

ENTRE EL DOLOR Y LA ARMONÍA. EL HOMÚNCULO EN LA PINTURA DE ANTONI TÀPIES

José Manuel García Perera*
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Tras la II Guerra Mundial la destrucción acentúa su presencia en el arte. Europa queda destrozada, y la pintura asume esta devastación como parte de su esencia. El homúnculo, símbolo del cuerpo humano degradado, se extiende como icono del sufrimiento también en España, donde la guerra civil y la posguerra actúan como detonantes de una labor pictórica destructiva. El presente artículo se centra en la figura de Antoni Tàpies para, a través de lo que sobre él se ha escrito y, especialmente, de lo que el propio pintor ha manifestado en ensayos y entrevistas, tratar de hallar un vínculo entre un panorama desolador y una manera especial de abordar el acto creativo. La pintura de Antoni Tàpies presenta la destrucción del cuerpo a través de su fragmentación y de una materia pictórica que habla de la carne herida. Pero esta destrucción puede ser armoniosa: es la disolución de la materia del cuerpo en la materia del cosmos, la unión definitiva. Ambos sentidos de la destrucción, violento y pacífico, conviven en la pintura de Tàpies, y con ellos un reducto de esperanza: el ser humano puede renacer pleno de nuevo.

PALABRAS CLAVE: pintura, España, posguerra, cuerpo.

ABSTRACT

«Between pain and harmony. The homunculus in Antoni Tàpies's painting». Following the Second World War, destruction becomes especially present in art. Europe is destroyed, and painting assumes this devastation as part of its essence. The homunculus, symbol of the degraded human body, spreads as an icon of suffering in Spain as well, where the Civil War and the postwar trigger destructive works of art. This paper focuses on the figure of Antoni Tapies to find a link between a horrifying scene and a special approach to the creative act through critical texts and especially through what the painter himself has stated in essays and interviews. The painting of Antoni Tapies presents the destruction of the body through its fragmentation and through painting materials that suggest wounded flesh. But this destruction can be harmonious: it is the dissolution of the body's matter into the matter of the cosmos, the definitive unión. Both senses of destruction, violent and peaceful, coexist in Tapies's painting, and with them a rest of hope exists: human being can fully reborn again.

KEYWORDS: painting, Spain, postwar, body.



INTRODUCCIÓN

Carbón, semen, piel, huesos, pelo y excremento de animal y otros ingredientes de diversa índole conforman la milenaria receta que los alquimistas seguían para la creación del homúnculo. Siglos después, tras la II Guerra Mundial, la pintura la recupera. En la Europa de los años cuarenta, en mitad del tan poco alquímico siglo XX, el conflicto bélico provoca un retroceso: el ser humano pierde su fe en la ciencia, se vuelca en el ocultismo, regresa al seno de la tierra. La pintura presta su materia a una pandemia de homúnculos que afecta a parte importante del continente europeo. Ser engendrado, cual *Golem*, artificialmente, despojo humano que casi no merece tal categoría, el homúnculo carece de la verdadera entidad que da derecho a existir. Mero guiñapo de humanidad, se presenta ante nuestros ojos en un lamentable estado de eterna incertidumbre: ¿hacia dónde se dirige? ¿Hacia la vida o hacia la muerte? ¿Es un cuerpo masacrado o un embrión en formación? Sin respuesta, permanece condenado a la indefinición de no saberse más próximo a su inicio o a su final.

Millares, Saura y Tàpies en España; Fautrier y Dubuffet en Francia; Bacon en Inglaterra... Puede que sea sólo Manolo Millares quien utilice la palabra «homúnculo» para bautizar a sus criaturas de saco, pero los rasgos comunes hacen innecesario el nombre para establecer el parentesco. El hombrecillo al que estos pintores dan forma es siempre el mismo: ser hendido, inconsistente, de materia convulsa, más huella de ente que ente en sí mismo.

Centrándonos en el caso español, para el que debemos tener en cuenta como contexto determinante la reciente guerra civil y la dictadura más que el conflicto mundial, los tres pintores mencionados quedan atrapados en una orgía de homúnculos que no hace sino responder a la situación del hombre del momento, incapacitado para desarrollarse plenamente, herido de bala, herido de falta de libertad, torturado y ejecutado contra el muro. El muro mismo que se convierte en el otro icono clave de la pintura española de posguerra, ese muro que aparece una y otra vez en la obra de Tàpies como primer soporte del arte, como lienzo de protesta, como superficie de meditación, como paredón de fusilamiento. El cuerpo viene entonces a completar la ejecución, conformando un trágico y poderoso vínculo entre el fusilado y su paredón que da lugar a la imagen más significativa de la posguerra española. La misma destrucción que asoló el paraje patrio prendió en la creación de unos artistas que se entregaron a una única realidad posible. Tras la bomba atómica y los campos de exterminio el ser humano se replantea la concepción del otro y de su propio yo. El cuerpo no puede volver a ser como era antes.

En la obra de Antoni Tàpies se aprecia como en pocas esta reinterpretación del cuerpo humano en un tiempo y un lugar hostiles. No obstante, a pesar de las mutilaciones, a pesar de la sangre y del grito desgarrado, pervive un reducto de esperanza: el que se descompone no es sino para volver a la materia madre, allí de

* Doctor en Bellas Artes y profesor ayudante. Universidad de Sevilla. jgarcia20@us.es.



donde podrá renacer y recorrer un nuevo trayecto vital. La convivencia de dos interpretaciones opuestas acerca del homúnculo en la pintura de Tàpies, una hiriente y pesimista y otra esperanzadora, permite ampliar la mirada sobre un período especialmente violento en su pintura, y hace lo propio, por parentesco, con la obra de algún contemporáneo como puede ser el caso de Manolo Millares, asociado generalmente a un tremendismo pictórico que oculta en demasiadas ocasiones el componente esperanzador que implica el acto mismo de la creación.

¿De qué modo interviene la experiencia de la guerra civil y de la posguerra y la dictadura que la siguieron en la pintura de Antoni Tàpies? Esta es la pregunta fundamental sobre la que gira este estudio. El pintor era muy joven cuando estalló el conflicto, pero creció imbuido del clima de pobreza y cerrazón que se respiraba en España por aquellos años. Es necesario estudiar la posibilidad de un vínculo, ya sea a nivel conceptual o plástico, entre sus vivencias y su creación.

Por ese camino pueden hallarse indicios para un mejor entendimiento no sólo del artista en cuestión, sino del arte de su tiempo y, por qué no, del nuestro. Con la muerte del pintor catalán todavía reciente, y con la desaparición definitiva de aquel triángulo de posguerra formado por él y por Manolo Millares y Antonio Saura, parece un momento propicio para elaborar una nueva lectura de las consecuencias de nuestra guerra civil, acontecimiento al que se está volviendo hoy día con la mirada que permite el paso del tiempo y cuyo recuerdo ha sido reavivado por la polémica Ley de Memoria Histórica. La figura en la que se centra este escrito nos ofrece un testimonio clave para entender el fenómeno en su totalidad. La pervivencia en el panorama artístico actual de algunos de los rasgos más característicos en la obra de Tàpies que aquí se destacan (el protagonismo de la figura humana, la poética de la destrucción, la unión entre pintura y objeto...) puede ser además un beneficioso asidero para no relegar a un pintor clave en la historia de nuestro país a un mero exponente de un arte pasado, para devolverlo entre las nuevas generaciones a la posición que una visión no deformada de su manera única de abordar el acto creativo puede otorgarle.

METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

La investigación llevada a cabo para este trabajo es de carácter documental argumentativo, y se sustenta básicamente en publicaciones que centran su análisis en el arte español de la posguerra en general y en la obra de Tàpies en particular. Partiendo de lo que ya se ha escrito sobre el tema, analizando y confrontando las diferentes opiniones, han surgido las preguntas clave que han guiado este escrito, así como las respuestas y las conclusiones personales que matizan el estudio del papel que el cuerpo destruido desempeña en la pintura de Antoni Tàpies.

A lo largo del proceso de investigación se ha llevado a cabo una extensa revisión bibliográfica que incluye monografías, catálogos, revistas, ensayos, páginas web y documentos audiovisuales. Entre las fuentes que abordan el estudio del arte español de la época y suponen por ello un instrumento necesario para situar la obra del pintor catalán ha resultado especialmente revelador el volumen *Summa Artis*.



Historia general del arte. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990) (1992), que Valeriano Bozal nos ha dejado. En él, el crítico llama la atención, del mismo modo en que aquí se hace, sobre la reiterada presencia en la pintura del momento de dos iconos como son el muro y el cuerpo.

Ya centrados en la figura de Antoni Tàpies, y con la idea de indagar en el siempre complejo vínculo entre biografía y plástica, el volumen *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía* (1983) se ha convertido en un texto fundamental. De él hemos extraído episodios narrados por el propio pintor que a nuestro modo de ver completan la visión de su trabajo y nos han permitido llegar a conclusiones reveladoras para la investigación. La dilatada trayectoria ensayística de Tàpies ha resultado ser un pilar básico. Sus escritos cobran especial protagonismo en el trabajo, pues, exentos de las interpretaciones que de las obras puedan hacer los críticos, aportan información de primera mano y nos permiten acercarnos a la obra del autor y a otros temas diversos desde su propio pensamiento. Tàpies recopila algunos de sus textos en libros que se antojan claves para entender su pintura como son *La práctica del arte* (1973) o *La realidad como arte* (1989). En la misma línea merecen ser mencionadas las entrevistas, que, como hemos podido comprobar, tienden con frecuencia a centrarse en la relación arte-sociedad: ahí tenemos como muestra las conversaciones que el pintor ha mantenido con Victòria Combalia Dexeus, Jean-Louis Andral y Manuel Borja-Villel. Hay en ellas un especial interés por conocer las motivaciones que mueven al artista a pintar del modo en que lo hace.

En cuanto a lo escrito por los críticos acerca del pintor, sobresale la monografía que Alexandre Cirici le dedica, titulada *Tàpies. Testimonio del silencio* (1973), así como el catálogo *Tàpies en perspectiva* (2004). Pero como compendio definitivo entre palabra e imagen es imposible obviar los ocho volúmenes que integran la colección *Tàpies. Obra completa* (1989-2005), la cual, además de incluir escritos inéditos de buenos conocedores de la obra del pintor, posibilita, por vez primera, asistir a la evolución, año por año, de una trayectoria de casi siete décadas que de otro modo probablemente nos hubiera resultado inabarcable.

Pues bien, de cada publicación consultada se ha elaborado una ficha que contiene los datos bibliográficos y un resumen de la misma, así como las citas textuales que luego han sido recogidas en el trabajo. De todo el material recopilado, analizado y relacionado, y de las reflexiones propias que han ido surgiendo a lo largo de la labor investigadora, ha tomado forma definitiva el presente artículo.

EL HOMÚNCULO EN LA PINTURA DE TÀPIES

El Tàpies por antonomasia es el de los muros. Con su nombre vienen inmediatamente imágenes de tapias desconchadas y pintarrajeadas, trozos reales de pared convertidos en cuadros. Quizás el hecho de que fuera ese Tàpies, el de los muros, el que alcanzara un reconocimiento rápido a nivel internacional, con una propuesta potente y original, y algunas otras consideraciones como la coincidencia de su nombre, han creado para el público esa asociación directa. Sin embargo, un estudio más profundo de su trayectoria desvela que el tema del cuerpo tiene tanto



peso como el del muro. Presente en su obra ya en los inicios, desde los primeros acercamientos matéricos hasta su amplio desarrollo en la etapa mágica, vuelve con fuerza, tras un período de muros, en los sesenta, y a partir de ese momento no sólo no pierde protagonismo, sino que se reformula con cada nueva serie, con cada nuevo material, y pasa de lo opaco del polvo de mármol a la blandura del barniz translúcido, de la masa informe de la tierra al dibujo preciso del espray... Y demuestra así poder prestarse a una evolución incesante.

En comparación con el homúnculo que engendran sus dos mencionados coetáneos, Saura y Millares, el de Tàpies se nos presenta sensiblemente menos deformado, poco anómalo. No hay más que visualizar los cuerpos saurianos, cabezones y deshechos, o los millarescos, revoltijos de tela poco o casi nada antropomórficos, para que los del pintor catalán parezcan de pronto cuerpos considerablemente «bien hechos» que llegan incluso a rozar en ocasiones la fidelidad anatómica, algo impensable en los otros dos nombres. Si esto, en términos generales, es así, ¿de dónde viene el daño? ¿Dónde está la destrucción del cuerpo si la visión que de él se nos muestra no es pura deformidad? La fragmentación de las formas y, sobre todo, el trato que recibe la materia (que ha pasado de ser muro, superficie dura, a ser carne y piel) son los principales responsables de la perdición del homúnculo de Tàpies. La materia se convierte en algo así como un trasunto de la propia carne sin necesidad de que se manifieste forma corporal alguna.

La pintura, en esta mitad del siglo xx, ha quedado tan desnuda y despojada como el propio cuerpo. Nos explica Francisco Calvo Serraller (1) cómo este hecho interviene de forma decisiva en la profanación de la figura humana en el arte, transformada en carne cruda-materia pictórica agredida sin piedad. La fuerza del gesto pictórico o el espesor matérico tan propios de la pintura que por entonces comenzó a extenderse expresan incluso mejor que la fotografía, que carece de materia carnal, la terrible realidad de los cuerpos destruidos. La gestualidad de la pintura de acción y la materia de los informalistas europeos suponen una exaltación de lo puramente pictórico, y esto conlleva una devaluación de las estructuras formales, las cuales pueden identificarse así más fácilmente con la carne herida vista desde dentro, con la piel, con los órganos o con los huesos. No hay por qué recurrir a la configuración antropomórfica para que el cuerpo se haga presente. Es la propia pintura y no la forma la que nos lo trae a la memoria.

En este sentido, el periodista Lluís Permanyer (2)¹, apoyándose en palabras de Giuseppe Gatt, nos dice: «El dolor de la materia es el mismo dolor del hombre. De ahí que el cuadro se convierta en vehículo y emblema de este sufrimiento. En Tàpies la materia reemplaza a la carne: es la metáfora de la carne que ostenta las quemaduras, las heridas frescas y suturadas». La propia técnica del *grattage*, inseparable de la pintura de Tàpies, es entendida como un acto violento contra la materia-carne, como una herida en la piel. El buen conocedor de la obra del pintor catalán que es Juan-Eduardo Cirlot (3) destaca la trascendencia de esta técnica y

¹ 2 (140).



saca a relucir todo lo que el acto del rasguño tiene de componente psicológico de frustración y represión de los sentimientos. Por su parte, el crítico Borja-Villel (4) expone durante una conversación con el artista una interesantísima idea según la cual prácticamente cualquier superficie que Tàpies genera puede aludir al cuerpo: el pintor, al despreciar a menudo la pincelada y recurrir al *grattage*, no acaricia la materia tiñéndola, sino que la remueve arañándola, dejando una cicatriz inseparable de esta, porque no es un añadido sino un cambio en la materia misma. Al proceder de este modo, la materia-soporte asume el papel de la piel que recibe un tatuaje o una huella imborrable.

La aparición de lo antropomórfico no hará sino acentuar esta continua y sutil referencia al cuerpo herido, poblando la pintura del artista de violentos acercamientos del campo visual a ciertas partes del cuerpo (son estos *zoom* los que conllevan por lo general una mayor fidelidad anatómica, con una masa incluso modelada para recrear los volúmenes), o de visiones más generales y menos definidas, de materia desbocada y convulsa.

El propio Tàpies expresa de manera muy clara el significado de estas imágenes en una conversación con Victòria Combalia (5)²:

Algunas provienen del recuerdo de la guerra, de los bombardeos. Intento convertir estas partes del cuerpo humano en una suerte de exvotos, mostrar con ello el dolor de la humanidad (...). Pero al mismo tiempo estas partes del cuerpo a menudo se entremezclan con tierra, con una materia que quiere ser cósmica, para hacer ver que nuestro organismo forma parte del universo, de la unidad que es todo.

Podemos extraer de estas palabras dos significados asociados a la presencia del homúnculo: uno que hace referencia directa a la guerra y a la nueva imagen deteriorada del cuerpo humano; y otro no dramático sino, muy al contrario, de deseable comunión entre el hombre y la materia, entre el ser y la naturaleza. Es en esta segunda acepción donde se manifestarán algunas ideas de la filosofía oriental que tanto interesan a un Tàpies profundamente decepcionado por los caminos recorridos por su cultura occidental. Es obvio que estos dos conceptos, la tragedia de la guerra y el vínculo entre el ser y su entorno, casi antagónicos, implican importantes diferencias a la hora de abordar el estudio de la destrucción del cuerpo en la pintura de Tàpies, pero no por ello es posible establecer claramente el límite entre ambos. Ya sea por efecto de uno u otro, el resultado es que el cuerpo pierde su integridad, y ocurre entonces que una misma obra puede ser evocadora de visiones opuestas, resultando, al mismo tiempo, terriblemente violenta o silenciosa y llena de majestad.

² 5 (197).



El fin de la II Guerra Mundial y la expansión de sus terribles imágenes parecen ser el desencadenante de la aparición del homúnculo en la pintura de Tàpies. Una vez acabada la guerra se podía entender en su verdadera magnitud el daño atroz que había causado. En alguna ocasión ha confesado Tàpies cuán conmovido se sintió al ir descubriendo fotografías de los campos de concentración o de los afectados por la bomba atómica. La bondad del mundo, pensó, estaba condenada a muerte. Transcurre el año 1945 cuando la angustia del joven toma cuerpo en una serie de iconos mutilados y personajes sin rumbo que parecen próximos al hundimiento de tan perdidos como están. La estética del grafiti incide no en el cuerpo mismo sino en su huella, lo que nos recuerda el concepto existencialista del hombre destinado a la muerte que por aquel entonces comenzó a filtrarse por su pintura. La vida ha dado paso a las señales de vida: «Ya no es el icono del hombre, sino el rastro del hombre. El hombre ya no es, ya no se queda, sino que pasa, ha pasado, acaba de pasar. Allí están el garabato del niño y los grafiti del soldado o del gamberro, como una visión arqueológica del hombre desde su propia muerte» (6)³.

Pero es en 1947 cuando el homúnculo da el verdadero paso en falso, ese que lo acerca irremediamente a su destrucción: es el año en el que Tàpies incrementa la actuación de la materia y su labor destructiva mediante la incorporación de arroz, cuerdas y otros materiales, y las figuras, en origen rotundas, pierden solidez y se vuelven fugaces, poco más que arañazos en el soporte. La enfermedad, siempre presente, y el desprecio hacia el régimen de Franco y el encorsetamiento del arte académico provocan un estado mental que contribuye de manera decisiva a la aparición de rostros ingenuos, como dibujados por un niño pequeño, que transmiten la inquietud misteriosa de lo primitivo, y que nos miran con expresión de nada, con los mismos fulgores en los ojos y en las cabezas. Acompañando a estos rostros, insinuaciones de brazos y troncos, palitroques perdidos entre la superposición de grafismos y rayajos, palimpsesto de marcas que se amontonan dejando ver las anteriores, negando el espacio y reforzando el carácter plano de la pintura, como si de un adelanto de los muros que en breve reclamarán la atención del pintor se tratara (figura 1).

El período mágico, durante la actividad del grupo *Dau al Set*, de 1948 a 1953, y los años de muros que le siguieron suponen un alto en el camino que lleva a la degradación absoluta del cuerpo. Es cierto que en esta etapa mágica la figura humana adquiere un protagonismo absoluto, y que el modo en que Tàpies la concibe la carga con deformidades, llagas y mixturas, pero ocurre entonces que la propia pintura vuelve a vestirse, cubre esa desnudez de la que nos hablaba Calvo Serraller, y, domada como está por la forma, hiberna esperando un momento más propicio para imponerse de nuevo. Este llegará en 1953 cuando Tàpies abandona su mundo nocturno de luminiscencias, bestias y chamanes, y se encuentra por

³ 6 (65).





Figura 1. *Composición*. 1947.

primera vez enfrentado a la superficie del muro. La pintura se ha despojado otra vez de sus vestiduras, y no tardan en reaparecer nuevos vestigios de humanidad, todavía sin la entidad suficiente como para separarse de la superficie de la tapia. Así, hacia 1955, los muros comienzan a adquirir formas más orgánicas que pueden aludir a ciertas partes de nuestro cuerpo. Alexandre Cirici (6) se percató de la existencia de manchas y desconchones que conforman una especie de cotiledones simétricos evocadores de todo lo que en el cuerpo humano tiene parecida estructura: nalgas, pechos, pulmones, lóbulos cerebrales o testículos. Estas insinuaciones serán pronto evidencias en obras como *Forma sobre gris* (1956), muro sobre el que Tàpies dibuja un torso femenino, o *Figura-paisaje en rojo*, del mismo año, en la que una tapia adornada con un rectángulo rojo contiene en huecorrelieve la forma de un torso femenino de enormes y caídas mamas, como venus paleolítica. En *Forma de crucificado* (figura 2), de 1959, el muro es literalmente transformado en torso rectangular, y a duras penas hay hueco en la composición para la cabeza y los brazos de los que no puede prescindir cualquier crucificado que se precie. Todas ellas son carne-piedra llena de magulladuras.



Figura 2. *Forma de crucificado*. 1959.

PIEL HERIDA, CUERPO FRAGMENTADO

En 1964, tras los momentos de transición entre muro y cuerpo, el homúnculo recupera el protagonismo en la obra de Tàpies. Comienza entonces la fragmentación: *Relieve gris con tres pequeños agujeros* (una oreja y la parte trasera de la cabeza); *Forma lateral rosa* (vientre, pecho, muslo y brazo de una mujer sentada); *Gris con forma de máscara* (supuesta cara en la que sólo hay ojos como surcos en la materia)... La atención al detalle corporal se incrementa, y las pequeñas incisiones y arañazos en forma de «X», a pesar de no ser más que un tímido preámbulo de la violencia que está por desatarse, nos advierten ya sobre el estado de la piel y la carne.





Figura 3. *Materia en forma de pie*. 1965.

En 1965 pinta Tàpies *Materia en forma de pie* (figura 3), una de las obras más representativas de esta etapa: un pie gigantesco, de visión imposible (aparece de perfil pero nos muestra todos sus dedos, que no son cinco sino seis), ocupa toda la composición, y asume ya abiertamente los dos rasgos responsables de la destrucción del cuerpo: la fragmentación y el daño a la materia. Una masa lacerada de color carne da forma a este pie descomunal, surcado de tachones, cortes, agujeros e incrustaciones. El apego a esta parte del cuerpo tradicionalmente considerada como poco noble lo ha explicado el pintor. Guillermo Solana (7) recoge la idea en su escrito «La biblioteca sellada»: a través de un pie hinchado, sucio y maloliente, de alguna manera, Tàpies se solidariza con el hombre, con lo más despreciable de su condición, con aquello que da incluso asco de tan humano como es. Cirici (6) señala cuán significativo es el hecho de que sea un pie (parte del cuerpo básica, elemental, carente de eso que hace al ser humano superior a los demás) y no una cabeza (lugar del pensamiento elevado) lo que atraiga la atención del artista. El pie no es más que la estructura que nos une a la tierra, la peana que aguanta nuestro peso y que recibe por ello los dolores, las ampollas y los callos. La predilección por lo más vulgar de la anatomía humana reduce la imagen del cuerpo a sus fragmentos más impuros, sexuales y escatológicos. Hay un deseo, nos dice Borja-Villiel (8), de espantar a los burgueses, de reafirmar cruelmente el concepto que la clase alta tiene del colectivo obrero: gente primaria, sucia, ruda y velluda. Así, para lanzarles a la cara la imagen exagerada de sus aires de superioridad, se adueña Tàpies del tópic



Figura 4. *Desnudo*. 1966.

e insiste a partir de este momento en retratar pies, axilas, ingles, anos (a menudo defecando) y pechos y piernas velludas. De paso, nos recuerda que también somos eso: pura fisicidad, suciedad, sudor y heces.

No siempre el fragmento acapara todo el espacio del cuadro. En *Relieve ocre y rosa* (1965) cabrían varias figuras, pero sólo son nítidas, mediante la incisión en la materia del muro-fondo, las líneas que describen las piernas, las nalgas y los pechos de una figura femenina arrodillada, así como los brazos atados a los barrotes de una cama sobre la que el cuerpo se reclina. El resto de rasgos se ha perdido en el muro o todavía no se ha separado de él. La posición de la figura, destaca Valeriano Bozal (9), se encuentra a medio camino entre la tortura y lo sexual, y la anatomía es, de nuevo, imposible: lo que parece la visión frontal de unos pechos como ubres se funde con la visión trasera de las piernas y las nalgas (esta posición se repetirá en la obra de Tàpies en no pocas ocasiones), y esto sin tronco ni cabeza, y con unas insinuaciones de brazos verdaderamente descolocadas. Para colmo, la misma materia —el mismo color, la misma textura— es válida tanto para el fondo como para la figura, con lo que por muy delimitada que estuviera en sus formas, jamás podría esta mujer desarrollarse como un ser independiente. Del muro nace y a él está condenada para siempre.

Este cuadro es un adelanto de una de las composiciones más violentas de aquellas en las que Tàpies nos muestra su idea del cuerpo. Se trata de *Desnudo* (figura 4), de 1966, obra en la que la materia da forma a lo que esta vez sí es un cuerpo femenino casi completo (sólo quedan fuera los pies y parte de la cabeza y de





las piernas) «a cuatro patas», con las manos y las piernas atadas. Bajo el arco de su cuerpo vemos una escoba y un cubo que pueden evocar, volviendo sobre Bozal (9), el trabajo de fregar el suelo, pero también el ordeño y el vómito, o bien la contención de otros líquidos (y no tan líquidos) que pudieran emanar de un cuerpo que parece próximo a desparramarse, parcelado como está en diferentes zonas (una «A» y una «B» delimitan una región especialmente castigada entre los pechos y el sexo) y señalado con llaves matemáticas como para un estudio más preciso. La imagen nos recuerda las ilustraciones de las carnicerías en las que se divide el cuerpo del cerdo según nuestros intereses alimenticios: «El ser humano y su despiece». La carne presenta severas laceraciones, manchas y arañazos, y ya comienza a gotear, evidenciando una flacidez como de ampolla recién reventada, como de pellejo semidesprendido.

No es la primera vez que aparecen letras acompañando al cuerpo en la trayectoria de Tàpies. Según Cirici (6), su presencia alude a la concepción social del ser humano como número. El cuerpo, todo lo que somos, no es más que un código para aquellos que pretenden ordenar nuestra existencia con cartillas de nacimiento o defunción, con carnés de identidad, con números para la seguridad social o para la cuenta del banco. La idea ya aparecía en 1965 en el libro *Novel·La*, ideado conjuntamente por Tàpies y Joan Brossa, y consistente en un conjunto de treinta y una litografías acompañadas de documentos incorporados que nos hablan de la concepción del ser humano como código: partidas de nacimiento, certificados médicos, facturas, diplomas... Deborah Wye (10), en su estudio sobre la obra gráfica de Tàpies, concibe el libro como el resumen de toda una vida, desde el nacimiento hasta la muerte, un trayecto previamente diseñado y controlado durante el régimen franquista. Las litografías se centran en fragmentos de cuerpos entre los que aparece un pie (en una posición idéntica al de la obra *Materia en forma de pie*), un torso de espaldas tachado o unas nalgas también señaladas con una «B». Son imágenes poco consistentes, fugaces, como para no configurar una realidad muy sólida: media cabeza, un ojo por aquí, una oreja por allá o, en un juego irónico de relación entre los números y el cuerpo, un ejemplo de ese «con un 6 y un 4 dibujo tu retrato», la mínima expresión del cuerpo, el rostro reducido a la nada. Confrontando opresión y libertad de expresión, los tachones que manchan el libro remiten según la autora a la censura franquista, y las roturas del papel representan el único gesto de liberación del individuo oprimido.

Volver ahora sobre *Desnudo* supone encontrar un cuerpo animalizado, privado de su voluntad y de su capacidad para moldear su propia existencia. Es en este aspecto donde más certeramente se ha buscado el significado del homúnculo de Tàpies: el pintor padece el intento de hurto de su identidad cultural como el síntoma más doloroso de un país enfermo. La persecución de la lengua catalana supone un poderoso símbolo de represión, de ahí que el cuerpo en su pintura esté herido no tanto por las balas como por la falta de libertades. Contra ella actúan como símbolo y como protesta los cuerpos lacerados, maniatados, torturados, despojados de su esencia expresiva. Son capturas especulares que nos devuelven, deformada y agrandada, la imagen del ser humano del momento.

Con esta función, los fragmentos proliferan. En 1968 encontramos otros dos ejemplos que vienen a desmitificar la belleza del desnudo tradicional: *Materia en forma de axila* (figura 5) y *Materia en forma de pierna* (figura 6). La primera obra



Figura 5. *Materia en forma de axila*. 1968.



Figura 6. *Materia en forma de pierna*. 1968.

nos muestra una axila velluda (tanto a la axila como a la pierna incorpora Tàpies pelo real) enmarcada en la porción justa de cuerpo para ser reconocible. La carne ostenta importantes heridas abiertas. La segunda presenta una pierna igualmente lacerada, con un costurón que la atraviesa por encima de la rodilla.



Andreas Franzke (11) se pregunta en su escrito para el catálogo de la obra completa de Tàpies si toda esta violencia va dirigida a la materia o al propio cuerpo, si las incisiones que rompen la superficie son significante o significado. El tema no carece de interés: es la materia la que recibe las heridas, cortes en la masa producto del proceso creativo. Este gesto no tendría por qué ser más dramático que el de hacer una simple raya en el fango, pero ocurre que a la vez que la masa sufre esta hendidura, también lo hace el cuerpo —el pie, la pierna o la axila—, que es lo mismo que la materia, y si sobre el fango es raya, sobre la carne es herida dolorosa. La confusión, obviamente, forma parte del juego de Tàpies: por vía de esta equiparación entre cuadro y cuerpo cualquier gesto inocente sobre una masa amorfa no es sino un atentado contra la carne estigmatizada.

Por ello, como al inicio comentábamos, no es necesario reconocer formas humanas para sentir la presencia del homúnculo: la materia se basta para transmitir la idea de cuerpo. Cuando se libera de las configuraciones tectónicas nos ofrece, blanda y desparramada, visiones de una piel fina y flácida, de decadencia de pechos y glúteos desinflados. Las alusiones antropomórficas disminuyen, pero la sensación de piel se incrementa. La llegada al cuerpo se produce más que nunca a través de su materia y no de su forma. *Cuerpo de materia y manchas naranjas*, de 1968, y, un año después, *Materia ocre sobre tela virgen* (figura 7) son buenos ejemplos. La disposición del segundo nos recuerda a la del buey desollado, aunque tal vez se trate de un torso frontal con un triángulo delimitado por los pezones y el pubis. En cualquier caso, la piel exhibe una superficie cuarteada y poblada de bolsas y arrugas, como si debajo de ella no hubiera suficiente volumen para tensarla.

Con esta idea nos acercamos a la década de los ochenta, años de barniz para la pintura de Tàpies. El líquido meloso había sido utilizado previamente, pero ya no será aglutinante escondido de diversas materias sino creador único y visible de formas que se apropian de su fluidez y de su carácter etéreo, ambarino y translúcido. Los cuerpos de color naranja se desarrollan sin contornos definidos, como una imagen esfumada de Leonardo o una fotografía desenfocada. El pintor se permite acercarse, tan embelesado como está por las sutiles transparencias y gradaciones que ofrece el barniz, a una representación del cuerpo algo más tradicional, incluso con claroscuros para crear volúmenes. Otras veces, en cambio, el barniz es responsable de nuevas deformaciones: se extiende como melaza sobre el soporte, y el homúnculo se derrite, se torna inconcreto y amorfo, pierde entidad y peso y se mezcla con sus congéneres. La transparencia lo hace ligero, y el ritmo a menudo ascendente del líquido potencia el efecto de ingravidez.

A pesar de esto, la sensación que uno tiene frente a estos cuerpos de miel es bien diferente a la que transmitían aquellos homúnculos de los años sesenta: el drama parece haber desaparecido. Así lo ve Bozal (12)⁴ cuando subordina el carácter trágico de las pinturas anteriores a los barnices a la presencia de lo que él define como «saturación», refiriéndose esencialmente al daño que recibe la materia y a la concepción

⁴ 12 (23).



Figura 7. *Materia ocre sobre tela virgen*. 1969.

del cuadro como objeto y no como ventana. Sin esta saturación, nos dice el escritor, la obra de Tàpies nunca se hubiera entendido como una expresión del dolor de su tiempo. Desde este punto de vista, lógicamente, la delgada capa de barniz ofrece una visión del cuerpo más diáfana, menos convulsa, más accesiblemente bella. No obstante, como la pintura del artista catalán permite la convivencia de ideas si bien no antagónicas, sí difícilmente conciliables, también descubre Bozal síntomas que pueden inducir a una concepción no tan liviana de los delicados barnices, y aquí entra en juego de nuevo la idea de piel: capa fina de cuerpo que se ha pegado al soporte dejando bolsas de aire, transparencias, pelos y porosidades, el barniz es también el pellejo desprendido del desollado. El líquido fluyente crea ondas y pliegues, simula el peso de la piel, y de pronto su diáfana belleza se enturbia.

Pero la saturación vuelve. Conviviendo con los barnices, en la misma década, otros cuadros conservan su materialidad, aunque más movida y magmática que en el pasado, y tan convulsa que dificulta la identificación del homúnculo. Son años





Figura 8. *Composición y cuerda*. 1998.

en los que los cuerpos se encuentran fuertemente ligados a la representación de la cama, pero haciendo énfasis en lo sexual y no en lo relativo a la enfermedad. Pronto se unen también figuras con apariencia de grafiti descuidado, meros contornos dibujados mediante *grattage*, o con espray o pincel, que no remiten ya a un cuerpo real sino a su representación sobre el soporte, como si un vándalo hubiera querido dejar su impronta sobre la obra de arte. No hay materia ni carne ni piel, y las piernas (el motivo más recurrente), los troncos y los brazos, huecos, dejan ver el fondo a su través. En ocasiones, la línea que intenta definir estas formas es tan fina, o se posa sobre un fondo tan oscuro o de materia tan potente, que los amagos corpóreos prácticamente se pierden, hundidos entre camas, mesas y cruces de presencia mucho más rotunda. Las figuras se ven absorbidas por su propio entorno sin poder reafirmarse como seres con voluntad propia.

Comienza entonces a proyectarse una visión inquietante sobre ciertos elementos del ámbito cotidiano: los cuerpos parecen caídos de la cama, o atados a ella, y masas amorfas de carne se tragan (o vomitan) camas y tazas. Obras como *Cama y mantas*, de 1983, *Composición con rojos*, de 1989 y, especialmente, *Composición y cuerda* (figura 8), de 1999, siembran la inquietud en el espectador. Esta última nos coloca de nuevo frente a una tortura, pero esta vez el origen del peligro no parece claro: una figura atada de pies y manos ocupa casi totalmente la diagonal de la

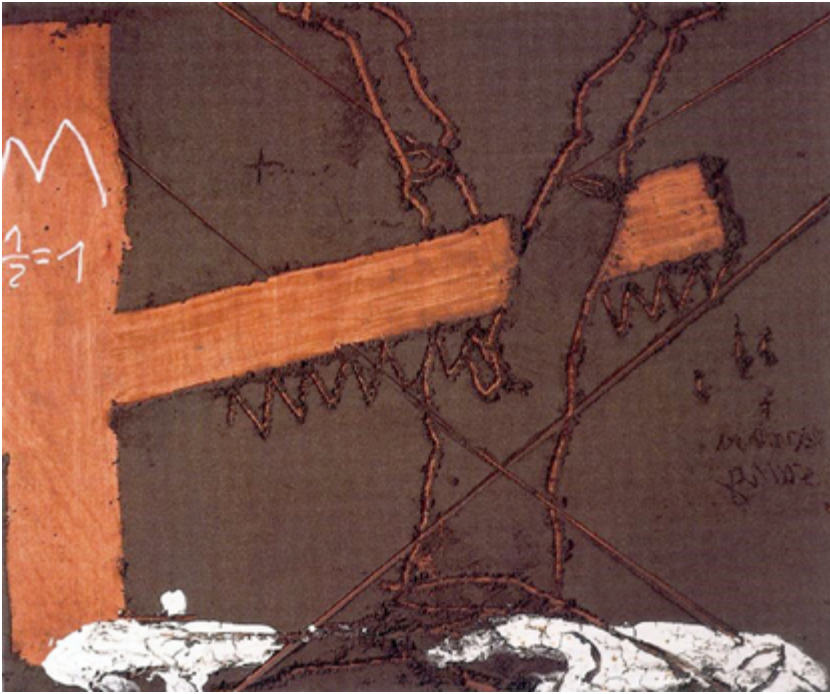


Figura 9. *M blanca*. 1998.

composición, y se destaca en relieve de un fondo del mismo color y de la misma materia. Una mesa con mantel dispuesta para la comida debería garantizar el calor y la seguridad del hogar, pero algo ha truncado el momento y convierte la escena en un nuevo atentado contra la integridad del cuerpo, marcado por heridas profundas que revelan el rojo interior.

Son especialmente estremecedoras las imágenes en las que algún elemento del cuadro asume el papel de instrumento de tortura. En *Piernas ligadas* (1990), obra de estructura análoga a *Composición y cuerda*, el cuerpo, peludo y con las costillas muy marcadas, se nos presenta atado por los tobillos a un objeto con forma de «T» invertida. Todo parece indicar que ha sido o será arrastrado por el suelo. Más cruda sea probablemente *M blanca* (figura 9), pintada en 1998 y en la que, a modo de tortura medieval, una estructura de travesaño dentado corta longitudinalmente (empezando por la entepierna) un cuerpo apoyado en el suelo sobre sus hombros (la cabeza no existe). Tanto la figura como la sierra han sido esgrafiadas de la tierra oscura que cubre el soporte, y también mediante *grattage* araña Tàpies el torso con una «X» gigante. La «M» del título aparece acompañada de una extraña operación matemática —«uno partido por dos igual a uno»—, que bien puede aludir con cierta ironía a la división del cuerpo por la mitad, reduciendo la atrocidad del acto a poco más que un juego de números.





En torno a mediados de los noventa, el impreciso dramatismo que se desprende de estos últimos homúnculos da paso a una crítica que, como lo hacía en la década de los sesenta, apunta a una dirección más concreta. Nuevas figuras, de caja torácica prominente y costillas marcadas, nos traen imágenes de miseria: cadáveres de campos de concentración, cuerpos desnutridos del tercer mundo, enfermos terminales... Ha transcurrido un tiempo en el que parecía razonable la duda acerca de si la guerra y la dictadura, cada vez más lejanas, conservaban aún empuje suficiente para seguir espoleando la rabia con la que Tàpies castigaba al hombre. Los últimos cuerpos, más crípticos, bien podrían dar a entender que lo abyecto, antes que responder a una realidad desoladora, había sido asumido como un rasgo de estilo. Pero tras este período de incertidumbre, algo ocurre que reclama de nuevo la presencia del homúnculo más terrible y contestatario, escuálido, todo huesos, estigmatizado por cruces y extrañas caligrafías, alejado de cualquier ambigüedad: una tela cubre las piernas de un cadáver, dejando al descubierto dos pies en relieve y de un realismo espeluznante, marcados con cruces y agujeros; una estera enrollada evoca igualmente la idea de muerte. *Réquiem* (1995) presenta seis fardos de tela oscura incorporados al soporte. Su contenido nos está vedado, pero el enmascaramiento no puede minimizar la certeza sobre aquello que ocultan.

Algo ocurre, decíamos, para que el drama vuelva a manifestarse de manera tan evidente. Mediados de los noventa: masacres en Yugoslavia y Ruanda. Tàpies vuelve la mirada a la realidad. El pintor habla de la necesidad de incorporar las telas y estereras que cubren los cadáveres para promover la reflexión sobre tan lamentables acontecimientos. El genocidio de Ruanda, admite, le hace volver a imágenes de sudarios y muerte. Su hijo nos transmite sus palabras:

Supongo que podría decirse que soy pesimista porque estoy expresando una serie de experiencias dolorosas, pero lo que estoy intentado hacer en realidad es exponerlas como una forma de descubrir las causas del sufrimiento y mitigar algunos de sus efectos (...). Por tanto, en definitiva, diría que el mensaje de mi obra más reciente es de esperanza y optimismo(13)⁵.

Un cuerpo amputado expresa el dolor y lo combate porque al señalar el daño lo hace manifiesto. Puede, desde ese momento, ser erradicado. Así opina Tàpies en la ya citada conversación con Borja-Villel (4). Es lo que hace el profesor que corrige con tinta roja el examen o el pintor que sólo ve pústulas en el cuerpo. El homúnculo de Tàpies, hecho de amor y odio, con mimo exquisito hacia la materia y con incontenible furia destructiva, corporeiza el sufrimiento eterno de la humanidad, el dolor como componente de nuestra existencia, y es a través de esta integración que pretende curarlo. Sólo asimilando este dolor como una expresión más del cuerpo puede calmarse la angustia, y hacia ese entendimiento nos guían los cuerpos fragmentados en los que el pintor insiste pacientemente. Hay en estos fragmentos un dolor espiritual frente a la tragedia, pero también un dolor físico que intensifica el

⁵ 13 (546).

modo de experimentar el cuerpo propio: nunca sentimos un pie sano, olvidamos que está ahí, formando parte de nosotros, pero cuando nos duele se desplaza al centro de nuestro cuerpo y anula cualquier otra sensación. Todo lo demás desaparece. La atención al fragmento, explica el pintor a Miguel Fernández-Braso (14), ese dolor, esa angustia permanente en su pintura, es un medio para conocerse a sí mismo, para llegar, por medio del conocimiento absoluto, a la tan deseada iluminación vital.

EL HOMÚNCULO Y LA COMUNIÓN CON EL UNIVERSO

Existe, como ya adelantamos, un modo de abordar el estudio del homúnculo en la pintura de Tàpies alejado del drama. Decimos homúnculo porque el resultado es que el cuerpo pierde irremisiblemente su entidad, su nitidez, pero este es ahora un desintegrarse necesario para alcanzar una mejor y más armónica existencia. Es una destrucción positiva que conlleva la revelación de la verdad y la transfiguración dichosa del ser. Si volvemos a la conversación con Borja-Villel (4)⁶, las palabras de Tàpies aclaran, desde este diferente punto de vista, el sentido de la fragmentación del cuerpo: «...el fragmento presupone ante todo un rechazo del logocentrismo idealista. Es una visión del mundo cercana a la cosmología china y a las ideas heraclitianas, donde la esencia del ser es devenir, y donde las cosas se integran en un fluir continuo, y por tanto, nos son completas por sí mismas (...). En un fragmento pequeño se encuentra todo el cosmos».

Ya no hay guerra ni dictadura, no hay sufrimiento ni cuerpos mutilados, sólo el rechazo que estas realidades han provocado en un pintor que se aleja de la cultura occidental, de sus ideales y de su arte. En «La pintura y el vacío», texto recogido en el volumen *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*, escribe Tàpies (15) sobre la influencia de la cultura oriental en la occidental, y contrapone la idea de unidad que se desprende de la primera a la concepción propia de la segunda, según la cual existe un creador separado de la criatura, y esta criatura (nosotros) está a su vez separada del universo. Esta idea básica impulsa a los occidentales a entender todo aquello que no es hombre mismo como un territorio que conquistar, mientras que para los orientales se da una profunda identificación entre el ser y el resto del mundo. En Oriente no miran al cielo: lo divino se encuentra en el propio ser humano, también en lo más sencillo, en lo más pedestre. El elemento más insignificante merece un gran respeto porque incluso él encierra lo trascendente. La concepción judeocristiana típicamente dicotómica de la realidad la entiende Tàpies como en parte culpable de los males del hombre, pues la división entre lo divino y lo profano, entre el espíritu y la materia, establece un sinfín de jerarquías que finalmente no ha reportado a la sociedad los valores positivos que hubieran permitido un próspero desarrollo.

El fragmento citado representa una manifestación clara de las ideas panteístas según las cuales todo forma parte de una idea y una materia comunes. Dios

⁶ 4 (198).





y el mundo son lo mismo, esto es, cada cosa es Dios, y Dios es cada cosa. De ahí al concepto animista que igualmente se desprende de la pintura de Tàpies hay un corto trecho: «Una luz digna (...) disuelve al hombre en el universo total. Quise mostrar que estamos unidos a cada detalle, cosa, árbol, animal y montaña de la naturaleza. El hombre es una especie de desarrollo natural de este orden primitivo», afirmaba Tàpies en una entrevista con el francés Jean-Louis Andral (16)⁷. El pintor nos exhorta a ser más humildes, a entender que nuestro papel en la naturaleza no es más importante que el que pueda tener una simple piedra.

Las primeras visiones panteístas de Tàpies se originan siendo muy joven, todavía convaleciente de un ataque cardíaco que le hace debatirse entre crisis de asfixia y episodios febriles: se veía a sí mismo por dentro, y ahí estaba contenido todo el universo, igual que en cada parte del cuerpo que luego pintaría, o en aquellas figuras de 1947 que constituyen el primer estadio del ser degradado, y cuya disolución puede entenderse como un síntoma de angustia pero también como un desembocar en la materia original de la creación. Los fragmentos recurrentes a partir de los sesenta bien podrían concebirse, si atendemos a la citada entrevista, como integrantes de un cuerpo que estaría completo si entendiésemos cada obra no de forma individual sino como parte de un todo. El interés por lo inconcluso debe también relacionarse con esa característica tan propia del arte oriental que es la presencia del vacío, la cual conlleva la necesaria participación de un espectador que termine de definir en su mente aquello que sólo se muestra parcialmente.

Todo parece indicar, contemplando estas ideas, que el ser humano está en proceso, que no está acabado, que aún no ha adquirido su presencia definitiva. Probablemente jamás lo hará: la materia sobrevive al alma y continúa su evolución más allá de ella, de ahí que lo que entendemos como muerte no sea en realidad sino el principio de una nueva vida. Este concepto del cuerpo como proceso perpetuo tiene también respuesta en la cultura moderna occidental, pues es, de hecho, una idea claramente existencialista. Revela Tàpies (17)⁸ en sus memorias el «trastorno que supuso la idea de la primacía de la existencia sobre la esencia del hombre, de que nuestra naturaleza no es algo hecho, sino un mero proyecto de ser». El hombre como ser no nace, se hace. El mismo planteamiento guía las reflexiones de la comisaria y teórica Nuria Enguita (18)⁹ cuando se refiere a la existencia en la obra del artista catalán de un proceso eterno de formación: «La gestualidad de sus cuerpos remite a la experiencia y su inacabamiento, su insinuación, a la esencia del ser humano como devenir».

El continuo cambio que experimenta la materia impide que la forma se fije. Aparece entonces lo informe. Borja-Villel (8) establece paralelismos entre la materia del pintor y la idea de lo informe de Bataille, quien ensalza la materia en decadente estado de podredumbre como síntoma de rechazo a un academicismo que pretende

⁷ 16 (334).

⁸ 17 (183).

⁹ 18 (13).

ofrecernos una imagen acotada del cuerpo. Lo informe, nos dice Borja-Villel, anula las categorías formales y restablece el vínculo entre el hombre y la naturaleza. La forma y el entorno en el que esta surge se confunden, y se desemboca en lo que el escritor denomina como un estado de mimetismo por el cual el organismo se adapta a su contexto y asimila el espacio en el que se desenvuelve, perdiendo al mismo tiempo parte de conciencia de sí mismo. Así, la vida parece retroceder a un estado previo de formación. Es imposible saber, después de todo, si los fragmentos corporales que Tàpies nos acerca se están deshaciendo o comienzan a hacerse. Lo que antes denominábamos destrucción bien puede llamarse gestación.

De esta idea ya nos había dado alguna pista, sin que hasta ahora hubiéramos llamado la atención sobre ello, la particularidad de ciertos títulos de obras ya comentadas: *Materia en forma de pie*, *Materia en forma de axila*, *Relieve ocre y rosa*, *Forma lateral rosa*, *Gris con forma de máscara...* ¿A qué se otorga el protagonismo en estos títulos? El recurrente «Materia en forma de» viene a decirnos que Tàpies nos habla por encima de todo de la materia que da forma a la cosa, no de la cosa misma, y de que es la misma materia la que se configura como pie, axila, pierna, taza, libro o, en definitiva, como cualquier elemento de nuestro mundo, desde el más vulgar al más elevado. El poeta francés Jacques Dupin (19)¹⁰ lo expresa de forma muy evocadora: «Cautivos de la materia, no existen sino en y por ella, figuras y objetos son de la misma índole que las huellas y accidentes de la pared (...). No se afirman sino para negar, despersonalizarse». Esta despersonalización es la pérdida de autoconciencia que sufre el organismo a través del mimetismo. El camuflaje no es una sensación o un adorno poético: pasa a ser un hecho cuando Tàpies, en lugar de añadir a su cuadro un material diferente para crear la forma, araña la materia existente para crear un perfil, o deja la impronta de un elemento presionándolo contra ella, o la modela como si de un relieve de barro se tratara. De este procedimiento no resultan elementos u objetos independientes sino puros «*accidentes matéricos*» (19)¹¹.

Valeriano Bozal (20)¹² se acerca a esta idea a través de sus implicaciones temporales: la materia de Tàpies no es eso de lo que está hecho el objeto (elemento pasivo y pasado) sino aquello que puede tomar cualquier forma (elemento activo y presente). Tàpies nos muestra no lo aparecido en la materia sino la propia aparición: «La pisada, el trapo, la arruga, la herida, rememoran un tiempo que no se ha abandonado, que no se ha cosificado: está ahí, ahora. El cuerpo ha sido trabajado por el tiempo, es su resultado, nunca está al margen». Forma, materia y tiempo constituyen las variables de una ecuación de incógnita indeterminada: la primera, en un perpetuo devenir, nunca puede ser definitiva, con lo que está condenada a confundirse con la segunda, que no es otra cosa que la primera en una fase temprana. A este proceso asiste imperturbable la tercera variable. Si antes o después la evolución se detuviera y la forma quedara definida, el tiempo —su inevitable transcurrir, su

¹⁰ 19 (93).

¹¹ 19 (93).

¹² 20 (245).





Figura 10. *Transfiguración*. 1994.

erosión— continuaría lo que ya parecía acabado, y haría de la forma lo informe para devolverla otra vez a su verdadera naturaleza. Con ello alcanzaría la transfiguración.

Volver sobre este transfigurarse es volver sobre los años de barniz meloso en la pintura de Tàpies. La obra *Transfiguración* (figura 10), de 1994, nos coloca en el camino de la comunión con el cosmos a través de la disolución del cuerpo. Ya no será una materia espesa sino un fluido transparente de difícil contención; no ya el pensamiento existencialista sino los libros sagrados hindúes, las *Upanishads*, que versan sobre «la identidad espiritual existente entre la esencia sutil del universo y la de los seres que lo componen» (21)¹³, la cual es expresada mediante la miel como

¹³ 21 (19).

metáfora de la dulzura del vínculo: «Cada una de las manifestaciones cósmicas (tierra, agua, fuego, sol, espacio...) es asimilada a la miel. La Tierra se hace miel para los hombres y los hombres a su vez deben hacerse miel para la Tierra, esto es, deben reconocer en ellos mismos aquello que los identifica con la totalidad» (21)¹⁴.

Es al disolverse en el charco de miel que el homúnculo de *Transfiguración* alcanza, al fin, su forma (o informa) verdadera.

CONCLUSIONES

Homúnculo esclavo y homúnculo glorioso. La coexistencia se antoja imposible, pero una simple palabra puede entonces resultar extrañamente reveladora. Carlos Ortega (22)¹⁵, en su escrito «Teorías sobre Tàpies», entiende que la degradación del cuerpo humano en la obra del pintor es un intento por conocerlo mejor, una manera de hallar su sentido verdadero, de devolverlo al «*humus, material del que provenimos y al que volveremos*». En la voz latina *humus* confluyen los dos sentidos del homúnculo: significa «tierra», y define la sustancia resultante de la descomposición de restos orgánicos; pero es también el origen de la palabra «humillar», del arrastrarse por el suelo con la dignidad perdida. *Humus* se hace verbo, la tierra se hace verbo, el cuerpo humillado tiende a la tierra, se «terrifica»: ahí muestra su debilidad, su sumisión, ahí recibe más fácilmente la patada; pero también en la tierra se disuelve pacífica y armoniosamente, en ella olvida el dolor de su anterior existencia. La pintura de Tàpies concilia lo que parece antagónico, nos descubre que los opuestos comparten origen: dolor y armonía nacen del mismo lugar.

Nos preguntábamos al inicio de este escrito cuánto de la guerra, de la posguerra o de la dictadura hay en la pintura de Tàpies: sus cuerpos fragmentados responden más a la opresión del régimen que a las heridas de bala. Sus ataduras y sus llagas así lo expresan, lo gritan. Con el comienzo del proceso democrático, sin embargo, no se producen grandes cambios en su concepto del acto creativo. La permanencia del carácter destructivo sigue teniendo, a pesar del alentador panorama, una poderosa razón de ser: si atendemos a cómo el pintor entiende el necesario talante del arte, siempre revulsivo para la sociedad, es lógico que este permanezca en guardia incluso cuando el país ha iniciado por fin el deseado cambio. La pintura de Tàpies no desemboca, al contrario que la de su coetáneo Saura, en una destrucción estilística, en un furioso juego plástico. El compromiso sigue siempre presente porque siempre hay males que señalar. Cuando Tàpies vuelve a volcarse en la tragedia debido a los sucesos ocurridos en Yugoslavia y Ruanda, el cuerpo se nos presenta de nuevo como lo hacía a mediados de los sesenta. El dolor por la situación del ser humano reaparece cuando el momento así lo requiere, la pintura de Tàpies no puede desprenderse de un humanismo infatigable.

¹⁴ 21 (19).

¹⁵ 22 (10).



¿Qué nos queda entonces si el cuerpo sucumbe a la destrucción? ¿Si se injuria su carne para hablarnos de cadáveres y oprimidos, si se diluye su esencia para hacerlo uno con el cosmos, si ya sea ante el dolor más agudo o ante el contacto más dulce se nos presenta igual de deformado, igual de perdido, despojado de toda virtud? Como el escultor que devuelve al barro informe la figurilla torpe o inexpresiva, Tàpies restituye al hombre de su época a su seno, al fango en el que se originó la vida. Hay que matar a ese hombre para que otro nuevo pueda nacer, uno que no se suicide, que no olvide su origen. Sabedor de que es una especie en peligro de extinción, Tàpies retiene con su pintura el instante previo a su desaparición definitiva, y espera que del detritus brote una nueva y mejor vida. El homúnculo es un sacrificio, es la muerte del hombre del siglo xx, sí, pero también un embrión en formación, ese del que tomará forma definitiva el hombre del siglo xxi.

Recibido: noviembre 2014

Aceptado: diciembre 2015



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] CALVO SERRALLER, Francisco, ROSENBLUM, Robert y SAURA, Antonio. 2001. *Pintura al desnudo. Picasso, Dubuffet, de Kooning, Bacon, Saura*. Bilbao: Fundación BBVA.
- [2] PERMANYER, Lluís. 1980. «Tàpies según la crítica», en *Antoni Tàpies: exposició retrospectiva*, 129-150. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.
- [3] CIRLOT, Juan-Eduardo. 1999. *Tàpies*. Barcelona: Omega.
- [4] BORJA-VILLEL, Manuel. J. 1998. «El tatuaje y el cuerpo. Conversación con Antoni Tàpies», en *Tàpies: el tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, 196-198. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- [5] COMBALIA DEXEUS, Victòria. 1988. «Dos conversaciones con Antoni Tàpies», en *Tàpies: els anys 80*, 196-199. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- [6] CIRICI, Alexandre. 1973. *Tàpies. Testimonio del silencio*. Barcelona: Polígrafa.
- [7] SOLANA, Guillermo. 2002. «La biblioteca sellada», en *Tàpies. Escritura material. Libros*, 13-27. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- [8] BORJA-VILLEL, Manuel. J. 1989. «Antoni Tàpies. Pintura matérica y surrealismo». en *Kalias revista de arte 2*: 82-95.
- [9] BOZAL, Valeriano. 1992. *Summa Artis. Historia general del arte. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- [10] WYE, Deborah. 1992. *Antoni Tàpies. Obra Gráfica*. Barcelona: Polígrafa.
- [11] FRANZKE, Andreas. 1990. «Prólogo», en *Tàpies. Obra completa, vol. 2. 1961-1968*, 9-17. Barcelona: Polígrafa.
- [12] BOZAL, Valeriano, CIRLOT, Lourdes y FRÉMON, Jean. 2004. *Tàpies. Tierras*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- [13] TÀPIES, Miquel. 2003. «Antoni Tàpies: 1991-1997», en *Tàpies. Obra completa, vol. 7. 1991-1997*, 542-547. Barcelona: Polígrafa.
- [14] FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel. 1983. *En el taller*. Madrid: Rayuela.
- [15] TÀPIES, Antoni. 1989. *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- [16] ANDRAL, Jean-Louis. 2008. «Tàpies: la pintura en un cuerpo a cuerpo», en *Antoni Tàpies en blanco y negro*, editado por Xavier Antich, 333-343. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- [17] TÀPIES, Antoni. 1983. *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Barcelona: Seix Barral.
- [18] ENGUITA MAYO, Nuria. 2005. «Signos sobre tierra», en *Tàpies. Obra completa, vol. 8. 1998-2004*, 13-16. Barcelona: Polígrafa.
- [19] DUPIN, Jacques. 1978. «Ante Tàpies», en *Cuadernos Guadalimar*, 6: 91-93.
- [20] BOZAL, Valeriano. 2006. *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo XX*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- [21] BORJA-VILLEL, Manuel. J., FUCHS, Rudi, KUSPIT, Donald y RAILLARD, Georges. 1991. *Tàpies. Celebració de la mel*. Barcelona: Polígrafa.
- [22] ORTEGA, Carlos. 2001. *Tàpies*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.

