

LA MUJER BARBUDA

Suplemento cultural de La Voz del Tajo. Nº 5. 7 de julio 1984

SUMARIO

- Pablo Sanguino: la formación del artista (pág. I)
Modelar tallando, por José Pedro Muñoz (pág. II)
Los bandos de Enrique Tierno (pág. III)
Las cenizas de la flor, por Angel Crespo (pág. IV)

Pablo Sanguino la formación del artista

Hay una buena película, *Cuentos de la Luna Pálida*, de Kenji Mizogushi, ambientada en el Siglo XVI japonés, en que nos cuenta las peripecias del artesano Benjiro, quien huye de su pueblo, tomado por las fuerzas del tirano Shibata, y marcha a la ciudad donde intenta vender sus cacharros. Allí se encuentra con la princesa Suzuki, quien enamorada de Benjiro y de sus cerámicas, lo atrae a su palacio, un palacio fantasma, como fantasma es la propia princesa, espíritu que vaga hasta encontrar al hombre que le dé el amor que no pudo disfrutar en vida, segada por manos criminales. Servido el caché en los propios cacharros que ha comprado a Benjiro, y preparando el ambiente para la noche nupcial, Suzuki le manifiesta su admiración: "... pregúntele quien era aquel mercader que tenía tan asombrosas cerámicas, expuestas sobre una estera de paja. Nunca había visto loza tan fina, ni colores tan bellos ni tan deslumbrantes. Heredé de mi padre el gusto por los objetos artísticos, él los adoraba. Y quería que el artista me contara, cómo puede crear unas piezas tan hermosas, ¿o es quizá un secreto que sólo guardas para tí? — Princesa, no se trata de ningún "secreto" — responde Benjiro —, "todo depende de la arcilla, de la aplicación del esmalte, y quizá también... de la experiencia. — Tu secreto es pues tu experiencia, eso quiere decir, que sólo de las manos de un maestro pueden salir obras tan bellas". Proverbial princesa, el arte es trabajo de la cabeza y del corazón, pero el artista también

habrá de pensar y sentir con las manos. De nada valen disquisiciones sobre las oscuras raíces de sus creaciones: es su propia historia, la del artesano y su trabajo, la que nos cuentan sus obras. En el trabajo se fundamenta la obra de un momento determinado, cuyo alcance se multiplica en cada nueva experiencia, y en todas juntas, progresada geométrica, determinada cada cual por la anterior, y esta por otra anterior, así hasta llegar al origen en que nada existía. Al final, si es posible evitar hablar de lo infinito, se formará un universo que rechaze toda justificación.

Tan lejano es el Japón como el siglo en que discurre la historia de Benjiro. Y aún más lejano para el nuestro del tráfico, aquel momento idílico. El artista se ha formado a sí mismo a lo largo de años, de adiestramiento de las manos y de los sentidos, que poco a poco empezó a reflejarse en obras sucesivas, tan lejanas entre sí como fecunda ha sido la labor del que nunca deja de aprender. Con la escultura serializada, los métodos de fotoimpresión, el "Kitsch", y la vulgarización de la cultura, asistimos a un desatado proceso de tendencias, en que los mecenazgos individuales se han convertido en patronazgos sociales, sustituidas las sumisiones del artista por la



Fotografía de Carlos Villasante

entrada del arte en las fluctuantes esferas del mercado. Resulta una paradoja, pero nuestro Benjiro, que vende sus cerámicas en el mercado de esa ruidosa ciudad, nos hace pensar que lo anteriormente calificado como lejano, quizá no lo sea tanto, que se pueda ser moderno también exponiendo los cacharros *sobre* una estera de paja, y *sin expresar de manera ditirámica el carácter* propio de la propia obra.

HABLAR DEL MUNDO QUE NOS RODEA

Hablar con Pablo Sanguino de sus obras es hablar del mundo

que nos rodea, es también hablar del trabajo, del *cómo*, para luego pasar al *por qué*. No cabe asignarle más calificativos de los que se suponen en lo ya expuesto, se sentiría incómodo, habitando en las estrechuras de las tendencias. Sus objetos llevan el inequívoco sello de la experiencia, años y más años tras haber nacido en el seno de una familia de artesanos. El ha expuesto en las mejores galerías de España y también en los sitios peores, de sus manos han salido cientos de cacharros, de dibujos, de *cosas*. El arte es *una cosa* cuando recobra su objetividad, se sitúa en un espacio y

un tiempo, se pone en las manos de un usuario: encontrar ese fauno de mordaz mirada en el fondo del plato en que acabamos de engullir un potaje, nos pone en contacto con el trasfondo agresivo de ese cacharro, cuando no es un pedazo de cadena embutido en un cristal derretido, o una herrumbrosa llave, lo que nos encontramos. Podría parecer una impostura, pero nunca un desentendido. No es ante un artista que separe su obra de la vida, ni siquiera ante un artista indiferente a la utilidad de cada una de ellas.

En sus últimas series murales encontramos ecos hoplíticos, la trágica sinceridad de Nearchos o del Pintor de Neso. El buen conocimiento del campo en que se mueve, su experiencia junto al horno y los esmaltes, su dibujo suelto y potente, capaz de transformar con sus perfiles el informalismo de la materia, y forjado en tantos otros dibujos de carpeta, nos hablan de la madurez. Pero mucho cuidado: "madurez" no significa "final", la experiencia es un hecho continuo, constatable sin necesidad de volver la vista atrás, que lanza al artista, y le exige, nuevas experiencias.

Resulta difícil sintetizar la larga trayectoria de su obra. Ha cultivado muchas de las disciplinas plásticas, y las ha refundido, algo muy en consonancia con el sentido propio de Arte Nuevo. Uno puede comprobar cómo se introducen recurosos pictóricos dentro de algo que podríamos llamar escultura, si no fuese porque la técnica es indefinida, a

Pasa a la página IV

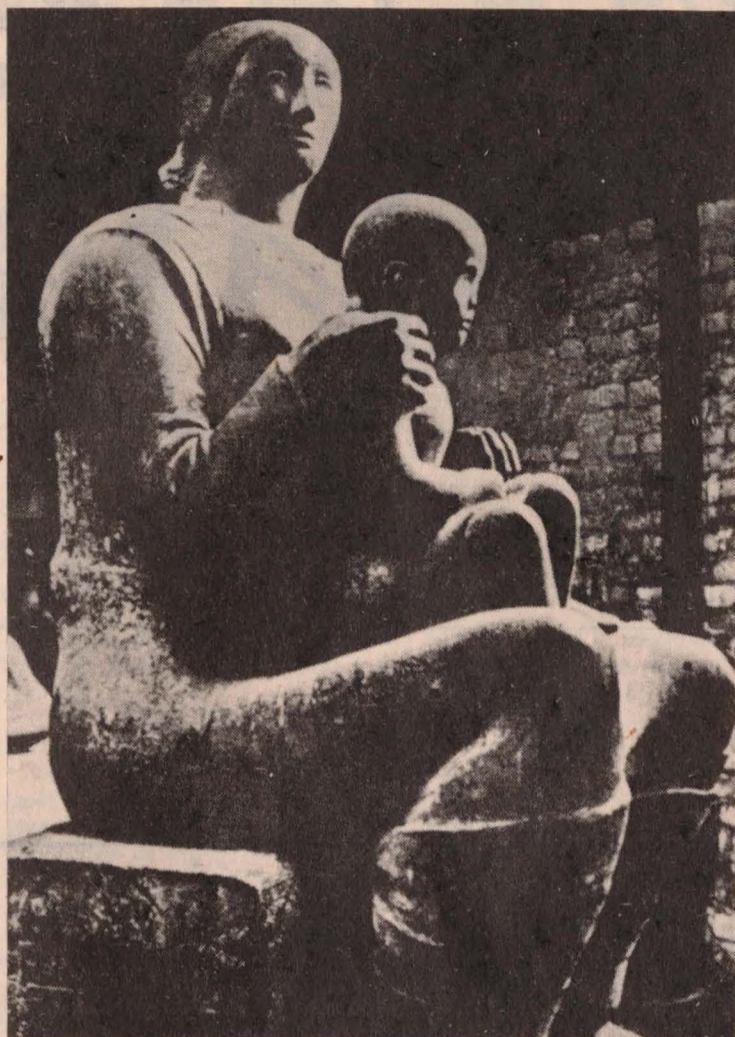
Augusto Rodin (1840/1917) y Henri Moore (1898-1980)

Modelar tallando

La talla y el modelado han sido los procedimientos clásicos de los que se ha servido la escultura. Las influencias recíprocas de ambas técnicas son patentes desde los mismos tiempos arcaicos de la escultura griega: la "cera perdida" permitía la realización de pequeñas figurillas en un material duro como el bronce con un molde modelado a mano. Con la llegada a Grecia de las influencias orientales, el procedimiento se hace más audaz con el invento de la fundición en hueco, atribuido a Rhoikos y Theodoros de Samos. Pero mucho antes que lo utilizase la estatuaria romana para copiar originales griegos, Grecia poseía ya el modo de llevar un modelo en material dúctil, tal que la arcilla, a otro mucho más duro: el mármol. El bronce o cualquier otro tipo de metal se podía manejar fundiéndolo e introduciendo en un molde, no así el mármol, para cuya fusión se hubieran necesitado temperaturas telúricas. El método "de sacar puntos" para pasar del modelo en terracota al mármol conjugaba esos dos procedimientos de la escultura. Las relaciones se fueron intensificando, hasta desembocar en una aguda dialéctica entre modeladores y tallistas en el umbral del siglo XX; producto de un anquilosamiento del sistema con el que se venía procediendo desde la Antigüedad.

NATURALEZA Y MEDIOEVO

"Floremitas que he encontrado en los jardines y los bosques, me habéis ofrecido observaciones como vosotras las habéis suministrado, en las bellas épocas de ornamentos, a los escultores y a los vidrieros": estas palabras fueron escritas por Auguste Rodin en "Les Cathedrales de France", obra publicada en 1914, poco tiempo antes que Laon, Reims, Soissons, presentaran un luminoso cuadro bajo el devastador fuego de la artillería. Los movimientos de revalorización del estilo gótico, nacidos al amparo de una romántica vuelta a los modelos medievales, cuaja-



Henry Moore: "Virgen con el Niño".

da de doctrinarismos teóricos y prácticos y apasionadas incursiones en los subterráneos de la Historia, van cambiando su rostro pintoresco por una nueva faz unificadora de tendencias y actitudes entre las artes; de nuevo vuelven los talleres, el artista busca la práctica artesanal y colectiva. La sensibilidad superficial de los primeros goticistas decimonónicos, que convertían en bandera de purismo el lenguaje de los *maçons* medievales, se va afinando, tornándose una relación unívoca, de la naturaleza hacia el arte, en biunívoca. El idealismo de los últimos neogóticos, coincide con el de aquellos pacifistas que, en vísperas de la larga y dolorosa contienda, jura-

ban "guerra a guerra", para atestar poco después las oficinas de reclutamiento de los países beligerantes. La ruina de la catedral de Reims tras los bombardeos cierra una etapa de debates entusiastas: las nuevas reconstrucciones se realizarán dentro de un clima de aséptica fidelidad al "antes" del monumento.

La postura de Rodin en la polémica neogótica resulta sintomática: "El arte de la Edad Media, tanto por sus construcciones como por su ornamentación, procede de la naturaleza. Es, pues, siempre necesario recurrir a la naturaleza para comprenderlo", dice en "Les Cathedrales", marcando el sistema de lectura que ha de seguirse para comprender lo gótico. "En cual-

quier caso, obedezco a la naturaleza y nunca pretendo dirigirla...", "Tomo en vivo los movimientos que los impone", dice Rodin en otras ocasiones. Su presencia en el debate neogótico da testimonio de su interés por categorías estéticas de pura rai-gambre naturalista: la expresión del movimiento, del volumen real, de la realidad misma. Pero el gótico incide en su actitud estética, no en el carácter de sus formas ni en sus procesos operativos, que se alejan de la mítica actividad de los canteros medievales. El mismo nunca llegó a tocar el mármol, fueron sus ayudantes: Bourdelle, Despiau... cuyas manos desbrozaron la piedra y dieron a luz los Rodines. El hacía el ejemplar en barro, estudiando largas horas las anatomías y su relación con la luz y el espacio, de unos cuantos modelos masculinos y femeninos que libremente paseaban desnudos por el estudio, realizando flexiones corporales y movimientos de sus miembros; "incluso cuando un tema me constriñe a solicitar de un modelo una determinada actitud, se lo indico, pero evito cuidadosamente tocarle para ponerle en esta pose, pues no quiero representar más de lo que la realidad me ofrece espontáneamente": la fidelidad a la Naturaleza queda fuera de dudas en la intención de este hombre de formación fragmentaria, de quien sus contemporáneos declaran que nunca consiguió hablar ni escribir con coherencia.

LA CONTRADICCIÓN OPERATIVA

Pero fidelidad a la Naturaleza no quiere decir en Rodin fidelidad a los procedimientos habituales de la escultura, y menos aún a los góticos: su trabajo con el barro es concienzudo, aprovechando enormemente las cualidades expresivas que ofrece ese material; pero es la fase consistente en llevar el modelo de barro al mármol la que produce el engaño, y consta que, junto a su completa ignorancia del trabajo en mármol, su desdén hacia la supervisión de los productos acabados que salían del taller, pone de manifiesto una distorsión en el proceso. El resultado en piedra, es decir, el Rodin, suele estar cuajado de imperfecciones técnicas, obra de la incompetencia de algunos ayudantes. El significado del modelado se modifica: el colaborador va a tallar un bloque mediante el método de sacar puntos, calculando la profundidad de los cortes e incisiones que aplicará al mármol, al establecer la distancia entre la superficie real del modelo y la superficie ideal que lo esconde, y que sería la cara de la piedra que se dispone a tallar; un proceso mecánico que culmina una primaria actitud intelectual, en dos pasos realizados por distinta mano.

Rodin trabaja el barro girando en torno al material: así van surgiendo sus figuras; individualiza ciertos detalles y los ensaya una y cien veces, martiriza a los modelos del taller repitiendo un



Auguste Rodin: "La Catedral".

nimio movimiento hasta el hastío. El ayudante trabaja la piedra labrando sus planos a una piedra; el resultado adolece de una inorganicidad apuntalada por el mismo interés de Rodin en pormenorizar en el modelo los aspectos que más le interesaban. El tallado pierde así toda su potencia unificadora, para Adolf Hildebrand (1847-1921) sus mármoles carecen por completo de sentido de la estructura. Rodin sale al encuentro de Miguel Ángel, cuando sus obras adquieren las trazas de lo inacabado, cuando sus torsos parecen surgir de la piedra como un fenómeno de la naturaleza, al igual que la Pietá Rondanini semeja el nacimiento por gemación de los cuerpos en el seno del mármol, pero a pesar de lo efectista de la imitación, el propio carácter de los procesos de Rodin, nos muestra cuán lejos se hallaba del gran maestro cuyo grito de "¡Vuelta a la piedra!", parecía no escuchar.

Se ha pensado que esa atención prestada por Rodin a las facetas distintas que presenta la forma en la naturaleza, proventía de las experiencias que Paul Cézanne (1839-1906) realizaba en pintura durante esos mismos años, y eso es lo que nos dice Rilke, de la mano del cual empezó Rodin a ser conocido por sus contemporáneos. De modo que en un principio, las reacciones contra su escultura pudieron tener mucho que compartir con los ataques hacia la poesía de Rilke, generalmente escritos con las mismas plumas. Pero posteriormente esa crítica se independiza de la animosidad antirrilkeana: otros modeladores, como Aristide Maillol, adoptan el método de trabajo de Rodin, de manera que el tallado corre peligro de desvirtuarse en una híbrida cooperación con el modelado, si acaso se puede utilizar la palabra "tallado", para definir el trabajo de desbrozar la piedra mediante el método mecánico de los puntos. Los mismos vicios que Hildebrand achacaba a Rodin aparecen en la obra de muchos de aquellos que cultivan sus mismos métodos; pero sobre todo, esa nueva crítica reacciona en favor de la talla directa, que se estaba relegando a un suspenso segundo plano. Nace así con



Auguste Rodin: "Amor que huye".

Los folletines de **LA VOZ** del Tajo

Los bandos de Enrique Tierno (I)

Muchos años fue Madrid una ciudad desprovista de un alcalde humanista, culto y gran escritor. Estas tres cualidades las reúne sobradamente Enrique Tierno Galván; la prueba de su gracia y talento está patente de una manera acusada en sus bandos periódicos. *La Mujer Barbuda* va a reproducir dos de ellos, presentados, no como meros pasquines municipales, sino como auténticas e impecables

páginas literarias de la mejor factura. El que ahora se transcribe tiene como tema los Carnavales y Tierno, en él, se adapta festiva y magistralmente, al asunto requerido, con ese tinte entreverado de retórica y sobriedad a un tiempo, tan acostumbrado en este insigne alcalde.

MADRILEÑOS:

Aun contradiciendo al filósofo, en el segundo libro de las *Éticas*, hay que perder la vieja idea de que sea la mujer varón menguado. Puede ser contradictorio. Puede ser rebosado, esta opinión con la larga experiencia que enseña que vale la mujer tanto como el hombre en cuanto atañe a las facultades de la inteligencia. Es también capazísima en los ejercicios que requieren esfuerzo y destreza física, a lo que hay que añadir vivaz imaginativa y natural aversión a la melancolía que hácela alegre y siempre dispuesta a cuanto requiere festivo humor.

Por cuya razón el Alcalde cree que es en extremo conveniente dejar en desuso y sin fuerza alguna los antiguos preceptos que juzgaban contrario al femenino recato que fuesen las mujeres con el rostro cubierto y el cuerpo aderezado con el disimulo de extrañas y a veces risibles ropas, pues son tales las vecinas de Madrid, en cuanto a despiertas y avisadas, que mucho tiene que temer y si el caso llega padecer el varón que, ayudado por la maliciosa ignorancia, crea que con ocasión del disfraz halas de torcer la voluntad contrariando su firmeza y casto trato.

Pueden, pues, los madrileños, hombres y mujeres, de

cualesquiera edad, divertir la voluntad según su natural inclinación durante los ya cercanos Carnavales, gozando de cuantos regocijos el Concejo desta Coronada Villa, con generosidad, aunque sin derroche, ofrece.

Habrán, además, aquellas novedades que el ingenio de cada cual provea, pues son de antiguo los vecinos de esta Corte gente pródiga en curiosos solaces e imprevistas invenciones en tiempos de Carnestolendas, en los que cualquier travesura es propia, como fingir fantasma, pasear estafermos, menear tarascas, mover máquinas de cuantioso ruido y aparato, además de deformarse el bulto del cuerpo y rostro con fingidas jorbas, narices postizas, manos de mentira, grandes dientes falsos y otras ocurrencias de mucha risa y común contentamiento, que se acompañan de cantos, bailes, retozos y singulares cortejos en que se hermanan el arte más fino con el mejor donaire y más sutil y popular ingenio.

Pero advierte también, con amargura, el Alcalde de esta antigua y noble Villa, que con harta frecuencia acaece que en los festejos públicos que con ocasión del Carnaval se ofrecen, no faltan quienes con más osadía que vergüenza se dan a roces, tientos, tocamientos y sobos a los que



Enrique Tierno se sometió, con paciencia, a la operación de medición de los ángulos de su rostro que realizaron los técnicos del Museo de Cera.

suelen ayudar son visajes, muecas, meneos y aspavientos que van más allá de lo que es lícito y tolerable, particularmente cuando con el desenfado propio del mucho atrevimiento hacen burla de meritisimos hombres públicos, contrahaciendo su imagen, a la que maltratan con vejigas y otros ridículos instrumentos, con daño grave para el respe-

to y decoro de quienes ostentan públicas dignidades. Encarecemos, por consiguiente, que se empleen estas y otras mañas y habilidades en más prudentes quehaceres y honestos gozos, que no dañen el crédito y reputación de Consejeros, Regidores, Alguaciles, Pejeros, Ministros y otros cualesquiera de semejante lustre y pujos.

No es raro, por último, que en estas fiestas de Carnaval, no ya el pueblo llano, por lo común sufrido, sino currutacos, boquirrubios, lindos y pisaverdes, unidos a destronzos, jayanes, bravos de germanía, propicios a la pelea y al destrozo, rompan sin razón bastante que, a juicio de esta Alcaldía, lo justifique, enseres de uso público que el Concejo cuida, como respaldares de bancos, papeleras, esportillas y cubos de la basura, ayudándose de los más insólitos instrumentos, cuya finalidad propia no es, mirese como se mire, la de quebrar y destrozarse.

De la buena crianza del pueblo de Madrid se espera que sin dejar el esparcimiento adulto y el juvenil retozo, contribuya a cortar abusos tan censurables, obra de muy pocos, que desdora a muchos.

Téngase, pues, antes de que la Cuaresma llegue, días de fiesta, algazara y abierta diversión, sin excesos, según conviene a pueblo tan alegre, discreto y a la vez bullicioso como el de Madrid, de manera que su comportamiento no venga a dar la razón a quienes en tristes tiempos pasados suprimieron estas antiguas e inocentes fiestas.

Madrid, 9 de febrero de 1983.— El Alcalde Presidente, ENRIQUE TIERNO GALVÁN.

el siglo XX la oposición entre "modeladores" y "tallistas".

LA SINTESIS DE MOORE

En el fondo de ambas posturas hay un sustrato que pretende salvar a la escultura de la inorganicidad que le confiere el método de los puntos. Pero junto al odio de Archipenko (1887-1964) hacia la obra de Rodin, no son pocos los escultores que, en consonancia con Hildebrand cuando éste afirma creer en el vigor humano de las obras del viejo maestro, lo rememoran aún siendo tallistas decididos. Tal es el caso de Constantin Brancusi (1876-1957), quien además de afirmar que "la talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura", juzga a Rodin en los siguientes términos: "En el siglo XIX la situación de la escultura era desesperada. Aparece Rodin y consigue transformarlo todo. A él hay que agradecer que el hombre vuelva a

convertirse en la medida, en el módulo de que parte la estatua... y que la escultura vuelva a ser humana en sus dimensiones y en su contenido espiritual. El influjo de Rodin fue y sigue siendo enorme". Lo que en un principio parecía ser una desafortunada reacción contra Rodin, se va convirtiendo en tendencia que busca la síntesis de sus valores artísticos con el proceso de talla directa que él nunca cultivó. Su relación con el neogótico adquiere un significativo carácter, marcadamente humano, si observamos "La Catedral", dos manos que ascienden buscando el contacto entre las yemas de sus dedos: éste es el Rodin al que Brancusi se refiere.

Dicha síntesis es culminada por el británico Henry Moore: por fin se conjugan las posibilidades expresionistas del modelado con la capacidad unificadora del tallado. Moore talla la piedra directamente, pero su proceso es el de Rodin cuando trabajaba

describiendo círculos alrededor de la arcilla, y, dice Wittkower, sus opiniones podrían pasar como pertenecientes a Rodin cuando escribe: "El escultor visualiza mentalmente una forma compleja a partir de todo lo que es su propio contorno. Cuando mira a un lado sabe cómo es el lado opuesto, identificándose con el centro de gravedad de la obra, con su masa, con su peso". Del mismo modo, Rodin imaginaba sus superficies "como proyecciones de unos volúmenes internos... Y ahí reside—sigue diciendo Rodin— la verdad de mis figuras: en vez de ser superficiales, parecen surgir de dentro afuera, exactamente como la propia vida". El expresionismo que irradia de un centro de gravedad que crea las superficies y las atrapa, centro que se manifiesta en todos sus aspectos exteriores, que unifica finalmente la idea de "modelar" y "tallar" en un "modelar tallando". La inorganicidad que señalaba Hilde-

brand se resuelve en un proceso creativo a partir de un centro que da fundamento a la unidad a las superficies.

Al igual que Rodin, el expresionismo de Moore se tiñe de humanismo, sobre una recuperación de cierta iconografía que podríamos llamar "antigua": la Virgen con Niño, que va derivando hacia un tratamiento casi obsesivo del tema de la maternidad en multitud de obras, el guerrero caído, con reverberaciones heroicas, al estilo de las esculturas griegas del templo de Egina o de los galos helenísticos de Pérgamo, etc. Un Moore que se llega a identificar aún más con Rodin cuando trabaja el bronce, dice el artista incluso deja marcadas sus huellas digitales sobre el molde.

Los bronce de Moore significan el final de un trabajo de síntesis: su experiencia en el tallado directo de la piedra proporciona la posibilidad de dar al modelado el vigor unificador de

la talla; en ellos se resuelve la contradicción con que nació el Siglo XX en escultura.

José Pedro MUÑOZ

Bibliografía

- "L'Art": Entretiens réunis par Paul Gsell
- Bernard Grasset Editeur. París. 1911, pp. 26 a 31
- Auguste Rodin: "Les cathédrales de France"
- Librairie Armand Colin, París, 1914
- Cecile Goldscheider: "Rodin 1840-1866" y "Rodin 1866-1917"
- Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1964 y 1965
- Rudolf Wittkower: "La escultura: procesos y principios"
- Alianza Editorial, Madrid, 1980
- R. James, (ed.) "Henry Moore on sculpture", Londres, 1966.



Las cenizas de la flor

Angel Crespo

La mentalidad de la época

El 11 de agosto de 1968, a las cuatro menos cuarto de la tarde, recibió Luis Buñuel, ya muy sordo y siempre fiel a su diario paquete y medio de cigarrillos y a su cotidiana porción de alcohol, a Valentín Arteta Luzuriaga, que iba con un magnetofón que el autor de *Tierra sin pan* no le permitió que usase. Valentín Arteta Luzuriaga inició con esta visita una interesantísima investigación fundamentada en una serie de experimentos verbales cuyo objeto era definir el fondo de la conciencia de un conocido heterodoxo contemporáneo, pues el padre Arteta Luzuriaga, de la Compañía de Jesús, no estaba muy seguro de qué clase de herejía era el padecimiento intelectual de quien estaba rodando una película titulada *La Vía Láctea*, que era una especie de historia de la heterodoxia, contada con técnica surrealista.

Buñuel recibió al padre Arteta en la Residencia-Hotel de L'Aiglon, de París, y, tras un rato de conversación no regis-

trada magnetofónicamente, le invitó a asistir al rodaje de algunas escenas de su nueva obra maestra. Es que Buñuel conocía ya a su visitante desde que, diez meses antes, le había visto en Zaragoza, en casa de su hermano, y no le había caído mal una experimentación al parecer tan novedosa.

No voy a llevar ahora al lector al Trianón, donde se estaba rodando *La Vía Láctea*, para enterarle de los nombres de los actores ni de las anécdotas del rodaje, sino para recordar una de las conversaciones mantenidas entre el padre y el hereje, el cual, hablando de las vidas que habían costado las guerras religiosas, concluyó con estas palabras: "Tantas muertes, ¿para qué? Los católicos mataban a los protestantes, los protestantes a los católicos y a otros herejes, como Miguel Servet... Y ahora la Iglesia nos dice que hay que abrirse al diálogo. Luego tantas muertes y tantas guerras para nada".

El padre Arteta, al que, según propia confesión, no le

gustaba discutir, pero sí dialogar, le respondió: "Era la mentalidad de la época".

Fernando Pessoa atribuye a Bernardo Soares —que es la máscara tras la que juega a ocultarse en la prosa del *Libro de desasosiego*— unas líneas escritas a propósito de "la historia vulgar de las vidas vulgares" en las que, al atacar sin piedad a quienes tales existencias llevan, dice: "Cuántas veces les he oído decir la misma frase que simboliza el absurdo, toda la nada, toda la ignorancia fracasada de sus vidas. Es esa frase que emplean a propósito de cualquier placer material: "es lo que uno se lleva de esta vida"... ¿A dónde se lo lleva? ¿para dónde se lo lleva? ¿para qué se lo lleva? Sería triste despertarlos de la sombra con una pregunta como ésta... Habla así un materialista, porque todo hombre que habla así es, aunque subconscientemente, materialista. ¿Qué es lo que piensa llevarse de la vida y de qué manera? ¿A dónde se lleva las costillas de cerdo y el vino y la chica

casual? ¿A qué cielo en el que no cree? No conozco una frase más trágica ni más completamente reveladora de la humanidad humana".

Pero, ¿cuál es la mentalidad de una época? ¿La de los mejores o la de los peores? ¿La de quienes se beneficiaban de la pernada o la de los que se escandalizaban de ella —que también los había? ¿La de quienes lanzaban la piedra sin esconder la mano o la de aquellos que, en aquellos mismos tiempos y lugares, preferían el perdón? ¿La de quienes los esclavizaban o la de aquellos que trataban con magnanimidad a los perdedores? ¿O es que todos eran pernedores, apedreadores y esclavistas?

Las frases hechas son muy peligrosas porque, como ya están hechas, no tenemos que pensar para hacerlas. Son parte de lo que los portugueses llaman "conversa fiada", equivalente de nuestro hablar por hablar, pero también son algo más. Porque en muchos casos son una invitación a la autocomplacencia, pues ¿por

qué vamos a tratar de defender a la poesía —pongo por caso— frente al cantautorismo que arrastra a buena parte de la juventud, si parece que nuestra época la desprecia porque esa es su mentalidad? ¿y por qué es esa mentalidad y no otra? Eso no se lo preguntan los frasehechos. Y ¿por qué vamos a estimar más al sabio que al millonario o al cómico de la legua, si ello no está de acuerdo con la mentalidad de nuestros tiempos? Es decir, ¿qué necesidad tenemos de pensar y valorar por nuestra cuenta? Las gentes del futuro juzgarán nuestra tontería —y ojalá no fuese nada más grave lo que tuviesen que juzgar— pensando que no fue más que una consecuencia de la mentalidad de nuestra época; y si ello va a ser así, ¿no es cierto que nosotros nos estamos anticipando ya a esos juicios futuros?

Luis Buñuel se llevó la mano a la oreja, llamó, luego, al camarógrafo y le dijo cómo tenía que filmar la escena de los albigenses.

Viene de la página I

caballo entre el relieve y el collage. Su formación pictórica, sus largas experiencias en Canarias y en México, ha transcurrido tanto independientemente de esta aplicación referida, como ligada sustancialmente a la cerámica del taller familiar.

Instalado en su taller del Paseo de San Cristóbal, y tras salir de una etapa formativa en la cerámica tradicional, comienza ya a realizar experiencias cerámicas mixtas: esmalte y vidrio fundido sobre baldosines, constituyen recursos materiales que dan cauce a reflejos expresionistas. Bajo este signo se realizan obras como el mural cerámico del bar *Wamba*, o el mural del Campo de Fútbol del Salto del Caballo. Partiendo de estos pasos en la búsqueda de nuevas categorías técnicas, como soporte de una personal y vigorosa abstracción, se desarrolla en Pablo un proceso que alcanza hasta el presente, donde se van introduciendo nuevos elementos.

EL GRAN MOMENTO PICTORICO

De incalculables consecuencias en el posterior desarrollo de aquellas primeras experiencias, serán sus viajes. El primero de ellos, de un año de duración, a Canarias. Allí se contagia de la atmósfera tropical de las Islas: de Gran Canaria y su sequedad, del desparramo colorista de la vida cotidiana, del verdor de La

Palma y La Gomera. Es su gran momento pictórico. Cuenta entonces con 22 años. Junto con el marchante francés Manuel Ortega funda la Galería *Hervane* en Las Palmas. Organizan exposiciones, entre ellas una de la obra gráfica original de Pablo Picasso. Pinta óleos, de grandes dimensiones, en los que contrariamente a la tendencia colorista, predominan los tonos negros y grisáceos, recurriendo a técnicas como la utilización de bombas de neumáticos a modo de *spray*, para recubrir unas superficies en las que se recortan perfiles de rostros, brazos, manos, figuras humanas, apareciendo de manera meramente epopéyica el color blanco y el rojo. Aboceta perfiles al carbón, de filiación casi caligráfica, desdoblándose, triplicándose sus rostros, "las tres posibilidades del individuo, las tres o cuatro personalidades que puede tener el individuo dentro de sí". Comienza también a experimentar con el esmalte aplicado a papel, mediante impresiones de bolsas de plástico, papeles arrugados, que dejan en el color una impronta parecida al tamiz de la vegetación, que en época posterior unirá al dibujo de perfiles que nunca abandona.

Tres parámetros igualmente influyentes se conjugan en su posterior estancia en México: el conocimiento del paisaje, de la flora y la fauna mexicanas; del arte de las grandes exposiciones que en el Palacio de Maximiliano

contempla: Reembrandt, Ensor, Delvaux, la Escuela del Pacífico, en un momento en que nada de esto llegaba a España, y su contacto con la comunidad del P. Lemercier, en Cuernavaca, en plena selva, donde se afirma el tono hermético e introspectivo de su abstracción. En México expone dibujos en la Casa del Lago, en el Palacio de Txapultepec. Recibe la influencia de lo monumental, que ya se venía atisbando en sus primeras obras murales, en el conocimiento de los grandes muralistas mexicanos: Siqueiros, Orozco, pero en clave material, totalmente alejada del realismo revolucionario de aquellos, "los muralistas me impresionaron en cuanto a dimensiones y a color, corresponden a un país gigante, de exuberante vegetación, bastante caliente de sentido". Pero quizá el influjo más interesante, el que determinará el carácter objetivo de muchas de sus producciones, sea su contacto con los artistas de San Francisco, de la Escuela del Pacífico, postmodernos filiales del Dadá, que asimismo va a confirmar el gusto de Pablo por que los materiales se manifiesten por sí solos. Aquellas composiciones de "objetos dentro de objetos, un baúl lleno de nueces, por ejemplo, era un arte moderno que golpeaba mucho. Comencé a tomar contacto con estos objetos integrados dentro de la vida normal, que a la vez podían tener un signo muy fuerte".

"AÑOS OSCUROS"

Con el regreso a España, y a Toledo, comienzan sus "años oscuros". Huye del casco urbano, y se instala en la *casa del río*, algo más allá de Tabordo, junto a la presa abandonada que salva el Tajo. Necesita amplias perspectivas, y un aire que le permita revisar todo lo hecho, sintetizar experiencias, buscar, en una palabra, su expresión genuina. Huir de otros conflictos para centrarse en el suyo propio, "... el escándalo de los contradecirme, del estar contigo y contra tí; contigo en el corazón, en la luz; contra tí en las oscuras vísceras...", citando a Passolini. Surgen así óleos que remedan aquellos de Canarias, paisajes, dibujos caligráficos sobre impresiones de esmalte, y más tarde, cerámicas esmaltadas en las que une informalismos matéricos a lo Dubuffet, brillantes colores, con esquemas figurativos, generalmente antropomórficos; cabezas de múltiples perfiles, impresiones en húmedo de tejidos, texturas, etc. Fructifica finalmente en su inmensa casa repleta de cosas, de libros, platos, muebles, y una enorme terraza donde la ciudad, abierta a la Vega del Tajo, donde las puestas del sol y el vuelo de los vencejos se mezclan con el ambiente alejandrino que inunda sus habitaciones.

Se puede ser moderno, vivir en el Siglo, y ser como aquel Benjiro, tan remoto. Oscar Wilde, defensor a ultranza del inci-

piente maquinismo del siglo pasado, afirmaba ya desde su carismática sede, que "el nuestro ha sido el primer movimiento que ha reunido al artesano y al artista, porque recordad que separando el uno del otro aniquiláis a ambos: despojáis al uno de todo motivo espiritual y de toda alegría imaginativa, y aisláis al otro de toda verdadera perfección técnica". Hablaba para aquellos epígonos de la *modernidad*.

José Pedro MUÑOZ

NOTA

La solución a la sopa de letras del pasado número la daremos en el número siguiente de "La mujer barbuda"

LA MUJER BARBUDA

Dirige:

José Antonio Casado

Coordina:

Damián Villegas y

Amador Palacios

Diseño de Cabecera:

Aula de Publicidad

de la Escuela de Artes

de Toledo

Correspondencia: Redacción

de Toledo de La Voz del Tajo.

Barrio Rey, 9