

La musa en cueros
Francisco Calvo Serraller

*"Pas poseur, —posant pour l'unique;
Trop naïf étant trop cynique;
Ne croyant à rien, croyant tout".*

De *Építaphe*.
Tristan Corbière.

¿Cuál es la musa del insensato, esa novia poética del extravío? Tristan Corbière, sublime calamidad, "nacido sin objeto", "mezcla adúltera de todo", decía haberla visto "sin madrina, y casi en cueros". Una musa casi en cueros, vecina muy servicial —"ese es su defecto mejor"—, es una musa callejera, diosa de los vividores, auxiliadora de artistas sin arte, guía de caminantes sin alforja, de aquel que se halla "de vuelta, encontrándose por todas partes perdido".

Esta musa y su inspirado artista celebran sus nupcias bárbaras en cueros. Tal como son. Cantores crudos de la vida, apuran la copa del arte hasta las heces. Toman y dan todo. Se van como han venido. Son como son. Desnudos.

Sin pasado, sin nombre, a la intemperie, con el único don de una implacable voluntad de ser frente a toda expectativa razonable, hay una raza de bastardos sobre cuya sangre se ha fecundado el arte contemporáneo. Son primitivos, son *amateurs*, son ingenuos, son obstinados, son intrusos. Se les toma o se les deja: no hay manera de hacer carrera con ellos.

¿Por qué ese empeño de Van Gogh en hacerse pintor? ¿Por qué ese orgullo bufo del Aduanero al jactarse de su talento? ¿En qué estaba pensando el aplicado cartero Cheval al construirse su palacio de ensueño? ¿Por qué invocaba André Breton, sumo sacerdote de la ortodoxia moderna, al niño, al loco, al salvaje, al sonámbulo? En el arte —se explica Jean Dubuffet— "más vale la ausencia de don", hay que huir de los profesionales: "Al hablar de un don lo que más frecuentemente se halla en causa es, pensándolo bien, cierta habilidad a imitar las obras realizadas por los demás, y esa facilidad no es más que perjudicial. Si no tiene la habilidad de asimilar con holgura los modos de expresión usualmente recibidos, en buena lógica el operador se encontrará en la situación de componer dificultosamente su propio lenguaje. Se verá obligado a inventar sus propios modos de expresión tropezando con los obstáculos, con grandes fatigas y fracasando mil veces. Así que ¡vivan los pintores sin dotes! Y el duelo resultante entre el material rebelde y el artista valiente y tenaz (duelo cuya existencia es tan esencial y del que la obra debe llevar las marcas) será tanto más apasionante".

Creo que nos estamos aproximando, por fin, al mundo y al talante de Antón Lamazares, violento intruso, perro callejero del arte, tráfuga, vividor, en duelo permanente consigo mismo y con lo que hace. Artista por la pura voluntad de serlo, con la musa en cueros.

Esa es, al menos, la mitad, escandalosamente visible, de su verdad. La otra, misteriosamente oculta, permanece inaccesible. Pugna, no obstante, por manifestarse.

Pugna entre la vida y el arte. Es cierto que fueron las ganas de vivir las que impulsaron a Antón Lamazares a querer pintar, pero la vida se consume pintando. Es una lucha vivir y pintar. Un desigual combate interminable que deja huellas profundas, huellas impresas, marcas indelebles.

Desde que le conozco, yo siempre he visto a Antón Lamazares luchando. He visto su lucha en sus cuadros. He reconocido las huellas. Y es que Lamazares pinta decididamente como es. Pinta como vive, vive como pinta.

¿Es esta, acaso, una transparencia excesivamente avasalladora? El caso es que, desde luego, uno le ve enseguida venir, pero no está, sin embargo, tan claro dónde va este extraviado, este buscavidas o buscapinturas. Se nota de inmediato su torrencional vigor, su energía animal, su extraña voluntad iluminada, mas no resulta fácil seguir el cauce en formación vertiginosa, su imprevisto trayecto.

No deja otras señales, en cualquier caso, que la de sus obras, obras que nacen de cualquier circunstancia, que se aprovechan de cualquier material. En la manera que tiene de hacer, hay, de entrada, una disponibilidad absoluta, justa correspondencia con un deseo absoluto de ser. Todo vale para este apasionado corazón vacante, para este artista sin arte, este poeta callejero. Se vuelca sobre lo primero que encuentra, experiencia o soporte; se vuelca sobre cualquier cosa que soporte su experiencia, vida o arte.

Ha pintado con las materias más humildes, más irregulares. El cartón de embalar o el de chapa, tanto da, pues uno le proporciona la orografía rugosa sin esfuerzo, mientras la lisura del otro encierra los más provocadores secretos para el gesto violador. Hay que observar lo que hace y cómo: la plancha de cartón claveteada y cosida sin contemplaciones sobre un entramado de gruesos maderos, bastidor que asemeja la cruz donde se crucifica la pintura. En cualquier cartón de embalar puede dibujar y lo ha hecho, pero sólo en el chapado cabe la pintura.

Estos cartones embadurnados ("Al pintor —ha escrito Dubuffet— no le pertenece saber escoger el color de sus capas, sino el *saber embadurnar*") reflejan también un mundo figurativo, el de las criaturas vistas y sentidas por Antón Lamazares. Antes de tratar sobre ellas creo, no obstante, necesario insistir en el carácter significativo del embadurnamiento

en la pintura de Lamazares, que, en principio, es ajeno a cualquier intención puramente ornamental, decorativista. En este sentido, sea color empapado, mancha de grasa o barniz, en el acto de embadurnar Lamazares se entrega a una orgía de espontaneidad relativamente controlada, donde el gesto, el ritmo y la descarga revelan lo más íntimo de su personalidad, que así se manifiesta ciertamente de la manera más significativa. Con ello, por consiguiente, lo que se pone de manifiesto es un doble automatismo o, si se quiere, un automatismo duplicado, cuyos efectos serán, en consecuencia, reduplicados a su vez.

Un doble automatismo: el primero, ya lo acabamos de señalar, es el de embadurnar, si es que no queremos incluso comenzar la cuenta en el estado previo de elección aleatoria del material, dado el carácter de *bricolage* azaroso que tiene esta decisión primera en Lamazares. El segundo es el automatismo figurativo, icónico. Es éste, desde luego, muy importante en un artista que se inició en la pintura mediante la práctica de un dibujo automático y que ha conservado siempre una suerte de fluido poético incontrolado en la creación de imágenes, que se desencadenan de manera muy libre. Prácticamente, el único distanciamiento, la única interposición que cabe apreciar entre estos trazos instintivos y la representación final es cierto cariz de expresionismo irónico, así como la presencia de una adherencia de afectividad respecto a los personajes, que suelen aparecer aislados, atrapados en una máscara, condenados a una mueca.

Con todo, es este asunto de los iconos uno de los que revelan últimamente más cambios en la pintura de Lamazares. En primer término, por una tendencia general a disminuir lo anecdótico, cuando el guiño expresionista chispeante puede distraer, pero, también, en relación con lo anterior, por la progresiva derivación de Lamazares hacia un concepto de la pintura más solemne, monumental, casi épico. No es esto sólo una cuestión de ampliación descomunal de los formatos, ni aún siquiera cuando, como ya he señalado antes, se está produciendo un gigantismo brutalista intencionado en la fabricación de los bastidores, cuyo trabamiento de vigas gruesas y bastas hacen pensar en los maderos de una cruz, con todo lo que semejante impresión comporta. A mi modo de ver, se trata más bien de algo que habría que denominar un cambio cualitativo de escala, cuyo sentido moral y estético trasciende las medidas fijadas puntualmente en el sistema métrico.

Un cambio cualitativo de escala me lleva a recapitular sobre lo que ha sido hasta el momento presente la evolución artística de Lamazares, que ha sido accidentada e intensa, como, por lo demás, se supone que debería corresponder con un tipo de personalidad y actitud creativas en las que el vigor, la voluntad y el desafío juegan una baza fundamental. Esta recapitulación es, además, según creo, sumamente pertinente ahora, porque estamos ante la primera exposición individual en condiciones que presenta Lamazares en Madrid tras cinco años, espacio de tiempo apreciable para observar un cambio en cualquier obra que se halla en estado de proceso acelerado, pero mucho más si es la de un artista joven de las características descritas.

De esta manera, no hay duda que entre la exposición que realizó en Madrid el año 1981 y la de ahora mismo se ha producido un gran salto. Los saltos, sin embargo, no tienen que darse siempre en el vacío, ni tampoco un cambio de escala significa una ruptura, una escisión. Por lo demás, nada que sea más ajeno al talante personal de Lamazares que la preocupación por las modas instituidas, lo que, dicho sea de paso, le ha creado algún problema con ciertos sectores de nuestra crítica a la hora de ser valorada su obra. Sea, no obstante, como sea, y aunque ello no deba ser interpretado en el sentido de un corte incongruente, el caso es que se está produciendo, en efecto, un cambio profundo en la manera de hacer de Lamazares. No voy a insistir, de todas formas, en lo que se ha podido reflejar este cambio respecto a la escala cualitativamente modificada y sus importantes consecuencias. Tampoco voy a descender al recuento de otras alteraciones materiales y técnicas, que ya han sido sugeridas a lo largo de este escrito. Ni siquiera me detendré en la clarificación progresiva de lo que es su repertorio icónico sustantivo y no ciertamente porque no nos proporcione un material extraordinariamente interesante desde el punto de vista de un análisis antropológico. En fin, aunque no sea un asunto relevante en la exposición que ahora nos presenta, no haré mención del tema de la escultura, en la que Lamazares se viene ocupando desde hace algún tiempo.

Entonces, ¿qué es lo que voy a comentar? Algo muy concreto, que está relacionado, por decirlo de alguna manera, con eso que llamamos estilo. De hecho, es notable la estilización de la obra pictórica última de Lamazares, pero lo es, sobre todo, en lo que se refiere a la concepción global del cuadro. La ampliación monumental de los formatos, el empleo de barnices brillantes, la adaptación de una espacialidad lo suficientemente holgada no sólo para que ocupe una dimensión física importante la atmósfera y el vacío, sino para involucrar todo el cuerpo —y no sólo la mano— del pintor en el gesto de pintar, el uso del desarrollo serial, etc., son algunos de los nuevos elementos más destacables en esta nueva etapa, en la que si, por otra parte, hay que mencionar alguna influencia, esta será, rotundamente explícita, la de Tapies.

Sin duda, son rasgos estilizadores, pero la estilización no es propiamente el estilo, al menos en lo que aquí me interesa señalar. El problema estilístico sobre el que quiero llamar la atención es el que revelan algunos de los últimos cuadros de Lamazares, como los titulados *Moira*, *Lajazós*, *Kikirikí (Rafael el Gallo)*, *Ultimo*, *Vicho*, *Tieu* y la mayoría de los que componen la serie denominada *Telefonazos*. En realidad, el problema que revelan no sólo la gran mayoría de los cuadros de esta exposición, sino los que viene haciendo en estos últimos años. Pues bien, este problema estilístico es, valga la redundancia, el del encuentro de Lamazares con el estilo. Problema fundamental, que, en Lamazares, es, además, dramático, porque se trata de un creador de los que se hacen precisamente contra el estilo o, más exactamente, contra el carácter reductor que comporta tener un estilo. En este problema se debate Lamazares y es de esperar que sea un debate en el que han de saltar chispas,

como ocurre con todas las cuestiones en las que se involucra este agonista, tan buscavidas como buscapinturas. La musa en cueros, el corazón en la mano y la más violenta resolución, de lo que estoy plenamente convencido es que Lamazares tampoco aquí se quedará a medias. Es alguien que se busca a sí mismo, vivo o muerto: nunca ha tenido tan alto precio su cabeza.

