



Figs. 31 y 32. Fragmento de grutesco con paralelo en la sillería de la catedral de Ávila.

## Antonio Saura y la mirada destructora. El monstruo debajo de nosotros

Por José Manuel García Perera  
*Universidad de Sevilla*

### Resumen

Tras la II Guerra Mundial, el homúnculo, símbolo del cuerpo humano degradado, se extiende como icono del sufrimiento en la pintura europea. En la España de posguerra la pintura de Antonio Saura presenta otra vía de destrucción del cuerpo menos doliente, centrada en su modo de percibir la realidad y en cuestiones eminentemente plásticas. Este artículo se acerca a su figura para responder al porqué de su modo de abordar el acto creativo. Profundizar en esta cuestión supone hacerlo en uno de los rasgos clave de una generación de pintores que marcó la historia del arte español.

### Palabras clave

Pintura, posguerra, España, Saura, cuerpo.

### Abstract

Following the Second World War, the homunculus, symbol of the degraded human body, spreads as an icon of suffering in European painting. In postwar Spain the painting of Antonio Saura presents other mode of less suffering destruction of the body, focusing on his perception of reality and eminently plastic issues. This article centers on his figure to answer the cause of his way of approaching to the creative act. To delve into this matter is to delve into one of the key features of a generation of artists who marked the history of Spanish art.

### Keywords

Painting, postwar, Spain, Saura, body.

## Introducción

A mediados del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial, el arte europeo asiste al nacimiento de una nueva categoría de ser humano: se trata del homúnculo, individuo ajado, sin entidad ni voluntad, un mero despojo de hombre producto de las masacres perpetradas a lo largo de todo un siglo convulso. Las experiencias de la bomba atómica y de los campos de exterminio sobresalen como símbolos de la mayor atrocidad de la que es capaz el ser humano contra sí mismo. Tras ellas, nuestro cuerpo, corrompido moral y físicamente, ofrece una visión inédita, y ya no puede representarse como se hacía antes<sup>1</sup>. Fue necesario llegar a un lenguaje común que hablara de esta “condición humana redefinida”<sup>2</sup>. Dubuffet, Fautrier, Burri, Bacon o, ya en territorio español, Saura, Tàpies y Millares se entregan a la creación de estos engendros como el único nacimiento posible en los tiempos que les ha tocado vivir. Se trata de un clamor mundial que, según José María Moreno Galván, enraíza con fuerza en nuestro país debido a ciertos rasgos latentes en el carácter de aquella España negra contradictoria y convulsa. Mientras que en Francia, devastada por el conflicto pero esperanzada por el triunfo de las libertades, el arte informal surge como escisión en una cultura de mesura y refinamiento, en España se da por vez primera una identificación profunda entre los aires renovadores y su temperamento ancestral, lo cual lleva a señalar esta nueva pintura desgarrada como la más auténticamente española<sup>3</sup>.

Es precisamente Manolo Millares quien toma de muy antiguo el término *homúnculo*<sup>4</sup> para referirse a sus hombrecillos de saco, pero

<sup>1</sup> CALVO SERRALLER, F., ROSENBLUM, R. y SAURA, A., *Pintura al desnudo. Picasso, Dubuffet, de Kooning, Bacon, Saura*, catálogo de la exposición, Fundación BBVA, Bilbao, 2001.

<sup>2</sup> MESSER, T., “Europa después del diluvio”, en CLEYSSON, B. y otros, *Europa de posguerra 1945-1965. Arte después del diluvio*, catálogo de la exposición, Fundación La Caixa, Barcelona, 1995, p. 22

<sup>3</sup> MORENO GALVÁN, J. M., *Pintura española. La última vanguardia*, Magias, Madrid, 1969.

<sup>4</sup> El término *homúnculo* evoca en la obra de Millares diferentes significados: aparece, por un lado, con su sentido original, alquímico, esotérico, y hace referencia a la transformación de la materia corporal en el paso a la otra vida (esto lo une con las momias de sus antepasados guanches que tanto le fascinaron); por otro, es un ser histórico contemporáneo, un despojo humano que ha perdido su voluntad, que carece de entidad. Es este último el homúnculo de Saura y el que se extiende por la pintura tras la II Guerra Mundial.

el evidente parecido con las criaturas que engendra el resto de pintores citados hace innecesaria tal denominación para establecer el parentesco: todos son, independientemente de lo que nos digan sus nombres, homúnculos, y todos nos colocan frente a este nuevo hombre que promueve a la vergüenza y a la piedad. De entre todas las figuras del momento que clavaron su mirada en el cuerpo masacrado del ser humano, la de Antonio Saura destaca con ciertos matices diferenciales: es, de todos ellos, quien con mayor vehemencia se entrega a una orgía pictórica destructiva tan potente que parece escapar a su control para acabar mancillando todo cuanto pinta.

Este artículo pretende indagar en el porqué de su modo de abordar el acto pictórico a través del estudio del cuerpo destruido en su obra. Es un tema no exento de controversia si se atiende a lo dicho y escrito por el pintor a lo largo de su carrera y se confronta con ciertas ideas asentadas sobre el arte de la posguerra española. A pesar del continuo cuestionamiento acerca de la verdadera influencia del contexto social en el acto creador, existe cierto consenso a la hora de calificar el arte informal como un producto de la barbarie cometida por el ser humano en el ecuador del siglo XX. Pero el caso de Antonio Saura es especial: centrándonos en territorio patrio, y comparando su trabajo con el de los dos coetáneos que forman con él el triángulo del arte español de posguerra, Antoni Tàpies y Manolo Millares, el suyo se antoja menos doliente, carente de ese espíritu humanista que parece guiar la obra de los otros dos. El título “una mirada destructora” adelanta alguna conclusión: tal vez sea necesario, al hablar del caldo de cultivo del Saura que hoy conocemos, rebajar el peso de tan poderoso marco social, la posguerra y la dictadura franquista, y dar preponderancia al poso dejado por otros factores que bien han podido contribuir a su concepción de un ser humano desecho, ridículo, feo, próximo a una inevitable desaparición.

El propio Millares, en su escrito “El homúnculo en la pintura actual”, bautiza así a los cuerpos pintados por Pollock, de Kooning, Fautrier, Dubuffet y Saura, y es desde este ángulo que el pintor aragonés se apropia de la palabra para definir a sus criaturas injuriadas.

La investigación llevada a cabo otorga especial protagonismos a los escritos del artista, pues, exentos de las interpretaciones que de su trabajo puedan hacer los críticos, aportan información de primera mano y posibilitan un acercamiento a la obra del autor desde su propio pensamiento. Asimismo, las entrevistas han resultado especialmente reveladoras en tanto tienden a ocuparse de la relación arte-sociedad. El estudio de estos documentos y el de los textos críticos dedicados a Saura, así como el análisis visual directo de sus pinturas, nos han permitido volver la mirada, tras medio siglo, sobre una época que supone una escisión en la historia de nuestro país, para proponer una relectura de un artista clave y, por extensión, de una generación que configuró aquella que sería por mucho tiempo la imagen del arte español.

### Acerca del porqué de la destrucción sauriana

El más rápido repaso a la trayectoria de Millares y Tàpies nos desvela un catálogo de cadáveres y oprimidos. Hay un deseo de despertar al ser humano del estado aletargado en que se encuentra, y de ahí la denuncia, la insistencia en los cuerpos rotos y en las ataduras. El drama de esta pintura es el drama de una época vivida. El homúnculo responde a un tiempo gris en el que el ser humano parece haber perdido su rumbo. Para Antonio Saura, si bien es cierto que el origen de sus criaturas deshechas puede hallarse en un mismo tiempo y un mismo lugar, esa España reprimida y cerrada a una Europa desastrada por la guerra más terrible que se pueda recordar, el homúnculo no deja de ser placentero. Hay algo lúdico en el homúnculo sauriano que sólo puede emparentarlo con el de Dubuffet, pues tanto en la pintura de Tàpies como en la de Millares el desgarrar impide cualquier atisbo de humor. Así, si el nacimiento de este ente puede entenderse también en Saura ligado a acontecimientos dramáticos, el paso del tiempo parece haber matado la idea original: “Febrero de 1956: después del regreso, un grave y traumático hecho que provoca, en la impotencia y la furia, la aparición del blanco y del negro”<sup>5</sup>. Se trata de un fragmento del

<sup>5</sup> SAURA, A., *Note book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1992, p. 25.

escrito “Caras”, y en él puede adivinarse la forja de ciertos rasgos estilísticos del estilo sauriano: “Estructuras que perdurarán aparecen repentinamente en paralela iluminación: la suerte estaba echada, y en ambos terrenos –pintura y humana sociedad– el mes de febrero se mostró fecundo de certezas”<sup>6</sup>. El regreso al que se refiere el artista es la vuelta de París<sup>7</sup> en 1956, que coincide con los momentos en que las primeras alusiones figurativas asomaban entre el magma de automatismos surrealistas. El traumático acontecimiento es la muerte de un estudiante en Madrid durante las manifestaciones estudiantiles contra el régimen franquista en febrero de 1956, en las que se produjeron enfrentamientos contra la policía y la Falange. Saura participó en estas manifestaciones y quedó marcado profundamente por cuanto allí sucedió. Dos cuadros en blanco y negro de unas damas enlutadas, que el pintor define como una liberación, y una serie de papeles con caras que extendió sobre el suelo de su habitación, como si la masa de las revueltas se hubiera trasladado, son consecuencia directa de su estado de ánimo. El hecho de que el pintor explique a través de este suceso un rasgo tan característico de su pintura como es el uso del blanco y del negro evidencia el influjo del clima que se respiraba en el país. Habla asimismo de un momento de certezas, que no podían ser sino pesimistas, tanto en la sociedad como en su práctica pictórica, donde aparecen, para quedarse, las estructuras que guiarán su gesto a lo largo de toda su carrera. Ahora bien, es cierto que este acontecimiento no fue el desencadenante de la aparición de las primeras damas o las primeras cabezas, pues ya hay algo de ellas en 1954, pero podemos entender que sirvió para que Saura fijara para siempre su mirada en el ser humano, como si necesitara de algún suceso externo que encauzara su quehacer artístico. La juventud con la que por entonces contaba alimentaba unas preocupaciones sociales y una actitud de protesta y de necesidad de actuación para mejorar la situación de su país, y

<sup>6</sup> Ídem, p.26.

<sup>7</sup> En su huida del régimen de Franco el viaje a París se antoja imprescindible para muchos de los más importantes artistas españoles de la posguerra. La estancia parisina marcaba la diferencia entre la desconexión absoluta y el encuentro con una vanguardia revolucionaria que vio florecer el movimiento informalista. La influencia de lo que allí se hacía es evidente hasta tal punto en el trabajo de los pintores españoles que no pueden dejar de establecerse reveladores paralelismos entre sus figuras clave.

esto, unido al descubrimiento del informalismo, en el que empezó a ver cosas que el movimiento surrealista no le daba, propició su alejamiento del grupo de Breton y el nacimiento de rasgos clave en su modo de concebir la pintura.

Pero raramente hace Saura alusiones tan claras a factores sociales como generadores de cambios en su pintura porque, como él mismo afirma en una entrevista<sup>8</sup>, esta relación directa entre un acontecimiento político y el plano estético es algo que se da pocas veces en la vida, y el hecho de que ocurriera aquella vez fue para él una revelación. La serie de cabezas que pintó tras las manifestaciones responde, dice el pintor, a momentos traumáticos y dolorosos que causaron la eclosión de necesidades que permanecían en estado larvario y que a partir de ese momento pasarían a ser parte constante de su obra. Tras el impacto que supone la vuelta a una España triste, Saura siente la necesidad de hacer algo dentro de su país, de llevar una parte de lo que había vivido en París, y esa idea es la génesis de la formación del grupo El Paso.

El debate, como adelantamos, divide a la crítica que se ha acercado a la figura del pintor aragonés. José Ayllón, quien parece otorgar mayor importancia en Saura a un orden moral que a otro plástico, recoge ese febrero de 1956 en el que Saura siente “la necesidad de acondicionar su sentimiento al medio exterior, lo que va a concederle, además de un contenido, una dimensión moral antes inexistente”<sup>9</sup>. Es a partir de entonces cuando, según el escritor, la obra sauriana, más preocupada anteriormente por cuestiones meramente plásticas, se une con el mundo adquiriendo su verdadero sentido: “Todos sus componentes presentan como una protesta la caótica imagen de un mundo exasperado”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> RUBIO, P., “Siempre llegaremos tarde”, *Lápiz*, 82-83, 1991, pp. 24-30.

<sup>9</sup> AYLLÓN, J., *Antonio Saura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969, p. 11

<sup>10</sup> *Ídem*, p. 15.

Miguel Fernández-Cid, en “Las grietas de un discurso”<sup>11</sup>, argumenta que un pensamiento como el de Ayllón se ha visto alimentado sobre todo cuando se ha analizado la figura del pintor desde territorio español, mientras que desde el resto de Europa es el componente estético, la propia pintura, el verdadero responsable del valor de la obra. El crítico cubano Severo Sarduy entiende igualmente que el carácter destructor de la pintura de Saura guarda más relación con la plástica y la historia del arte que con ciertos acontecimientos ajenos a ellas, y afirma que “la presencia del cuerpo como fantasma lacerado y reconstituído (sic) es, más que somática, cultural”<sup>12</sup>.

Lejano ya aquel febrero de 1956, el Saura maduro ha insistido en asegurar lo poco que cualquier condicionante extraartístico afecta a su trabajo. Hay un claro deseo de desprenderse del carácter tremendista y de la etiqueta antifranquista que se le ha colocado al arte español del momento. Asimismo, se muestra contrario a la idea según la cual el arte de posguerra debe parte importante de su potencial iracundo a la represión del régimen. No por ello el homúnculo, que creció para dar cuerpo a una protesta, desaparece de la pintura de Saura, sino que, por el contrario, se erige como el protagonista de una vasta producción dedicada a él casi por entero. Su presencia constante evidencia con el paso de los años la pérdida de su sentido primero: “La aparición de lo dramático y de lo monstruoso no obedece solamente a motivos de indignación o morbidez, sino también a ciertas formas de complacencia, de orden cultural o afectivo y, por qué no, a la solución de problemas eminentemente plásticos”<sup>13</sup>, dice el pintor en el escrito “Mentira y sueño”. Manifestaciones como esta y, sobre todo, la evolución de su obra conducen hacia una conclusión que nos ayuda a aclarar la presencia del homúnculo: la pintura de Saura asume la destrucción como estilo. El homúnculo desgarrado, al contrario que en la obra de Tàpies o de Millares, no tiene por qué responder a una realidad

<sup>11</sup> *Saura imaxina 1956-1996*, catálogo de la exposición, Maluquer, E. (dir.), Santiago de Compostela, 1997.

<sup>12</sup> *Ídem*, p. 132.

<sup>13</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 127.

desgarrada: su aparición puede deberse a otros motivos, y esto indica, precisamente por la ausencia de indignación o denuncia, un placer en una violencia pictórica que acaba convirtiéndose en un rasgo autosuficiente dependiente en mínima medida de explicaciones externas. No obstante, el que Saura olvidara o interiorizara el origen más dramático de su homúnculo no debe ocultar aquello que constituyó un aporte fundamental en la concreción de su pintura. Puede que ya no se piense en el drama, pero está latente en cada pincelada. El significado trágico se fue, pero el modo de pintar a él asociado (y con él implícito) permaneció para siempre.

La serie *Nulla Dies sine Linea* de mediados de los noventa es especialmente ilustrativa en este sentido. Es el clímax de la inutilidad del homúnculo, ese que aun siendo claro reflejo de una realidad aberrante se presenta como un monigote irrisorio que no responde más que a un capricho de su creador. El proyecto parte de imágenes de prensa que Saura interpreta en un dibujo diario hasta conformar algo así como un calendario del horror. Las alteraciones corporales, ya sean leves y momentáneas o trágicas e irreversibles, dominan el conjunto: se suceden noticias sobre experimentos humanos, asesinatos, malformaciones, descuartizamientos, amputaciones... El lado más turbio del ser humano se coloca de nuevo frente a Saura, como en febrero de 1956, pero queda patente una diferencia sustancial: el pintor se divierte. Cada rostro deformado de cada dibujo y cada cuerpo maltrecho lo expresan claramente: nada en el interior del artista ha sido removido a pesar de que la tragedia diaria se ordena ante sus ojos. Vista ahora, a través de las páginas de un periódico y tras tantos años de pintura, poco afecta al ánimo, es compañera habitual igual que ese hombre nuevo destruido, el único posible ya para Antonio Saura.

### Una destrucción perceptiva. El rostro inaprehensible

Aceptando este recorrido en la obra de Saura, desde un carácter contestatario en la mitad de la década de los cincuenta hasta un ocultamiento de lo moral por lo puramente plástico en su madurez, se podría argumentar que mientras el homúnculo de otros pintores

es respuesta a una realidad objetiva, ya sean *Otages* para Fautrier o *personajes caídos* para Millares, el de Saura es en gran medida producto de su mente. Toda su obra, como el pintor explicó durante su exposición retrospectiva en Viena, “viola la realidad a través de un proceso subjetivo”<sup>14</sup>, y por eso se permite condenar a figuras como Brigitte Bardot o Lolita. No puede haber ahí rastro, obviamente, de indignación ante una masacre real; lo que hay es un juego macabro que se regodea en desvelar lo monstruoso que subyace debajo de todo ser, incluso del más bello de todos cuantos existen. Sin olvidar la idea de que los monstruos de Saura perpetúan un lenguaje pictórico nacido del dolor y que, por tanto, conservan algo de este en su esencia, las anomalías que presentan sus cuerpos parecen deberse más claramente a una mirada que asume que el mundo está inacabado, acelerado, que es inconstante y cambiante. Se trata de una cuestión sensitiva centrada en la relación directa entre el artista y su realidad inmediata. La que pertenece a Saura, la del siglo XX, es en gran parte responsable de una percepción visual que incentiva una labor pictórica destructora, y que encuentra su razón de ser en la imposibilidad de obtener una visión fija de las cosas que nos rodean. La destrucción impregna así toda su obra porque forma parte de su mirada. Los *Retratos imaginarios* que Saura ha pintado durante tantos años no expresan otra cosa que esta incapacidad para atrapar el rostro.

La mirada lasciva de Saura busca continuamente nuevas fórmulas para que el ser humano no pueda desarrollarse en su obra. Cuestiones como el sexo, la enfermedad o la vejez son abordadas desde lo que en ellas hay de transformación o incluso desfiguración. El pintor se complace como ninguno de sus coetáneos en el más leve gesto que pueda desestabilizar nuestra imagen simétrica, para a través de él destapar el verdadero ser de una sociedad de monstruosidad oculta. Es preciso, en este sentido, llamar la atención sobre una práctica no muy conocida del artista: durante los cuatro años de su adolescencia que permaneció postrado en la cama por

<sup>14</sup> GARCÍA, A., “Saura abre en Viena una retrospectiva de su obra en papel” (en línea), *El País*, 26 de febrero de 1989. <[http://elpais.com/diario/1989/02/26/cultura/604450806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/02/26/cultura/604450806_850215.html)> (Consulta: 18 julio 2016).

una tuberculosis ósea que le dejaría una cojera de por vida, el joven Antonio comenzó a recortar imágenes de diversa procedencia hasta conformar un amplio archivo personal de fotografías que ha servido como estímulo para sus creaciones. Esta colección se antoja primordial para definir con mayor precisión el concepto del nuevo ser humano que propone Saura, pues aporta material adicional y nuevos puntos de vista sobre alguno de sus temas fetiche en la pintura. La elección de las imágenes nos revela a un artista completamente obsesionado con las anomalías corporales: cualquier imagen es válida con tal de que el cuerpo no se nos presente en lo que solemos considerar su estado idóneo, cobrando entonces protagonismo todo tipo de deformidades y alteraciones. Aunque predominan, al contrario que en su pintura, temas relacionados con la violencia del hombre, generada por él y dirigida hacia sí mismo, no pocas imágenes se complacen en simples desperfectos fotográficos o en visiones poco acostumbradas de nuestro cuerpo proporcionadas por máquinas que miran la realidad de una manera distinta a como lo hacen nuestros ojos.

Surgen así máscaras que, más que ocultar el rostro, ofrecen de él una visión inédita, como ocurre en la imagen de una cara distorsionada por la visión infrarroja que sugiere a Saura una especie de retrato fantasmagórico de rasgos turbios. También puede darse el caso extraño de que la línea de horizonte de una fotografía quede por delante de la figura y no por detrás, cercenando limpiamente alguna de sus partes.

Otras imágenes del archivo reproducen cuadros de diversos autores y épocas, pero siempre con la mirada del que busca la monstruosidad allí donde lo más evidente es la belleza: una radiografía del cuadro *Bethsabée* de Rembrandt revela un arrepentimiento del artista, una primera versión en la que la cabeza de la mujer se encontraba más alta. Saura se muestra encantado con el error: gracias a esta nueva visión, ambas cabezas, la del cuadro que conocemos y la que quedó oculta por la pintura, se unen, y lo que era una bella mujer es ahora un monstruo bicéfalo. La radiografía actúa como Saura en su pintura, eliminando las capas de hipocresía y belleza

superficial para desnudar al ser que realmente está debajo, otorgándole el derecho a expresarse tal y como es. Este monstruo bicéfalo se deja ver también en la pintura de Saura cuando el eje de la cara que es la nariz parece más un eje dorsal que, en lugar de separar dos partes de un rostro frontal, separa dos cabezas vistas de perfil. A una anomalía monstruosa se asocia entonces un rasgo tan humano como es la ambición desmesurada por abarcarlo todo, y mejor dos cabezas que una para conseguirlo<sup>15</sup>.

Centrándonos ya en el análisis de la pintura sauriana, son los *Retratos imaginarios* los que de una manera más clara explican el sentido verdadero de esa mirada destructora de la que se viene hablando. Gran parte de las reflexiones que suscita esta serie se centra en la otredad, en el carácter efímero del rostro y en la incapacidad de abarcarlo por entero, por lo que se nos presenta siempre incompleto y deformado por la celeridad de los cambios. Brigitte Bardot, Rembrandt, Goya y Felipe II forman la primera fila de la galería de *Retratos imaginarios* de Saura. El pintor se refiere a ellos como espectros de retratos; reflejos, más que de una cara, de la imagen residual que de esa cara queda en el cerebro, grabada a fuerza de asistir a la representación continua de algunos de estos personajes que acaban formando parte de nuestra memoria de imágenes<sup>16</sup>. El retratado sufre hasta tal punto las consecuencias de una memoria falible y creadora que su homónimo pictórico es difícilmente reconocible.

El escritor barcelonés Pere Gimferrer, en su artículo de revelador título “Antonio Saura o la visión vertiginosa”, nos habla de este retrato que no lo es de una imagen real sino mental, pues todo lo que vemos es matizado por un filtro único para cada individuo: “Cabe retratar una imaginación, un ente de razón. No podemos, en cambio, retratar una cara, porque no sabemos cómo es una cara”<sup>17</sup>. Gimferrer concibe cada retrato de Saura como “un incidente de una

<sup>15</sup> Antonio Saura. *Exposición antológica 1948-1980*, catálogo de la exposición, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1980.

<sup>16</sup> SAURA, A., *op. cit.*

<sup>17</sup> GIMFERRER, P., “Antonio Saura o la visión vertiginosa”, en ALECHINSKY, P. y otros, *Antonio Saura. Figura y fondo*, Libres del Mall, Barcelona, 1987, p. 206.

vasta y nunca cerrada maniobra de asedio del mundo aparential”<sup>18</sup>. Una visión opuesta, única o estática, puede ser más propia de la ciencia, pero no del arte, que implica mirar las cosas una y otra vez, e incluye lo cambiante, lo vivo. La visión vertiginosa define nuestra percepción del mundo: vemos sólo un instante de las personas y no a las personas en sí mismas, porque estas, en un segundo vistazo, serán completamente diferentes. De ahí la insistencia de Saura en unos personajes a los que nunca termina de mirar, de asediar, y a los que sólo conseguirá retratar mínimamente tras decenas de intentos. Es por esta visión que parecen disolverse sin contornos fijos, como ocurre en nuestra percepción huidiza de las cosas que nos rodean.

Parecida idea trata la filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann en el escrito “La desaparición del rostro”, en el que intenta desentrañar el problema de la deconstrucción del retrato en el siglo XX. La clave está en una pérdida de la representación, más aún, en la tachadura de la representación, en la multiplicidad del rostro, en su metamorfosis y en su deformación, en todo aquello que lo lleva a transformarse en no-rostro, y al retrato en una metáfora del retrato, en una reflexión sobre su esencia. La autora se remite al poeta Rilke para hablar de las múltiples caras que todos poseemos como si de complementos de quita y pon se trataran: mientras algunos conservan la misma durante años, ya manchada y arrugada, otros cambian continuamente, con desconcertante rapidez:

*(...) su aparición no se deja englobar nunca, (...) (y) tiende a desfigurarse, deshacerse y destruirse, porque como tal es pura alteridad de mí o del otro, y porque fijar esa alteridad, hacer un retrato, siempre es más o menos luchar contra una desaparición posible, acometer un trabajo de eventual duelo, hasta tal punto un retrato con rostro da fe de lo efímero humano: tal retrato, de tal persona, en tal momento. En ese aspecto remite, como el velo de la Verónica, a la presencia pura, más allá de la ausencia, un vestigio del ser*<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Ídem, p. 204.

<sup>19</sup> *Galería de retratos*, catálogo de la exposición, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994, p. 20.

El tiempo es un valor indisociable de esta idea desde el momento en que el retrato pretende hacer permanente lo que no lo es: un momento dado de una persona, no la persona en sí misma, su esencia. Aquello que queda fijado en el retrato ya no existe en la realidad porque su tiempo ha pasado. Todo se reduce a una huella, a la presencia de una ausencia. Se desencadena “un proceso de disipación de la imagen. El retrato perdura al precio de dejar de ser rostro”<sup>20</sup>. La alusión a la Verónica como creadora del sudario de Cristo tiene mucho sentido: Saura también pinta *Sudarios* con los que indaga en el mismo concepto de rostro surgido de la nada, en medio del blanco, como el fantasma del negativo de un rostro físico. El pintor describe esta serie como un enfrentamiento entre la invención de un rostro y su olvido, su concentración y su disolución, su barrido, su transparencia... “Espejo empañado de nuestra propia mirada”<sup>21</sup>, o “Manchas de sol perdurando en la mirada ciega”<sup>22</sup>.

Estas ideas no vienen sino a reforzar aquello del homúnculo mental que antes mencionábamos: el cuerpo que Saura pinta presenta, como el caído en el campo de batalla, sus entrañas al aire, pero no deja de ser la versión limpia o, si se quiere, menos violenta de un dar la vuelta que permuta lo interior y lo exterior. No es el pellejo sangrante el que muestra su anverso sino la mirada, que se dirige hacia dentro del cuerpo. El resultado no es muy diferente: todo queda a la vista, dentro y fuera se confunden, y asistimos fascinados a los ritmos internos cuya visión normalmente no nos está permitida, a la “tensión perpetua entre lo que (...) consolida y lo que (...) derrite”<sup>23</sup>.

Los *Retratos imaginarios* constituyen la materialización plástica del intento eterno e infructuoso de aprehender el rostro. Son caras vistas por Saura una y mil veces, almacenadas y reelaboradas en su mente a partir de otra imagen preexistente, “obsesiones, (...) retra-

<sup>20</sup> Ídem, p. 22.

<sup>21</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 29.

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> YURKIEVICH, S., “Antonio Saura ante y sobre”, en ALECHINSKY, P. y otros, *op. cit.*, p. 101.

tos de retratos; esto es: un estrujarse pictóricamente frente a ciertos iconos que han quedado pegados a la memoria”<sup>24</sup>. En el caso de Felipe II todo parte del retrato del monarca pintado por la italiana Sofonisba Anguissola que se encuentra en el Museo del Prado, y que fue atribuido anteriormente a Sánchez Coello. La versión de Saura da cuerpo a la imagen residual que queda tras una contemplación casi obsesiva del original, por medio de la cual, aunque resulte paradójico, toda certeza desaparece, y todo rasgo que se creía memorizado cambia de repente, retorciéndose ante una mirada inquisitiva que por más que intenta atrapar lo que contempla sólo consigue tornarlo más huidizo. Figura detestada y fascinante de la historia española y cuadro de Coello –eso pensaba Saura– en su amado Museo del Prado, cuanto más lo mira más lo hace suyo y más lo aleja del original, cuanto más lo estudia menos lo memoriza. La misma deformación que afecta a los mensajes en la transmisión oral ataca la imagen del monarca: el retrato que entra en Saura a través de la mirada es completamente diferente del retrato que sale a través de la pintura. El artista alumbró así un nuevo Felipe II en la mitad del siglo XX, justo cuando la dictadura franquista pretende equipararse con aquel Imperio español de los Austrias ensalzando la divinidad de los monarcas y enmascarando otras realidades menos complacientes. Saura rescata al rey como espejo en el que se mira la España de los cincuenta, pero nos lo muestra tal y como es, despojado ya de la máscara que le colocó Anguissola y que nunca se quitó. Su efigie monstruosa revela ahora su verdadero carácter pero también el de la dictadura: “Al sacar a la luz las entrañas de lo que conservaba oculto, Saura reclamaba una identidad distinta para nuestro pasado y, sobre todo (...), para nuestro presente”<sup>25</sup>.

Siguiendo con la galería de *Retratos imaginarios*, la figura de Goya ocupa en ella un lugar especialmente destacado. En este caso el origen es una imagen que Saura ha bautizado como el cuadro más

<sup>24</sup> CALVO SERRALER, F., “La esgrima pictórica de Antonio Saura”, en *Saura. Decenario. 1980-1990*, catálogo de la exposición, Diputaciones provinciales, Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, p. 24.

<sup>25</sup> BOZAL, V., *Summa Artis. Historia general del arte. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* (vol. 37), Espasa-Calpe, Madrid, 1992, p. 409.

bello jamás pintado: se trata de *Perro semihundido*, que impresionó al pintor en sus visitas al Museo del Prado siendo todavía un niño. La obsesión sauriana por este animalillo que se hunde o se asoma a la vastedad del mundo queda manifiesta en su archivo de recortes, que se puebla de imágenes análogas, y en una larga serie que exprime más allá de lo imaginable las posibilidades que ofrece la estructura de la obra original. Como ocurría con el cuadro de Anguissola, el perro sufre una serie de transformaciones de entre las cuales la más llamativa es su antropomorfización, resultado de la fusión entre el animal y el propio Goya. Ambas identidades, la de Goya y la de su perro, se han unido en algún momento durante la formación de la imagen sedimentaria en la cabeza de Saura. Como consecuencia, en no pocos casos es el propio Goya el que parece asomado a la tapia. De hecho, tantas veces aparece el título de *Perro de Goya* como de *Retrato imaginario de Goya*. Esta humanización cobra más sentido en palabras de Saura cuando se refiere al perro como “la imagen más terrible de la soledad y del grito prolongado (...). Es realmente la imagen del hombre actual”<sup>26</sup>. El homúnculo-perro está condenado a un obstáculo imposible de salvar, una barrera infranqueable, ya sea tapia que saltar o montículo del que salir para no hundirse. Al final, sin otra razón de existir, acaba fundiéndose con ese gran plano que lo esclaviza: “El lugar desde el que puede mirar es él mismo, mas para hacerlo ha tenido que convertirse en monstruo”<sup>27</sup>, un híbrido con cabeza de perro humanizado y cuerpo adosado a un muro sobre el que se apoya y se asoma. El personaje irremisiblemente asociado a un atributo corre el riesgo de no ser entendido sin este, de no disfrutar de una entidad más allá de la que le otorga el objeto que lo acompaña. La mirada de Saura no ofrece compasión: quien lleva siempre sombrero será un individuo con la cabeza anormalmente abultada; quien no hace otra cosa que asomarse a un muro verá cómo su cuerpo se transforma en un plano geométrico desproporcionado. No es que el muro oculte el cuerpo, es que es el propio cuerpo. En algunos casos extremos Saura

<sup>26</sup> RÍOS, J. y SAURA, A., *Las tentaciones de Antonio Saura*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 118-119.

<sup>27</sup> BOZAL, V., *op. cit.*, p. 417.



degrada al perro hasta ser poco más que un guñapo abandonado, masticado e inerte, o agranda el plano inferior sin dejar hueco para el superior y casi ni tan siquiera para el perro, que queda arrinconado y esforzándose por asomar la cabeza como si fuera lo último que pudiera hacer.

*En el espacio de los universos paralelos donde el tiempo no cuenta, en el universo mental de los espejos, en su intrincado almacén, surgen misteriosas filtraciones, interferencias y cortocircuitos que provocan la reaparición de las formas en el lugar indeterminado donde la mirada se enturbia*<sup>28</sup>.

Los retratos imaginarios de Rembrandt que componen la serie *Rembrandt* permiten a Saura continuar indagando en el misterio de esas imágenes mentales que parecen surgidas en un punto ciego, como mensajes subliminales que nuestro cerebro capta sin que lo haga el ojo. Son, señala Rafael Argullol, llamas brotadas en la oscuridad cuando vemos pero no queremos ver, cuando creemos ingenuamente que no hay imagen, cuando asistimos al tomar forma de residuos que se agrupan en visiones en principio ininteligibles<sup>29</sup>. Son, en definitiva, chispazos de rostros de una milésima de segundo que acentúan la degradación progresiva ya apreciable en los autorretratos que pintó el artista holandés. Jugando con la palabra *remembranza*, Saura coloca al espectador frente al rostro de Rembrandt recordado en su memoria, y como recordado que es, está borroso: “Nada más alejado de la realidad que el rostro fijado en un instante determinado y aislado del dinamismo continuo de la vida (...). Únicamente la mirada ya muerta se hace posible a través de la fermentación y el almacenamiento”<sup>30</sup>. La mirada viva nos muestra el “negativo en la mente, revelándose mediante la lenta acción corrosiva de los ácidos del inconsciente”<sup>31</sup>. Pero ese recordar, señala el escritor Julián Ríos<sup>32</sup>, también alude a Rembrandt,

<sup>28</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 71.

<sup>29</sup> ARGULLOL, R., “El juego de las formas”, en *Antonio Saura*, catálogo de la exposición, Galería Carles Taché, Barcelona, 1990.

<sup>30</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 71.

<sup>31</sup> CALVO SERRALLER, F., *op. cit.*, p. 24.

<sup>32</sup> RÍOS, J. y SAURA, A., *op. cit.*

marcado sin remedio por una vida desgraciada. Sus autorretratos, inmisericordes, le devuelven su rostro progresivamente deteriorado, haciendo aún más patente un sufrimiento del que no puede desprenderse. Así se acerca al monstruo, así, “tras la muerte de Saskia, se derrite como un camembert bien hecho en su narcisista y masoquista cementerio”<sup>33</sup>. Pero este punto de partida pronto queda, de tan asumido, olvidado, y se impone entonces la autonomía de una imagen residual que se va recreando junto con la pintura: “Ni siquiera el recuerdo es necesario: basta prolongar el camino trazado y continuar trabajando un paisaje labrado de surcos, ojos y colinas en el fantástico e inagotable campo del rostro”<sup>34</sup>. La cara se adivina más que se ve, se torna visión microscópica cuajada de microbios y amebas, o terreno profusamente arado, dividido en parcelas y visto desde arriba; es menos cara que nunca.

Felipe II, Goya, el perro, Rembrandt... y a la vez el propio Saura. Los *Retratos imaginarios* son autorretratos no acreditados: todos esos rostros pertenecen con más derecho a Saura que a los pintores que los alumbraron por vez primera. Porque es él quien pinta, quien deforma hasta el extremo las cabezas de las que se adueña, es él quien aparece plasmado. Tras años así retratándose, la serie *Moi*, recogida en un álbum de serigrafías en 1976, constituye el único ejemplo en su carrera de autorretrato consciente y con pleno derecho. Esta vez es la imagen del rostro propio la que de manera directa experimenta la descomposición a medida que se aleja del mundo aparental. La serie no es más que un estudio pormenorizado de este recorrido abocado a la destrucción, desde el Saura visto hasta el Saura pensado. Cuanto más se acerca a este final más se adueña el artista de una imagen que se ha desprendido de la realidad. *Dora Maar d'après Dora Maar*, decía el pintor en aquellas composiciones dedicadas a la fotógrafa y a Picasso. Saura después de Saura, podría decir ahora. *Moi* se inicia con el reciclaje de una serie de gesticulantes retratos fotográficos. La simple mueca manifiesta ya un deseo de

<sup>33</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 72.

<sup>34</sup> *Ibidem*

romper la armonía facial, pero lo hace de manera tan sutil que Saura siente la necesidad de deformar las fotografías en el laboratorio. El resultado, más satisfactorio pero aún insuficiente, precede a un tercer estadio de destrucción en forma de *collage*. Saura fragmenta las fotografías y las une de un modo en que pervive la idea de cara, e incluso de su propia cara, pero la imagen del monstruo ya ha ganado terreno: “Mi propia y gozosa mutilación”<sup>35</sup>, afirma satisfecho. Completa el *collage* el característico grafismo del pintor, que enlaza fragmentos inconexos o realza ciertos rasgos poco visibles o directamente desaparecidos por el camino. Llegados a este punto, Saura ha engendrado a un nuevo yo que sustituye al que conocíamos y que se rige por sus normas como creador. A pesar de ello, a pesar de las roturas y de los cambios de escala en los rasgos por la unión de varias fotografías, el conjunto provoca la inquietante certeza de que aun en ese estado somos capaces de identificar una cara conocida. Como el Rembrandt viejo, Saura no puede escapar al transcurrir del tiempo, y su rostro refleja el peso de los años vividos. Por medio de *Moi* se nos muestra en su plenitud, en todas sus facetas, en todas sus edades. Más que un conjunto de autorretratos se trata de un autorretrato total de la persona que es y será.

Dejando a un lado la galería de retratos, debe resaltarse la importancia de otra serie en relación a la cuestión de la mirada destructora en Antonio Saura. Aunque a lo largo de su carrera predominan las composiciones centradas en un solo personaje, uno de los bloques temáticos más recurrentes con los que trabaja el pintor es el dedicado a las *Multitudes*. Ahora ya no hay un rostro, sino cientos, y la mirada se emborrona ante la marea humana: los individuos se mezclan unos con otros, los rasgos distorsionados se salen de los límites de la cara, ya no hay cuerpos, sólo cabezas que se apiñan como el racimo de globos de un vendedor ambulante. La multitud evidencia, desde su condición de caos absoluto, la incapacidad de la mirada para centrarse en un punto fijo.

---

<sup>35</sup> RÍOS, J. y SAURA, A., *op. cit.*, p.153.

Pero la monstruosidad de los rasgos responde también a una suerte de animalidad incentivada por la propia jauría, que desata el lado más salvaje de lo humano y adormila el pensamiento. El individuo se deja llevar por un frenesí colectivo que lo convierte en reflejo del otro, conformando un todo de identidades casi olvidadas cuyo único objetivo es seguir avanzando. Saura dice haber querido representar “el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal por un culto, por una protesta o un fanatismo, una indignación o una súplica”<sup>36</sup>. Y habla de cabezas sin cuerpos, de antiformas, de antirretratos, de ritmos biológicos, de atracción y repulsión... Todo un mosaico en el que casi no queda aire que respirar: la masa se aprieta en un espacio no más grueso que una hoja de papel, y sus componentes se mezclan en una algarabía decorativa que anula la noción de persona. Los “rostros se ven (...) convertidos en módulos plásticos aleatorios que buscan su lugar preciso en un colosal ayuntamiento como semillas en un frasco de cristal”<sup>37</sup>. Como si no hubieran tenido una vida anterior, los integrantes de la multitud, igual que le ocurría al perro de Goya, sufren las consecuencias de la reducción al absurdo de su existencia: sólo viven para ser parte de la masa; sus facciones se forman dentro de ella y no antes, adaptándose a las de la cabeza vecina como si de piezas de puzzle se tratara. El rostro en la multitud se desdibuja, furioso y gesticulante, empujado en todas direcciones, oculto a veces, otras visible, y siempre dispuesto a ofrecernos una más de sus infinitas caras.

### La destrucción y el sexo. Lo femenino desvirtuado

Ya mencionamos el sexo como otro de los temas-excusa a los que el artista recurre para mostrar una imagen distorsionada de la figura humana. La mujer y el sexo se encuentran íntimamente ligados en la iconografía sauriana. El pintor ha manifestado en varias ocasiones su fuerte deseo hacia la mujer, su sueño recurrente de poseerlas

---

<sup>36</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 46.

<sup>37</sup> Ídem, p. 50.

a todas en su lecho de enfermo. Incluso ha relacionado el acto de pintar con una violación que lleva el placer hacia lo monstruoso.

La mirada lasciva de Saura encuentra en el cuerpo femenino un campo de fantasías y frustraciones cuya tensión acaba por desfigurarla. La mujer concebida como objeto destila una imagen residual de carne mórbida, de pechos y nalgas abultadas sin otro orden que el del sueño erótico de reunir en una sola cara “anverso y reverso”<sup>38</sup> del cuerpo, con todos sus elementos sexualmente primordiales –cara, pechos, sexo y nalgas– en un mismo lado. Es la destrucción caprichosa del cuerpo femenino, su resumen, la materialización cruel de una fantasía sexual masculina que, paradójicamente, da como resultado un cuerpo que ningún hombre sería capaz de desear. La serie *Furious strip-tease* nos presenta el “cuerpo deseado como si se tratara de una bestia convulsa que muestra salvajemente sus atributos”<sup>39</sup>. En estos dibujos se ejemplifica el nuevo canon femenino del deseo: mujeres en poses imposibles sin hombros ni abdomen cuyo sexo comienza inmediatamente después de que terminen los senos, como si toda parte del cuerpo carente de evidente función sexual se considerara zona de transición fácilmente prescindible. En el ritmo obsceno y desenfrenado de la danza erótica las figuras pierden toda coherencia estructural, imponiéndose al fin la mirada del borracho calenturiento que, tras horas de presenciar el espectáculo, experimenta una invasión visual de nebulosas de nalgas, pechos y sexos.

Otra serie, titulada *Desnudos*, hace hincapié en esta misma idea:

*Una arquitectura inédita surge del ralenti imposible y espectral, apareciendo la imagen desplegada como un chafado y obsceno animal visto desde la altura en su lento desplazamiento, como un descoyuntado artefacto antierótico que resume, acumula y hace proliferar en su seno sus propios atributos*<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> RÍOS, J. y SAURA, A., *op. cit.*, p. 61.

<sup>39</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 126.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 44.

El homúnculo femenino surge pues en la mente cegada por la lujuria. La imaginación desbocada arruina el fruto del deseo sobrepasando los límites razonables, dando cuerpo a verdaderos engendros que algunos no se atreverían ni a anhelar.

*Frente a (...) unos homúnculos desgarrados, erotismo y seducción desaparecen para ofrecernos el monstruoso sismógrafo del deseo. Voyerismo sádico propio de todo exceso de la mirada subjetiva, libertad y licencia de la mirada-pincel que en su instantáneo y fugaz recorrido pierde ya memoria, alterando los signos del deseo*<sup>41</sup>.

Saura juega así a complacer fantasías masculinas retorciéndolas hasta hacerlas pesadillas: la mujer insinuante de la revista erótica recostada sobre un sillón corre peligro, tan intenso es el deseo, de acabar unida a su asiento, y la lujuria da entonces paso al terror. La serie *Mujer-sillón* funde cuerpo y objeto de manera que es difícil saber dónde empieza uno y dónde termina el otro. La negación de la acción en el título –*Mujer-sillón* y no *Mujer sentada en un sillón*– evidencia que esa mujer no está sentada sino que “es sentada”, porque no existe para ella otro estado que no sea ese. No puede, por tanto, levantarse, y su cuerpo es mujer y trono al mismo tiempo, igual que ocurriría con la tapia del perro goyesco. El deseo descontrolado condena a la mujer desfigurándola y al hombre frustrando su fantasía.

El frenesí del strip-tease es también el de las *Cópulas*. Esta serie es de los escasos ejemplos en los que hombre y mujer comparten el espacio del cuadro de Saura, o al menos de los pocos en los que esta distinción es reconocible e importante –si en las *Multitudes* hay hombres y mujeres es algo que no se percibe y que es irrelevante–. El hecho de que ambos sexos se unan únicamente para fornicar es una muestra más de que la humanidad que Saura nos trae a primer término se ha arrancado el velo de las apariencias y actúa únicamente según sus instintos más primarios. Las posiciones imposibles de las cópulas sólo pueden explicarse por unas estructuras corporales que parecen hechas de goma, y los gestos, los ojos salto-

---

<sup>41</sup> *Idem*, p. 123.

nes, las bocas abiertas y terriblemente dentadas, hacen pensar antes en una violación que en un acto de amor. Los cuerpos se entrelazan, brazos y piernas reclaman su espacio, y la marea de formas no encuentra un instante de reposo: muta constantemente, de ahí que los cuerpos se muestren más como una suma de momentos que como un todo continuo.

## El conflicto entre el gesto y la forma

El acto de pintar prosigue al de mirar. Es entonces cuando, tras una percepción de lo real que todo desfigura, se desarrolla un combate plástico que es un segundo paso en la imposibilidad de fijación del cuerpo. La indeterminación hasta ahora señalada se vuelca sobre una plástica igualmente ambigua, que se define sin línea precisa, sin dibujo, y se configura sólo gracias a la disposición de la materia pictórica, como si el hervor de la masa que es la carne saliera a borbotones rompiendo en su movimiento la superficie que debía contenerlo. Es una caligrafía que Francisco Calvo Serraller denomina como “monstruografía”<sup>42</sup>.

La mirada de Saura obtiene así una respuesta plástica equivalente: la destrucción, como se adelantó, es asumida por el lenguaje, de manera que cualquier cosa que el pintor diga mediante su uso poseerá la misma apariencia desgarrada. En pleno acto creativo, su lucha contra la obra potencia las anomalías ya presentes en la propia concepción mental de la imagen, pues la tensión entre esta última y la furiosa gestualidad sauriana acaba de desestructurar lo que ya venía emborronado. Es, en palabras de Guy Scarpetta, “como si lo blasfemo se hubiera generalizado, hubiera pasado al interior, al acto de pintar, y no solamente a la figura agredida”<sup>43</sup>.

Alexandre Cirici narra así el nacimiento del homúnculo de Saura: “Del torbellino de sus grafismos apasionados, fue asomando el re-

<sup>42</sup> CALVO SERRALLER, F., “‘Monstruografías’ de Antonio Saura o el arte de ilustrar” (en línea), *El País*, 28 de septiembre de 1992. <[http://elpais.com/diario/1992/09/28/cultura/717634808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/09/28/cultura/717634808_850215.html)> (Consulta: 18 julio 2016).

<sup>43</sup> SCARPETTA, G., “Crucificaciones”, en *Saura. Decenario. 1980-1990*, catálogo de la exposición, Diputaciones provinciales, Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, p. 56.

cuerdo de rasgos observados por el ojo. Hubo pinceladas que, en un principio eran gestos, pero que fueron tornándose ojos, dientes o pelos de una humanidad exasperada”<sup>44</sup>. He ahí el conflicto anunciado, el germen destructor de la pintura de Saura: sus figuras surgen de la pura abstracción que durante un corto tiempo guió su trabajo. El desacuerdo entre la autoafirmación gestual y las estructuras reconocibles que pretenden salir de la maraña impide que estas, como recién nacidas que son, adquieran forma corpórea definitiva, y entonces se debaten en vano por separarse de los trazos que las configuran, quedando en un lamentable estado, ajenas a cualquier canon deseado de proporciones.

Incluso el propio soporte puede ser un obstáculo para que el cuerpo que lo habita se desarrolle con normalidad: Saura recoge del románico la ley de adaptación al marco, aquella por la cual las esculturas que decoraban las iglesias se deformaban para encajar en ciertos elementos arquitectónicos. Una serie de *Autorretratos* realizada a partir de los cincuenta encuentra la misma solución: en lugar de utilizar un formato vertical, como sería lógico por la estructura de la cabeza, utiliza uno horizontal, de manera que el rostro se expande y se deforma para acoplarse a su nueva y extraña superficie, lo que “provoca una serie de soluciones, de excrescencias, de añadidos, de prolongaciones, de fragmentaciones, de simultaneidades, que obedecen justamente a la anomalía del formato impuesto, que altera automáticamente los signos reconocidos del rostro”<sup>45</sup>. Un simple giro de soporte le basta a Saura para desestabilizar la imagen del cuerpo. El homúnculo nace aquí sólo para satisfacer la curiosidad de un creador que quiere ver qué ocurre cuando las cosas no se disponen de la manera acostumbrada.

La difícil convivencia entre la forma y todo aquello que tiende a dislocarla origina un altercado: “El motivo de la deformación, la aparición del monstruo, viene dado no solamente por un impulso natural hacia el mismo, sino también por la presencia constante e

<sup>44</sup> *Antonio Saura. Exposición antológica 1948-1980*, op. cit., p. 15.

<sup>45</sup> RÍOS, J. y SAURA, A., p. 82.

insidiosa de este conflicto”<sup>46</sup>. Al final es la forma la que parece salir perdiendo: la pincelada sauriana es siempre libre, rabiosa, impulsiva; la forma subsiste a duras penas a fuerza de aceptar que nunca podrá limitar un cuerpo que realmente merezca tal nombre. Su condición de mero pretexto anula cualquier posibilidad de reafirmación:

*El cuerpo de la mujer presente en la mayoría de mis cuadros y dibujos a partir de 1954, reducido muchas veces a su más elemental presencia y sometido a toda clase de tratamientos teratológicos (...) (es) un apoyo estructural para la acción, para no perderse, para no hundirse en una actividad pictórica sin control*<sup>47</sup>.

De manera opuesta a como ocurre en las obras de Millares y Tàpies, en las que cada homúnculo pintado sufre un dolor real, en la obra de Saura su presencia es una excusa, poco más que un armazón bien sabido que le facilita centrarse en lo que verdaderamente importa. Al recurrir a él con esta pretensión aligera cualquier posible atisbo de denuncia: el ser humano no está ahí para espolear conciencias.

Si volvemos, para terminar, sobre el citado texto de Rafael Argullol, titulado elocuentemente “El juego de las formas”, podemos encontrar en él una muy certera descripción del proceso mental que se opera en el espectador ante la obra de Saura, o lo que es lo mismo, en el propio Saura ante la realidad por él vista. Argullol evoca una batalla formal en la negrura de nuestros ojos cerrados, como una huella fantasmagórica dejada por una observación prolongada de las imágenes saurianas. Asistimos al nacimiento de las formas: “Al mundo le cuesta *ser* mundo, y esta dificultad nos desconcierta porque nos conduce a las raíces íntimas de nuestra propia dificultad (...). Resulta traumático reconocer los fragmentos

---

<sup>46</sup> SAURA, A., *op. cit.*, p. 68.

<sup>47</sup> *Ídem*, p. 57.

del torbellino girando afanosamente alrededor de una búsqueda”<sup>48</sup>. Pero este caos inicial, que nos remite a nuestro propio caos, a nuestra imagen desgarrada, nos fascina, y pronto da paso a un nuevo orden que conduce al reconocimiento y al deleite de quien descubre los nuevos mecanismos de la creación. “El campo de batalla, desaparecidos los fragores, es ahora un jardín que nos invita al *recreo*. Y así, casi sin proponérselo, nuestra imaginación recrea las figuras del deseo”<sup>49</sup>. Puede entonces el espectador jugar con las formas de Saura a su mismo juego de transformaciones, ese que extrae divertimento de la barbarie, ese del que han salido los seres extraños y a la vez familiares (no en vano somos nosotros mismos) que pueblan su imaginario.

## Conclusiones

El homúnculo que engendra Antonio Saura se separa finalmente de gran parte de sus congéneres. Como integrante, no obstante, de la epidemia que se extiende por el viejo continente en el ecuador del siglo XX, el parentesco es innegable: cuerpo maltrecho en un lamentable estado de indefinición entre la vida y la muerte. La diferencia, por tanto, no puede hallarse en el cómo sino en el porqué de este ser, en aquello que nos preguntábamos al inicio: la razón por la cual Saura concibe el acto creativo del modo en que lo hace. Dar cuerpo al desatino del hombre moderno es la misión del homúnculo, constituirse en respuesta plástica a esa humanidad ultrajada que parece vacilar en su evolución. El homúnculo sauriano, si bien pudo venir marcado en origen por esta urgencia, ha sido conducido hacia otros lugares menos comprometidos, allí donde el experimento plástico sepulta la agitación del drama.

La recurrente comparación con Tàpies y Millares no debe ser simplificada: sus obras, como no podía ser de otra forma, responden igualmente a intereses plásticos, pero subyace en ellas, y queda cla-

---

<sup>48</sup> ARGULLOL, R., *op. cit.*

<sup>49</sup> *Ibidem*

ramente manifiesto en sus escritos, un espíritu humanista inagotable, una preocupación por el destino de la especie humana que no está presente en la obra sauriana. Es cierto que la insistencia en desvelar lo monstruoso interior denota un inevitable componente social que alude a ciertos aspectos de la naturaleza humana, pero al final adquieren más peso las estrategias de las que el pintor se vale para desestabilizar las imágenes que propone. El mencionado proyecto *Nulla dies sine linea* es un ejemplo evidente, pues aun volviendo con él a temas de muerte el tratamiento es por completo ajeno a la dureza de la realidad que trae a primer plano.

La aparición del homúnculo en la pintura de Saura, como se ha venido indicando, responde principalmente a dos factores: en primer lugar se debe tener en cuenta una cuestión referente a la relación sensitiva entre Saura y su entorno. El movimiento continuo de lo vivo impide su plasmación en un imagen fija, así que el pintor asume la fugacidad misma, lo inestable, lo caduco, y acaba dando cuerpo al recuerdo fragmentado de una realidad que ya ha dejado de existir, a una figura que pese a ser retratada continuamente no se deja aprehender en su totalidad. Pues bien, este es un primer paso hacia lo monstruoso que se ve reforzado en un segundo acto por un problema no ya perceptual, sino puramente plástico: inmerso en el proceso del cuadro, el conflicto entre la expresividad gestual propia del pintor y la necesidad de mantener una estructura formal reconocible supone el afianzamiento definitivo del homúnculo.

Pero la presencia constante de esta criatura no implica, como sería fácil ver, un triunfo del pesimismo. Toda esta destrucción desencadenada por Saura —y en este punto sí coincide con sus dos compatriotas— debe entenderse en un sentido positivo de regeneración. El arte no puede ser negativo, por más feo y sucio que sea, ahí está, existiendo, y el mero hecho de su presencia constituye, en momentos que parecen poco propicios para la creación artística, un rasgo de superación del ser humano. Aun cuando a su alrededor todo se derrumba, gente como Saura hace su arte de los destrozos; un arte rabioso y convulso, sí, pero libre, arriesgado y personal, y necesario para sentar las bases del desarrollo del arte español del futuro.

## Referencias bibliográficas

Antonio Saura. *Exposición antológica 1948-1980*, catálogo de la exposición, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1980.

ARGULLOL, R., “El juego de formas”, en *Antonio Saura*, catálogo de la exposición, Galería Carles Taché, Barcelona, 1990.

AYLLÓN, J., *Antonio Saura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969.

BOZAL, V., *Summa Artis. Historia general del arte. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* (vol. 37), Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

*Galería de retratos*, catálogo de la exposición, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

CALVO SERRALLER, F., “La esgrima pictórica de Antonio Saura”, en *Saura. Decenario. 1980-1990*, catálogo de la exposición, Diputaciones provinciales, Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, pp. 19-26.

CALVO SERRALLER, F., “‘Monstruografías’ de Antonio Saura o el arte de ilustrar” (en línea), *El País*, 28 de septiembre de 1992. <[http://elpais.com/diario/1992/09/28/cultura/717634808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/09/28/cultura/717634808_850215.html)> (Consulta: 18 julio 2016).

CALVO SERRALLER, F., ROSENBLUM, R. y SAURA, A., *Pintura al desnudo. Picasso, Dubuffet, de Kooning, Bacon, Saura*, catálogo de la exposición, Fundación BBVA, Bilbao, 2001

GARCÍA, A., “Saura abre en Viena una retrospectiva de su obra en papel” (en línea), *El País*, 26 de febrero de 1989. <[http://elpais.com/diario/1989/02/26/cultura/604450806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/02/26/cultura/604450806_850215.html)> (Consulta: 18 julio 2016).

GIMFERRER, P., “Antonio Saura o la visión vertiginosa”, en ALECHINSKY, P. y otros, *Antonio Saura. Figura y fondo*, Libres del Mall, Barcelona, 1987, pp. 203-207.

MESSER, T., “Europa después del diluvio”, en CLEYSSON, B. y otros, *Europa de postguerra 1945-1965. Arte después del diluvio*, catá-

logo de la exposición, Fundación La Caixa, Barcelona, 1995, pp. 21-22.

MILLARES, M., "El homúnculo en la pintura actual", *Papeles de Son Armadans* 37, 1959, pp. 79-83.

MORENO GALVÁN, J. M., *Pintura española. La última vanguardia*, Magias, Madrid, 1969.

RÍOS, J. y SAURA, A., *Las tentaciones de Antonio Saura*, Mondadori, Madrid, 1991.

RUBIO, P., "Siempre llegaremos tarde", *Lápiz*, 82-83, 1991, pp. 24-30.

SAURA, A., *Note book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1992.

SCARPETTA, G., "Crucificaciones", en *Saura. Decenario. 1980-1990*, catálogo de la exposición, Diputaciones provinciales, Huesca, Teruel y Zaragoza, 1991, pp. 51-61.

*Saura imaxina 1956-1996*, catálogo de la exposición, Maluquer, E. (dir.), Santiago de Compostela, 1997.

YURKIEVICH, S., "Antonio Saura ante y sobre", en ALECHINSKY, P. y otros, *Antonio Saura. Figura y fondo*, Libres del Mall, Barcelona, 1987, p. 101.

## *Plusieurs ouvrages du premier ordre. La colección de arte de M. Sallier François*

Por María Pilar Araguás  
Doctora en Historia del Arte

### Resumen

Aproximación a la colección de pintura del político M. Sallier François (1767-1831). Escasamente conocido como coleccionista de pintura, analizamos a partir de diversas fuentes el contenido de su pinacoteca, compuesta por pintura flamenca, italiana, española y francesa de los siglos XVI, XVII y XVIII, y la ponemos en relación con el contexto artístico y cultural del momento.

### Abstract

M. Sallier François (1767-1831) was a French politician. We aim to present his art gallery, composed of Flemish, Italian and Spanish paintings, mainly from the XVI and XVIII centuries, in the historical context and also in a broader cultural environment.

### Palabras clave

M. Sallier François, coleccionismo, pintura, Velázquez, Juan Pantoja de la Cruz.

### Key words

M. Sallier François, collectionism, painting, Velázquez, Juan Pantoja de la Cruz.