

jante a la de algunos cuadros de Seurat, pero cuya naturaleza es radicalmente diferente. Hay ahí, sin la menor duda, en ese fenómeno secundario, una ligera aproximación entre ambos artistas, aunque no sea la que generalmente se pretende. Diré, sin embargo, que los que tienden a comparar a Seurat y Valls no lo hacen siempre sin razón, por más que no den con el motivo real. Todo viene de la otra filiación, más soterrada, que establece la familiaridad entre ambas pinturas por su aspecto meditativo, retenido, que nos permitiría hablar asimismo de ese esfuerzo a que parecen entregarse ambos por canalizar la efusión. Lo poético que emana de sus obras traiciona una pudorosa intransigencia. Los dos procesos creadores se asemejan, en fin, en el modo en que persiguen con ahínco el poder captar y plasmar el instante eterno de lo fugaz. Estoy seguro de que los que gustan de buscar la paternidad de la pintura de Valls en la de Seurat no han pensado nunca en el cuadro de este último titulado «Le Chenal de Gravelines», que es el que con mayor fuerza nos puede sugerir una similitud mental de universos, por su luminosidad, por la fineza de los reflejos. Finalmente, donde Seurat y Valls están más cerca es en los dibujos, donde ambos usan, con resultado muy próximo, una suntuosa gama, que va del gris más claro al más aterciopelado negro, en una perfecta ciencia de los valores.

Cuando no es Seurat, es Morandi el que viene en ayuda de quienes se empeñan en verlo todo según órdenes y jerarquías. Repetiré que si hablamos de similitudes de atmósfera, no sólo hay que mencionar a este pintor italiano, sino a otros muchos. Pero si pretendemos establecer lazos genealógicos, la referencia me parece aún más desacertada que para Seurat. Primero, aunque sea de poca monta, pese a su interés histórico, porque Xavier Valls sólo conoció la pintura de Morandi cuando su lenguaje plástico poseía ya todas las características que son actualmente las suyas. En segundo lugar, porque si exceptuamos algunos de los objetos que constituyen sus temas, la manera de uno y otro difieren profundamente. La tersura de las luces de Valls poco tienen que ver con los trallazos de Morandi, con sus empastes; las fibrosidades de Morandi con los aterciopelados de Valls. En una palabra, la pintura de Morandi es matericopoética; la de Valls, luminocopoética.

Tenemos, por fin, a Luis Fernández, tercero de los nombres que suelen evocarse cuando se analiza la pintura de Xavier Valls. Este caso merece un poco más de atención. Sobre todo, porque ambos pintores se conocieron y entablaron amistad, porque Luis Fernández alentó a Valls para que siguiera elaborando la pintura que le era propia y sentía cuando las tentaciones de la abstracción, que hacía estragos, eran más fuertes, y para terminar, porque hubo cierto momento en que Valls pintó algunos cuadros de clara inspiración, esta vez sí, en la obra de Fernández.

De ahí a pretender que la pintura de Valls de los quince últimos años no hace más que seguir las pautas de la de Luis Fernández, hay un paso que nadie que tenga ojos y sensibilidad está autorizado a dar. Hay entre ambas creaciones diferencias que yo calificaría de metafísicas. La mirada de Luis Fernández es, para decirlo con palabras de Claude Esteban, «una mirada a la miseria material y moral del mundo». La de Valls se encamina, por el contrario, a desvelar la tibieza entrañable de las cosas o de los seres queridos. El mismo Claude Esteban decía en su artículo sobre Luis Fernández publicado en *Guadalimar* (noviembre de 1976, núm. 17), que el pintor asturiano parecía proponerse «restituir a lo más cotidiano su dignidad trágica». Sentimiento que no puede despertar en absoluto en nosotros la plástica de Xavier Valls. La pintura de Luis Fernández tiene carnosidades de arista y piedra; la de Valls, jugosidades de fruto maduro. Hay en Luis Fernández un lúgubre presentimiento de caducidades, y en Valls, inmovilidades de eternidad.

Las filiaciones, las comparaciones empleadas con tiento y tino, no dejan de ser positivas para establecer sistematizaciones históricas necesarias para la globalización del pensamiento. Pero sin más. Acentuar esos puntos puede llevar a resultados completamente desconcertantes: «Es indudable—escribe Hauser—que Philipp Emmanuel Bach era un compositor más original que su padre, que la música de Haydn tuvo menos precedentes que la de Mozart, que el idioma de Debussy reviste un carácter más revolucionario que el lenguaje formal en que se expresa Verdi. Peruginó, Dosso Dossi, Lorenzo Lotto, Pontormo, son talentos más singulares, más originales, que Rafael o Tiziano. Pero ¿quién se engañará en el juicio sobre su valor?»

III

La obra de Xavier Valls ha tenido un lento, parsimonioso desarrollo. Y cada nueva tela parece repetir en su gestación la laboriosa evolución del ciclo completo. Sin altibajos, sin mutaciones violentas, siguiendo una línea constante en la búsqueda del lenguaje que mejor pudiera traducir su íntima relación con los objetos de su mundo personal. En las reproducciones que acompañan a este artículo es fácil ver la orientación y significado de los cambios que se han ido produciendo en el trabajo del artista. Podemos agrupar dichas obras en dos series: las de los años cincuenta y las posteriores a 1960.

Observamos en seguida que el contenido es prácticamente el mismo. Pero no su plasmación, su materialización, lo que provoca de unas a otras la aparición de diferencias de fondo considerables. Dos cosas nos llaman

inmediatamente la atención en la primera de las series citadas: la sequedad del dibujo y lo apagado de los tonos. Claro está que para estos últimos, el negro y blanco dificultará enormemente que el lector pueda adquirir una imagen clara de las descripciones y matizaciones a que se va a hacer referencia. Se consigue, sin embargo, apreciar suficientemente la diferencia de vivacidad, de luminosidad, que he citado.

Las composiciones de los años cincuenta están transidas, en efecto, de tristeza. La sequedad del dibujo y la sombría ambientación les prestan un inconfundible acento de miserabilismo, en el que hemos de ver, sin duda, las influencias de Gruber muy extendidas, en los difíciles años de la posguerra, entre la joven pintura figurativa, cuyo pintor más descolante era entonces Buffet. Los diferentes elementos de las telas de aquellos años parecen organizarse, además, de modo forzado, impresión a la que no deja de contribuir la innegable voluntad de rellenar toda la superficie de la tela, de evitar los vacíos, los huecos, incluso las distancias. No hay la menor brizna de aire, la menor sensación atmosférica entre los diferentes componentes, por lo que éstos aparecen ahogados. El recurso halla su razón de ser en la intencionalidad expresiva, en el espíritu que Xavier Valls quería transmitir a la obra, puesto que así se acentúa el buscado patetismo. Los objetos se incrustan en los fondos empastados, cuya arquitectónica geometrizable añade, si fuera necesario, aún más severidad al conjunto. Los volúmenes no acaban de afirmarse, la resolución en aristas de algunos de los objetos despierta lejanos ecos cubistoídes, introduciendo así rigideces frías y distantes. Mundo acongojado y acongojante, como si el ser humano se hubiera retirado de él dejando, como única huella de su paso, los inertes restos de sus utensilios cotidianos. Desolada soledad en la que ni siquiera reina el silencio, sólo un temible vacío. La luz está también ausente. Son presencias en su máxima desnudez cadavérica, angustiosamente resacas.

Sin embargo, tenía que haber ya en esas obras algo de los melódicos acentos de las posteriores. En esa obsesión por aislar el objeto, por encerrarlo en interiores sin contacto con el día, por disecarlo hasta el extremo, debía apuntar ya forzosamente el incontenible deseo de apropiárselo, de entrar en simbiosis comunicativa con él, de meterse en sus entrañas hasta resucitarlo a nueva vida. Para poder someter el objeto a la mágica alquimia de la transmutación había que empezar por hacerlo presente. Una vez plantado ahí, con las pobres apariencias de su ósea desnudez, iba a iniciarse el secreto, el íntimo diálogo transfigurador.

Que fue una etapa de iniciación, de primeros ritos de encantación, lo demuestra lo relativamente breve de su duración. Fase de tanteos en la que hoy adivinamos toda la obstinación, toda la tensión que los guiaba en pos de la presentida revelación.