

la que, ya está muy claro, constituía su más secreta pretensión como pintor: la de alcanzar el paisaje y, además, cierto tipo de paisaje.

¿Qué paisaje? No los verdes, ondulados y a veces montaraces de nuestro Norte; ni los rientes, soleados y siempre salpicados de olivares de nuestro Sur: el paisaje central, también montaraz y también soleado de nuestra piel de toro, el paisaje rico en pedernales y en esterilidades que se vislumbra desde su Vallecas solariega. Cuando, creo que fue Manolo Sánchez Camargo, creó la denominación "escuela de Madrid" para un tipo de pintura en la que sin duda quedaba comprendida la de Cirilo, no pretendía referirse a una peculiaridad paisajística, sino a una manera de entendimiento de la pintura, determinada más bien por que su pan había sabido extraerse desde las piedras... Pero, hoy, sin embargo, cuando hablamos de "escuela de Madrid", inevitablemente asociamos ese nombre a un entendimiento del paisaje..., y claro está que Cirilo es un fuerte protagonista en la aventura de la creación de ello.

Pero esta exposición es, en el mundo de Novillo, algo distinta. Yo, en la introducción, hablaba de que Cirilo había pasado, conscientemente, por la civilización y por Velázquez... porque cuando vi previamente esa obra creí que el sol de la meseta estaba más matizado en ella por... sí, por la civilización, que es el matiz (siempre el matiz es una forma de civilidad, lo cual no quiere decir que no haya una genialidad que esté conseguida a fuerza de ausencia de matices, pero eso es otra cuestión). ¿Es algo distinto esta exposición por eso que yo he llamado fácilmente "intervención magistral de Velázquez"? La cuestión no es tan fácil. También puede haber intervenido —y se trata, también, de una interpretación fácil— la presencia del Mediterráneo. Cirilo, que ha continuado fiel al paisaje, ha ampliado el modelo, sin embargo. Se ha ido, durante un tiempo, a Levante, a tierras de la Valencia que no creo que sea de regadío. Y ha traído algo que no es nuevo en él, pero que ahora tiene más fuerza en su pintura: ha traído una ampliación del juego de sus matices. Un pintor sensible —quiero decir un hombre sensible: todo pintor se supone que ya lo es— no pasa por una tierra

nueva sin acusar sensiblemente una nueva presencia.

Pero, en fin, por nueva que sea la pintura de Martínez Novillo, espero y deseo que no cambie y se transforme tan fundamentalmente para que deje de ser lo que era. No lo creo. Porque los pintores de verdad —y Cirilo evidentemente lo es— evolucionan y tienen influencias inesperadas, que duda cabe. Pero hay un cordón umbilical que lo mantiene siempre unido al origen.

Cirilo será siempre mucho más un pintor que un genio en perspectiva. ■ JOSE M.º MORENO GALVAN.

Bonifacio Alfonso:

el observador incorruptible

Bonifacio desconfía del intelectualismo; cree en la espontaneidad. Su mano recorre el lienzo adelantándose al pensamiento. Diríase eso, y podrán encontrarse parecidos o reminiscencias. Pero Bonifacio no lo sabe, ni quiere saberlo. Se limita a captar las imágenes que le pasan por la mente —restos tenaces de obsesiones seculares, personajes caóticos de un inconsciente fantasmagórico—. Es un modo de ver lo que sucede en lo que Freud llamaba "la caldera hirviente": el pintor está dentro, levanta la tapa, y surgen volutas de humo, de azufre, de sangre, que se estrellan contra el lienzo. Nos subyugan entonces una indefinible vitalidad gráfica y los infinitos matices de una escritura que puede ser brutal como una alabada o dulce como una caricia genital.

Bonifacio se libera en sus cuadros de sus demonios interiores. Brotan apiñados, abigarrados; atraviesan la superficie en diagonal, como los insectos que invaden un campo para arrasarlo. Estos cuerpos alucinados no son signos muertos, que se resignan a permanecer indefinidamente en la superficie plana: poseen la última energía de la desesperación de la vergüenza; son signos fugaces que tratan de escaparse del campo visual.

El insecto, la planta humana (para ser más claros: el hombre reconvertido en insecto y la planta soñando con ascender al estado de bípedo) se ven sorprendidos en sus movimientos inmediatos. Así se forma una sociedad



Dibujo de "Cuatro orejas y rabo", de Bonifacio.

cuyos componentes ignoramos. La construcción es de una riqueza y de una rigurosidad extremas: esta pintura, estos grafismos forman un universo poético y una cosmogonía.

Pero si tal es la fidelidad transcriptiva, no vayamos a creer que la mano del artista, sísmógrafo dócil, se ha limitado al abandono del dictado del subconsciente, que Bonifacio se las arregló para mostrarnos las fotografías inmediatas de una barahunda mental, que se contentó con abolir las resistencias, los tabúes y los controles; que le bastó con crear una disponibilidad para que la vida psíquica depositase sus huellas instantáneas en el lienzo o en el papel. Sí; ese es el resultado. Pero, ¿cuál ha sido el camino? Los mecanismos son infinitamente más complicados de lo que parece. La literalidad que nos maravilla está muy lejos de ser una huella maquinal; esta "grabación" supone una batalla permanente, en la que el artista no escatima las estrategias.

Cuando nace la imagen pictórica, el espacio se ve trastornado por una permutación: Bonifacio sitúa ante nosotros las imágenes que pertenecen al "espacio interior". Esas imágenes interiores, repentinamente proyectadas en su dimensión interna se oponen a nosotros, ocupan un lugar objetivo, y en él actúan de forma mágica para hacerlo semejante al espacio mental: el fondo blanco (a veces, negro) del lienzo se convierte en el equivalente metafórico de nuestra profundidad.

Así, Bonifacio ha conseguido revelarnos no solamente sus

imágenes interiores, sino también los fantasmas que habitan en lo más hondo de los bordes de nuestra conciencia. Los descubrimos, creamos reconocerlos, pero nunca los habíamos visto de forma tan clara ni en nuestras divagaciones más creativas.

Bonifacio tiene el don de captarlos: atrae hacia el centro —el papel, el lienzo— esas imágenes fugaces, amplifica las volutas microscópicas, retrasa el eclipse de la mirada, plasma la visión rebelde, materializando lo inmaterial. No se trata, pues, de una instantánea, ni de una transcripción directa. Es una captura difícil. El triunfo modesto del artista consiste en darnos la impresión de que la obra se ha producido naturalmente. No es así: donde se puede suponer una imperiosa obligatoriedad, una visión impuesta, está el ojo interior, testigo de la visión forzada. Luego, el ojo se confiará al pincel, al lienzo y a los colores. El observador (incorruptible tiene que ser) deberá respetar entonces la corta distancia que permite pasar de la experiencia a la conciencia (a la forma) con las mínimas intervenciones correctivas: los monstruos siguen siendo monstruos y las figuras conservan todo su horror. Lo que en el espacio entreabierto por la mirada del observador incorruptible se insinúa es una iniciativa creadora, modesta y todopoderosa a la vez, una maravillosa ironía que sirve de exorcismo, una extraña capacidad para reducir todo el espectáculo a un rito. De forma que, una vez familiarizados con un arte que a primera vista parece estar situado tan cerca de los elementos de la vida psíquica, pronto nos sentimos lejos de lo inmediato, tanto en una zona sagrada donde los objetos encierran extraños misterios, como sorprendidos por una hilaridad discreta. La conciencia observadora triunfa entonces y alcanza su altura soberana. En verdad, la ironía y lo sacro mantienen relaciones íntimas en la obra de Bonifacio. La ironía no es aquí desacralizante: es un acercamiento paradójico de lo sagrado. El rito, en cambio, va siempre acompañado por una especie de paraíso interno. De forma que Bonifacio no nos deja nunca, y en ningún sitio, en paz.

■ RAMON CHAO. Foto: MATO.

Galería Juana de Alzpuza. Sevilla. Del 13 al 28 de febrero.