



Pablo Gargallo en su estudio parisino de la rue Blomet, en 1913.

UN LENGUAJE DE FUEGO

PICASSO, Gris, González Gargallo, un puñado de nombres que evocan toda una época de comienzos de siglo, en la que el genio hispánico pudo manifestarse tal cual era, y así alcanzar una de sus cumbres más gloriosas sin necesidad de quedarse en casa, sino trasplantado a otro suelo: el de Montmartre y Montparnasse, el de la escuela de París. No se sabe qué extrañas afinidades con la vida de nuestro país, con nuestras tradiciones y

nuestras revoluciones artísticas, con nuestras formas de comportamiento, permitieron desarrollarse, florecer y fructificar en el ámbito parisino, con una desenvoltura y una libertad absolutas, lo que los españoles tenían de más inalienable. Todos ellos contribuyeron a la renovación del espíritu y del gusto franceses a fuerza de mostrarse tan españoles, si no más, que si se hubieran quedado entre los suyos. Y ciertamente se puede observar una aná-

loga persistencia original entre los demás extranjeros de la escuela de París: eslavos, judíos del Este, italianos, y resulta admirable que esa persistencia lograra al propio tiempo armonizarse con nuestros propios datos y aspiraciones autóctonas. Pero ahí radica precisamente el fenómeno que se ha convenido en llamar "escuela de París", ahí estriba su carácter singular, su esencia milagrosa. Esta esencia se manifiesta con mayor viveza y con más completa

fortuna en ese grupo de españoles provenientes de una secular escuela artística, una escuela de la más poderosa originalidad, y que mientras contribuía con prodigioso esplendor a aquella fiesta del genio, cuyo escenario era entonces París, lograron mantenerse irreductiblemente fieles a esa originalidad.

Pablo Gargallo constituye uno de los más hermosos ejemplos de aquellas bodas espirituales. Nació en 1881, el mismo año que Pablo Picasso, y ambos vivieron su juventud en Barcelona aunque no fueran originariamente catalanes: Picasso era andaluz; Gargallo, aragonés. No se puede dudar, sin embargo, de que ambos le deben mucho a Barcelona. Barcelona era entonces la capital de Art Nouveau. Y el Art Nouveau ocupa un lugar muy particular en la historia de los estilos artísticos. Se le conoce también como "estilo fin de siglo", y esta contradicción sigue constituyendo una demostración de su dificultad para situarse en el tiempo. En cuanto al espacio, se ubica en Barcelona y con gran poder de evidencia, aunque sólo sea por los monumentos de Gaudí. Eso confiere a Barcelona una nota especial y picante, que la convierte en lugar privilegiado. Gargallo no podía dejar de sentir en sus primeras obras esa curiosa influencia. El Art Nouveau barcelonés inspira a Gargallo formas gráciles y sinuosas. Mas, a fin de cuentas, esa gracia que, según el código de 1900, puede adoptar aires de complacencia, no es otra que la gracia mediterránea, que, desde los griegos, triunfa en el arte de la escultura y resume todos sus poderes en el desnudo femenino. Gargallo es de esa escuela, escuela eterna, en la que nunca se da por acabado su aprendizaje, en la que maestros y discípulos viven una y otra vez la sorpresa siempre nueva de la belleza de Venus.

Pero la piedra, el barro cocido, los materiales clásicos, no le bastan a Gargallo. El artista necesita materiales inéditos, y una fuerza secreta actúa en su interior, fuerza que le induce a traducir la gracia en la materia más dura de todas. Así es como se realiza una importante revolución: la escultura en metal. Todo es nuevo en este arte: ya no se trata de modelar o de tallar la materia. La voluntad obrera se ejerce sobre una nueva fuerza de resistencia y mediante el empleo de útiles que se

GARGALLO

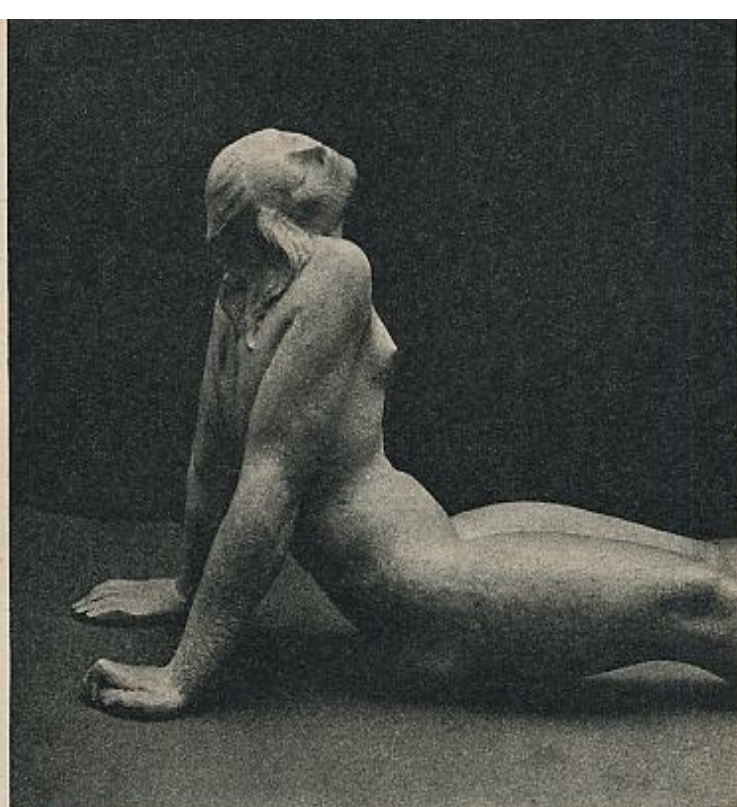
asemejan a los utilizados en la industria. En 1911, González, que será el segundo protagonista de esa insólita técnica, aconseja a su amigo la soldadura autógena. Y es que un material nuevo exige una sinceridad total: es preciso tomarlo tal y como es, utilizarlo sin camuflajes, poniendo en juego los medios que más se le adecúan. Sería absurdo tratar de imponerle límites a la alegría pura de lanzarse sin modelos, sin precedentes, a un campo inédito del universo de la creación. Debe ser una alegría sin reticencias ni compromisos. Y las figuras así creadas son también figuras de la alegría: las bailarinas, por ejemplo.

Evocar una etapa pasada del arte moderno no es complacerse en lo retrógrado. Significa, antes bien, calibrar, con mayor lucidez si cabe que en el momento mismo de la innovación todo lo que de energía vital ésta entrañaba. Muchas etapas de la historia del arte, y en particular del arte moderno, pudieran calificarse de extraordinarias: ésta lo ha sido de modo muy particular. La necesidad creadora que tiembla en la punta de los dedos obreros se libera de pronto de hábitos seculares, y exige nuevos contactos, se ejercitaba en nuevas tareas. Ya no quedan materiales nobles o sacros: todas las materias que se ofrecen a la industria del hombre son susceptibles de empleo en el arte. De ahí que en ese momento de curiosidad apasionadamente universal se originaran tantas eclécticas construcciones, tantas extravagantes combinaciones, tantos objetos insólitos. De todas estas criaturas, no son las de Gargallo las menos fabulosas. Todo en ellas contradice la norma. No son ya masas, no son ya bloques que se instalan en el espacio. El aire juega en ellas, e incluso las constituye como esculturas: están hechas de aire. Los vacíos, los huecos, sustituyen a los volúmenes. Entre los llenos y vacíos se establece un nuevo diálogo; el hierro se dobla, se curva o se recorta de modo distinto a como lo hacen el mármol o el bronce. Es un lenguaje que no tiene nada que ver con el anterior, que utiliza una nueva gramática.

Un artista es un hombre que sobresale en su arte. Y que se hace por ello acreedor a los mayores elogios. Puede ser también aquel que inventa un arte, y se le considera gran artista si destaca en ese arte que él mismo ha inventado. Tal es el caso de Gargallo. Se necesitaba un alma vi-

gorosa para hablar un lenguaje de fuego que nadie había hablado antes. Gargallo tenía esa clase de alma, un alma que sabía combinar su determinación con una modestia y una sencillez auténticamente populares, las de un hombre que no se sorprende por el carácter peregrino de su empresa, pues hace únicamente lo que quiere, lo que le dicta su capricho. Capricho (o genio): no se trata de ningún guía frívolo y azaroso, sino que es para un artista de alma tan recia y conciencia tan pura el más sabio mentor por la ruta de los descubrimientos. ■

JEAN CASSOU.



«Esa gracia mediterránea que, desde los griegos, triunfa en el arte de la escultura desnuda femenina.»

UN INEDITO DE PABLO



Detalle de «El Profeta», de la que un crítico dijo que «en el futuro tendrá para nosotros el mismo significado que el «David» de Miguel Ángel para la escultura del Renacimiento».

LA escultura es una serie de imágenes incompletas, casi simultáneas, de una misma composición.

Para apreciar en su justo valor las distintas partes de una composición, el ojo se ve obligado a un desplazamiento.

Cada parte integrante de la composición escultórica tiene un volumen propio, con sus planos y superficies particulares, así como unas dimensiones también únicas.

Frente a una obra escultórica, como frente a un objeto cualquiera, tendemos inconscientemente a admirar su lado esencial o principal junto con los secundarios o complementarios.

Aunque la escultura tenga tres dimensiones, no es posible apreciar con exactitud más que dos de ellas: la tercera dimensión, es decir, la profundidad, no es, por culpa del escorzo, lo suficientemente expresiva y comprensible. La composición tiene, pues, sus puntos de vista propios, rigurosamente determinados por la importancia plástica.

En toda composición hay proporciones instintivas o intuitivas y científicas o empíricas. En el equilibrio logrado mediante el empleo de unas y otras, la deformación no puede existir; la resultante será, antes bien, una formación.

La composición escultórica, al ser una disposición de volúmenes