

SAURA, TAPIES, CHILLIDA Y MANUEL ANGELES ORTIZ

ANTONIO SAURA:

PROPUESTAS LUCIDAS EN UN MEDIO ALUCINANTE

Antonio Saura, nacido en Huesca en 1930, autodidacta, comienza a pintar en 1947 durante una larga enfermedad. A partir de 1953 reside frecuentemente en París. Cuando se constituye el grupo «El Paso», es uno de sus fundadores. En 1960 recibe un premio Gugenheim, y en 1964, el premio Carnegie, junto a Chillida y Soulages. En 1966 recibe el gran premio de la Bienal de Lugano, y en 1968, el primer premio de la Bienal de Mentón. Sus exposiciones individuales o formando reducidos grupos tienen lugar en Madrid, en 1951 y 1956; en París, en 1957; en Munich, en 1958; en Cuenca, en 1959, y desde entonces se hacen muy numerosas en casi todos los grandes centros artísticos del mundo, aun cuando guardando cierta fidelidad a las galerías francesas y españolas, en donde es presencia bastante habitual. El 12 de mayo de 1980 se inaugura en la Sala Tiépolo, del Edificio Arbós, en el número 1 de la plaza de San Martín, de Madrid, su exposición organizada por el Ministerio de Cultura y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. La exposición estaba compuesta por una gran variedad de obra, enormes óleos representando las contrafiguras de los reyes y personajes de la Casa de Austria, muchedumbres de ojos despavoridos, una abundante representación de obra gráfica, algunos libros, *collages* e inefables realizaciones fruto de una especial pasión de ánimo.

I. EL REGRESO DEL BARROCO

En la muestra Saura venía a acreditar su condición de ser en su turbulento y agitado D'apres, no sólo el evocador del Barroco español, sino el intento de regreso a una época pretérita, en la que mentalidades retrógradas, convertidas en dogmas de poder, querían construir un mundo sólo iluminado por el resplandor de la fe, instaurando y continuando una época de temor, de infierno desatado, en la que la Inquisición se constituía como la embajada en la tierra. Tal es la versión que a través de sus imágenes nos da Saura de una lúgubre sucesión de imágenes, arte y vida de contrarreforma y desencadenamiento de los más abyectos y contundentes dominios del hombre.

De una manera tremendamente lúcida, el Barroco vuelve a los cua-

dros y a los grabados de Saura como no puede hacerlo ni siquiera a través de los más conscientes historiadores. La época era tiempo de seguridad en los oficios rigurosos de la guerra y de la tortura, de la delación y de la muerte; los hombres, que conseguían llegar a ser dadores del horror, a tomar carta de ciudadanía en el espanto, no eran exactamente como los retrató El Greco o como Velázquez plasmó el aire que los envolvía; tenían algo de fantasma alucinado detrás de su gravedad oficial; el estrabismo que nace de la contemplación de la muerte se había afinado en sus ojos, sobre los que brillaba una extraña luz de perversidad nacida de los hábitos morales y un resplandor de apocalipsis, reflejo de un corazón que quizá sintiera la inquietud de que el verdadero infierno estaba en la tierra y luego no había nada más que una puerta negra que se cerraba para siempre.

II. EL REVERSO DE LA CONFORTABILIDAD

Saura es el reverso de todas estas confortabilidades en las que los hombres vivían aterrorizados por la ronda del pecado mortal, estremecidos por un presentimiento de miércoles de ceniza, pero a pesar de eso seguros de que en el cielo iban a tener también su precario latifundio de poder. En este sentido, la visión de Saura constituye el reverso de todas estas confortabilidades; el pintor, y sus personajes, en nombre suyo, tuercen el cuello cuando escuchan el grito de «¡agua va!» con que se arrojan inmundicias a las calles de la ciudad más poderosa de su tiempo. Guiñan el ojo ante el paisaje solitario que es un mendigo tuerto; sienten que sus huesos se rompen en la rueda, que su nuca cede al mismo tiempo que la del ahorcado en la plaza pública y casi gritan de rabia ante la espada caballeresca y prepotente, ante el espectáculo de la miseria apaleada y furtiva, ante tanto horror escondido, celosamente guardado por los hombres, vestidos de un negro implacable.

De ese negro, de un pardo popular, de un verde tan oscuro que apenas deja percibir la esperanza, de colores elementales, está hecha toda esta pintura, que renuncia a la gravedad majestuosa de los pintores de la época y que ni siquiera quiere oír hablar de la palabra siglo unida al vocablo oro; tiempo en que el hombre se encuentra más afligido, más solitario que nunca, conjugación de dolor y de muerte, festejo turbulento e inexplicable... Saura contempla con anacrónico sosiego las cartas que le han escrito sus colegas de la época, los Villandrado, los Pantoja, los Sánchez Coello, quizá también el optimista Cabezalero retratando contumaz a San Francisco, y decide que su diagnóstico es otro, que el

mundo ha sido siempre implacable y casi inhabitable, y mucho más en el tiempo en que vivieron las figuras que él ahora resucita.

III. EL MIEDO COMO MEDIO

Al colocarse en esta posición antípoda de las convenciones, Saura lleva a cabo un descubrimiento. El miedo es como una placenta de arbitraria confianza, es el medio en el que viven los personajes dentro del temor del que son traficantes, los reciben de superior, lo sufren, aguantan la humillación para no recibir mayor agravio o daño, lo transmiten y lo hacen caer implacables sobre todo aquel que no puede invocar ni defenderse, que está muy próximo a la ley, que se hizo para reprimirle, pero muy lejano a la justicia, de la que nadie habla en su visión de categoría, sino a través de una forma exclusivamente funcional.

Estos personajes de Saura en los que la gola se ha vuelto ya una simple pincelada, un chafarrinón, que sustituye a complejos postulados de arrogancia, son la contrafigura de una época en la que predominaba el honor y la hidalguía, la hipocresía del esfuerzo, las leyes convencionales del sosiego, la nobleza de una sangre que era pretexto para permitir o traficar el tormento de los que no estaban asentados en ella. Este es el tiempo del miedo. Si todas las horas de todos los relojes, en todos los años y en diferentes siglos, marcan miedos de uno y otro jaez, en ningún lugar, en ningún país, el miedo es tan extenso como cuando las banderas, armas y condenas de un mismo origen se extienden por el universo de forma ilimitada.

IV. TEORÍA DEL ASPAVIENTO

Un sistema social que se desarrolla y dura necesita multitud de formas y fórmulas para defenderse; el aspaviento es una de ellas, permite rehuir la responsabilidad del ser humano ante todo aquello que nos rodea y que no forma parte de los valores consagrados. Aspaviento para el hambre sin pan y la enfermedad sin lazareto, para el hereje que camina hacia el auto de fe, para el injusticiado y el verdugo, instrumento de las injusticias. Muchas de las figuras de Saura remedan estos aspavientos de protagonistas ya perdidos. Y, en última instancia, frente a todos ellos, el artista lanza algo tremendo, un grito que no sale de la laringe, que no lo hacen volar los pulmones, una horrorosa conmoción nacida del fondo de las glándulas y de las vísceras, de la más amarga de ellas que es el corazón. Hay un grito que intenta borrar

todos los aspavientos, que pretende hacerlos innecesarios; la búsqueda de una garganta total para gritar, de una capacidad de distorsionarse gritando con las manos y con los pies, con las ingles y con el abdomen, protestando de una sola vez para siempre, por todos los aspavientos innecesarios.

V. LA CRÓNICA HORRENDA DEL SIGLO DE ORO

Aun cuando muchos de los personajes de Saura buscan la intemporalidad, se colocan deliberadamente fuera de las coordenadas de espacio y tiempo, planteándose en función de constantes absolutas de un sentido y un sentimiento; la parte más importante de esta exposición es una crónica del imponente Felipe II y de sus fabulosos sucesores. Dentro o fuera de muchos cuadros está Antonio Pérez encauzando cuchilladas hacia el corazón del gentil Escobedo; está El Calabrés espiando e intrigando por cuenta de todos y al fin y al cabo en contra de sí mismo. Por ello, el horror de estas multitudes es el de una época que la historia oficial nos ha mostrado siempre vestida de triunfalismo, un tiempo en que el control social se ha basado en una desesperante y enajenadora concepción de la confesión religiosa.

A estas gentes se les ha dicho muchas veces que son ceniza, polvo y nada; que su pobreza está compensada muy lejos en un extraño paraíso, a la vez militante y sometido, en el que si son buenos podrán seguir recibiendo palos, insultos y vejaciones. La carne, que es lo único que tienen; la mano, que acaricia, que sugiere, que tímidamente se detiene sin llegar a tocar la piel y el bucle que la llaman, no son nada. Todo lo que vemos y oímos, lo que olemos, es pasajero: ni el aroma cálido de la tahona, ni el fantástico verdor del bosque; lo único permanente es una huesa tremenda, sin ojos ni dientes.

El infierno cotidiano que es la tierra, con su letanía de prohibiciones e imposibles, es sólo una preparación para algo que puede ser todavía peor, más contundente e insufrible. Puede ser que la paliza rutinaria con que se retribuye al que robó por hambre, se convierta en una indefinida tempestad de palos, en un rosario de golpes, en un purgatorio de cintarazos. Cualquier descuido puede precipitar al ser humano en este horror. Hay un infierno todavía peor que el que dominan los hombres de negro, los que reclutan para el horror de fuego que es la batalla o los que recluyen en el espanto de sombra que es el calabozo. Y en todo este conjunto hay alguien solitario entre la multitud que está gestando un grito en una increíble preñez ilimitada, alguien que va a gritar contra todo: contra el negro de los vestidos y el oro escueto de la cadena,