

MADRID, 1950. PAISAJES DEL EXILIO INTERIOR

Juan Ángel López Manzanares

Tras el fracaso de la estética franquista a comienzos de los años cuarenta, el arte académico –verdadero arte oficial desde la creación de las Exposiciones Nacionales a mediados del siglo XX–, recuperó su lugar preponderante en las manifestaciones culturales del régimen. Su presencia en el Madrid de la postguerra, donde la presión estatal era más fuerte que en otras ciudades españolas como Barcelona o Zaragoza –por sólo citar las más tempranas en plantear una alternativa cultural–, no impidió, sin embargo, la aparición de importantes intentos de renovación plástica. Si el paisajismo postimpresionista de Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Francisco San José, Menchu Gal, etc., constituía, a decir de Francisco Calvo Serraller, una primera alternativa al arte académico franquista¹, pronto aparecieron nuevas tentativas plásticas que enlazaban con la vanguardia de preguerra. Tal es el caso del grupo de

¹ Calvo Serraller, F.: «Ética y estética de la “Escuela de Vallecas”», en cat. exp. *Escuela de Vallecas. 1927-1936. 1939-1942*, Madrid, Centro Cultural Alberto Sánchez, 1985, p. 11.

obras de corte surrealista² expuestas por los miembros de «Dau al Set» (Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponç) en diversos «Salones de los Once» de la Academia Breve de Crítica de Arte, o realizadas por Antonio Saura a comienzos de los años cincuenta³. Se trata en ambos casos de lienzos –paisajes por lo general–, hasta cierto punto contradictorios, que sintetizan efectos de «trompé l’oeil» junto a formas estrictamente bidimensionales. Una pregunta surge de manera inmediata ante su contemplación: nos encontramos ante una síntesis inmadura de sistemas representacionales contrapuestos o, más bien, de una crítica consciente al sistema representativo tradicional basado en la «ventana albertiana»⁴. Como mostraremos a continuación –no sin antes hacer

² La filiación surrealista de Antonio Saura, Modest Cuixart, Antoni Tàpies y Joan Ponç es compleja. Todos ellos consultaron revistas próximas al entorno surrealista, como *Minotaure*. Sin embargo, mientras que el pintor aragonés se definía en 1952 «como pintor y sobre todo como surrealista» (A. Saura: «A propósito de un artículo sobre el Surrealismo», *Índice de Artes y Letras*, Madrid, n.º 48, 15-II-1952), los miembros de «Dau al Set» se mostraron más eclécticos en sus intenciones. Así Cuixart señalaba en 1950 que el objetivo de los artistas de su generación era hallar «una pintura que no sea tan literaria como el surrealismo ni tan formalística como el cubismo» (AA.VV., *Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar*, Escuela de Altamira, Santillana del Mar, 1951, p. 150). Tàpies ha señalado años más tarde que lo que más le interesó del surrealismo fue su proyecto de vida (A. Tàpies, *Memoria personal*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 228); opinión compartida por Modest Cuixart (J. M. Caballero Bonald, «Monólogos del pintor», en Caballero Bonald, J. M., *Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1977, p. 72). El propio distanciamiento de Saura respecto a Bretón, en 1954-55, tuvo por causa, precisamente, el relajamiento de este proyecto vital expresado en los primeros manifiestos de los años veinte.

El Surrealismo, podemos concluir, más allá de las aportaciones formales concretas –que sin duda existieron–, les sirvió a todos ellos de ejemplo para hacer frente a la pintura académica –significativamente, ninguno cursó estudios de Bellas Artes–, y al opresivo mundo franquista.

³ A diferencia de Saura, activo en el panorama artístico madrileño, al menos, entre 1949 y 1953, los miembros del grupo «Dau al Set» sólo pasaron tangencialmente por la capital de España. Por ello, al aludir a A. Tàpies, M. Cuixart o J. Ponç, nos referiremos únicamente a las obras expuestas en Madrid.

⁴ «Así pues (...) contaré lo que hago mientras pinto. Lo primero, dibujo en la superficie a pintar un cuadrángulo de ángulos rectos, grande cuanto me place, que me sirve de ventana abierta desde la cual se ve la historia (...)». L. B. Alberti, *Sobre la pintura (Libro I)*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976, pp. 104-105.

Juan Ángel López Manzanares es licenciado en Historia del Arte. En la actualidad prepara su tesis doctoral sobre la renovación artística en Madrid después de 1945, becado por el Gobierno Vasco.

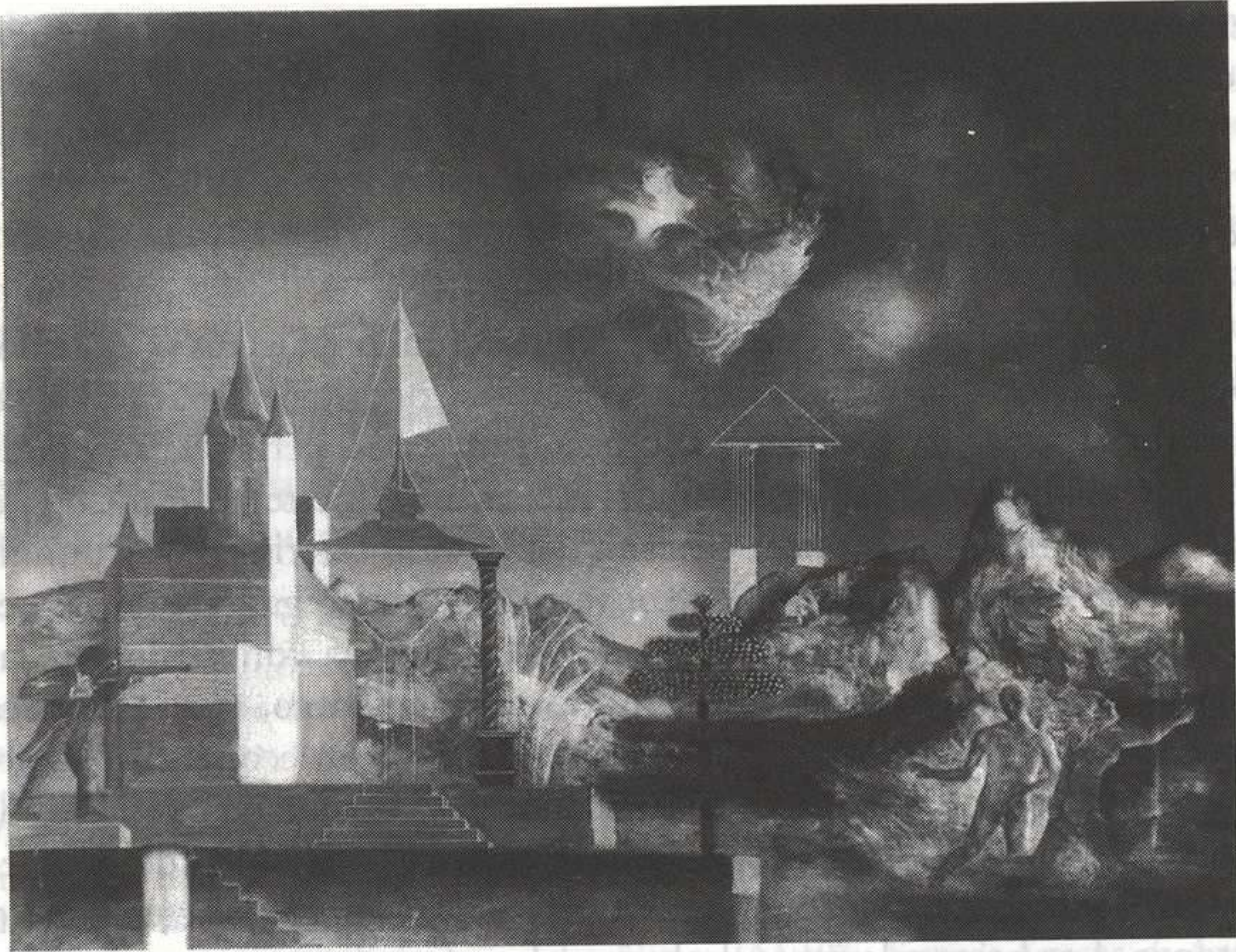
referencia al contexto franquista del cual estas obras toman su significación—, existen motivos suficientes para optar por la segunda hipótesis.

Pérdida de la Edad de Oro

Los cuarenta fueron años de fuerte autarquía. Muertos o exiliados todos aquellos que habían desarrollado una oposición activa al alzamiento nacional, la dictadura contó con un largo período carente de oposición interna organizada, amparado en una fuerte represión policial. Franco intentó entonces —aislado del mundo exterior tras el hundimiento de las potencias del Eje— convertirse en único garante de valores de otra época; hecho que le hará referirse a España como «una de las grandes reservas espirituales del mundo». Sin embargo, tras la barroca retórica del régimen, la realidad era otra. La política económica autárquica resultó un fracaso, tan sólo paliado, desde mediados de los años cincuenta (hasta 1954 no se recuperará el nivel económico de preguerra), por la llegada de capital americano y el estímulo del crecimiento europeo. Los bajos salarios y el pluriempleo afectaron a gran parte de la población cuyo nivel medio de ingresos disminuyó hasta un quinto con respecto al obtenido en 1936. El hambre redundó en un fuerte incremento de la prostitución y la generalización de las enfermedades; todo ello escondido tras la rígida moral de una sociedad neoconservadora y fuertemente religiosa. *Nada*, de Carmen Laforet (Premio Nadal, 1944), nos ofrece un notable ejemplo de las contradicciones inherentes a este primer franquismo en el personaje de la tía Angustias:

¡Eres una mezquina! [le increpará su hermano, Juan, camino del convento] ¿Me oyes? No te casaste con él [don Jerónimo] porque a tu padre se le ocurrió decirte que era poco el hijo de un tendero para ti... ¡Por esooo! Y cuando volvió casado y rico de América lo has estado entreteniendo, se lo has robado a su mujer durante veinte años... y ahora no te atreves a irte con él porque crees que toda la calle Aribau y toda Barcelona están pendientes de ti... ¡Y desprecias a mi mujer! ¡Malvada! ¡Y te vas con tu aureola de santa!...⁵

⁵ C. Laforet, *Nada*, Barcelona, Destino (1945), 1966, p. 103.



A. Tàpies, *El atraco*, 1951.



A. Tàpies, *Notas de sociedad*, 1951.

Sumidos en tal situación, los artistas de fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta se vieron prisioneros y aislados en seno de una realidad político-social que, en buena medida, les superaba. Muchos de ellos habían nacido a mediados de los años veinte, viendo, pocos años después, cómo la Guerra Civil truncaba de manera definitiva su juventud. Si el alzamiento de Franco había irrumpido de manera violenta en el panorama político de la II República, lo hacía por partida doble respecto a esta joven generación que pagaba la culpa de un «delito» que no había cometido.

Un cuadro de Tàpies, *El atraco* (1951), expuesto en Madrid con ocasión del «Noveno Salón de los Once» (Galería Biosca, 1952), es muestra patente de este sentir. Pintado en París, durante la estancia de apenas un año que el pintor catalán disfrutó gracias a una beca concedida por el Instituto francés de Barcelona, *El atraco* (1951) corresponde a una serie de obras de fuerte contenido social. En todas ellas, haciendo uso de una marcada narratividad, Tàpies representa arquetipos fácilmente aprehensibles, desplegados en pares de contrarios –hombre con frac y sombrero de copa / hombre desnudo; mujer ricamente adornada / mujer desnuda; puñal / toro; occidente / oriente; ciudad / naturaleza–, en los que los primeros descargan su violencia sobre los segundos.

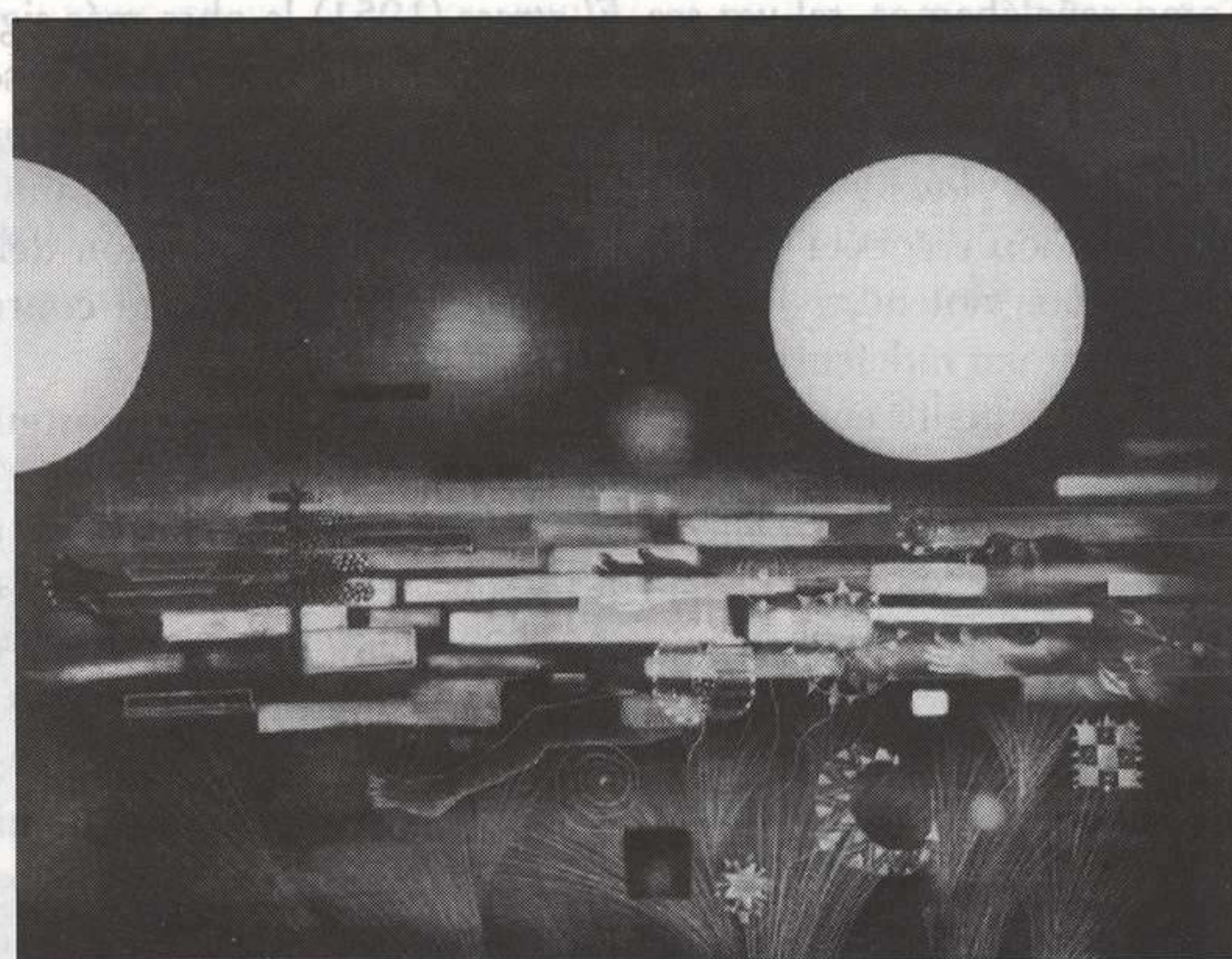
Como señalábamos, tal vez sea *El atraco* (1951) la obra más significativa. En ella, sobre un fondo de arquitecturas fantásticas y bosques frondosos, un hombre y una mujer «desnudos» –moderna reinterpretación del tema de *Adán y Eva*–, son expulsados del «paraíso» por un burgués armado con escopeta⁶. No hay pecado en esta «expulsión del paraíso»; tan sólo violencia, «atraco», ejercido por la sociedad contra el hombre y la mujer indefensos.

Es poco frecuente encontrar en la pintura española de postguerra una crítica tan directa contra el orden establecido. Sin embargo, cierta actitud beligerante ante el régimen es común en los pintores que centran este artículo. De hecho, para A. Saura, A. Tàpies, M. Cuixart y J. Ponç la propia actividad artística constituía ya de por sí una necesidad vital de oposición silenciosa a un mundo impuesto por la fuerza: «(...) mi vocación», ha señalado A. Tàpies en sus memorias, «se fue definiendo con la ilusión de que la libertad y la ruptura con los prejuicios que me proporcionaría el ser «artista» –con todo lo de legendario que

⁶ A. Cirici-Pellicer, *Tàpies. Testimonio del silencio*, Barcelona, Polígrafa, 1973, pp. 115 y 117.



A. Tàpies, *Homenaje a F. García Lorca*, 1951.



A. Tàpies, *Paisaje nocturno*, 1951.

implica el ser «artista»— me harían encontrar un sentido o una salida a aquella vida mía que me parecía insoportable»⁷.

Un segundo conjunto de cuadros del pintor catalán hace hincapié en la labor de desvelamiento —«mi ilusión era», ha señalado años más tarde, «que la actividad artística fuese una tarea, tan intensa como resultara posible, al servicio del conocimiento y que influyera en nuestras vidas haciéndonos ver la falsedad de las cosas que nos rodeaban y despertándonos a la *auténtica* realidad»⁸; la labor de desvelamiento, decíamos, asignada al arte en tanto que instrumento capaz de sacar a la luz el lado oscuro, irracional, que se escondía tras la hipócrita sociedad franquista. Nos referimos a *Homenaje a Miguel Hernández* (1951), *Homenaje a F. García Lorca* (1951), *Notas de sociedad* (1951) y *Autorretrato* (1950), obras que constituyen, además —recalcamos este hecho—, un claro intento de enlazar con las generaciones de la preguerra.

De nuevo, como en otras obras de este mismo año, resalta la temática abordada; en este caso, la mano asiendo un puñal y el toro se convierten en protagonistas: la misma mano con un puñal —esvástica que amenaza el ascenso a los cielos de un hombre mutilado en *Homenaje a Miguel Hernández* (1951), o que perpetra un homicidio en *Homenaje a F. García Lorca* (1951)⁹, vuelve a aparecer en *Notas de sociedad* (1951), esta vez dentro de una composición más compleja, en la que un banquero se dispone a descabellar un toro —¿el mismo toro alado que se elevaba en el cuadro anterior?—, que amenaza el hogar burgués. Este toro-luna —símbolo de lo nocturno e irracional que se opone a los poderes vigentes—, no es otro, sin embargo, que el propio artista, con cuyo rostro funde su contorno —cruzado por una estocada— en *Autorretrato* (1950).

Instrumento mágico de acceso a una Edad de Oro perdida con el advenimiento de la dictadura (recordemos *El atraco*); tal parece, en efecto, el papel concedido al arte por parte de artistas como Tàpies, quien ha señalado respecto a aquellos difíciles años que «nada se habría podido conseguir sin el entroncamiento con las generaciones republicanas de antes de la guerra y la influencia que (...) llegaba del

⁷ A. Tàpies, *Memoria personal*, op. cit., p. 174.

⁸ *Ibidem*, p. 185.

⁹ Ambos cuadros se expusieron en Madrid con otro nombre del que poseen hoy. El primero, mostrado en el «Noveno Salón de los Once» (1952), lo hizo bajo el título de *Homenaje*; el segundo, entonces titulado *Aliento nocturno*, se expuso en el Salón posterior.

extranjero»¹⁰. Doble exilio, por tanto –espacial y temporal–, el sufrido por una generación de artistas que se vio obligada a refugiarse en sí misma en busca de un modo mejor.

Habitaciones excavadas

Acerquémonos por un momento al «Séptimo Salón de los Once» de 1950, en el que los tres pintores de «Dau al Set» –Tàpies, Cuixart y Ponç– ocuparon las salas inferiores de la Galería Biosca, convirtiendo su espacio –a decir de José Camón Aznar– en una «caverna»; bien distinta de las «cumbres» amasadas «por las palmas de Dios» que ansiaba ver el crítico madrileño (pese a la extensión de la cita, valórese su contenido altamente significativo):

No, no puede hoy el arte, que siempre ha sido como la conciencia pesimista de una cultura, presentar una faz rosada. La Academia Breve nos ha hecho descender a la caverna –localizada en el sótano de la Galería Biosca– y allí nos muestra, bien que encadenados a los muros, a los dragones que tienen aherrojada a la belleza. No sabemos si llegará un día en que esa criatura intachable vuelva a armonizar en acuerdo de destinos, el anhelo del hombre y la hermosura del mundo. Pero hoy tenemos que contentarnos con los colmillos erizados, con los soles picados, con las aguas de algas enfermas, con esa confusión de cosas ahogadas en el caudal de un minuto y hasta con esos artistas del surrealismo que quieren envilecer el mundo añadiendo una gota de lepra a cada forma. Hay en amplias zonas del arte joven una nostalgia de tenebrosidades genesíacas, con monstruos de inconcretas aberraciones. Se han eliminado del arte la naturaleza y las gracias de la sensibilidad. Se han sustituido los relieves del universo, amasados hasta en sus cumbres por las palmas de Dios, por geometrías inflexibles. Y cuando se ha querido humanizar a este hogar cubista ¡es tan fácil transformar un triángulo en un colmillo! Qué es lo que hacen algunos de estos expositores al desencadenar las oscuras tentaciones y efigiar una fauna carnícora de ojos voraces. Es esta musa teratológica la que inspira los monstruos de Ponç,

¹⁰ A. Tàpies, *Memoria personal*, op. cit., p. 222.

como esquilas de un Bosco triste y sin fantasía. Hay, sí, un demonismo que preside en este mundo de fieras contrahechas, de seres como quietos y encharcados en su crueldad. Pero este arranque pesimista se halla realizado de la manera más infantil y primaria, con una técnica tan desmedrada, que llega a convertir en caricatura lo que pudo tener de aliento sombrío (... Una trepidación musical tienen estos cuadros de Tàpies como sumergidos en aguas fosforescentes, o en fanales irisados. Una luz de acuario baña estas atmósferas, donde se alargan y se ondulan filamentos submarinos, formas mediatizadas por este fulgor también retráctil. En su limitación, este pintor ha conseguido sus propósitos. Se termina esta sala con unos lienzos firmados por Guixa (*sic*), de composición desmedulada, de intención enigmática y técnica tampoco diáfana¹¹.

«Caverna» y «cumbre» aparecen aquí opuestos en el lenguaje literario de Camón Aznar simbolizando las posturas confrontadas del estado franquista –a cuya ideología era próximo el crítico madrileño– y de algunos de los pintores de la incipiente vanguardia¹². Pero «caverna» era también, en palabras de Saura, su estudio, «pequeño y húmedo taller de Madrid convertido en gruta oscura mediante las grandes manchas negras que cubrían parcialmente los muros bajo la influencia de un montaje de Kiesler»¹³, y «cueva de los prodigios» la Galería Clan, decorada por el pintor aragonés con ocasión de la exposición «Arte Fantástico»¹⁴. Así mismo, con el significado nombre de «iniciación en la catacumba» des-

¹¹ J. Camón Aznar, «Geometrías inflexibles sustituyen a los relieves del universo en el Salón de los Once, de la Academia Breve», *ABC*, Madrid, 10-III-1950.

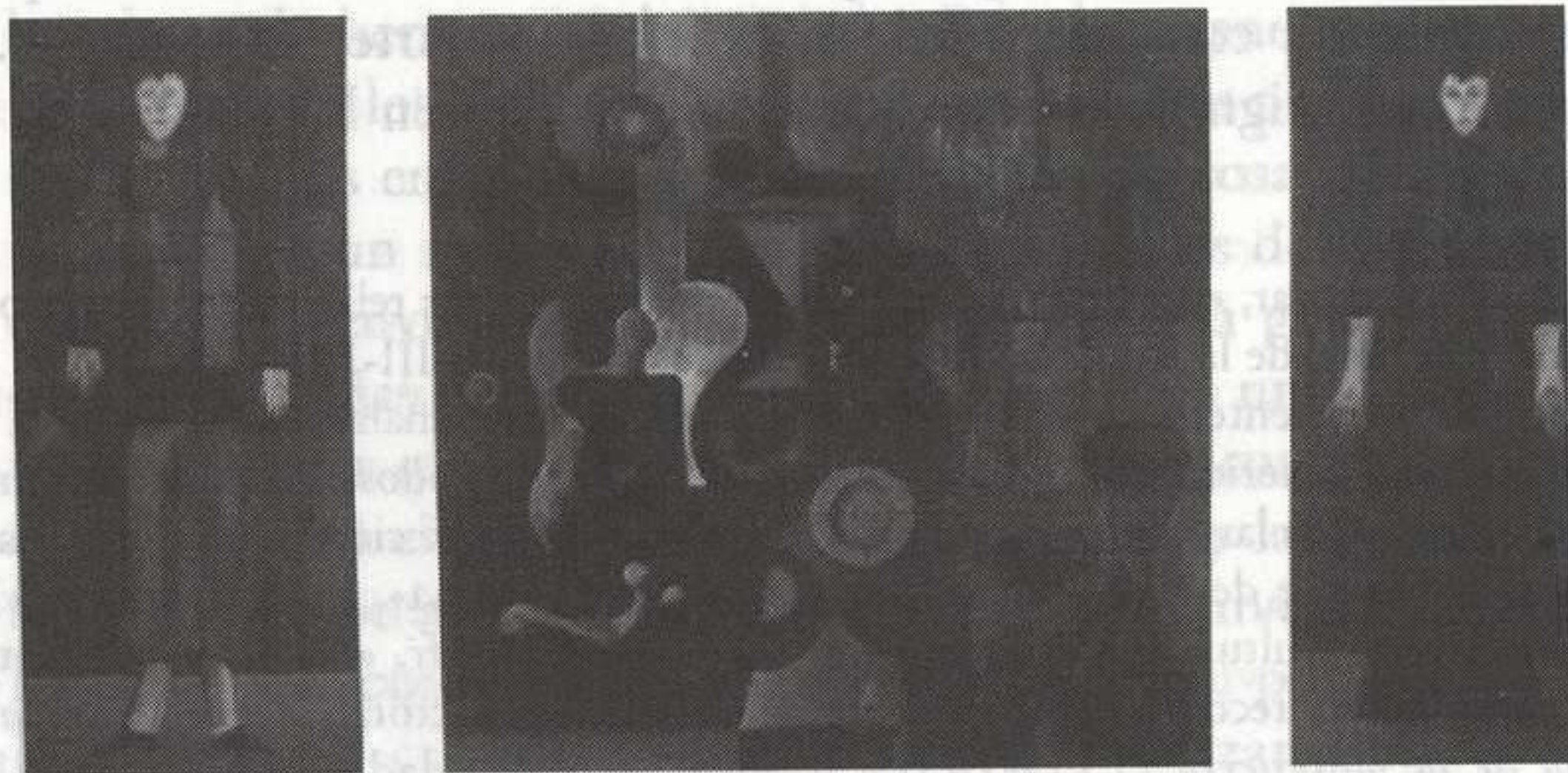
¹² Significativamente, otro escritor pro-franquista había señalado al acabarse la Guerra Civil: «Con criterios materialistas, ateos, desespiritualizados, se quiso dominar las cosas y rápidamente las fuerzas oscuras del no ser, de la destrucción, se insubordinaron y fueron adueñándose de todo. Ellos sí fueron los de la caverna». [J. A. Maravall, «De la experiencia roja. Cultura y naturaleza», *Arriba*, 7-V-1939; cfr. «Antología de textos de estética franquista» recogidos por Á. Llorente, en su tesis doctoral, *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 1297.] Un resumen de esta tesis se publicó en: Ángel Llorente, «Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)», *La balsa de la Medusa*, n.º 73, Madrid, Visor, 1995.

¹³ A. Saura, «Paisajes»; cfr. E. Guigon, «Cronología», *El Jardín de las Cinco Lunas. Antonio Saura surrealista. 1948-1956*, Museo de Teruel, p. 155.

¹⁴ En la exposición «Arte Fantástico», organizada por Antonio Saura en la madrileña Galería Clan en marzo de 1953, participaron entre otros: Pablo Picasso, Joan Miró, Tony Stubbing, Carlos Saura, Alexander Calder, José Caballero, Jean Lecoultre, Enrique Paredes Jardiel, Jorge Oteiza, Joan Ponç, Modest Cuixart, Juan José Tharrats,



M. Cuixart, *Maascro*, 1949.



M. Cuixart, *Tríptico*, 1949.

cribe M. Cuixart las veladas artísticas en las que los componentes de «Dau al Set», posiblemente guiados por el poeta catalán Joan Brossa, cabeza visible del grupo, se adentraban por las sendas del pensamiento prohibido (Nietzsche, Unamuno, Schönberg, Stravinsky, etc.)¹⁵.

Uno de los óleos presentado por M. Cuixart en ese «Séptimo Salón de los Once» (1950) ilustra esta habitación-caverna, lugar propicio a la iluminación y el desvelamiento de la verdad. *Maascro* (1949), cuyo título fue ideado por Brossa, representa un espacio en forma de gruta bajo el cual se hallan dos figuras calavéricas cercanas al mundo de Eduard Munch [*El grito* (1893)]. Más importante que la proximidad a la obra del noruego, como el propio artista catalán ha señalado, fue la impronta que Paul Klee –*Hammamet con su mezquita* (1914), *Colección de figurines* (1926) o *Parque romántico* (1930), por ejemplo– dejó en su pintura y en la de sus compañeros de «Dau al Set». «También se nota», añadirá Cuixart, que estas obras «ya no querían ser Paul Klee, que buscaban dar un estirón a otro sitio»¹⁶. Tanto en *Maascro* (1949) como en *Tríptico* (1949), expuesto en el mismo «Salón de los Once», este otro sitio podría hacer referencia al arte medieval catalán; sin embargo, una lectura más atenta nos descubre el uso de motivos y esquemas representativos dalinianos, de mayor relevancia para la comprensión de estas obras. No en vano, con ellos surge una duplicidad de sistemas representativos –el tridimensional daliniano y el bidimensional del pintor suizo– cuya pugna provoca la inestabilidad del cuadro.

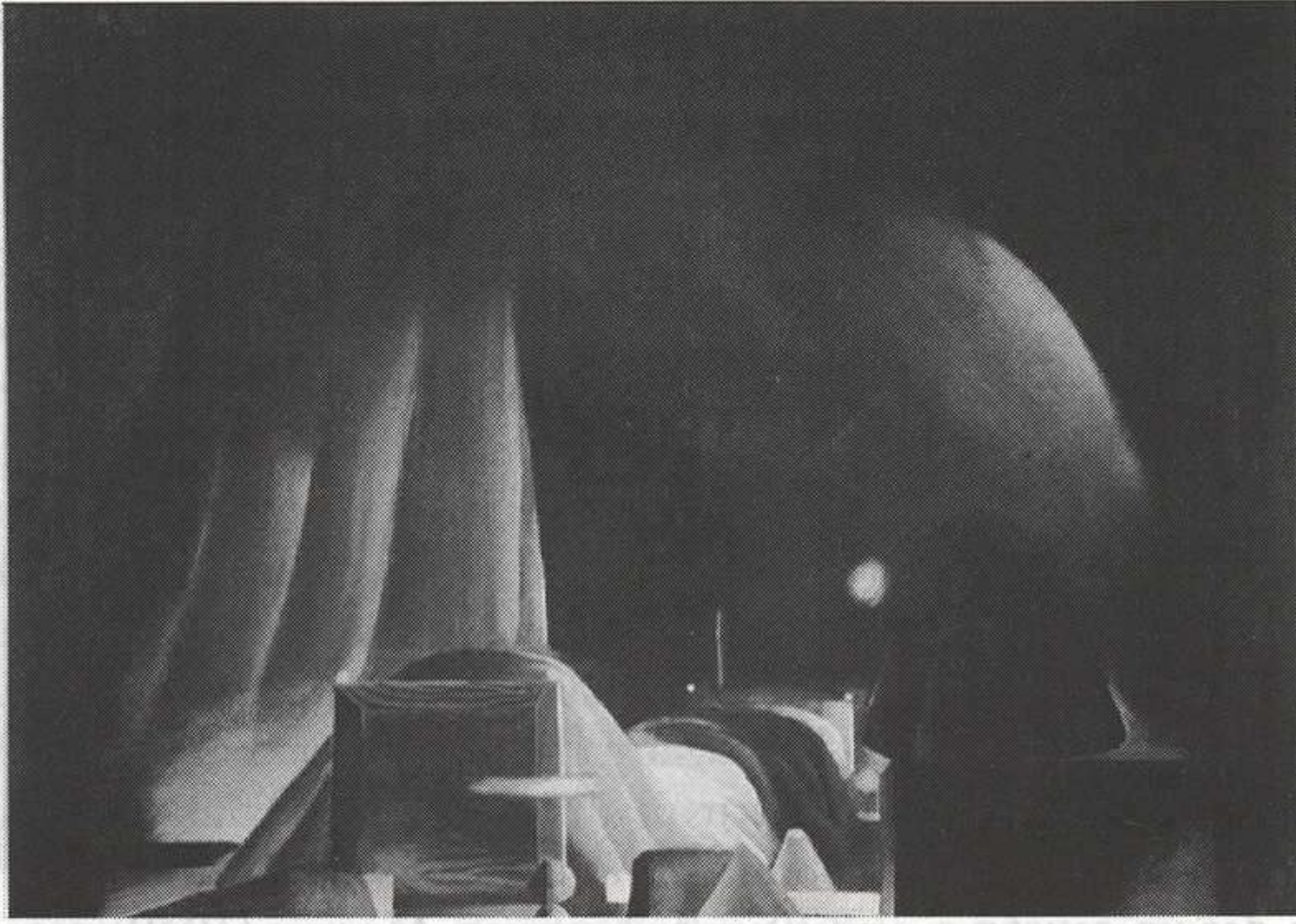
El propio A. Saura –crítico ocasional del periódico *La Hora* además de pintor–, apuntaba esta aparente incongruencia en su comentario del «Séptimo Salón de los Once»: «Cuixart está entre sus compañeros. Es más concreto que Tàpies, pero menos exacto que Ponç. Las perspectivas de Cuixart –perspectiva plana totalmente– tienen «umbral». Sobre una arquitectura extraña y disonante, los símbolos misteriosos característicos en él; puntos, rayas, etc., juegan, entremezclándose»¹⁷. Índices de tridimensionalidad y planitud se mezclan sin aparente razón de continuidad. Aquéllos vienen dados por la construcción de escenografías que

Antonio Quirós, Antoni Tàpies, Ángel Ferrant y el propio Saura. Aprovechando la ocasión, se editó el tomo XII de la colección «Artistas Nuevos», dirigida por T. Seral (propietario y director de *Clan*), con texto de A. Saura y fotografías de su hermano, Carlos.

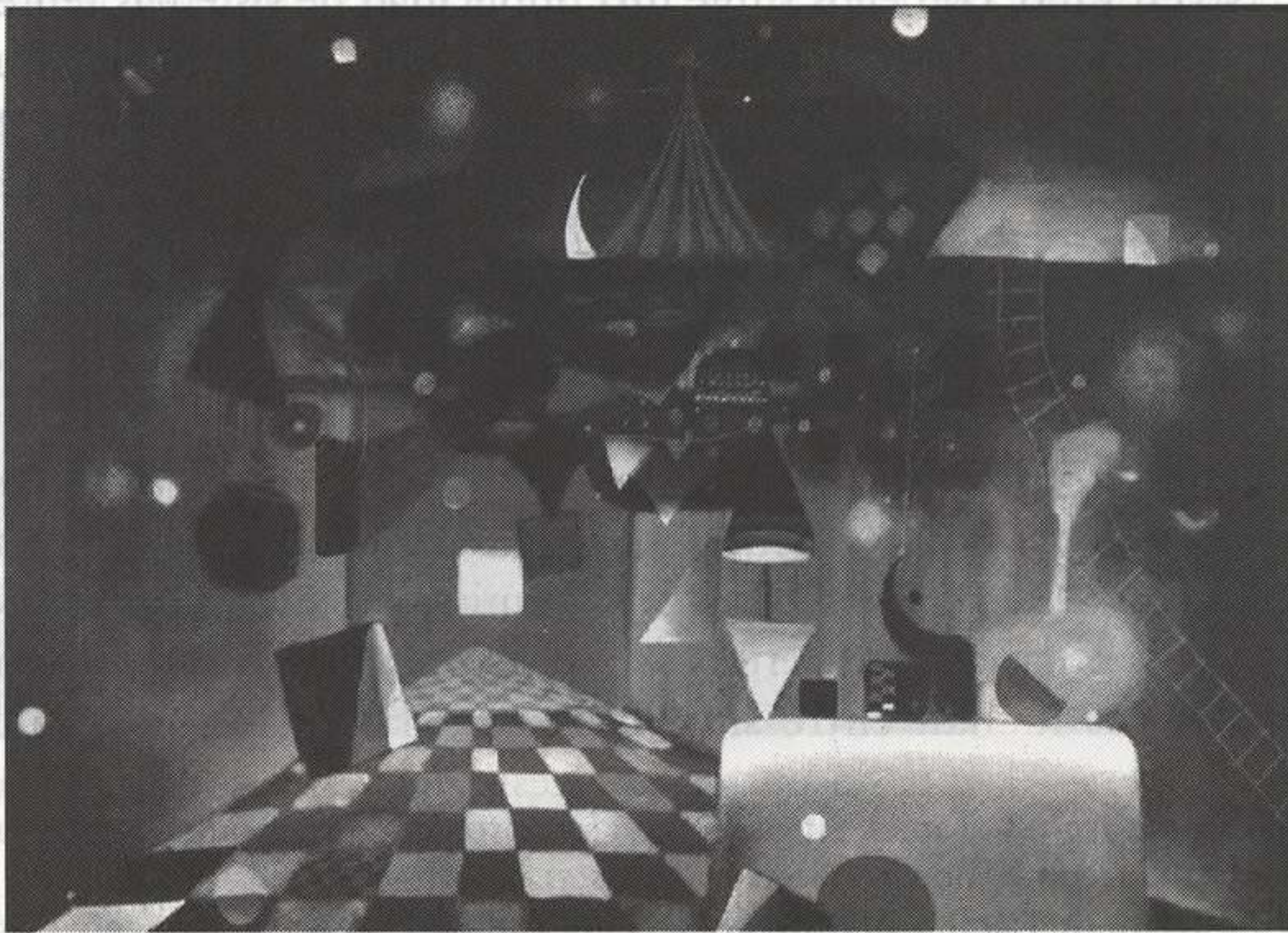
¹⁵ J. M. Caballero Bonald, «Monólogos del pintor», *op. cit.*, pp. 64-65.

¹⁶ P. Chamorro, *Conversación con Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1975, p. 42.

¹⁷ A. Saura, «El Séptimo Salón de los Once», *La Hora*, Madrid, n.º 50, II época, 12-III-50.



A. Tàpies, *El escamoteo de Wotan*, 1950.



A. Tàpies, *Parafaragamus*, 1949.

cobijan figuras, por el solapamiento de los distintos planos, o el mismo modelado de los objetos. A todo ello se le sobrepone el uso de motivos lineales, grafismos, dameros y letras, infundiendo inestabilidad en nuestra mirada solicitada, en un principio, por la «ventana albertiana».

El resultado no es muy diferente al obtenido por Tàpies en otras dos habitaciones –grutas expuestas en el «Séptimo Salón de los Once» (1950) y en su individual de la galería Biosca (1953): *Parafaragamus* (1949) y el *Escamoteo de Wotan* (1950)–. Ambas obras participan de un mismo hálito romántico que recuerda al pintor suizo Henri Fuseli. Fuertes claroscuros y efectos escenográficos sugieren, así mismo, el mundo de la magia, a la que Tàpies parece querer evocar a través de Wotan –también llamado Odín–, jefe supremo de los dioses escandinavos, pero también dios de la magia y la poesía. *Parafaragamus* (1949) destaca, además, por su peculiar planteamiento espacial. Su espacio-embudo –a la manera de las obras de Tintoretto–, creado mediante una fuerte perspectiva lineal, se contrapone a la bidimensionalidad de otros motivos, delineados mediante el uso del «grattage». E. Cirlot daba cuenta, a fines de la década de los cincuenta, de esta aparente incoherencia: «Damerros triangulares de perspectiva hipertrofiada rompen el fondo en otras imágenes, en alguna de las cuales la suma de factores lumínico-cromáticos llega a destruir toda figuración aún irrealista, determinando una composición enteramente fundada en relaciones de elementos plásticos, si bien, sumidos en un orden ilusionista de representación»¹⁸.

En *Parafaragamus* (1949) está presente el espacio constelado mironiano –«Todo se formaba y se deshacía en sí mismo», ha señalado Tàpies, «en un fluir panteístico donde se confundía la grandiosidad de las galaxias con las imágenes miniadas de microscopio. Incluso los colores tenían una vida propia y eran, más que la limitación visual de los cuerpos, una fuente fosforescente o vapores luminosos»¹⁹. Sin embargo, no cabe llevarse a engaño. Este orden cósmico convive aquí –como en muchas otras obras de este período– con el orden tradicional tridimensional. Ambos luchan entre sí, como si la afirmación de aquél no pudiera darse sin la puesta entre paréntesis del segundo, sin su negación, tal como señalase el filósofo Arnald Puig, también componente del grupo «Dau al Set»: «El plan de esta obra es abrir una brecha en el

¹⁸ E. Cirlot, *Tàpies*, Barcelona, Omega, 1960, p. 16.

¹⁹ A. Tàpies, *Memoria personal*, op. cit., p. 232.

edificio de lo establecido y dotarlo de una aireación que ha de conducir a la transformación radical de los objetos concretos y presentados con un finor que los hará hijos de nuestra propia sensibilidad y nos dotará de la capacidad de comprender los antros de nuestra propia angustia»²⁰.

«Paisaje sin paisaje»

«Mi infancia», ha señalado Joan Ponç, «fue una auténtica pesadilla. Creo que ha sido para evadirme de un mundo cruelmente real por lo que empecé a vivir en otro fantástico, al que he sido fiel toda la vida, y el cual, con el transcurso del tiempo, ha adquirido una realidad más sólida que la exterior»²¹. Esta profunda pugna entre dos mundos —el de la postguerra franquista y el generado por la actividad del artista— culmina, en Tàpies, en una categórica afirmación del segundo:

Entrar allí y sumergirme en mi mundo interior era todo uno. Aquel dormitorio era como un cuarto más de ese universo amorosamente cultivado, lleno de pasadizos, caminos extraños, puertas y rincones, espacios del alma que con el tiempo parecía que crecían en mí. La verdadera vida me parecía que estaba allí, con sus estrellas y sus montañas, sus valles y sus bosques. Y todo mucho más real que lo de fuera, más armonioso y mejor²².

El mundo «real» se encontraba de nuevo, a decir del artista catalán, dentro de las cuatro paredes de una habitación-gruta, en el interior de ese dormitorio mil veces ideado en sus pinturas, donde, a diferencia del mundo exterior, prevalecía la idea de globalidad. Espacio interior surcado de «pasadizos», «rincones», etc.; pero, a su vez —como si del reverso de la misma moneda se tratara—, paisaje de «estrellas», «montañas», «valles» y «bosques». Doble referencia espacial, por tanto, la que contienen estas significativas palabras de Tàpies, que nos recuerda la alusión que el artista hace también en sus memorias a su paso por el Sanatorio de Puig d'Olena, donde vivió por algo más de un año prisionero en su habitación y rodeado de bosques lejos de su Barcelona natal.

²⁰ A. Puig, «La encrucijada del arte», *Dau al Set*, Barcelona, X/XII-1949.

²¹ J. Ponç, «Cronología biográfica», en M. Omer, *Universo y magia de Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1972, p. 238.

²² A. Tàpies, *Memoria personal*, *op. cit.*, pp. 174-175.

La enfermedad fue, como hemos señalado más arriba, una de las lacras de la postguerra. Las estadísticas son claras al respecto: «Durante los cinco años que siguieron a la Guerra Civil, la desnutrición y las enfermedades provocaron por lo menos 200.000 muertes por encima de la tasa de mortalidad de la preguerra. La tuberculosis pulmonar se cobró al menos 25.000 vidas por año, mientras que en 1941 se registraron 53.307 muertes por diarrea y enteritis, 4.168 por la fiebre tifoidea y 1.644 por el tifus»²³. Tàpies estuvo recluido en el Sanatorio en 1942 y 1943, aquejado de una grave afección pulmonar, que le impediría moverse de la cama durante aproximadamente un año. El caso de Saura fue aún más difícil de sobrellevar: víctima de una tuberculosis, se vio obligado a permanecer en cama entre 1943 y 1947. Durante todo este período ambos artistas aprovecharon para leer en abundancia y escuchar música, llevando a cabo un proceso de maduración intelectual, en el seno del cual se decidiría su vocación plástica. Años más tarde Tàpies ha recordado:

Muchas veces estaba sentado en la cama, por la noche, prendado por unas visiones sobre *el vacío interior de mi cuerpo*, acompañadas por aquellos trastornos de la respiración, con tensiones en bajo vientre y los esfínteres, haciendo esfuerzos para no perder el aliento y presa del pánico. Todo aquello me producía un estado orgiásico (...). Al mismo tiempo, según me parecía, estas visiones me proporcionaban una extraña clarividencia que me descubría una realidad más auténtica que la asequible por la gente «normal»²⁴.

De nuevo volvemos a encontrar en estas palabras del pintor catalán la alusión al desvelamiento de la verdad; en esta ocasión fruto de la enfermedad. La lucidez del enfermo –sobre todo del enfermo mental– ya había sido puesta de manifiesto por Bretón en el *Primer manifiesto del surrealismo* como ejemplo a seguir por los artistas. En Tàpies, la enfermedad va ligada a la percepción espacial del «vacío interior» de su propio cuerpo; sensación esta, que se repite en los últimos días de su convalecencia, recluido en «una atmósfera de bienestar, de idílico reposo, rodeado por un lujo de servicios como el que describe Thomas Mann en sus novelas, el cual favorecía la indolencia y el encierro en mi

²³ S. Payne, *El régimen de Franco: 1936-1975*, Madrid, Alianza, 1987, p. 267.

²⁴ A. Tàpies, *Memoria personal*, *op. cit.*, pp. 147-148. El subrayado es nuestro.

extraña fortaleza interior»²⁵. De nuevo encontramos una alusión a un espacio interior protegido, próximo a su dormitorio arriba citado; a la vez habitación y paisaje, paisaje sin paisaje, paisaje del «exilio interior»:

Trataba de reflejar (ha señalado A. Saura respecto a sus pinturas de comienzos de los años cincuenta) «el verdadero paisaje del subconsciente», paisaje que no podía ser otro que el vacío absoluto donde flotan los detritus de la noche oscura. Ausencia como decorado, ingravidez como energía, silencio como fondo, noche interior, lugar matriz como paisaje. (...) Escenario ciertamente interior y abismal, en todo caso ni celeste ni submarino, ni diurno ni nocturno, sino todo ello a la vez si aceptamos su condición de plástica metáfora. Lugar sin verdadera relación con el mundo onírico y menos aún con la angustiosa pesadilla, sino más bien placentera flotación en una nada sin gravedad: paisaje verdaderamente interior y exaltante, lugar propicio a la revelación, teatro para la contemplación, paisaje abierto y prolongable, paisaje sin paisaje (...)»²⁶.

La inmovilidad que sufrieron Tàpies y Saura durante su enfermedad —pero que también experimentaron como consecuencia de la autarquía franquista—, tiene su reverso en el paisaje indefinido aquí descrito, como si «la inmensidad» fuese, en palabras del filósofo francés Gaston Bachelard, «el movimiento del hombre inmóvil»²⁷.

Con ocasión del «Séptimo Salón de los Once» (Galería Biosca, 1950), Tàpies mostró varios paisajes que llamaron la atención del joven Saura, tan próximo en intereses al artista catalán; «obras», como señalaba el artista aragonés en su crítica para el periódico *La Hora*, «pobladas de enigmas, que se mantienen y elevan en el espacio como cometas o ruedas de fuegos artificiales»²⁸. Saura se refiere a *Los ojos del follaje* (1949) y *El jardín de Batafra* (1949), lienzos próximos a la órbita de Paul

²⁵ *Ibidem.*, p. 168.

²⁶ A. Saura, «Paisajes»; cfr. E. Guigon, «Cronología», *op. cit.*, p. 156.

²⁷ G. Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1992, p. 221.

²⁸ A. Saura, «El Séptimo Salón de los Once», *op. cit.* Es muy posible que las pinturas de Tàpies del año 1949 influyeran en el giro que desde esa misma fecha se observa en la obra de Saura hacia una pintura más fría y perfilada, donde el vacío sustituye al anterior dinamismo y predominio del empaste. Pero, ¿cuándo vio Saura por vez primera las obras del grupo «Dau al Set»? En la crítica citada, el pintor madrileño asegura conocer levemente la obra de «Dau al Set» a través de su muestra en algún «Salón de Octubre».

Klee [*Irma Rosa, la domadora de animales* (1918)] y Joan Miró [*El nacimiento del mundo* (1925)]²⁹. Como ambos artistas, Tàpies desarrolla un espacio indefinido, poblado de seres y objetos fantásticos dispuestos en acusado dinamismo. El uso frecuente del «grattage» para definir contornos y lazos espaciales entre los distintos motivos acentúa la bidimensionalidad del conjunto, tan sólo negada por incipientes contrastes lumínicos.

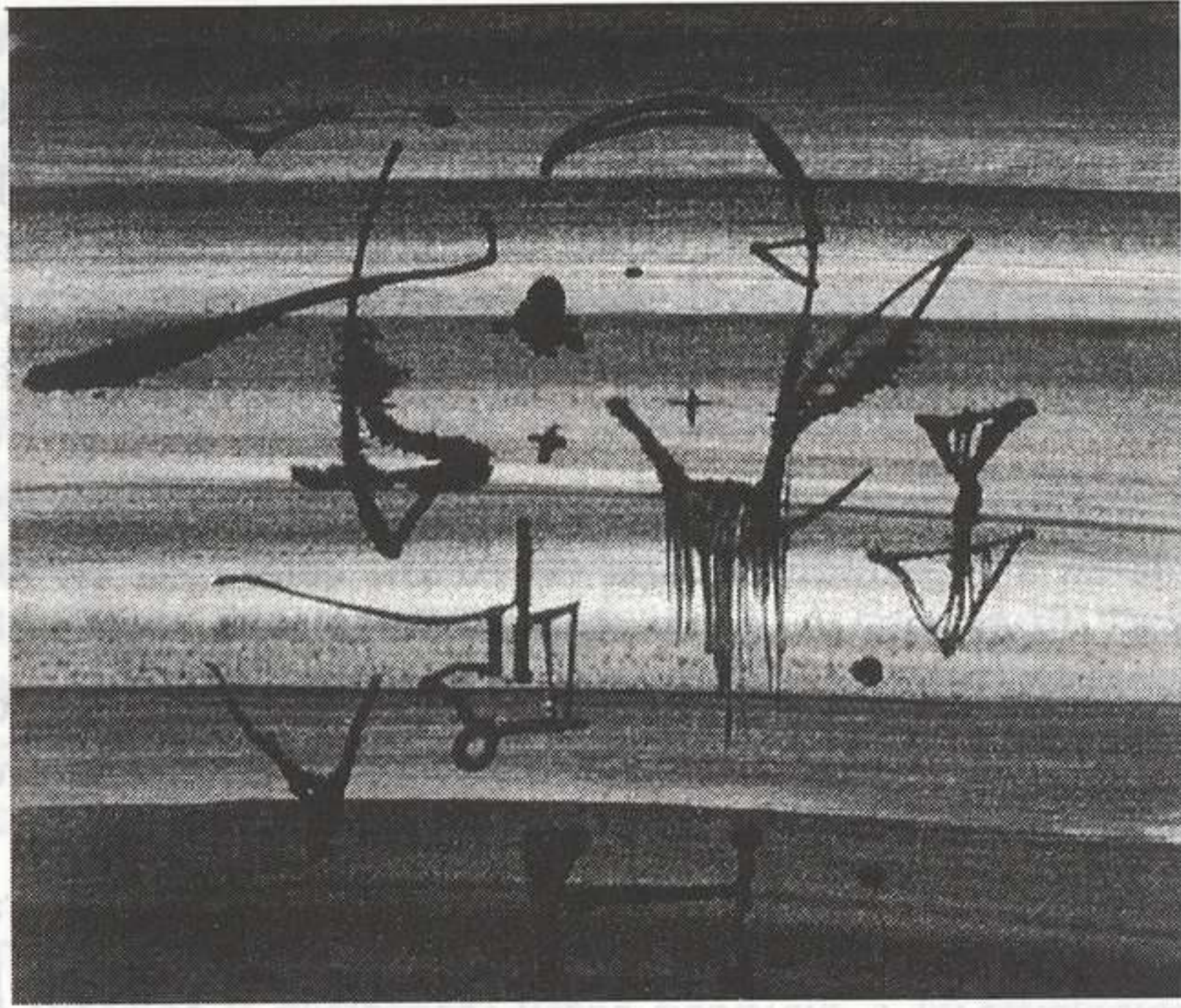
Éstos se hallan más acentuados en *Paisaje* (1951), presentado en la «Primera Bienal Hispanoamericana de Arte», celebrada en Madrid, en 1951, y en *El fuego encantado de Farefa* (1949), expuesto en su individual de la Galería Biosca, en abril de 1953. El influjo de los paisajes enigmáticos de Max Ernst [*La ciudad entera* (1935-1936)] es patente principalmente en la primera obra. En ambas, sin embargo, encontramos la misma gradación de planos en dirección oblicua, los traslapes y los contrastes lumínicos creando profundidad. Por contra, persiste el uso del «grattage» y la yuxtaposición de formas geométricas derivadas de Klee, dando lugar así a un acusado contraste entre índices de profundidad y bidimensionalidad que sería duramente criticado por José de Castro Arines: «Y aquí viene otra de las grandes quiebras de este pintor. En la casi totalidad de la obra expuesta, lo pictórico se reduce al fondo de la obra, a lo que hemos dado en llamar imprimación: a su base, a su cimiento. Lo que «va» colocado encima ya no corresponde a la pintura, sino al dibujo caligráfico»³⁰.

Sin embargo, lo que está en juego en estas obras no es solamente un problema de conquista de nuevos modos de expresión, mejor o peor engarzados, sino algo más complejo. Tàpies mantiene vigente el orden tradicional de representación, basado en la «ventana albertiana». Pero nuestra mirada solicitada en un principio por el juego de la mimesis choca al poco tiempo con falsas pistas que nos descubren un orden distinto, bidimensional y suspendido, que actúa como réplica irónica del primero, conformando así una «realidad dúplice» ya advertida por Rafael Santos Torroella a propósito de *Paisaje* (1951): «Paisaje interior,

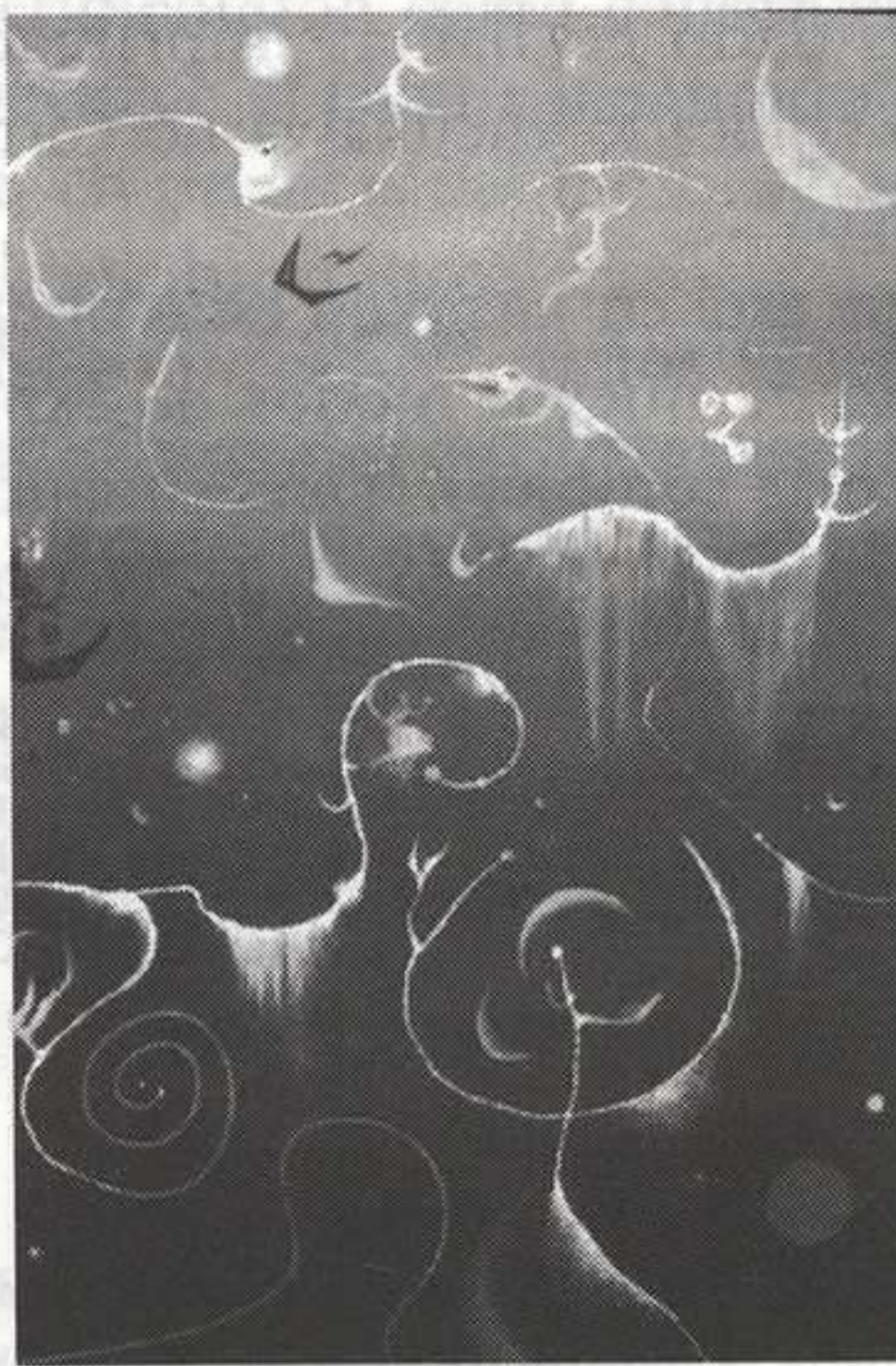
Aunque éstos tuvieron lugar en Barcelona, a decir de S. Gasch, el «Segundo Salón de Octubre» de 1949 se trasladó a la madrileña Galería Palma entre el 23 de noviembre y el 23 de diciembre (S. Gasch, «Correspondencia desde Barcelona», *Ver y Estimar*, Buenos Aires, 16, 1950).

²⁹ M. J. Borja-Villel, «Comunicación sobre el muro»; en AA.VV., *Tàpies. Comunicación sobre el muro*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1992, pp. 16 y ss.

³⁰ J. de Castro Arines, «Antonio Tapies», *Informaciones*, Madrid, 28-IV-1953.



A. Saura, *En un mundo suspendido II*, 1950.



A. Saura, *Eflorescencia 2*, 1950.

desde luego. Paisaje onírico, tal vez. (...) Aquí, el paisaje objetiva, mediante la creación pictórica, esa realidad dúplice: la sensible y la espiritual, la que está o pudo estar ahí, externa y habitable ante nuestros ojos, y la otra, la que se vierte desde dentro como puro testimonio de operaciones subjetivas, sin otra dimensión que la suya propia»³¹.

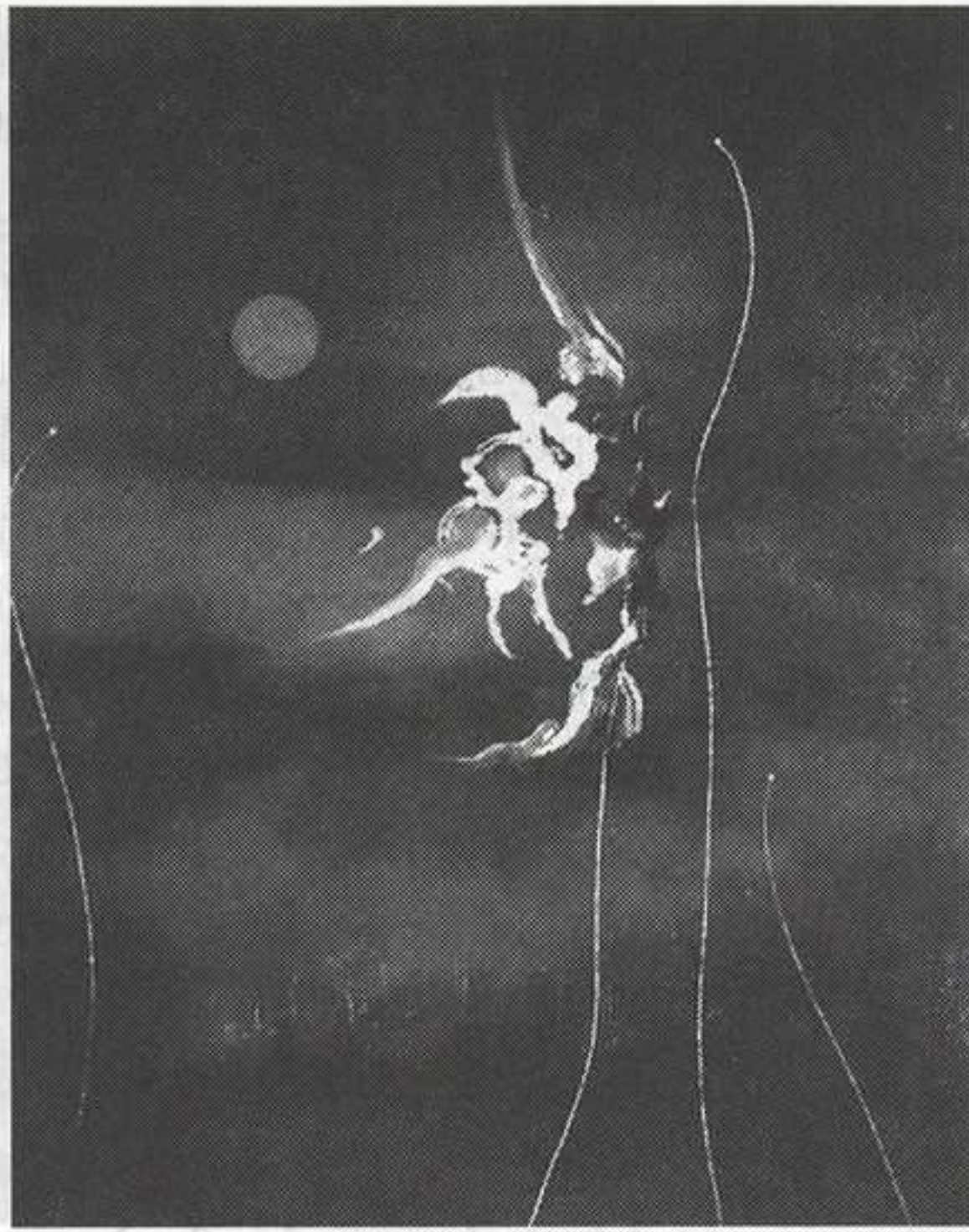
El cuadro se abre y se pliega sobre sí mismo, hallando en esta contradicción, en la incoherencia espacial por él puesta en juego, su carácter «fantástico». A la vez que se afirma como «metáfora» plástica –subvirtiéndose, por medio de redundancias y elementos ajenos a su estricta iconografía, el género paisajístico al que se adscribe–, el cuadro adquiere su impronta de la incoherencia espacial que desarrolla. Espacios que atraen nuestra mirada –externa, sin rastro de implicación temporal o espacial en el objeto representado (al contrario de cuando el artista utiliza una factura rápida o un punto de vista forzado)–; pero lo hacen inestable, problemática, incapaz de la plenitud inicialmente sugerida.

En el caso de los paisajes surrealistas de A. Saura, realizados entre 1949 y 1953, en cierto modo parejo. Su realización meticulosa, haciendo uso de una factura cerrada –próxima a los cuadros de Yves Tanguy [*El jardín sombrío* (1928) y *Sol sobre cojín* (1937)] o Salvador Dalí [*Cenicitas* (1927)]–, solventa la dicotomía entre fondo y figura, tratados de manera autónoma en su serie *Constelaciones* (1947-1950). El cuadro se dilata dando entrada al «trompe l'oeil», aunque manteniendo la concepción anterior del cuadro como parte de un «todo» mayor: «estas obras», señala Saura, «están hechas, en cierto modo, bajo conceptos de composición muy diferentes de los que se practicaban entonces. Es decir, son como una visión, a través de un visor fotográfico, de un mundo imaginado. Si tú corres este visor fotográfico hacia la derecha o hacia la izquierda, este mundo es prolongable, ¿no? Puede ser prolongable. Son como una parte de un mundo que puede ser prolongable hasta el infinito»³².

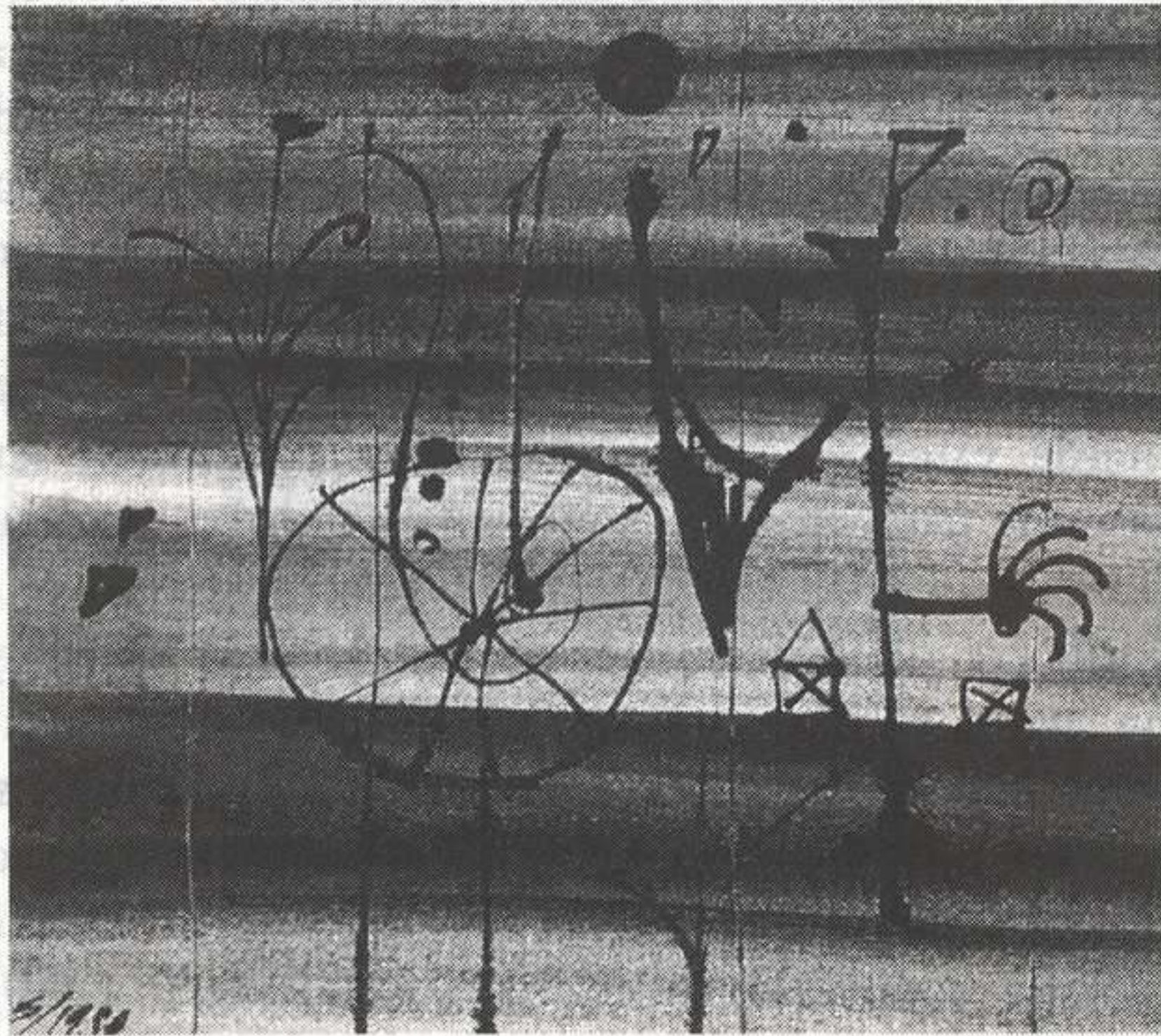
Este mundo creado por Saura carece de centro. No hay rastro de figura alguna que por su importancia jerárquica –bien sea espacial o narrativamente– concentre nuestra atención. Sus habitantes se yuxtaponen perdiendo así todo énfasis, al tiempo que el vacío se convierte en verdadero protagonista del cuadro. Ello es palpable en obras como *Eflorescencia 2* (1950), *En un Mundo Suspendido II y III* (1950), *La Luna*

³¹ R. Santos Torroella, «¿No ha visto “Paisaje”, de Tàpies? Aquí lo tiene», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 26, II-1952.

³² J. Ríos, *Las tentaciones de Antonio Saura*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 39.



A. Saura, *La luna verde*, 1951.



A. Saura, *En un mundo suspendido I*, 1950.

Verde (1951), etc., formadas por graduaciones horizontales de colores, creando atmósferas muy pesadas gravitacionalmente, y a la vez con una acusada sensación de profundidad; espacios que nos recuerdan a los de Tanguy, pero donde –a diferencia de éste– toda la vida surge después, fruto del azar y su manipulación por parte del artista. La aparición de estas criaturas difícilmente logra poblar un espacio ya demasiado denso. Todo lo contrario; aquéllas mantienen su carácter flotante a condición de permanecer en un primerísimo plano, sin tan siquiera solaparse unas a otras. Podría decirse que estos seres, agregados al paisaje, no hacen sino resaltar su calidad de «vacío», de «vacío» inhabitable.

Joan Ponç, por su parte, expuso en el «Séptimo y el Noveno Salón de los Once» (1950 y 1952, respectivamente) un conjunto de obras que, renunciando al anterior dinamismo lineal, hacen hincapié en ciertos componentes miméticos del espacio figurativo tradicional. Sin embargo, el viraje de su pintura hacia formas más escenográficas –algo que ya veíamos en Cuixart y Tàpies– no significa, como ha expresado este último, la renuncia a los planteamientos vanguardistas³³. De hecho, su acercamiento a la pintura clásica, no carece de un fuerte sentido irónico. *Visión de la Tierra de Llatra* (1948), expuesta en el «Salón de los Once» de 1950, es muestra patente de este afán de subversión que ha apuntado Robert S. Lubar: «Aquí, como en todos los nocturnos realizados en 1950, el artista elige un recurso alegórico ya conocido para exorcizar sus demonios, poniendo la convenciones de un mesurado paisaje clásico al servicio de una visión terrorífica y sobrenatural. Su enfoque tiene tanto de irónico como de subversivo»³⁴. En efecto, difícilmente se puede hablar aquí de clasicismo en sentido estricto. Ponç utiliza un formato atípicamente alargado –propio de las composiciones tardomedievales–, amenazando así la cohesión del cuadro. Sin embargo, no hay una secuencialización narrativa, como cabría esperar; ni siquiera existe acción. Los personajes –el situado en el medio, réplica grotesca de la Musa de *El Parnaso*, de Poussin (Museo del Prado, Madrid)– extienden su poder mágico en un paisaje abierto, vacío, iluminado por una luz de relámpago, en un anticlásico «clima de tragedia» resaltado por A. Saura³⁵.

Si en *Visión de la Tierra de Llatra* (1948), Ponç confía todavía demasiado el efecto subversivo a la anécdota –torre coronada por un cráneo,

³³ A. Tàpies, *Memoria personal*, op. cit., pp. 248-249.

³⁴ R. S. Lubar, *Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1994, p. 46.

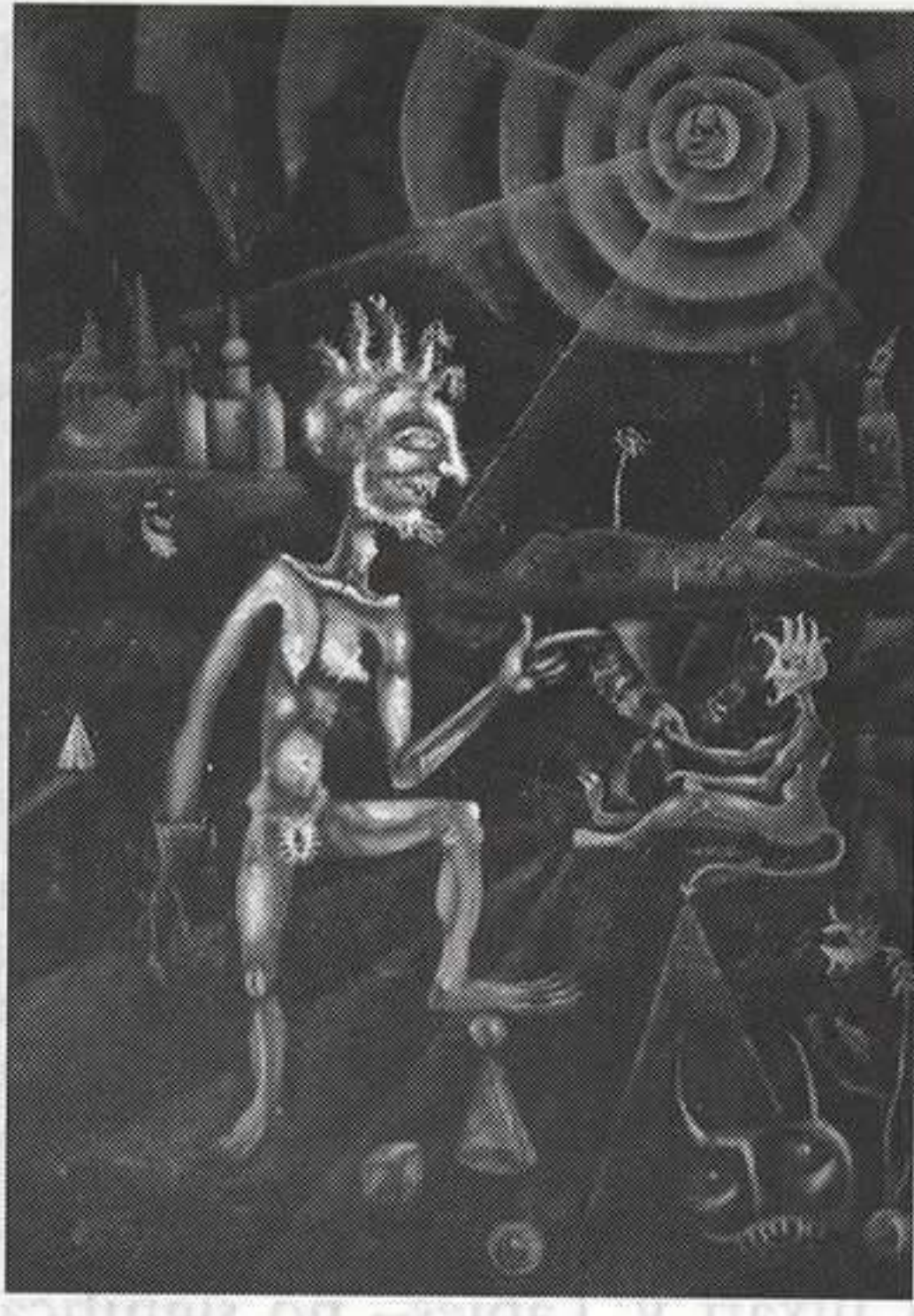
³⁵ A. Saura, «El Séptimo Salón de los Once», op. cit.

... de colores,
... a la vez con una
... a los de
... después,
... La aparición de
... denso.
... a condición
... unas
... no hacen

... el Noveno Salón
... de obras
... en cir-
... tradicional. Sin
... algo

... como ha expresado
... De hecho,
... su acercamiento a la pintura clásica, no carece de un fuerte sentido iró-
... (1948), expuestas en el «Salón de los
... de 1950, es muestra patente de este afán de subversión que ha
... Robert S. Lubar: «Aquí, como en todos los nocturnos realiza-
... para exor-
... paisaje
... Su enfoque
... se
... un for-
... medic-
... no hay
... existe
... de la
... extienden
... una luz de
... por A.

... de ma-
... un cráneo,



J. Ponç, *Fanafafa*, 1950.

... (1951), etc.,
... cuando amóstrase
... acusada sensación
... pero donde
... y su
... estas criaturas difíce-
... Todo lo contrario;
... de permanecer en u-
... oras. Podría decir-
... sino resaltar su calid-

... Joan Ponç por
... de los Onces» (1950)
... que, renunciando a
... los componentes
... embargo, el viaje

... que ya vemos en Gurrut y Lapicé—no significa, como ha expresado
... este último, la renuncia
... su acercamiento a la pintura clásica, no carece de un fuerte sentido iró-
... nico. Véase de la *Tierra de Llana* (1948), expuestas en el «Salón de los
... Onces» de 1950, es muestra patente de este afán de subversión que ha
... apuntado Robert S. Lubar: «Aquí, como en todos los nocturnos realiza-
... dos en 1950
... cizar sus detalla-
... clásico al ser-
... tiene tanto de
... puede hablar
... mano alpicar-
... vales—amenazando así la
... una secunda-
... acción. Los des-
... Musa de El
... su poder mági-
... relámpago,
... Saura».

... Si en N

... 1950.
... A. Tápicas, *Memorias personales*, op. cit., pp. 248-249.
... R. S. Lubar, *Joan Ponç*, Barcelona, Poligràfic, 1994, p. 46.
... A. Saura, «El séptimo Salón de los Onces», op. cit.

montaña-pájaro, personaje encumbrado una montaña sin apoyarse en ella, etc.—, en *Fanafafa* (1950), expuesto en el «Noveno Salón de los Once» (1952), resalta la propia incoherencia espacial. Al tiempo que despliega un paisaje tridimensional creado a partir de diferencias de escala, organiza la perspectiva lineal en torno a dos puntos concéntricos ajenos a cualquier referencia de profundidad: el personaje verde centra el primero de ellos, en contraposición al sol-demonio que hace lo propio en la parte superior del cuadro. Para acentuar este carácter arbitrario conferido a la composición, Ponç deshace el gradiente de escala, poniendo en diálogo a la figura amarilla situada en primer plano —¿sátira grotesca de uno de los personajes de *Los pastores de Arcadia*, de Poussin?—, y a la figura verde, perteneciente a un plano intermedio. También los contrastes lumínicos, repartidos por igual en el conjunto del cuadro, ponen entre paréntesis la continuidad espacial.

¿Compromiso artístico?

Pocas veces se ha hablado de «compromiso» al tratar el arte de fines de los cuarenta y comienzos de los años cincuenta. En efecto, no se trató de un compromiso público —como el que se daría posteriormente—; hecho este que ha propiciado que algunos autores se refieran, por contra, a las obras aquí analizadas como si de arte de «evasión» se tratara³⁶. No es tal nuestra intención. Creemos que en la puesta en crisis del espacio representativo tradicional, en su subversión irónica, estas obras hacen frente, no sólo al arte oficial académico, defensor del «realismo» como valor estético fundamental³⁷, sino a la plenitud de la mirada que los críticos franquistas de los primeros años cuarenta demandaban como garantía de la correcta representación de los valores y aspiraciones franquistas.

³⁶ A. Cirici-Pellicer, «Antonio Saura», en cat. exp. *Antonio Saura*, Barcelona, Fundación Miró, 1980, p. 11.

³⁷ En 1939, el pintor académico Mariano de Madrazo señalaba: «Y en verdad, ¿no es la realidad el barómetro fiel que registra los cambios entre el buen y el mal arte pictórico, desde la cueva de Altamira, pasando por Egipto, Grecia y Roma y los maravillosos ejemplos de arte gótico de Naumburg o de Bamberg en Alemania hasta llegar al Renacimiento y, en fin, nuestros días?» (M. de Madrazo, «El arte de la pintura. Realidad y orientaciones», *Domingo*, n.º 105, 19-XI-1939; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, op. cit., p. 1289).

Mencionemos tan sólo algunos de ellos. En un importante artículo en el periódico falangista *Arriba*, Samuel Ros criticaba en 1939 la supuesta decadencia artística del arte occidental desde el impresionismo. Para Ros el nuevo arte franquista tendría como misión representar los grandes hechos de la historia de Movimiento; pero, para ello, era imposible recurrir a los estilos desintegradores del arte de vanguardia: «espanta la idea de que existiesen pintores cubistas para eternizar la memoria de nuestros héroes y nuestros hechos, desde el humilde falangista caído al victorioso general (...)»³⁸. Lo que se precisa, según Ros, es un arte «mental», que a través de la «perspectiva» y el predominio de la «forma» sea capaz de universalizar los valores del régimen. «Nuestro curso imperial, interrumpido cuando faltó la esencia hispana del catolicismo integral y los regímenes quebraron por corrientes contrarias al sentido misional español», señalaba también Sánchez Camargo, «hallará en este resurgir glorioso la forma artística perdida entre ribetes extranje-rizantes, y los pintores españoles seguirán como siempre señalando a la Pintura *ventanas por donde ver mejor*»³⁹. Pintura convertida en «clara y expresiva ventana a la Naturaleza y la verdad ideal que rezuma nuestra visión de la vida»⁴⁰. Tal es la mirada ansiada por los teorizadores del régimen; contrapuesta a aquella otra «incierta y esfumada» que critica Sánchez Camargo como decadente; mirada inestable e irónica que hemos visto plasmada en las obras de Saura y los pintores de «Dau al Set»⁴¹.

Al margen del compromiso social explícito de la obra de Tàpies en torno al año 1951 (en la que, sin embargo, encontramos la misma estructuración dúplice del cuadro a la que nos venimos refiriendo), creemos que las obras que centran este artículo suponen una crítica —¿velada?— a la realidad franquista en tanto que afirmación de «lugares otros», lugares del «exilio interior», expresados bajo la doble faz de habitaciones/gruta y paisajes infinitos. Pero esta crítica adquiere también la

³⁸ Samuel Ros, «Arte y Política», *Arriba*, 2-VII-1939; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, *op. cit.*, p. 1302.

³⁹ M. Sánchez Camargo, «La pintura de ayer, de hoy y de mañana», *El Alcázar*, 16-XI-1939; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, *op. cit.*, pp. 1317-1318. El subrayado es nuestro.

⁴⁰ T. Borrás, «Conjeturas sobre artes plásticas», *El Español*, n.º 10, 2-I-1943; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, *op. cit.*, p. 1416. El autor re incidirá sobre la necesidad de «dotar de *panoramas* de hazaña inmortal a las generaciones que se educan» (*ibidem*, p. 1417. El subrayado es nuestro).

⁴¹ Acerca del problema de la mirada, véase N. Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.

forma de subversión de la plenitud de la mirada, de una mirada que en las obras descritas retrocede ante el espectáculo de la España franquista, «a la manera de un espectador que, mirando la calle a través de su ventana», en palabras de Emiliano Aguado a propósito del supuestamente «decadente» arte moderno, «presta[se] atención al cristal»⁴². Y es que tan importante como lo que afirman, es aquello que estos óleos niegan; permitiéndonos recuperar para ellos una acepción de compromiso artístico definida por Guillermo de Torre en 1950 siguiendo presupuestos sartreanos⁴³, en el marco de la «Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar»: «El arte y la literatura más auténticamente comprometidos serán así aquellos que menos se preocupen de parecerlo, pero que sepan responder a las exigencias conjugadas del espíritu sin fechas y de la época datada. Será también aquel que, aun alcanzado derivadamente trascendencia activa, aun logrando sus fines inmediatos, lo haga sin menoscabo de su medios expresivos»⁴⁴.

⁴² E. Aguado, «Arte y realidad», *El Español*, n.º 171, 2-II-1946; cfr. Á. Llorente, *Arte e ideología...*, op. cit., p. 1483.

⁴³ J. P. Sartre, «Qu'est-ce que la littérature?», en *Situations, II*, París, Gallimard, 1947.

⁴⁴ G. de Torre, «Arte social, arte puro, arte comprometido», en AA.VV., *Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar*, Santillana del Mar, Escuela de Altamira, 1951, pp. 225-226.