y medio. Aparezco bailando” dice doña Judith (en Tatis). Las características de la obra temprana de Grau son visibles todavía en su producción madura, aunque plasmadas con una mayor seguridad y dominio sobre la técnica y la composición: la redondez de las formas, la fuerza del colorido, la calidez y ternura de sus personajes. En los fondos, además, siempre aparecerá sugerida Cartagena. Es en esta primera etapa del artista que surge *Mulata*, su primera obra reconocida. Grau, de 20 años, la presenta en Bogotá en el marco del primer Salón de Artistas Nacionales y es galardonado con una mención de honor. De la obra dice Rodríguez:

En esta primera gran obra del periodo formativo, clasicismo y barroco se entrelazan espontáneamente. Es notoria la densidad del volumen del cuerpo de la mulata, así como la turgencia y sensualidad de sus carnes y rostro. La pintura, en general, es espléndida en su expresión plástica y en la conceptualización de un decorativismo que en manos de Grau se convierte en propuesta gráfica visual. (Rodríguez 16)

El gobierno nacional le otorga como premio una beca para estudiar arte en Nueva York. Su padre le pide considerar quedarse en Cartagena un tiempo antes de viajar, al menos hasta recibir el título de bachiller; Grau se rehúsa y convence a su familia de dejarle partir.

En Nueva York Grau descubrirá las vanguardias. Se ve a sí mismo de repente en esta ciudad enorme, fría, en casi todos los sentidos diferente de Cartagena, amparado únicamente por una beca modesta; al no ser bachiller se inscribe en la Art Student's League, una institución informal que no otorga calificaciones ni títulos a sus estudiantes. Allí nadie trabaja como él: ha pasado el tiempo de los pintores de óleo, acuarela y carboncillo, y sus maestros lo instan a experimentar con la serigrafía⁴, la litografía⁵ y la xilografía⁶. Un número considerable de sus

⁴ Técnica de impresión sobre tela basada en el uso de un patrón o “stencil” que reproduce el motivo deseado.

profesores y compañeros vienen de Europa, escapando de los estragos de la segunda guerra; con ellos Grau aprenderá e incorporará elementos impresionistas, expresionistas y cubistas a sus lienzos⁷. El estilo figurativo y tradicional que lo caracterizaba adopta de repente líneas y figuras de geometría muy marcada, y ahora bordea la abstracción⁸.

Rápidamente Grau hará de Nueva York su segundo hogar. Un día asiste a una exposición que reúne las obras más importantes de Van Gogh. En alguna oportunidad le presentan a Diego Rivera y a Rufino Tamayo en una galería pequeña de la calle 57. Cada semana visita el Museo Metropolitano, seducido por las exposiciones temporales y los martinis de la cafetería. Asiste a lo largo de un año al Museo de Arte Moderno, donde se proyecta un festival de obras maestras del cine. En resumen, las puertas del mundo se abren de par en par frente a sus ojos de joven provinciano, y su percepción y creatividad se manifiestan renovadas. La impresión que le causa la ciudad durante estos años despierta en Grau dos deseos: por un lado, regresar al Caribe palpitante que le recuerdan los museos de historia natural y las conversaciones esporádicas con su familia; por el otro, ver de cerca ese mundo antiguo más allá del Atlántico, donde lo esperan los frescos de Uccello y Piero della Francesca en las paredes de los templos.

La beca termina y Grau se sorprende al reencontrarse con Cartagena y la costa caribe. “Fue entonces que descubrí el trópico”, declarará años después en una entrevista (Laverde 128). Su perfil, cada vez más prominente en los círculos intelectuales colombianos, le permite acceder a distintas tertulias y reuniones artísticas; en su ciudad natal seguirá de cerca al llamado “Grupo

⁵ Un tipo de impresión basado en placas de metal sobre las que se aplica una solución química que retiene el agua y repele la tinta; esto hace posible transferir diseños de la superficie metálica al papel.

⁶ Con este término se indica el proceso de grabar de imágenes sobre bloques de madera para fijarlas luego, con tinta, a la superficie del papel.

⁷ Estas características se observan bien en *Broadway y Columbus Circle, NYC* (1942), *Puerta en Manga* (1945) y *El tranvía incendiado* (1948).

⁸ Algunas de las obras en que podemos rastrear la influencia del cubismo en Grau son la dupla *El pequeño asesino* (1942) y *Entrada al subway*, del mismo año.

de Cartagena”, en cuyos encuentros participaba desde antes de partir a Nueva York. Grau escucha y opina entusiasmado, y se ofrece para ilustrar los cuadernillos y publicaciones de los miembros. Un día invitan a Nicolás Guillén para homenajearlo y Grau estará ahí hablando de arte, de poesía, de política, del sabor del ron colombiano.

Existe una reunión homóloga en Barranquilla, la ciudad industrial por excelencia de la costa atlántica del país; este grupo, denominado “de Barranquilla”, está compuesto por personajes más jóvenes que su par cartagenero y por ende habita las márgenes difusas de la tertulia y la parranda. Un día cualquiera el pintor Alejandro Obregón llega con un saco de botellas de ron blanco al hombro, sobrantes del mitin político de un primo suyo. El escritor Álvaro Cepeda Samudio comparte recetas culinarias y textos de Faulkner con un joven García Márquez, periodista del *Heraldo*, que aún no decide si quiere escribir una novela o dirigir cine. Al fondo se escucha un acordeón, una guitarra, una gaita, y no se sabe si es que vino Rafael Escalona, o Héctor Buitrago, o José Barros... Lo que todos tienen claro, eso sí, es que en el centro de la fiesta siempre va a estar Grau. Es el amigo de todos, el pegamento que los une. Le pide a Obregón que le deje pintar a Ilva Rasch, su esposa, hija del poeta Miguel Rasch-Isla. Le relata a Cepeda Samudio las historias de las mulatas que trabajaban en la cocina de su abuela Concepción. Le propone (y convence, eventualmente) a García Márquez de dirigir cine juntos, proyecto al que se suman Cepeda Samudio y el catalán Luis Vicens⁹. A principios de los 50's Álvaro Mutis visita Barranquilla y le plantea a Grau hacer juntos un “diario”; el escritor prepara algunos textos y Grau produce “más de 300 ilustraciones” (Laverde 132), pero el proyecto queda truncado en 1956 cuando Mutis se muda de improviso y de forma definitiva a Ciudad de México.

⁹ De esta sociedad surgen *La langosta azul* (1954), *Pasión y muerte de Marguerite Gautier* (1964) y *María* (1966). De acuerdo al investigador brasileiro Arlindo Machado, *La langosta azul* en específico “preanuncia todo el posterior desarrollo del cine experimental dentro y fuera de América Latina” (Machado 29).

En esta idea, sin embargo, podría vislumbrarse la génesis del *Pequeño diario del Barón Von Humboldt*, la propuesta de diario de viajes que Grau publicará por su cuenta 21 años después.

En los años posteriores a su llegada de Nueva York Grau emprenderá, como en su infancia, la navegación constante por el río Magdalena. Visita la costa atlántica con frecuencia, pese a que se ha mudado a Bogotá para desempeñarse como docente; también encontrará oportunidades como ilustrador en revistas y diarios, escenógrafo y director de teatro. Como sucedió con los grupos literarios de la costa, la presencia de Grau en la capital va a acercarlo a grandes personalidades de las artes colombianas que le prodigan una lectura crítica de su obra más estricta y formal que la que le ofrecía Cartagena. Los resultados son halagüeños, al punto que la argentina Marta Traba, la más importante promotora de la vanguardia colombiana, manifiesta haber “encontrado un buen pintor, que será sin duda un estupendo pintor, en Enrique Grau, [un artista que] tiene todas las condiciones para diferenciarse del resto” (2).

Grau maduraba desde su estancia en Nueva York la idea de viajar a Europa y establecerse allí por un tiempo. Su prominencia a nivel nacional le hace merecedor de una nueva beca, esta vez por parte de la Secretaría de Educación cartagenera: la utilizará como trampolín para viajar a Italia e inscribirse en la Academia de San Marcos, en Florencia. Estudiará allí las técnicas de pintura al fresco de los maestros del renacimiento italiano y podrá acercarse, por fin, a la obra de su estimado Piero della Francesca; la afinidad de Grau con el maestro renacentista es tal que se las arregla para pasar una noche en su antigua residencia en Sansepolcro, en la Toscana. Algo muy particular empieza a agitarse entre las telas de Grau: los elementos abstraccionistas de su etapa neoyorquina lo han vuelto receptivo a los movimientos de vanguardia que observa en los museos y galerías europeas, lo que nos permite identificar algunos elementos poscubistas en su

obra de este periodo¹⁰; lo paradójico es que por momentos deja notar el retorno de elementos figurativos, que sin duda incorpora debido a la enorme seducción que ejercen sobre él los maestros del Renacimiento¹¹. Es como si el Enrique Grau colegial le susurrara cosas al oído al profesor de bellas artes de la Universidad Nacional, como si la *Mulata* de 1940 espiara a través de una rendija de la puerta al personaje de *Desayuno en Florencia* (1955, la obra más reconocida de su estancia europea). Como indica Laverde, en la obra de Grau jamás hay un rompimiento total con la representación de lo real, particularmente de la figura humana: “cuando el vínculo se ve amenazado acuden elementos figurativos que lo rescatan: un anillo, una flor, un gallo u otro elemento de ‘lo real’ hacen entonces presencia en sus cuadros” (Laverde 133). Grau sabe esto mejor que nadie. Al regresar a Colombia a finales de 1957 no tiene del todo claro hacia dónde se dirige su pintura. “Un día me pregunté—declarará años más tarde—si quería seguir en esta búsqueda de la síntesis, la búsqueda del color, de la forma, alejado de lo que yo veo” (entrevista, cf. Laverde, 134). Muchos contemporáneos suyos en Colombia se hallan en la misma encrucijada: seguir las corrientes estilísticas de Norteamérica y Europa u obedecer, en cambio, a las tendencias figurativas que se dispersan desde México y Cuba por Latinoamérica, con el exotismo y voluptuosidad que, para pintores caribeños como Grau, Obregón o Cecilia Porras, son familiares y reconocibles de inmediato. Grau lo pondrá de esta manera: “como buen costeño me encanta el color, la forma y el movimiento, y no puedo pensar en abstracto. Un costeño no piensa en abstracto: es demasiado sensorial” (en Laverde 134).

Esa sensorialidad, ese goce y hedonismo caribeños se expresarán en pleno tras su regreso triunfal a Colombia. Marta Traba lo incluye, junto a Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando

¹⁰ Son buenos ejemplo de esto las obras *Sol rojo* (1958), *Carta de tarot* (1959), y su serie de *Elementos para un eclipse* (1956 a 1957).

¹¹ Esto se aprecia mejor en proyectos de menor escala como su serie en témpera sobre Tobías y el Ángel (1953 a 1955), con características que remiten directamente a Uccello.

Botero y su viejo amigo Obregón, en la llamada “Generación de los 50”, un grupo de pintores que se suponía sacarían la pintura colombiana de la penumbra histórica del formalismo y el academicismo. La oferta cultural y su reciente nombramiento como profesor en la prestigiosa Universidad de los Andes lo convencen de fijar su residencia en Bogotá, pero sigue recibiendo comisiones importantes de importantes empresas de la costa atlántica. Su obra va ganando un reconocimiento progresivo en Cartagena y Barranquilla, lo cual ayuda a mantener vivo el contacto con sus viejos amigos de las tertulias en esas ciudades. Un nuevo grupo se gesta, entretanto, alrededor de su casa del famoso barrio La Colina, en la capital.

Grau hará de este lugar su residencia, taller y teatro. Es la sede de un carnaval particular que irradia la sensualidad del sol caribe a todos los rincones de la fría capital colombiana, desde las siempre abiertas ventanas y puertas de su casa. Algunos de sus vecinos también pintan; otros son fotógrafos, críticos de cine, arquitectos, escritores. La mayoría, homosexuales. La única regla es que todos, absolutamente todos, se entreguen a la parranda con hedonismo puro y desbordado. “Vente a una fiesta esta noche” (Morales L.) se convirtió en la muletilla con la que Grau convocaba a diario su vasto círculo de amigos, que se presentaba obediente cada noche a su puerta. De los edificios contiguos se pasa la gente por los tejados y azoteas, para descolgarse hasta un balcón abierto o pegarse del ventanal que rodeaba el estudio de Grau en el piso superior. La vivienda se llena de desconocidos, y las pinturas de Grau empiezan a desaparecer misteriosamente de sus caballetes. Un día un amigo, preocupado, le señala a un individuo sospechoso de bigote delgado y mirada inquieta que estudia a los asistentes desde la esquina de un sofá. Grau se ríe. “Deja [sic] te lo presento”, dice. “Se llama José Luis Cuevas” (Morales L.).

La gente se desnuda y esculca los armarios donde el pintor guarda la ropa con que viste a sus modelos; a menudo el propio Grau, con un tapete como capa y los ojos enmarcados por

delineador, repite un parlamento de Greta Garbo o entona una pieza de la soprano Renata Tebaldi. Lo importante, el motor detrás de estas reuniones, es que la gente se arroja con igual pasión a las botellas de ron, whisky y aguardiente como a las discusiones sobre arte, literatura y cine. Se hacen bocetos afanados en servilletas húmedas, se componen versos y se filman cortos. Como dice Lorenzo Morales: es “la versión criolla de The Factory [...] en vez de anfetaminas y sexo, aquí el dopaje era a punto de risa y ron” (ibid.). Es en este contexto de afirmación profunda de la vida y el amor al arte que Grau regresa a la figuración para crear un estilo.

A partir de entonces se nota una similitud entre los rasgos dominantes en la personalidad de Grau y las características distintivas de su obra. Durante la década del sesenta emprende viajes cortos a diferentes partes de Colombia y Suramérica, buscando aspectos de la naturaleza que coincidían con la fecundidad de su visión de la vida: los árboles rebosantes de fruto, las plumas coloridas de los pájaros del trópico y, ante todo, la vitalidad del ser humano. Es la época en que las formas corporales de sus modelos se redondean, los cuellos se ensanchan y las cabezas aumentan de volumen. Las manos delicadas le tienen sin cuidado, pues las desea representar activas, útiles, vivas; le interesa enfatizar el valor existencial de una mano que “se mueva, que agarre, que hable” (Laverde 136). Lo que la sensibilidad creativa de Grau registra es la manifestación de la vida misma, expresándose a través de las personas, los animales, las plantas y los objetos. Esta visión estética está asentada en algo que el artista identifica gracias a su afición por el estudio de la historia, que le permite descubrir búsquedas análogas que se anticipan más de un siglo a la suya en particular; alrededor de este descubrimiento empieza a gestarse una idea que va a materializarse finalmente en 1977. Así justifica Grau este proyecto:

Me acordé de aquellos viajeros europeos que se maravillaron ante los espejismos de nuestro trópico, de las largas narraciones para describir esas experiencias, del goce que tuvieron al dibujar unas matas de plátano. Del sentir que a la mañana siguiente irían a

deslumbrarse, escribir y dibujar a otro sitio. (1977, presentación¹²)

Estas líneas hacen parte de la introducción de *El pequeño viaje del Barón Von Humboldt*, libro que es a la vez un diario de viajes y la representación de la vida en el territorio colombiano filtrada por la sensibilidad particular de Grau. Es una propuesta de expresionismo vital sustentada en la observación de la naturaleza, enriquecida por los textos que acompañan las láminas y que fueron escritos en integridad por el artista; en ellos se aprecia el legado literario de la abuela Concepción. En las ilustraciones se expresan de forma excepcional sus intereses estéticos: la predilección por la figura humana como principio ordenador de las composiciones, como un canal elemental que atraviesa la vida como un torrente. En los temas y en el concepto mismo está resumida la historia de su vida: el viajero constante, el botánico, zoólogo y arqueólogo amateur, el hedonista dedicado.

Algunos de los temas más importantes de su producción posterior se pueden asociar a los patrones e intereses que hacen presencia en *El pequeño viaje*. Sus series de marímulas y reptiles siguen de cerca la vena de naturalismo fantástico con que se representan los animales en *El pequeño viaje*; sus representaciones monumentales de Cartagena son, en una escala reconocidamente mayor, herederas de la propuesta corográfica del texto. El estilo, ante todo, consigue atar con firmeza las páginas del libro con el resto de su obra; se vislumbra como punto de partida y referencia para todo lo que vendrá después.

En los últimos años de su vida Grau se dedicó por completo a Cartagena, preocupado por dejarle una herencia artística significativa al estilo de las donaciones que Fernando Botero hizo para su natal Medellín durante los años 90. Durante este periodo desarrollará los tres proyectos

¹² La página no está numerada pero lleva el rótulo “presentación”.

de mayor escala de su carrera: el telón del Teatro Heredia, el mural *Aquelarre en Cartagena* y su escultura *San Pedro Claver con un esclavo*. Pese a que las tres obras se convirtieron rápidamente en puntos referenciales del paisaje y la cultura de la ciudad, el interés de Grau por Cartagena se encontró con una moderada oposición. En el periódico *El Tiempo*, el diario de mayor tiraje en el país, se publicó en 1999 una columna de Juan Camilo Sierra como reacción anticipada a la inauguración de la estatua de San Pedro Claver. El artículo no deja pasar ninguna oportunidad para criticar la obra de Grau y repasa minuciosamente la forma en que el artista “logró imponer su mal gusto y estilo amanerado y grotesco” a la ciudad. En el último párrafo, Sierra sentencia: “Enrique Grau a la historia [sic] como un artista mediocre y como un detractor de Cartagena” (Sierra¹³).

Otro de los planes de Grau que no halló oídos ni voluntades receptivas fue el de la fundación de una casa-museo, en donde su colección personal de más de 1300 obras se exhibiría al público cartagenero. Grau murió antes de definir con certeza qué se iba a hacer con la donación; el control sobre la obra quedó entonces en manos de una fundación dirigida por su hermano Rafael, almirante retirado. Los amigos de Grau tocaron puertas, se citaron con personas notables de la ciudad, buscaron apoyo en la empresa privada y esperaron con paciencia a que se cumplieran algunas promesas. Al no recibir respuestas ni muestras de voluntad, se decidió convocar los medios de comunicación de todo el país para explicar lo que estaba pasando con el legado del artista, sin muchas repercusiones. Finalmente, exhausto y con las manos vacías, Rafael Grau traspasó el control de la donación a una junta directiva que llevó las obras con

¹³ No sé mucho sobre Sierra, más allá de que es una figura más o menos prominente de los tejemanejes culturales colombianos (entiendo que es el director de publicaciones del Fondo de Cultura Económica en el país). El artículo levantó una polvareda en Cartagena, y muchos notables de la ciudad escribieron al periódico protestando su publicación. En lo personal no leo en la opinión de Sierra ninguna animosidad hacia Grau como persona; sí un rechazo pleno a su estilo y a los espacios de la ciudad que le fueron concedidos.

presteza a Bogotá. Una vez más el entorno cultural de la capital demostró ser mucho más receptivo.

El pequeño viaje del Barón Von Humboldt, mientras tanto, permanece oculto junto a esa parte del legado de Enrique Grau con la que los colombianos nunca entendimos muy bien qué hacer. El texto fue impreso dos veces, en 1977 y 1984; salvo en algunas bibliotecas especializadas, es bastante difícil encontrarlo hoy en día en Colombia¹⁴. No debería ser así. *El pequeño viaje* es una obra singular en la historia del arte del país: el testimonio de un explorador colombiano con un ojo especialmente entrenado para reconocer las formas en que se manifiesta la vida a su alrededor.

¹⁴ Considero pertinente mencionar aquí en las librerías especializadas que consulté en varias ciudades Colombianas no supieron darme razón del libro, y que los dos ejemplares que poseo los adquirí en subastas a través de la internet, de propietarios estadounidenses.

Capítulo 2

El viaje

Existen dos ediciones de *El pequeño viaje del barón Von Humboldt*. Ambas fueron publicadas gracias al auspicio de la empresa colombiana Seguros Bolívar; la primera vio la luz en 1977 y la segunda en 1984.

La edición de *El pequeño viaje* representó en 1977 uno de los primeros ejemplos realizados en Colombia de libros de arte en gran formato. El contexto editorial no favorecía entonces (ni ahora, para ser francos) este tipo de proyectos y los artistas carecían de recursos para llevarlos a cabo por cuenta propia. Sin embargo una idea de mercadeo surgida del interior del departamento de relaciones públicas de Seguros Bolívar cambiaría esta situación, convirtiendo a Juan Antonio Roda¹⁵, al bogotano Gonzalo Ariza y al propio Enrique Grau en los primeros representantes de este tipo de publicaciones, desconocidas hasta entonces en el país.

El patrocinio de la aseguradora, sin embargo, trae consigo varias consecuencias. Las dos ediciones del texto sumaron entre sí poco más de 4000 ejemplares, una cantidad bastante modesta si se tiene en cuenta que para entonces Bolívar estaba establecida como la aseguradora más grande del país, con sucursales por toda Colombia y un número creciente de clientes y empleados. La mayoría de los libros se obsequiaban a los clientes más importantes, pero algunos ejemplares se destinaban a los puntos de atención para decorar las oficinas; es probable que muchos de estos se perdieran o fueran destruidos, pues los rigores de la actividad comercial propiciaban con frecuencia el cierre o traslado de oficinas. Los libros, en suma, no están disponibles al público. No pueden adquirirse en librerías ni ser consultados en bibliotecas en los

¹⁵ Es posible que Roda, un pintor catalán, haya sido el responsable de relacionar a Grau con Seguros Bolívar. Conocía a Grau de las reuniones del grupo de Barranquilla y era íntimo amigo de Ivonne Nichols, la directora de relaciones públicas de la aseguradora.

años inmediatos a su publicación. Por encima de todo debe reconocerse a Bolívar que, pese a las constricciones en cantidad, la calidad de los ejemplares era envidiable. Las ediciones de *El pequeño viaje* se imprimieron en litografías¹⁶ privadas de la capital, en 1977 bajo la dirección del arquitecto y diseñador gráfico Benjamín Villegas¹⁷ y en 1984 a cargo de la relacionista pública Ivonne Nicholls; ambos se convirtieron con el tiempo en personajes muy prominentes del ámbito editorial colombiano. Los primeros libros de arte patrocinados por Bolívar seguían patrones bastante simples, limitándose a reproducir fotográficamente las obras más importantes de un puñado de artistas colombianos con encuadernaciones y papel fino; serían, en síntesis, algo así como bellos almanaques de pintores colombianos. *El pequeño viaje del barón Von Humboldt*, sin embargo, no cabría dentro de esta categoría. Surge en la carrera del artista como un proyecto completamente nuevo, conformado por textos e imágenes inéditas; se trata, a mi parecer, del primer “libro de artista” publicado en Colombia: una obra de arte que elige al libro por formato y que se presenta en su totalidad al público dentro de los confines de las páginas.

En la introducción a la primera edición del texto Grau declara: “En esta edición del diario no se han reproducido todas las láminas, ni se han acabado todos los viajes” (1977, presentación). Esta nota del autor debe tomarse de forma literal: efectivamente, hay suficientes diferencias entre la edición de 1977 y la segunda, de 1984, como para calificar a esta última de “definitiva”. Aquí Grau modificará ligeramente la cita, asegurando que en esta versión “sí se han reproducido todas las láminas, pero no se han acabado todos los viajes” (1984, subrayado en el original). Para el autor el proyecto estaba concluido. Es fundamental notar aquí que, por entender

¹⁶ En Colombia se denominan así a los talleres de impresión.

¹⁷ Villegas es el fundador de Villegas Editores, posiblemente la editorial artística más importante de Latinoamérica; Nicholls recibió en 2012 la Cruz de Boyacá, la máxima condecoración entregada por el gobierno colombiano.

que la segunda edición se apega más a la visión del autor, he decidido describir el contenido de la obra siguiendo la estructura de la segunda edición.

La de 1977 se compone de 37 entradas sin orden evidente, precedidas por una página de presentación; la segunda incluye 16 láminas más, junto a un dossier biográfico de 7 páginas al final del texto. Para la primera edición, Villegas (sin duda a pedido de Grau, que estaba bien versado en técnicas de impresión tras sus estudios iniciales en el Art Students League de Nueva York) imprimió las ilustraciones en grupos de a cuatro en una sola resma de papel, que luego se cortó a la mitad; los segmentos resultantes se doblaron por el medio y se cosieron al lomo, separados por páginas en papel de seda muy delicado, responsable de evitar que las imágenes se desgastaran con el roce entre sí. Este método, bastante artesanal y con una alta cuota de improvisación, contrasta con las impresiones luminosas sobre papel propalcote (una especie de cartulina muy gruesa, alisada) de la edición de 1984. Adicionalmente, muchas de las ilustraciones publicadas en la primera edición parecen haber sido retocadas para la segunda; hay variaciones evidentes en el coloreado de láminas como “Langostas autodestructivas” (16 en la primera edición, 10 en la segunda) o “Lophophora” (1 en la primera edición, 3 en la segunda). En la mayoría de los casos, sin embargo, debe atribuirse la discrepancia de las tonalidades a un proceso más depurado de fotografía y reproducción de las pinturas.

La cubierta también es distinta en ambas versiones. La del texto de 1977 está envuelta en una funda de papel negro, en la que aparece el título del libro y el dibujo de una mano marcada con símbolos astrológicos, alrededor de la que se han realzado los puntos cardinales; bajo la funda está la misma información, pero grabada en relieve sobre lienzo negro de excelente calidad. La edición de 1984 desechó esta ilustración (es la única que se pierde de la edición original) y en cambio reproduce la lámina 28 (séptima en la original) sobre una cubierta azul

turquesa. En el cuero marrón de las tapas aparece la misma imagen en relieve. De nuevo hay que dar crédito a Bolívar: pese a las discrepancias evidentes en los criterios de los editores y a los diferentes materiales y métodos empleados para la impresión, las dos versiones de *El pequeño viaje* son, en definitiva, testimonio de espléndidos valores editoriales.

Un elemento que ayuda a comprender mejor el proceso de producción de la obra es el uso de sellos alusivos a la Expedición Botánica, que aparecen en tinta azul y roja sobre algunas de las ilustraciones y que Grau describe en la presentación del libro como una costumbre que “[fue] perdiendo a medida que [su] diario [...] fue cobrando realidad” (1977, presentación). Sólo 11 de las 53 láminas fueron estampadas y las marcas en cuestión aparecen a lo largo del texto, sin sucederse cronológicamente; el texto de la presentación invita a suponer que corresponden a las imágenes que se terminaron primero. Ninguna de las páginas inéditas de la segunda edición, por ejemplo, exhiben estas marcas. Como los sellos no están en sucesión dentro de la obra, se infiere que las láminas se trabajaron en desorden y durante el mismo lapso (de otra manera, solo las más antiguas los tendrían) y que las fechas que aparecen junto a las ilustraciones solo corresponden a los días en que el artista visitó los lugares que aparecen descritos y no a la fecha precisa de creación o siquiera concepción de las pinturas. Esto se ve reforzado al examinar las páginas “nuevas” de la segunda edición: las fechas se intercalan con las publicadas previamente, en vez de aparecer agrupadas en conjunto al final.

El ordenamiento de las páginas en la edición de 1977 es bastante peculiar. Las ilustraciones se presentan sin un orden cronológico, geográfico o temático evidente: por ejemplo, la lámina 34 (“*Dendrocygna Pterodáctila*”) está rotulada “Cabo de la Vela, Guajira” (1977, 34) y fechada en enero 26 de 1973, pero le suceden los “Pájaros carniceros entre Chile y la Argentina” (1977, 35), con noviembre de 1974 como fecha. En la segunda edición, estas páginas no son

consecutivas. Curiosamente, la esquina superior derecha de algunas de las ilustraciones aparece rotulada con numerales romanos que no son sucesivos en la primera edición; en la segunda, las ilustraciones marcadas I, II y III sí están juntas y corresponden a las primeras tres páginas del texto. Es evidente que Grau tenía pensado un orden diferente para las imágenes que aparecieron en la primera edición, pero por alguna razón misteriosa fue desechado en las etapas finales del proceso de publicación. La segunda edición parece reproducir con mayor fidelidad la organización original que el artista había imaginado.

Descartando algún accidente, puede intuirse que Grau optó por acomodar las páginas de la edición de 1977 de acuerdo con el contenido de las láminas. Algunas de las ilustraciones nos muestran entradas de diario con observaciones botánicas o zoológicas, agrupadas en relaciones temáticas o geográficas. Estas páginas sugieren, de forma más o menos directa, los álbumes naturalistas de la Expedición Botánica en que el autor se inspiró. Otras ilustraciones, en cambio, son láminas “especiales” que funcionan como marcadores dentro del texto: separan la obra en partes y presentan variaciones de tema, tono y estilo pictórico. Así, las láminas marcadas con títulos recurrentes como “consejos para viajeros de la zona tórrida” o “espejismo”, separan al texto en secciones conformadas por las páginas más convencionales. Este sistema caprichoso fue reemplazado en la segunda edición por un ordenamiento cronológico tradicional; salvo algunas excepciones que obedecen a razones estéticas o de presentación, la sucesión de las páginas obedece a las fechas que aparecen en el margen de las imágenes.

Las primeras páginas (1 a 4) de *El pequeño viaje* corresponden a la geografía del departamento de Antioquia en Colombia y están fechadas de abril 5 al 7 de 1973. Estas ilustraciones se ocupan primordialmente de motivos botánicos y medicinales, con la reproducción de recetas para infusiones o remedios caseros (1 y 2) y plantas decorativas (4) o

exóticas como la lophophora (3), de la que se extrae el peyote. Esta lámina, reproducida en blanco y negro en la primera edición, aparece a color en la segunda. La mayoría de las imágenes de esta primera sección han sido plasmadas en tinta china directamente sobre el papel, sin los fondos en témpera característicos de ilustraciones posteriores. Todas las páginas de este primer grupo exhiben, además, los sellos alusivos a la expedición botánica. Como se mencion  antes, las tres primeras ilustraciones están marcadas con numerales romanos en la esquina superior derecha.

La siguiente parada en el diario (imágenes 5 a 9) ubica al lector en Tierradentro, región del suroeste colombiano famosa por sus yacimientos arqueológicos y vestigios precolombinos. En estas páginas, fechadas del 30 de abril al 10 de mayo de 1974, son característicos el uso de tonos tierra y las alusiones constantes al pasado indígena; las tumbas, los guaqueros y las guacas reemplazan las flores y las plantas de la sección anterior. Junto a estos motivos aparecen los primeros escritos extensos dentro de la obra; el tono es solemne, roza la hierofanía, la plegaria, la invocación. Grau declara en un fragmento:

Viene a mí, Tierradentro como una flora sangrante, que se deshace debajo de mis plantas. Nada puede evitarlo porque su aliento sube de sus raíces y volcanes, de sus ríos violentos, de sus montañas verdes, angustia vegetal entre sus muertos (1984, 7).

Esta idea de una Tierradentro primordial se expande a la lámina 9, en la que aparece un hombre usando huesos pélvicos a manera de casco y dentro de un recinto cuyas paredes están cubiertas con motivos decorativos copiados de los vestigios precolombinos de la región. Hay una gran cuota de simbolismo: el artista presenta a la pelvis como “la primera puerta, la primera corona” (1984, 9) que el ser humano atraviesa. El resto del escrito procura un rescate de la historia perdida de los pueblos originales de la región:

¿De qué manera empezó a reinar el primero de vosotros? ¿cómo se llamó? ¿qué origen tuvo su linaje? ¿cuáles fueron sus hazañas? (1984, 30)

El tema de la memoria es central a los recorridos de *El pequeño viaje*. La preocupación del artista por el pasado deviene otro nivel de exploración dentro del texto.

Grau deja momentáneamente Tierradentro para regresar a su nativa Cartagena; entre las páginas 10 y 15 explorará sus playas y demás parajes de la costa atlántica colombiana. Estas láminas están fechadas del 30 de mayo al 4 de junio.

Las imágenes de esta serie se unen con habilidad a la temática de los orígenes explorada en las páginas previas, al ofrecer dos versiones de crustáceos que destruyen a sus padres al llegar a la edad adulta: los “Cangrejos partenogénicos” (12) y las “Langostas autodestructivas al llegar a la edad adulta” (10). La primera muestra a un cangrejo joven que emerge a la superficie desde el caparazón roto de su madre; la segunda, a varias langostas enzarzadas en lucha rodeadas de cabezas y patas cercenadas. El respeto a la naturaleza ancestral es un tema recurrente en la obra que se traslada, en las láminas 14 y 15, a la denuncia de la tala de árboles. La irreverencia frente a la naturaleza y el pasado cobra dimensiones bíblicas cuando Grau sugiere que, tras talar “el último de los bongos que en un tiempo sombrearon la orilla oriental del río Sinú” (1984, 15), los habitantes de Montería fueron objeto de un castigo divino:

A las 10 de la mañana comenzó a oscurecer como si fuera de noche. Las aves de corral y demás volátiles buscaban presurosas sus dormitorios y en cada casa se encendían los pabilos pues era tan grande la oscuridad que era difícil transitar (íbid.).

La defensa del medio ambiente excede para Grau los argumentos ecologistas; la preservación de la naturaleza es para él equivalente de respeto por la historia.

Grau regresa a Tierradentro en el siguiente grupo de ilustraciones (16-24). La lámina 16 muestra una cartografía de la zona en la que Tierradentro ha sido señalada con pinceladas rojas; en las palabras superpuestas sobre la imagen se lee: “Tierradentro presenta, en las cartas geográficas, la forma de un corazón al revés” (1984, 16). En esta serie se presenta también el primer “Consejo para viajeros en la zona tórrida” (19), un rótulo común a las pinturas que proponen alternativas de defensa frente a las alimañas tropicales con instrumentos o técnicas que parecen inspiradas por las ideas de Alfred Jarry¹⁸: la lámina 19, por ejemplo, sugiere el uso de dos artefactos bautizados “Tercera mano para repeler insectos y máquina para matarlos después” (1984, 19). En este tipo de láminas puede observarse una marcada influencia estética de los movimientos artísticos de fines del siglo XIX y principios del XX, como la patafísica, el surrealismo y el expresionismo.

Las páginas 18 y 20 aluden a la antropofagia ritual de los habitantes de Tierradentro. En la 18 se aprecia una cabeza humana sonriente, descansando cercenada sobre un plato; la composición está sin duda inspirada por el tema renacentista de Salomé y Juan el Bautista. La lámina viene acompañada por un título irónico: “Vianda típica de la región de Barbacoas, Nariño” (1984, 18). La página 20 contiene únicamente texto, separado en dos secciones: en la

¹⁸ Jarry es el autor de “Gestes et opinions du docteur Fastroll, pataphysicien” (publicado de manera póstuma en 1911) que describe una nueva ciencia dedicada a estudiar las excepciones que gobiernan cada evento en el universo, haciendo de la vida una suma de eventos extraordinarios. Tras su muerte se fundó en París el “Collège de ‘pataphysique”, que reunió a artistas como Jacques Carelman, Max Ernst y Marcel Duchamp, principales responsables de la transmisión de los conceptos patafísicos a las artes visuales. En la literatura latinoamericana, por otra parte, es necesario destacar a Julio Cortázar como el escritor que más efectivamente se inspiró y difundió las ideas de Jarry. En las láminas de “Espejismos” y “Consejos para viajeros de la zona tórrida” resuena el eco de *Bestiario* (1951) y muy especialmente *Historias de cronopios y de famas* (1962); por ser contemporáneo del argentino, por su relación estrecha con los escritores colombianos del boom y por su devoción particular por la lectura resulta fácil asumir que Grau conoció la obra de Cortázar y que esta influyó hasta cierto punto en la concepción literaria de *El pequeño viaje*.

primera las palabras discurren en sentido vertical, describiendo las costumbres de los indios y su apariencia física; en la segunda se explican los “Encantamientos producidos por la semilla del helecho y sus propiedades” (1984, 20). El estudio de plantas medicinales y sus propiedades mágicas, común a las imágenes del primer grupo, es uno de los temas predilectos del autor.

Las últimas dos páginas de este grupo (21 y 22) se ocupan del “Hombre de Otavalo”, un sitio de restos humanos excavado en Ecuador durante la década del cincuenta. Pese a que en principio se estimó que tenían más de 28.000 años de antigüedad (dato que Grau resalta en el texto informativo), hoy en día se acepta que no pueden datarse más de 500 años atrás. Esto sin duda habría contrariado mucho a Grau, quien le dedica al hallazgo un minucioso texto enciclopédico al hallazgo y se refiere, una vez más, al cráneo fósil como metáfora de los orígenes ancestrales de la vida en Suramérica.

La siguiente lámina (23) reproduce una mazorca que se deshace en líquido sobre el paisaje de la Vereda del Placer en Santa Helena, Antioquia, fechada entre los viajes de Grau al sur y norte de Colombia. Aparece aquí únicamente para mantener el ordenamiento cronológico de la obra, pues la siguiente serie de láminas (24 a 29) se ubican en el Cabo de la Vela, en la Guajira colombiana. Son imágenes marcadas por el azul de los cielos y los mares immaculados de la región: conviven animales del pasado prehistórico, como la “Dendrocygna pterodáctila” (25), con especies grotescas como el “Pez diablo” (28) del que se describe una autopsia detallada. Una de las láminas más interesantes del libro está presente en esta sección: la “Venus de la Guajira” (26), que muestra tráqueas de tiburón imaginadas como torsos femeninos, muy en el espíritu de las representaciones de Venus grecorromanas. Personalmente creo que esta fue una de las últimas ilustraciones terminadas por el autor: no fue publicada en la primera edición del libro y es la única en toda la obra que conserva los trazos originales a lápiz para las figuras y los textos,

que por regla general aparecen resaltados en tinta negra. Cerrando este grupo de láminas está el segundo “Consejo para viajeros en la zona tórrida”, que en este caso es una elaborada “Máquina para pisar cucarachas”¹⁹ (29).

La lámina 30 marca la aparición del primer “espejismo”. Grau destina este término a imágenes cargadas de erotismo y seducción que parecen invocar la prudencia del viajero; mi impresión es que el autor quiere asociarlas con distracciones hedonistas como el sexo o el licor, que podrían descarrilar a un explorador frívolo. El siguiente espejismo (32), por ejemplo, muestra a una mujer con dos racimos de uvas que crecen entre su cabello y a una mariposa flotando junto a su cara. Grau identifica a esta figura seductora como “La guía” (1984, 32). La sensualidad y belleza femenina hacen de nuevo presencia en el siguiente espejismo, con el texto “No dejarse llevar por espejismos. Otra pista falsa—otros guías” (1984, 35) ubicado al margen del retrato de una mujer adormecida bajo un mosquitero cubierto por colibríes. Dos manos se deslizan bajo la tela hacia el rostro de la mujer, que sonríe con placer. El colorido de la imagen, la expresión de la mujer en primer plano y el uso de la perspectiva para sugerir que las manos que levantan el mosquitero pertenecen al espectador, forman una composición de singular magnetismo; el texto “Otra pista falsa [...]” es una nueva advertencia que pretende cohibir el impulso sensual del observador. Las representaciones del vuelo son otro elemento común a los “espejismos”. La lámina 30 nos presentaba antes una pluma de pavo real, la 32 una mariposa y la 35 los colibríes; son todas figuras vivamente coloreadas, delicadas, que refuerzan la atmósfera etérea de este grupo de páginas.

¹⁹ Extendiendo los paralelos cortazarianos, cf. “Instrucciones para matar hormigas en Roma” en *Historias de cronopios y de famas* (1962).

Entre los espejismos hay dos imágenes bastante peculiares, fechadas en los meses de junio y julio de 1974. La página 33 muestra la cara ensombrecida de una lechuza, rodeada por un texto que relata dos mitos tradicionales del folklore latinoamericano: la madremonje y la llorona. Grau titula a esta lámina “Espantos que asolan al viajero y sus peligros” (1984, 33). En la imagen siguiente (la 34) el autor plantea una relación entre el mito de la llorona y la realidad al reproducir en detalle una “Mendiga ululante” (1984, 34). La composición de esta pintura remite inevitablemente a Goya y sus pinturas negras; como el pintor español, se alude aquí a la leyenda popular para resaltar los horrores de la vida cotidiana. Después de este grupo aparece un nuevo “Consejo para viajeros en la zona tórrida” (36), encargado otra vez de la protección contra las alimañas tropicales; en este caso propone el uso de insectos para defenderse de las serpientes.

A continuación Grau nos llevará al interior del Amazonas y, de ahí, a Bolivia, Chile, Argentina y México. Nos presenta un mundo tropical voluptuoso, lleno de exotismo, con animales fantásticos y paisajes paradisiacos. Este grupo de páginas (37 a 47), fechado de julio del 74 a enero del 75, incluye la mayor cantidad de láminas inéditas de la segunda edición.

Las imágenes 37 y 39 de esta serie se ocupan de la descripción de un árbol, primero a nivel verbal (Grau dedica un texto a las acepciones posibles de la palabra “tronco”) y luego con una alegoría del árbol del caucho como torso masculino desnudo; las líneas sinuosas que cubren el cuerpo y las gotas viscosas de látex que resbalan por la corteza cargan a la imagen de un erotismo singular. Las imágenes 38, 45, 46 y 47 presentan motivos animales. “El antiguo viejo sapo del alto Amazonas” (38) y el “Ave rapaz doméstica: Leticia Clorophilia” (47) son muy interesantes pues representan animales ficticios acompañados por textos repletos de humor. En el extenso escrito que acompaña la lámina 47, Grau apunta:

Los loros pertenecen a un grupo muy antiguo que muestra cierta afinidad en su anatomía y costumbres con las palomas y “cuckoos” [...]. Tribus primitivas los han usado como “pets” desde tiempo inmemorial.

También resulta divertida la forma en que Grau cierra el texto:

No hables nunca como un loro. Te expones a encontrarte con otro loro igual.

Esta es la versión más desenfadada de Grau en todo el libro, que contrasta con el tono enciclopédico de otras páginas o la gravedad de las láminas dedicadas a Tierradentro.

La lámina 42 consiste de un escrito de corte lírico presentado sobre un fondo azul celeste. El título “Letanía amazónica” anticipa una composición sustentada con fuerza en el paralelismo y la repetición. En algún pasaje Grau parece invocar la imagen que decoraba la tapa de la primera edición:

Oriente: este, levante, naciente
Occidente: oeste, poniente
Sur: mediodía, austral
Norte: septentrión, boreal

(Grau, segunda edición 42).

Más adelante escuchamos a una voz poética que clama por un otro innombrado, en ausencia; Grau repite cada verso dos veces, implementando variaciones paralelísticas a medida que el texto se deshilvana:

Estoy aquí como si estuviera contigo
Estoy aquí como si estuviera contigo
Estoy aquí pensando que estoy contigo
Estoy aquí pensando que estoy contigo
Estoy aquí pensando que estoy contigo
Estoy aquí pensando que estoy contigo
Estoy aquí creyendo que estoy contigo
Estoy aquí creyendo que estoy contigo
Estoy aquí creyendo que estoy contigo

Estoy aquí sabiendo que estoy contigo
Estoy aquí sabiendo que estoy contigo
Estoy aquí sabiendo que estoy contigo

(íbid.).

A medida que la invocación se acerca a su final, los versos se deshacen en la medida en que la presencia del otro se hace más cercana:

Estoy aquí pensando que
Estoy aquí pensando
Estoy aquí
Estoy
Contigo!

(íbid.).

Este es el texto de *El pequeño viaje* en que vemos a Grau desempeñar con mayor personalidad el rol de escritor.

Las láminas 43, 44, 45 y 46 están localizadas fuera de Colombia. Las dos primeras son de orden paisajístico y capturan vistas exóticas, muy representativas de sus respectivos países: la playa de Ipanema en Río de Janeiro (43) y las cumbres de los Andes bolivianos (44). Son composiciones que corresponden a la imaginería de las postales turísticas. Las ilustraciones 45 y 46 reproducen en páginas consecutivas los “Pájaros carniceros entre Chile y Argentina” (45) y un pavo o “guajolote” mejicano (46). El contraste entre las imágenes es evidente: en adición a la palabra “carniceros”, la primera presenta animales ficticios, con rasgos aterradores y dientes afilados al interior de sus picos; la segunda, en cambio, muestra al animal real, disecado, suspendido del techo de una lonchería²⁰.

²⁰ Restaurantes populares a lo largo de América Latina que ofrecen a sus clientes comida típica a precios modestos.

La última parte del texto (páginas 48 a 52) no tiene un centro geográfico determinado pero sí parece apearse a un mismo eje temático: lo oculto. Las ilustraciones 48 y 50, por ejemplo, abordan la preparación de sahumeros para proteger al viajero. En la 48 Grau describe el proceso de quemado de “las 7 hierbas” (1984, 48) entre una espesa nube de humo, que ocupa la mayor parte de la página. Las tonalidades se enfrían respecto de las páginas dedicadas a la Amazonía; predominan el blanco, los grises y los colores deslucidos. La lámina 50 describe la “Melisa” o toronjil, dibujada sobre un fondo que, según la explicación, corresponde a “81 fruticas de lágrimas de Cristo” (1984, 50). El esoterismo de esta sección del libro es resaltado por la aparición de seres míticos como el “Forasquín del monte” (49) o las brujas (52), que el artista atribuye a los “Cuentos de las ayas de Mahates, Canal del Dique, Cartagena” (1984, 49). Esta referencia podría remitirnos al paso del artista por esta localidad (un pequeño pueblo al sur de Cartagena) durante su adultez o, simplemente, a las historias que les escuchó en su infancia a las empleadas domésticas que trabajaban en la casa de sus padres. El mito es un componente esencial de *El pequeño viaje*. La fascinación del autor por las leyendas del folklore colombiano ya había quedado registrada en las láminas 33 y 34.

La imagen 52 merece atención especial: muestra un cuerpo masculino de extrema palidez tendido sobre el piso; sobre el ombligo pende una aguja, atada a una línea de hilo. En el texto complementario el autor describe el ritual realizado por las brujas para “chuparle por ese orificio todas sus esencias y así poseerlo física y espiritualmente” (1984, 52). La composición de la imagen recuerda de inmediato a la famosa “Violencia”, pintada por Alejandro Obregón en 1962. No creo que esto sea coincidencia; la presencia invisible pero constante de la muerte en las páginas finales de *El pequeño viaje* refuerzan el vínculo con Obregón y otros pintores colombianos pertenecientes a la generación de Grau.

La obra se cierra de manera brusca con la “Levitación de Santa Sofía de Tenjo” (1984, 53), una lámina inconclusa, sin fecha ni texto. Puede apreciarse una quebrada rodeada por helechos, pero no aparece nada más.

En este punto Grau da por terminada la obra. El texto introductorio de la edición de 1984, qué curioso, presenta una pequeña enmienda respecto de la versión original: el autor asegura ahora haber “reproducido todas las láminas” (Grau, segunda edición, presentación. Subrayado en el original). Todo esto plantea por fuerza una pregunta: ¿Es *El pequeño viaje* una obra completa?

Creo que la respuesta es un *sí* que se extiende a las dos ediciones del libro. Las ilustraciones adicionales y su respectivo ordenamiento amplían el alcance geográfico y temático del texto, pero el mensaje de ambas versiones sigue siendo en esencia el mismo: la exploración estética de un territorio usando las claves de la exploración científica. Grau transmite con éxito la misma idea en ambas ediciones: más que una realidad que no puede ser documentada in situ, como hicieron los pintores de la Expedición Botánica, *El pequeño viaje* ofrece una experiencia de descubrimiento fantástico, generada por la ensoñación del explorador. Independiente de la versión que se consulte, el mérito del artista reside en poder comunicar esa impresión final al lector que lo ha acompañado en su viaje y acaba de cerrar las tapas.

Capítulo 3

El goce

Se bajaba por una escalera estrecha, oscura, hasta un sótano. Ahí se hacían a veces conferencias o eventos sociales. Una puerta comunicaba esta sala con el recinto adjunto, en donde se exhibían las obras. Los hermanos Rubio Cuervo, sus propietarios, habían quedado impresionados por las galerías elegantes en Europa y los Estados Unidos y soñaban con instituir un espacio semejante en Bogotá. Enrique Grau es uno de los artistas elegidos a dedo para colgar sus cuadros en las paredes de la galería Leda aquella noche junto a Obregón, Manzur y Botero. La fecha es el 9 de abril de 1948. Se desata el “Bogotazo”. El asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán²¹ y el pandemonio subsecuente en el país marcó de manera indeleble a esta generación de artistas. Es como si la masacre que se perpetraba en las calles se hubiese tomado el trabajo de bajar los escalones de la galería para contemplar y, de paso, hacerse un lugar al interior de los lienzos allí dispuestos. La violencia se convirtió, desde entonces, en un tema fundamental de la pintura colombiana. Con su tradicional optimismo, Grau calificó el 9 de abril como “una hecatombe para Bogotá” pero que, irónicamente, “de entre las cenizas la ciudad se abrió al mundo, a las artes, a la comunicación” (Laverde 130). Esta postura, sin embargo, no lo hizo inmune a la preocupación generalizada por la situación del país.

Grau se acercó al tema de manera tangencial con sus jaulas vacías (1949 a 1970) y de forma manifiesta en los últimos años de su vida con una serie de carboncillos (2002 a 2003) en la

²¹ Gaitán fue un candidato presidencial del partido Liberal colombiano para las elecciones de 1950. El país experimentaba una profunda división política que, acentuada por su muerte, provocó el enfrentamiento violento entre los partidos políticos tradicionales y el nacimiento de las guerrillas marxistas en Colombia.

vena de los *Desastres de la guerra*, de Goya; en sus entrevistas mostró siempre pesar y desconcierto ante los hechos de violencia. Sin embargo, contrario a sus contemporáneos, nunca pudo hacer de la violencia una fuente primordial de inspiración. El apogeo del conflicto armado encuentra a Grau enfrascado en una búsqueda técnica, explorando estilos: las jaulas, por ejemplo, más que un instrumento de denuncia son un recurso geométrico, residuos de un breve flirteo con el cubismo. De los carboncillos se desprende con más fuerza la admiración a Goya que el horror ante los estragos del conflicto armado.

Esto no implica desde ningún punto de vista que Grau haya sido un artista indolente o, peor todavía, “elitista”. El conjunto de su obra, muy particularmente sus retratos, demuestra una deferencia especial por la vida afuera de las ciudades, las minorías y las clases bajas. El desencuentro entre Grau y la violencia como tema se reduce a un problema de inspiración: nada de lo que aparecía con regularidad en los periódicos lo cautivó al extremo de forzarlo a tomar el pincel. Este no es el caso de, por ejemplo, Fernando Botero y sus representaciones minuciosas de los “chusmeros” y los paramilitares, de Pablo Escobar y “Tirofijo”.

Es importante notar que la preocupación esencial de la obra de Grau no es en realidad diferente de la de Botero; ambos están interesados en retratar los rasgos de lo que consideran la “realidad nacional”. La diferencia radica en que perciben dicha realidad de maneras distintas: Grau la descifra de manera alegórica, desde la calidez y el optimismo que le caracterizaron en vida; Botero con el distanciamiento, la imparcialidad y la gravedad de un cronista. Los dos artistas encuentran su inspiración, pues, en la vida: en el exotismo y la voluptuosidad de la que persiste por el lado de Grau, en los horrores de la que se violenta y se destruye por el de Botero.

Este vitalismo intenso es la seña inconfundible de la obra de Grau. Su trayectoria nos revela a un artista que desecha capas innecesarias de estilos o afectaciones e intenta cosas diferentes; consolida una técnica, pero desde muy temprano en su producción hace suyas ciertas temáticas. Fueron característicos sus retratos de mujeres sensuales, las naturalezas muertas con elementos tropicales, las representaciones de animales míticos: aunque la impronta del pincel varíe, el ojo del artista se dirige siempre al mismo punto. Como espectadores seguimos su mirada, nos enfocamos en lo que pretende que veamos; nos hacemos habitantes de un territorio que traspasa el marco de las pinturas. La obra de Enrique Grau en que todos estos elementos se condensan, la que constituye mejor que ninguna otra una postal de su universo es *El pequeño viaje del barón von Humboldt*.

Es difícil precisar el lugar geográfico en el que se asienta el discurso visual de Grau. A excepción de un puñado de obras producidas durante sus estancias en New York y Florencia, el grueso se ubica en una Colombia indefinida que se extiende por momentos en sabanas verdes cultivadas con esmero pero que se queda de repente estática como iguanas al sol en una playa caribeña. Ambos paisajes se repiten en las telas del artista, ambos paisajes podrían ser considerados manifestaciones del lugar que el artista llama hogar. Son dos versiones casi antagónicas de lo que en términos generales constituye un mismo país. La obra de Grau nos presenta un territorio fragmentado. Las características geográficas hacen de Colombia una de las naciones con mayor diversidad cultural del continente. La cordillera de los Andes se trifurca desde el sur del país, delineando y a la vez separando los valles del interior y las llanuras cercanas a la costa. La falta de ríos navegables mantiene las regiones comunicadas entre sí;

durante la infancia de Grau los champanes²² sobre el Magdalena constituyeron el único medio de transporte entre el Caribe y el interior. La vida familiar ata al artista a Cartagena (la ciudad más importante de la costa) y la profesional a Bogotá (la ciudad más importante del interior); el resto del país permanece oculto para él, se vuelve una referencia distante. En los años sesenta sus amistades en los círculos artísticos e intelectuales lo llevan a visitar otras ciudades importantes del país; aun así, el contacto del artista con las zonas más desfavorecidas del país es, a lo sumo, marginal.

“Un día sentí que no conocía a Colombia”, admite Grau en la página introductoria de *El pequeño viaje* (1984, presentación). Asegura estar familiarizado con “sus capitales de provincia, o a la Cartagena de las viejas murallas y recuerdos familiares o la Bogotá de años después con su 9 de abril o aquel país que se cubrió de violencia y sangre” (íbid.), pero manifiesta el deseo de emprender un viaje explorador que trascienda estos elementos factuales característicos de una lectura histórica del territorio. La refutación de este enfoque por parte del artista se traduce en un deseo de *des-aprender* la concepción de Colombia a la que le han inducido otras opiniones y guías, como la familia, los círculos intelectuales y los diarios. Esa Colombia le ha sido ofrecida por intermediarios, y es la voluntad del artista descubrirla de nuevo basándose solo en su experiencia personal. Es en este punto que las vidas de Enrique Grau y los miembros de la expedición botánica parecen intersectarse: parten juntos a explorar un territorio desconocido.

Uno de los rasgos distintivos que Bélgica Rodríguez identifica en la obra de Grau es el “acervo de datos visuales” (19) que el artista ha acumulado viajando por el mundo. *El pequeño*

²² Tipo de embarcación ligera, propulsada por remos, muy común en los ríos navegables del norte de América Latina.

viaje prescinde de elementos decorativos comunes al resto de su obra —como las jaulas, los muebles y la ropa—pues hacen parte de un lastre cultural del que el artista se quiere desprender.

¿De qué está hecha una roca en la Guajira o qué se siente ante un árbol de caucho en el Amazonas? ¿Cómo se puede fotografiar el nacimiento ficticio de los cangrejos o describir el miedo que se siente ante los espantos que asustan a los viajeros? (1984, presentación).

Las preocupaciones estéticas planteadas en el texto son de orden existencialista; nos hablan de una persona decidida a confiar en el tacto, la primera impresión, la corazonada y, por ende, comprometida con el rechazo de una realidad objetiva. Añade Grau: “Había que ver todo eso con ojos nuevos, ver todo como si fuese la primera vez” (íbid.). El autor está dispuesto a dejar de lado lo que ya sabe, incluso su propia biografía, para bañarse de una realidad nueva.

Esta Colombia sensorial de construcción subjetiva, afectiva y fantástica, se contrapone en la obra a la Colombia histórica que Grau reconoce como objetiva, impersonal y enciclopédica, pero de la que también echa mano para “manufacturar” su territorio. El lenguaje científico es un recurso que aparece con frecuencia superpuesto en los textos a imágenes de cariz surrealista. La escritura dicta las leyes que rigen estos universos, pero la imagen nos los presenta imposibles; podría afirmarse que con los textos el artista refuerza las características tangibles de las láminas, facilitando así la asimilación de lo intangible. Un buen ejemplo de esto es la lámina 17: el artista nos presenta un pájaro deforme, con manos humanas por patas. Los trazos, el colorido y los volúmenes se ajustan a lo que esperamos de una representación convencional, pero el elemento disociador es la presencia de las manos burdas, poderosas, que posan al ave sobre la tierra. El texto acompañante describe los hábitos del pájaro, incluidos su tamaño y género; el título “Eumomota superciliosa” (1984, 17), corresponde al nombre científico real del Torogoz o Barranquero, una especie real. Algo similar ocurre con el cráneo del “Hombre de Otavalo”

(Grau, 21), que el pintor expone achatado, suspendido en el aire bajo un cielo completamente estrellado. El texto explicativo en este caso recuenta, a manera de crónica, la historia real del hallazgo de estos restos en Ecuador. Estos textos enciclopédicos se nutren de convenciones científicas como la nota al pie (p. 1), taxonomías (pp. 2 y 48) la referencia o cita de otros autores (pp. 29 y 47), estadísticas (pp. 42, 43 y 51) y, principalmente, la entrevista (pp. 14, 16, 20, 37, 50). Este tipo de composiciones se resumen en el diagnóstico que da Rodríguez de *El pequeño viaje*: “un libro de ciencia ficción en el que todo lo que se plantea es propio de una voraz realidad” (46).

Esta fórmula creativa admite también la inversión de los valores y a veces el texto es el que cobra tintes surreales junto a estrictas representaciones figurativas. La lámina 7, por ejemplo, reproduce unas estatuas precolombinas derruidas junto a un texto lírico: al describir la zona, Grau se apresura a mencionar que allí se encuentran “los más acertados médicos en Calderas y Tocaima, y los más terribles brujos en Sta. Rosa y Pedregal” (1984, 7). La anáfora aquí es efectiva pues retiene la escasa distancia entre lo científico y lo mágico en concordancia con la propuesta del libro. Otro lugar en donde esto ocurre es la lámina 37. El autor ha dibujado un árbol y da todo tipo de definiciones a la palabra tronco; de hecho, la pregunta “¿Qué es un tronco?” actúa dentro del texto a manera de estribillo. Algunas de las respuestas se afirman en la metáfora (“raicillas de la tierra para pegarse al universo”) y otras en la sátira y el humor (“Dormido como un tronco, persona tronca²³, (...) tronco de vieja!”) (1984, 37).

Rodríguez advierte que “a Grau le interesa, en muchos casos, convertir asociaciones literarias en asociaciones visuales no interpretativas, que resulten en un diseño y una estructura

²³ En Colombia aplicamos el adjetivo “tronco” a todo aquel al que “le rebota un ladrillo”, “tiene dos piernas izquierdas”, “no le hace un gol al arcoíris”, etc. (v. Arbeloa, Álvaro o Presas, Oleguer)

unificada” (32). Las páginas de *El pequeño viaje* se construyen con este arquetipo, y hacen del talento de Grau como escritor una pieza vital para la coherencia interna de la obra. Sin importar qué tan buenas fueran las ilustraciones, el tono de la escritura debe ser en extremo preciso para que el conjunto funcione; esto convierte lo que de otro modo sería una colección de pinturas con intervenciones textuales o títulos ingeniosos en una obra de arte en propia ley. Con esta fórmula y en estos términos se construye el espacio; se da vida así a los animales imaginados, los seres soñados, los paisajes mal recordados. Es un recurso que le vale a Grau para intentar lo que su amigo Gabriel García Márquez logró en el plano estrictamente literario: universos edificados con solidez por cuyas grietas en los muros se filtra lo real maravilloso, anticipado por Alejo Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949).

Sin embargo, Enrique Grau antes que escritor, es un pintor nato: una persona con sensibilidad y talento literario, que sigue siendo primordialmente un artista plástico. Su estilo, de regreso a la figuración, permite que las creaciones del libro parezcan orgánicas y posibles. La influencia de la primera ola de pintores surrealistas se presenta inconfundible en *El pequeño viaje*, pese a ser una característica que hasta ahora los críticos han preferido no asociar con la obra de Grau; es posible que esto se deba a unas declaraciones del artista en 1940, cuando tras ganar la Mención de Honor en el Salón de Artistas Colombianos desechó la influencia del movimiento surrealista por considerarlo carente de “sentimiento pictórico” (Rodríguez, 15). Son palabras muy contundentes para un chico de escasos 20 años, a quien le faltaba todavía viajar a Nueva York y Roma para educarse formalmente en la pintura, antes de visitar los grandes museos europeos y descubrirse como realizador de cine experimental²⁴.

²⁴ *La langosta azul* (1954), vale apuntar, es una película de estricto corte surrealista.

Más allá del carácter del libro en conjunto, hay varias improntas específicas que nos permiten relacionar a *El pequeño viaje* con el surrealismo pictórico. En primer lugar, Grau nos presenta a menudo las figuras suspendidas en medio de la página (láminas 2, 9, 10, 12, 14, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 36, 39, 40, 43, 46 y 48), desatadas de los paisajes verosímiles, con cielos y mares muy azules, que las rodean. La desintegración de los elementos sólidos (como la mazorca gigante que se riega sobre la página 23) y la construcción de símbolos y alegorías a partir del cuerpo humano (el ojo dentro de la pluma de la lámina 30, el torso masculino como árbol de caucho de la 39) nos remiten necesariamente a la obra de Dalí. La “tercera mano para repeler insectos [...]” (Grau, 19) y la “Máquina para matar cucarachas” (Grau, 29), dos de los artefactos ofrecidos en los “consejos para viajeros de la zona tórrida”, son esencialmente soluciones patafísicas (o *patafísicas*, para respetar el formalismo) de principio del siglo XX, conforme a los postulados de Alfred Jarry y con notas estilísticas de la primera producción de Jacques Carelman y Max Ernst. Además, buen número de pintores asociados al surrealismo favorecieron al libro como obra de arte. La *Cara de la clase dominante* (1921) es un ejemplo pertinente, pues el alemán George Grosz²⁵ fue uno de los mentores de Grau durante su estancia en Nueva York. Los libros de artista son, ante todo, un recurso que favorece la expresión surrealista pues permite que el autor fusione poesía escrita y visual sobre un mismo escenario; al terminar cada lámina, las figuras, suspendidas al interior del papel, se fusionan con los textos que flotan alrededor. La acción conjunta del texto y la imagen nos permitiría identificar, de la mano del autor, lo “verdadero” dentro de cada lámina; según Grau, “había que dibujar y contar, crear y plagiar para encontrar lo inesperado y lo real” (1984, presentación).

²⁵ Grosz fue uno de los miembros más prominentes del movimiento expresionista y futurista alemán, valiéndose de técnicas urbanas como el grafiti o la caricatura; de ahí su cercanía al libro y la impresión como formatos artísticos, centrales a la corriente estética de la “Nueva objetividad”.

Es a partir de estos aspectos que surge una inquietud esencial para *El pequeño viaje*: ¿cuánto de nuestra interacción con un espacio desconocido se afina en lo estético y cuánto en lo documental? ¿Hasta qué punto nuestro afecto nos permite —o nos impide— identificar *lo real*? El texto propone que hasta en empresas decididamente científicas como las expediciones botánicas, la producción intelectual contenía residuos valiosísimos de la más pura condición estética y afectiva. Esta idea podemos rastrearla mucho antes de las expediciones botánicas: desde las crónicas de Indias se hace evidente un sustento literario y estético, fundamental dentro de obras como los *Naufragios*, de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, o el propio *Diario de a bordo*, de Cristóbal Colón. Otra coincidencia recae en que, como los conquistadores, Grau identifica en la naturaleza un talante místico. En una entrevista confiesa: “durante 50 años fui ateo absoluto, pero cuando fui a islas (sic) Galápagos quedé maravillado, tuvo un impacto enorme espiritualmente porque sentí el equilibrio de la naturaleza, sentí que era organizado por una fuerza mucho mayor” (Morris). La mirada del autor, está claro, trasciende la mera objetividad de los paisajes que retrata.

Sería un error (uno bien fundamentado, pero error a fin de cuentas) afirmar que lo que identifica las ilustraciones de Grau con las de los pintores de la expedición botánica o, inclusive, los primeros exploradores del continente es el interés común por registrar una naturaleza desconocida. Considero que sería una reducción tremenda del alcance de este tipo de empresas, pues bajo cada uno de los registros de carácter objetivo (llámense históricos o científicos) queda también la huella indeleble del humano, de sus pasiones y afectos. Este es el combustible del que se alimenta Grau, que explora la sensibilidad al interior de los catálogos e inventarios para luego implantarla, a su manera, dentro su propia obra. La mayoría de los artistas empleados por Von Humboldt y Mutis pintaron con un criterio científico que no solo no excluía sino que promovía

lo estético; para Daniela Bleichmar, la de Mutis en particular fue “un taller de pintura, antes que cualquier otra cosa (...). Mientras que solo 500 descripciones de plantas fueron escritas, el número de pinturas fue abrumadoramente superior: casi 6700 folios con imágenes de plantas y 700 con anatomía floral” (84, traducción de Juan Felipe Arroyave). Esto respalda la opinión de varios investigadores, que hallan al interior de las expediciones botánicas el origen de la pintura colombiana. Marta Fajardo de Rueda, por ejemplo, dice que la expedición botánica de Mutis “permitió formar una generación de artistas con una mentalidad nueva, enfrentándolos directamente a la naturaleza y logrando desarrollar a la vez una obra apoyada en la realidad y enriquecida con la imaginación” (45). El descubrimiento de la naturaleza como un escenario estético para el desarrollo de la vida permitió a lo humano filtrarse, de repente, entre las ramas, los pétalos y las hojas. En un momento dado estos pintores “fijaron su atención en el mundo que los rodeaba: las gentes, sus actitudes, cualidades, defectos, costumbres y mal comportamiento” (Fajardo de Rueda, 58), características que sin duda encarna *El pequeño viaje* con sus guaqueros, espantos, consejos para viajeros, loros parlanchines, sahumeros y taladoras de árboles. Siguiendo este patrón es que el libro de Grau se revela ante nosotros como una obra de fondo esencialmente social.

Según Laverde, la figura humana es para Grau un “elemento esencial de comunicación” (135) y en *El pequeño viaje* se convierte en el principal punto de referencia frente a la realidad. Bien sea para demostrar el tamaño descomunal de un retoño de peyote (1984, 3), metaforizar el origen del hombre (1984, 9) o asignarles belleza a los objetos que encuentra en una playa (1984, 23), siempre el cuerpo o las acciones de los seres humanos son el metro con que el espectador mide todo dentro de las láminas. Grau descubrió en algún momento, mientras miraba por enésima vez uno de los almanaques de la expedición botánica, que por firmes que parecieran los

trazos sobre el papel había una mano que temblaba de emoción al tomar el pincel. A esto se refiere cuando apunta:

Me acordé de aquellos viajeros europeos que se maravillaron ante los espejismos de nuestro trópico, de las largas narraciones para describir estas experiencias, del goce que tuvieron al dibujar unas matas de plátanos. Del sentir que a la mañana siguiente irían a deslumbrarse, escribir y dibujar [...] (1984, presentación) .

La sustancia, entonces, no está en la representación de las matas de plátanos sino en el *goce* de enfrentarse a ellas. Al autor de *El pequeño viaje* no solo le interesa reproducir la naturaleza; quiere primero evocar la mano que pinta, el corazón que palpita y los ojos que exploran. Puesto de otra forma, Grau pinta la vida expuesta a la vida. También a mí me parece ver flotando sobre las páginas de *El pequeño viaje* la mano de un artista, que no necesariamente tiene el nombre de Grau; puede tratarse de un viajero inspirado que dirige una mirada cargada de emoción a la playa recién descubierta o al inesperado valle. También percibo rezagos de quienes cortaron la gruesa cartulina de las páginas de la primera edición, del cliente distraído ojeando una copia mientras espera con paciencia que un agente termine su póliza. Todo esto, claro está, se antoja muy remoto: es una lástima que treinta años después, el libro de Grau no entre en la órbita de la conciencia colectiva del país.

Pese al olvido aparente de *El pequeño viaje*, Enrique Grau sigue siendo un personaje capital para el mundo artístico. En los museos de las principales ciudades colombianas se exhiben sus obras, sin contar la importante herencia que en vida legó a Cartagena y Bogotá a través de su fundación. Más allá de las razones estéticas que espero haber expuesto, opino que *El pequeño viaje del Barón Von Humboldt* debería mencionarse como una de las obras más importantes (y que más energía consumió) de la producción del artista. Es, por encima de todo, un texto pionero dentro de la historia editorial del país.

En el catálogo de Villegas Editores aparece la primera edición de *El pequeño viaje del Barón von Humboldt* con el rótulo “agotado”. No hay planes para relanzarlo, pese a que en los últimos cinco años la editorial ha reimpresso varias obras alusivas a las expediciones botánicas dentro de una línea en la que el libro de Grau se acoplaría bien: *Colombia en le tour du monde* (2013), compilación de artículos publicados en Francia entre 1860 y 1910; el *Diario ilustrado de José María Gutiérrez de Alba* (2012), escrito en 1869; el almanaque *Mutis y la real expedición de la Nueva Granada* (2009), que reúne las pinturas realizadas entre 1783 y 1816 de la expedición botánica; y, por último, *El viaje de Frederich Edwin Church por Colombia y Ecuador* (2008), que reproduce los bocetos e ilustraciones realizadas por el artista estadounidense en 1853. Existe un mercado para este tipo de textos, y considero que el de Grau sería un lindo complemento a las obras previamente mencionadas.

Es mi deseo personal ver publicada una nueva edición del libro que permita exponer otra vez la propuesta de Grau y llevarla a los anaqueles de las librerías. El texto y su autor siguen estando vigentes; solo hace falta encontrar la voluntad suficiente para incluir nuevamente *El pequeño viaje* en el ciclo editorial y acercarlo, por primera vez, a las manos de una nueva generación de exploradores.

Conclusión

Considerando los rasgos estilísticos y los temas que presenta, *El pequeño viaje del Barón von Humboldt* debe verse como una obra clave dentro de la trayectoria artística de Enrique Grau. Es el testimonio que mejor resume los intereses creativos del artista, agrupando en un solo lugar su paleta de colores, su talento singular para el dibujo, y, ante todo, su afinada sensibilidad frente a la vida y la naturaleza. Todos estos elementos, sumados a la relevancia que tiene Grau dentro de la historia de la pintura colombiana y al auge reciente de textos afines en la industria editorial del país, invitan a pensar en la posibilidad de editar el texto por tercera vez.

El aspecto fundamental de una nueva edición sería, como resulta obvio, que el total de las láminas de la 1984 fuesen reproducidas. Desafortunadamente, esto representa también la principal dificultad para la elaboración de una versión crítica del texto: tras aparecer en la segunda edición, muchas de las láminas fueron donadas, regaladas o vendidas por Grau o su fundación. Rastrear su paradero, convencer a sus propietarios para que las cedan al proyecto y reacondicionar las que no se hayan conservado de forma apropiada sería un trabajo muy arduo y que excedería sin duda las capacidades de un solo investigador. Una solución práctica para este

problema es simplemente reutilizar los moldes y negativos que con toda probabilidad conservan Seguros Bolívar y Benjamín Villegas de las ediciones precedentes; esto, sin embargo, robaría a *El pequeño viaje* de algunos beneficios de las técnicas de impresión modernas. Lo decisivo, quizás, es que la consulta de las láminas originales supondría acceder a información inédita que podría ser relevante para el análisis crítico de los contenidos del texto. Las variaciones en los materiales o instrumentos utilizados por el autor nos ayudarían a entender mejor el proceso de concepción del libro y a interpretar apropiadamente aspectos creativos como, por ejemplo, la forma en que Grau decidió que las láminas fueran ordenadas. La inclusión de una biografía paralela del artista complementaría las páginas con apuntes, fotografías, testimonios y otros materiales documentales. Todo esto permitiría al lector revivir el extenso proceso creador de *El pequeño viaje del Barón von Humboldt*.

Un aspecto crucial que tendría que plantear una nueva edición es si nos encontramos frente a una obra terminada en todo sentido o, en cambio, a un texto inconcluso. Apunté antes que el mensaje del autor se expresa con claridad en cualquiera de las dos ediciones, independiente del número de láminas o la calidad de las mismas; responder, sin embargo, a esta pregunta supondría presentar al lector una versión más cercana a lo que el autor habría querido publicar idealmente, otorgando así mayor autoridad a una nueva edición. Al mirar de cerca los estudios, borradores o apuntes que Grau pudo haber hecho con relación a su proyecto, podríamos entender mejor cómo se concibieron ciertas láminas (el ejemplo obvio es la lámina 53) y así acceder al nivel de lectura del texto que pretendía su creador.

Extiendo mis simpatías al lector de este trabajo por las dificultades que significa imaginar y, peor aún, comprender un texto que con toda probabilidad no tiene a la mano. Esperemos que este no sea el caso en el futuro próximo, y que eventualmente todos podamos acceder a *El*

pequeño viaje del Barón Von Humboldt para afirmar, controvertir o rechazar lo que se ha escrito aquí, en aras de enriquecer el análisis de la obra.

Bibliografía

Bleichmar, Daniela. Painting as exploration: visualizing nature in eighteenth-century colonial science. En: *Colonial latin american review* (EEUU) 15-1. Taylor and Francis, 2006. Pp. 81-104.

Fajardo de Rueda, Marta. La flora de la real expedición botánica, primera escuela de arte en el nuevo reino de Granada. En: *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, Vol 13-14. Universidad Nacional de Colombia, 1986. Pp. 41-61.

Grau, Enrique. *El pequeño viaje del barón Von Humboldt*. Bogotá: Benjamín Villegas y asociados, 1977. 37 láminas en 47 páginas sin numerar.

Grau, Enrique. *El pequeño viaje del barón Von Humboldt*. Bogotá: Encuadernaciones limitada, 1984. 53 láminas en 116 páginas sin numerar.

Laverde Toscano, María Cristina. "Enrique Grau. La figuración y sus laberintos". En: *Nómadas* (Col) 17 (2002). Pp. 123-145.

Machado, Arlindo. "Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina". En: *Sinifcação* (Bra) 33 (2010). Pp. 21-40.

Morales, Hollmann. "Enrique Grau, 1920-2004". *Periódico El tiempo*. Abril 11 de 2004. Consultado en internet.

Morales, Lorenzo. "La deshonra de La Colina". *Revista Arcadia*. Junio 22 de 2011. Consultado en internet.

Rodríguez, Bélgica. *Enrique Grau: homenaje*. Bogotá: Villegas, 2003. 319 pp.

Ruiz, Reynel. “Grau, su historia artística”. *Periódico El tiempo*. Julio 4 de 2002. Consultado en internet.

Sierra, Juan Camilo. “Grau y Cartagena”. *Periódico El tiempo*. Noviembre 16 de 1999. Consultado en internet.

Tatis, Gustavo. “Mi única obsesión ha sido Cartagena”. *Periódico El Universal*. Marzo 11 de 2012. Consultado en internet.

Traba, Marta. “Conocimiento de Enrique Grau”. En: *Marta Traba en Línea: Crítica de arte latinoamericano*, 2012. 3 pp.