

# **REXISTENTES (1)**

(Manuel Jular, César Bobis, Aníbal Núñez)

## **Trabajo de Teoría del Arte I**

Grado en Historia del Arte, UNED

Carlos Pérez – Alfaro Calvo

Centro Asociado de Cartagena

Curso 2021 / 22

Tutor: Javier Sánchez Páramo

"No creo en una poesía que valga por su mera intención de ser confesión, y sí, en cualquier intervención que se atenga al lenguaje, que renueve la fantasía o la crónica con un previo compromiso con la palabra instrumental."

"Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad".  
Entrevista de Ramón Chao en Triunfo,  
número 502, 17/6/1972

# ÍNDICE

1.	Pre / Con / Texto	4
	1.1 Pretexto	4
	1.2 Contexto	5
2.	De los felices 60 a los <i>heroínos</i> 80	12
3.	Obra gráfica de Jular y Bobis en la Transición	21
4.	Análisis modal de cinco pinturas (y un poema)	25
	4.1 Estrategias de abordaje	26
	4.2 Suelta de lastre	26
	4.3 Abordaje efectivo	31
	4.4 Retirada	42
5.	Oclusión en 3D	43
	5.1 Desacoplamientos	43
	5.2 Disposicionalidades	44
	5.3 Diamantizaciones	45
	Bibliografía	49
	Anexo	50

## 1. PRE / CON / TEXTO.

Este texto (y el que viene) quiere ser memoria histórica al amparo (o desamparo) de la Estética Modal. Éste corresponde a la asignatura Teoría del Arte I del Grado de Historia del Arte, curso 2021 – 22.

Este trabajo (de Teoría del Arte I, que no haya dudas) va de dos pintores que, aquí y a ratos, son modalmente acompañados por un poeta. Aquellos se llamaron Manuel Jular (1939-2017) y César Bobis (1943-1996) y éste, Aníbal Núñez (1944-1987).

No se elige para el trabajo la estructura clásica de *objetivo general, objetivos específicos, metodología* y demás, porque no se trata de un proyecto sino un trayecto. Tampoco es una trayectoria biográfica sino pictórica (y poética en menor grado, quizás).

Si hay alguna suposición previa —no *objetivo* ni hipótesis, esto no es ciencia— que se quiera mostrar es que algunos de quienes se *significaron* —como se decía entonces— en la lucha contra el tardofranquismo quedaron desacoplados de lo que vino después. Y los hubo, incluso, que murieron de manera demasiado temprana<sup>1</sup>. No es un saber estadístico, pero sucedió.

Cuando en el primer párrafo aludo al texto que viene, me refiero a otro, ahora nonato, que corresponderá a la asignatura Teoría del Arte II. Irá de los mismos personajes, pero es probable que en lo escrito cambie todo respecto a este documento, como si ahora se les viera con lente para miopía y después con otra para presbicia.

Lo metodológico, si lo hay y tiene algún acierto, va de la mano de las enseñanzas transmitidas por la Estética Modal.

### 1.1 PRETEXTO.

El pretexto es la memoria histórica de la resistencia al franquismo, ya se ha dicho.

La recuperación de la memoria histórica española es la gemela opuesta<sup>2</sup> de la indiferencia de los gobiernos democráticos hacia quienes se opusieron a la dictadura del militar que en los años 40 se autonombró *Generalísimo de los Ejércitos*, rango que ni antes ni después de él existió.

Este peculiar *generalísimo*, Francisco Franco Bahamonde, fue miembro destacado de una partida golpista que provocó una sangrienta guerra civil cuyas consecuencias han afectado a varias generaciones de españoles.

La memoria de represaliados y resistentes se ha ido construyendo a retazos — restos óseos rescatados de campos anónimos, relatos de gentes de los pueblos y expedientes policiales y carcelarios salvados de las trituradoras de papel y publicados o emitidos en medios de comunicación.

Pasó medio siglo antes de que se hablara de lo injusto de tanta desmemoria y, en realidad, aún no ha habido políticas de gobierno que, por ejemplo, recogieran la realidad de ese periodo en los planes educativos. No hay libros de texto que comenten la buena

---

<sup>1</sup> Dicen que el disgusto prolongado mata.

<sup>2</sup> Como el indio contrario de algunos westerns.

sintonía que hubo entre el *generalísimo* Francisco Franco y el *führer* Adolf Hitler, por ejemplo.

Este trabajo es un minúsculo fragmento (como el polvo de cristal de un vaso roto, que se recoge a ciegas con la escoba) de memoria histórica, y trata de dos artistas gráficos y plásticos —y, entre bambalinas, de un poeta— que en algunos momentos pusieron sus lápices, carboncillos y pinceles al servicio de la resistencia comunista en los años finales de la dictadura y en los primeros del periodo constitucional en el que la *ultraderechona* intentó recuperar todo el poder que había tenido con Franco.

## 1.2 CONTEXTO.

El primero de los pintores, Manuel Jular, vio su primera luz en el paritorio hospitalario de León<sup>3</sup>, en febrero de 1939, dos meses antes del final oficial de la guerra civil que había comenzado el 18 de julio de 1936, aunque en la ciudad el paisaje republicano había sido arrasado pocos meses después de la fecha del golpe de Estado.

Allí, los asesinatos por parte de grupos irregulares se llevaron a cabo con tal precisión, a una media de cien semanales<sup>4</sup>, que en seis meses acabó la guerra.

Actuó una empresa subcontratada de operarios españoles —somatenes<sup>5</sup>, partidas falangistas y militares acuartelados en León— bajo el mando de los generales nazis Otto Sperrle<sup>6</sup> y Hellmuth Volkmann, de la Luftwaffe, y Wolfram Von Richthofen, jefe de Estado Mayor de la Legión Cóndor.

---

<sup>3</sup> Entonces, Hospital de San Antonio Abad.

<sup>4</sup> Precisión en cuanto al reparto de víctimas por barrios, y a la reserva de munición.

<sup>5</sup> Partidas rurales cuyo origen fue la “caza” de delincuentes locales.

<sup>6</sup> Responsable del bombardeo de Guernica.



el Cuartel General y un batallón de la Legión Cóndor nazi<sup>10</sup> con base en el aeródromo de La Virgen del Camino, a siete kilómetros de la ciudad.

De ello dio testimonio el poeta Antonio Gamoneda:<sup>11</sup>

Sucedían cuerdas de prisioneros; hombres cargados de silencio y mantas. En aquel lado del Bernesga los contemplaban con amistad y miedo. Una mujer, agotada y hermosa, se acercaba con un serillo de naranjas; cada vez, la última naranja le quemaba las manos: siempre había más presos que naranjas.

Cruzaban bajo mis balcones y yo bajaba hasta los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro. En largas cintas eran llevados a los puentes y ellos sentían la humedad del río antes de entrar en la tiniebla de San Marcos, en los tristes depósitos de mi ciudad avergonzada.

De aquel *laboratorio de guerra* nazi salieron las directrices para la ofensiva que inauguró la Segunda Guerra Mundial, iniciada inmediatamente después de concluida la guerra civil española<sup>12</sup>.

Desde allí se experimentaron técnicas para aterrorizar e inmovilizar a las poblaciones ocupadas mediante detenciones irregulares, de madrugada, y fusilamientos extrajudiciales, o con bombardeos aéreos indiscriminados<sup>13</sup> si el territorio era inaccesible para las tropas sublevadas.

Como anécdota del carácter extraterritorial de la represión en León, se dio la circunstancia de que, ante la detención en julio de 1936 de las autoridades legales de la provincia, una veintena de prohombres leoneses (grandes empresarios, directores de banco, el obispo de la diócesis y la asociación de prensa) enviaron peticiones de clemencia<sup>14</sup> al gobernador militar para que se respetaran las vidas de los arrestados, lo que no sucedió.

Es más: los firmantes de las peticiones —que en conjunto podían pasar como la base social de los golpistas— recibieron como respuesta multas millonarias, a pagar a plazos, por lo que estuvieron coaccionados durante años. No había mando local, por lo que los ricos no eran influyentes.

Casi al final de la guerra, en el campo de concentración de San Marcos aún había 7.000 almas<sup>15</sup>. Ya apenas se fusilaba: los presos morían de dolencias naturales como hambre, bronquitis o tuberculosis.

Si en el western “un ataque indio es siempre una venganza paisajística que disuelve las edificaciones”<sup>16</sup>, el experimento nazi arrasó, entre 1936 y 1939, el procomún social y cultural leonés al completo. Al llegar el otoño del 39, se fueron a asolar Europa.

Quedaron los fascistas locales. La represión se suavizó: los camposantos anónimos de las afueras fueron arados y dieron cosechas, la burguesía liberal de 1936 —

---

<sup>10</sup> Cuerpo expedicionario nazi al servicio de Franco, con 16.000 miembros y 600 aviones.

<sup>11</sup> Gamoneda, Antonio, *Lápidas*, p. 45.

<sup>12</sup> Fin de la Guerra Civil, abril de 1939; comienzo de la Segunda Guerra Mundial, septiembre de 1939.

<sup>13</sup> En tierras leonesas se probaron los cazas Stuka que destruyeron Guernica en abril de 1937. Y allí se inventó la técnica de “bombardeo en alfombra”, con aviones volando en paralelo y arrasando el territorio.

<sup>14</sup> Argumentando que en León no hubo grandes conflictos en tiempos de la República. Fernández Llamazares, Javier: *Crónicas de la burguesía leonesa*, 2012, p. 35 a 54.

<sup>15</sup> Más que cuerpos.

<sup>16</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 39.

que aún pagaba cuotas por gastos de humanidad— vio condonadas sus deudas, los presos empezaron a ser liberados por mediación de párrocos o ricos piadosos y los centros de detención fueron cerrando.

Una noche brumosa de ese año de la victoria franquista, en el portal de un pequeño edificio de la calle Rodríguez del Valle —próxima a San Marcos— se podía oír el berrido de un bebé. Estaban a punto de bautizarlo con el nombre de Manuel. Su padre, Tasio Jular, se licenciaría del ejército en 1942 y abriría una librería<sup>17</sup>.

César Bobis nació en 1943 en Torre del Bierzo (León), pero vivió poco tiempo allí porque su madre, maestra, fue expedientada al poco de llegar y la familia se trasladó al barrio ferroviario de El Crucero, en la capital, al otro lado del río Bernesga. Cuando pasaban frente a San Marcos para ir al centro, veían a los presos con sus caras pegadas a los barrotes de las ventanas.

Manuel no veía presos porque no le paseaban por el barrio obrero, pero vivía cerca del Camino de los Peregrinos, la ruta preferida de entrada de los maquis<sup>18</sup> a la ciudad. Así que, aunque se libraba de ver reclusos de mirada ausente, oía tiros noche sí y noche no.

De esta época, en apariencia menos amenazadora, Aníbal Núñez escribiría<sup>19</sup>:

Nos llevaron al tubo de la risa  
ya bajo las banderas que ganaron el mapa  
al tubo de la risa y qué alegría  
recobrarlos contentos y felices  
a cada vuelta de los caballitos  
recién ganado el vértigo descalza la esperanza  
los tiros de la guerra aunque nosotros  
chupando un pirulí  
pegajosos de espuma azucarada  
éramos mientras tanto  
la dicha de la casa  
(mickey mouse en las ferias juraría:  
“aquí no pasó nada”)

Ya desde 1944 habían comenzado a producirse cambios en el escenario cultural leonés por iniciativa del nuevo bibliotecario de la Fundación Sierra – Pambley<sup>20</sup>, el sacerdote Antonio González de Lama<sup>21</sup> —nombrado por el obispo en sustitución del *paseado*<sup>22</sup> Pío Álvarez— que, con los escritores Eugenio de Nora y Victoriano Crémer, fundó la revista de poesía y crítica *Espadaña*.

De ella escribió Nora a finales de los 70:

---

<sup>17</sup> Librería Valderas, en el centro de la ciudad, aún abierta.

<sup>18</sup> En León hubo guerrilla hasta 1951, año en que fue emboscado y muerto Manuel Girón.

<sup>19</sup> Núñez, Aníbal: Tríptico de la infancia, en *Fábulas domésticas*, 1972.

<sup>20</sup> La Fundación Sierra – Pambley, según su web, fue fundada como institución educativa para hijos de obreros, “guiada por el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y las ideas de Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate y Manuel B. Cossío”. Aún hoy, es una institución puntera en la vida social y cultural de la provincia leonesa.

<sup>21</sup> Antonio González de Lama nació en Valderas en 1905 y murió en León en 1969.

<sup>22</sup> Fusilado de manera extrajudicial.

Publicación marginal más o menos declaradamente disidente, en una época en la que claramente se intentaba aplicar en el país a rajatabla la fórmula mussoliniana de nada contra el estado, nada sin el estado, nada fuera del estado.<sup>23</sup>

Es posible que González de Lama, al embarcarse en la “aventura insólita”,<sup>24</sup> advirtiera...

...la contingencia del repertorio hegemónico y abjurara de él en la medida en que (le) era insuficiente o directamente inadecuado, iniciando así un lento acercamiento a otra repertorialidad que intuyera más que potente<sup>25</sup>

... ya que los supervivientes de la burguesía leonesa eran liberales y cultos, frente a los estultos falangistas que aún se citaban en el bar *El obrero*, a las afueras de León.<sup>26</sup>

En León se vuelve a leer, de manera legal, a Miguel Hernández, a Neruda, a Blas de Otero... Con los años, se sumarían al equipo editorial Josefina Aldecoa, Eloy Terrón, y más tarde Antonio Pereira y Antonio Gamoneda.

El 1 de noviembre de 1944, nacería en Salamanca Aníbal Núñez, de padre fotógrafo, librero e impresor<sup>27</sup> y de madre... dirigente comunista en clandestinidad.

En términos de la Estética Modal, en el decenio incompleto de 1936 a 1944, no hubo en León repertorialidad modal —ni artística ni estética— a la que referenciarse, ya que los artistas e intelectuales leoneses habían sido silenciados: pasados por las armas muchos, agarrotados en la plaza de Santo Martino otros y aterrorizados los supervivientes, ya fueran desafectos, neutros o incluso afines al Régimen impuesto.

Los cercamientos afectaron... a los procomunes culturales mediante los que se era capaz de dar cuenta del mundo.<sup>28</sup>

Aun así, hubo directores de periódicos que se compadecieron de escritores represaliados (de Victoriano Crémer, por ejemplo), bares que contrataron a músicos de cámara para amenizar guateques y coreógrafos que se reorientaron a cabarets montados para los oficiales nazis y que se quedaron para los aficionados locales.

En 1945 terminó la Segunda Guerra Mundial con la derrota nazi y hubo quien alimentó la esperanza de que los aliados hicieran caer el franquismo, lo que no sucedió.

En los siete años de vida de *Espadaña*, los editores sufrieron presiones, aunque un sector de la Iglesia y la burguesía liberal sostuvieron la publicación. Aún se creía posible el derrocamiento de los afines a quienes eran juzgados en Nüremberg (Alemania).

Las reuniones de los editores, en una sala de la fundación Sierra – Pambley a la que llamaban *el infierno*, continuaron hasta 1951, año en el que se publicó el poema *Déjame*, de Blas de Otero, que acarreó el cierre definitivo de la revista:

Me haces daño, Señor, quita tu mano  
de encima. Déjame con mi vacío,

---

<sup>23</sup> Citado en la tesis doctoral de Rosa Olmos, página 60, sobre Eugenio de Nora “Espadaña 30 años después, estudio preliminar”, en *Espadaña*, revista de poesía y crítica”; Edición facsimilar. Espadaña editorial, León 1978, p. XIV.

<sup>24</sup> Expresión de Eugenio de Nora.

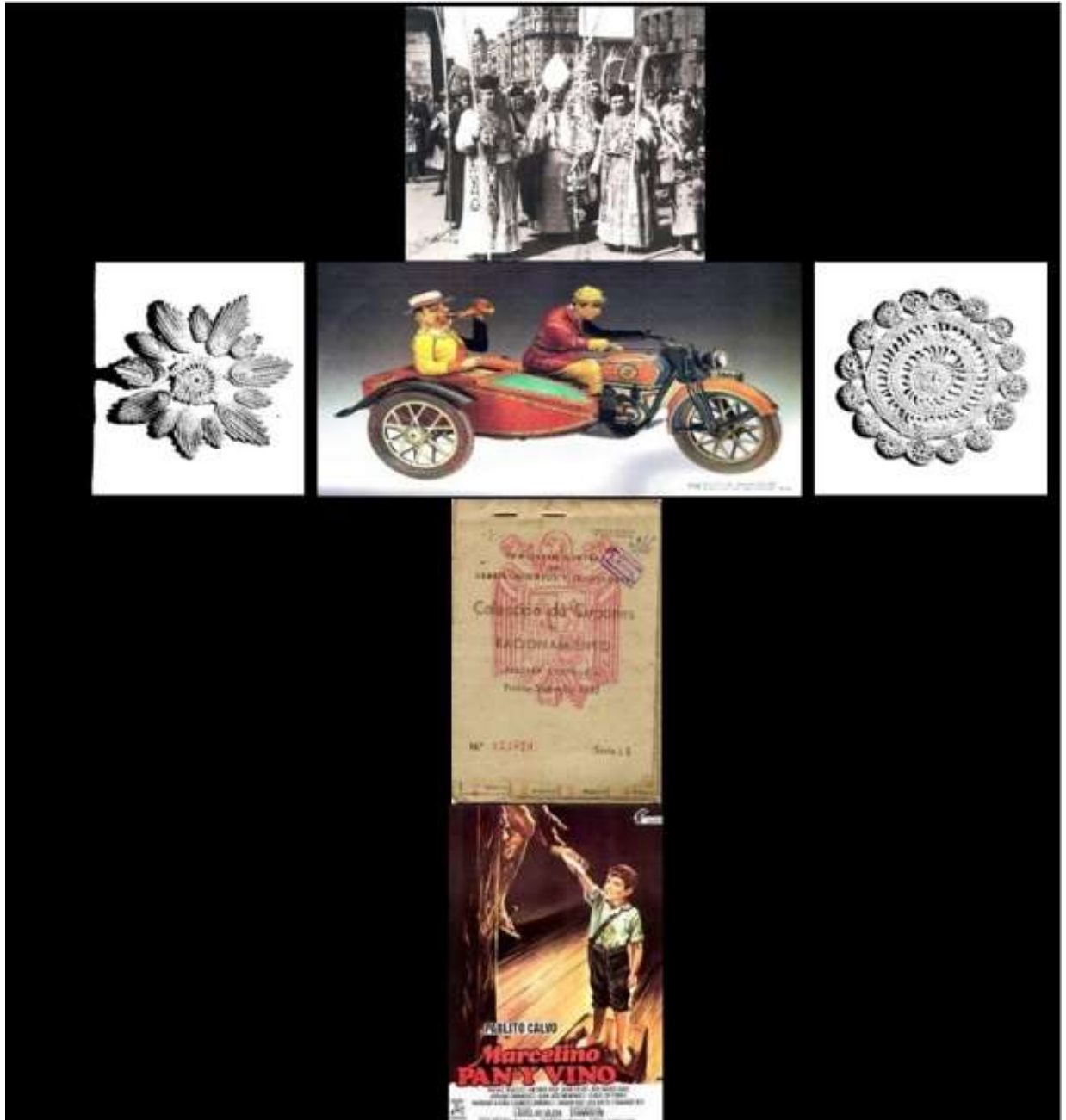
<sup>25</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 82 (he alterado los modos verbales).

<sup>26</sup> En Trabajo del Cerecedo, aún abierto.

<sup>27</sup> Imprenta Vitor.

<sup>28</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 23.

déjame. Para abismo, con el mío  
 tengo bastante. Oh, Dios, si eres humano,  
 compadécete ya, quita esa mano  
 de encima. No me sirve. Me da frío  
 y miedo. Si eres Dios; yo soy tan mío  
 como tú. Y a soberbio, yo te gano.



29

Pasaron años de cultura nacionalcatólica —clases de bordados para amas de casa, de ballet para niñas, proliferación de coros, fomento de los deportes, vocingleras tunas masculinas para animar cortejos... Alegría de ricos y silencio de pobres.

<sup>29</sup> Las fotografías de los años 50, ampliadas, están en el Anexo.

En los primeros años 50, en el privado ámbito de dos familias leonesas, los adolescentes Manuel Jular y César Bobis dieron muestra de buen dibujar y sus padres los llevaron a estudios de pintores: el primero al de Demetrio Montesión y el segundo al de Modesto Llamas Gil. Ambos adolescentes iban para desacoplados, pero aún no lo sabían.

De 1955 data sin embargo el prematuro *desacoplamiento* del profesor Lucio García Ortega (1930-1976), incorporado a la cátedra del instituto masculino de León en 1961, pero que ya en aquel 1955 se *significó*<sup>30</sup> en su discurso como representante de los estudiantes en el homenaje al recién fallecido José Ortega y Gasset<sup>31</sup>:

Nosotros, jóvenes pacíficos, hemos asomado a la vida cultural gritando sin saber seguramente lo que queríamos... Y bien... ¿qué ha sido Ortega para nosotros? Su lectura... nos empujaba hacia ese abismo donde nada se sabe —raíz de la sabiduría, porque siempre el saber arraiga en abismos... ¿Y quién dice que la verdad habita sólo en el sistema? ...

Lucio influyó en generaciones de leoneses que produjeron cambios culturales y políticos en la ciudad.

Un individuo (es) las sucesivas modulaciones de una relación característica que se corresponde con... ser afectado a través de los acoplamientos en que se implica... cuando un modo de relación no puede dar con los afectos que expresen su específica capacidad de obrar y comprender... se va hallando desacoplado... entonces sobreviene la locura, la muerte o se sigue cabalgando hacia poniente sin mirar atrás, que es lo suyo.<sup>32</sup>

Él cabalgó hacia poniente sin mirar atrás durante el tiempo que pudo<sup>33</sup>.

En 1956 se convoca en León el primer certamen de Exaltación de los Valores Leoneses, al que concurren pintores noveles, como Jular, junto a otros como el palentino Díaz – Caneja<sup>34</sup>, que años después legaría a su ciudad obra del primero incluida en su colección particular.

De este pintor, la actual web de la Fundación que lleva su nombre dice:

Se aferra al paisaje castellano... suaves cerros, pueblos de adobe que se confunden con la tierra... pintura parca, seca, aristada, debajo de la cual siempre existe... una geometría cubista... colores reducidos a ocre, amarillos, grises, pardos...<sup>35</sup>

Manuel Jular presentará sus paisajes a las ediciones III, IV, VI y XV del certamen, siendo premiado el último año.

---

<sup>30</sup> Como se decía en el franquismo para quien se hacía notar como disidente.

<sup>31</sup> Citado en bibliografía. El discurso es del 18 de noviembre de 1955, en Madrid, al mes de la muerte de Ortega y Gasset.

<sup>32</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 50.

<sup>33</sup> Hasta 1976, año en el que murió de manera inesperada.

<sup>34</sup> Pintor palentino, militante de PCE y CNT, encarcelado de 1948 a 1951.

<sup>35</sup> Web de la Fundación Díaz – Caneja. <https://diaz-caneja.org/obra/> Consulta 5/5/2022 12:06 h.

## 2. DE LOS FELICES 60 A LOS HEROÍNAS 80.

Además del título de una película de Jaime Camino, los felices 60 son conocidos como franquismo desarrollista, decenio de intentos fracasados de apertura del régimen y de triunfo del inmovilismo liderado por el almirante Carrero Blanco.

Las inercias de lo instituido tienen una reconocida tendencia a cristalizar, a cosificar las relaciones que fundan determinados repertorios y a dejar fuera las potencias de lo instituyente.<sup>36</sup>

España entra en la *sociedad de consumo*, los hogares se dotan de televisor y nevera, y Aníbal Núñez lo pregona en sus *Fábulas domésticas*:

Todos los desperdicios  
eliminados son preocupaciones  
—la basura resulta así invisible—  
toda una extensa gama  
un producto estudiado para cada  
situación (desde lentas digestiones  
hasta nocivas tomas de conciencia)  
el más moderno y fácil  
procedimiento para  
la estética y la higiene de la casa  
rápida instalación  
siga nuestro consejo nuestra marca  
es símbolo en el mundo  
libre de garantía<sup>37</sup>

Aunque el desarrollismo impuso cierta contención represiva al Régimen<sup>38</sup>, se ejecutaron penas capitales, hubo muertos en calles y comisarías<sup>39</sup> y siguió existiendo censura<sup>40</sup> de cualquier expresión pública.

En la edición de 1965 del Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses, Manuel Jular presentó la acuarela *Románico popular*, un paisaje leonés. En el tríptico de presentación, Antonio Gamoneda le dedicó el poema *Paisaje*:

Un día, el año  
pasado – no podía más –  
salí de casa hacia los altos; vi  
la ciega construcción: mundo, silencio.  
Sentí después endurecer el frío  
montes sin una flor, lápidas rojas,  
tierra en la tierra voluntaria: pueblos  
vacíos  
y la sombra que baja pero arriba  
hierva la luz en los espinos. Era  
como un rostro. No sé. ¿Cómo es el rostro  
de multitud?

<sup>36</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 86.

<sup>37</sup> Vives, Vicente, *La luz en las palabras*, p. 183. De *Todos los desperdicios, Fábulas domésticas*, 1972.

<sup>38</sup> Relativa: en 1963 fue fusilado Julián Grimau y agarrotados Francisco Granados y Joaquín Delgado.

<sup>39</sup> Y protocolos de tortura en los interrogatorios policiales, a cualquier nivel.

<sup>40</sup> Aunque la ironía burlaba la censura: “Estas fábulas son imbéciles, pero nada más”, escribió el censor del poemario *Fábulas domésticas*, de Aníbal Núñez.



En el momento de producción de la obra, el pintor tiene 26 años, si bien lleva 8 años exponiendo y ha realizado —con Alejandro Vargas, en marzo de 1961— la primera exposición de arte abstracto que se ha mostrado en León, a la que se da tanta importancia como para que la prensa local equipare el regreso de ambos jóvenes<sup>41</sup> con la vuelta del exilio americano del reconocido pintor José Vela Zanetti.

En el decir de Lúkacs, en la obra *Románico popular*, el pintor Jular es *hombre entero*, mientras que en marzo del 61 fue *hombre enteramente*.

Los 70 son años de conflictividad social, de revueltas universitarias influenciadas por el 68 francés, de lucha política y de encarcelamientos masivos. Hasta 1975 constituye la etapa conocida como tardofranquismo, de decadencia y fin de la dictadura.

En 1974, Jular emigró a Madrid<sup>42</sup>. Bobis se había ido a principios de los 60<sup>43</sup> y Aníbal nunca abandonó Salamanca, tan conservadora y adusta como León, aunque escribió un poema titulado *Sobre el antiguo tema de dejar la ciudad*<sup>44</sup>.

En los primeros años de la década, el Régimen había comenzado a mostrar fisuras que se tradujeron en cierta permeabilidad de la censura y menor dureza de las sentencias

---

<sup>41</sup> De estancias de unos cinco años: Vargas en Londres y París y Jular en Madrid y Palma de Mallorca. En Rosa Olmos, *Tesis doctoral*, página 89 y ss.

<sup>42</sup> Para una estancia de 30 años.

<sup>43</sup> A Salamanca para estudiar y después a Madrid, hasta su muerte en 1996.

<sup>44</sup> En el poemario *Alzado de la ruina*, p. 45.

dictadas por el TOP<sup>45</sup>, si bien pervivió la severidad<sup>46</sup> de los tribunales militares. En 1975 murió el dictador y dos años antes lo había hecho quien había sido designado como sucesor de Franco por el ala dura del Régimen, Luis Carrero Blanco.

A finales de los 70, la dictadura había quedado atrás, aunque pervivían vestigios autoritarios con poder militar y policial<sup>47</sup> y la democracia —con un jefe de Estado designado por el fallecido dictador— se construía con dificultad.

Los sectores aperturistas del Régimen impusieron una transición que “no representara un vuelco político que afectara a los intereses sociales y económicos establecidos”<sup>48</sup>. La oposición democrática se plegó a ello y renunció a su proyecto de *Ruptura Democrática*. Como resultado, en 1977 se promulgó una Ley de Amnistía que liberó a los presos políticos... y aseguró la impunidad para los crímenes del franquismo.

Muchos luchadores antifranquistas se sintieron defraudados, quedaron desacoplados de los cambios y con el tiempo se hicieron invisibles. Volviendo a la nada sospechosa Wikipedia, “es la época del desencanto. Se renuncia a las utopías y a la idea de progreso de conjunto. Se apuesta a la carrera por el progreso individual.”<sup>49</sup>

Lo advierte Aníbal Núñez:

recordar, es decir,  
VOLVER A DARLE CUERDA AL REPERTORIO  
DE LAS HUELLAS DE AYER  
es peligroso a veces asomarse  
ay, a la ventanilla:  
infinidad de anzuelos el pasado nos tiende...<sup>50</sup>

En 1971, Jular produjo la obra de arte *Lugar00*, con la que introduce el informalismo matérico en León.

---

<sup>45</sup> Tribunal de Orden Público, un juzgado civil para delitos políticos.

<sup>46</sup> Dos agarrotamientos en 1974 y cinco fusilamientos en 1975.

<sup>47</sup> Como se evidenció en los posteriores intentos de golpe de Estado.

<sup>48</sup> De la aséptica Wikipedia, [https://es.wikipedia.org/wiki/Reforma\\_o\\_ruptura](https://es.wikipedia.org/wiki/Reforma_o_ruptura) Consulta 2/1/22 19:27 h.

<sup>49</sup>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Posmodernidad#:~:text=En%20contraposici%C3%B3n%20con%20la%20Modernidad,carrera%20por%20el%20progreso%20individual> Consulta de 2/1/22 a 19:36 horas

<sup>50</sup> Vives, Vicente *La luz en las palabras*, p. 140. Núñez, Aníbal: *Poemas de Juventud*, 1961-73.



A pesar de la apariencia de la imagen, de obra de gran dimensión, es de pequeño tamaño<sup>51</sup>. Es óleo sobre tabla en la parte superior y en el relieve inferior<sup>52</sup>, cuya composición matérica es yeso y pastas de elaboración del artista. Es tridimensional.

De esta y otras obras similares de la misma exposición, la historiadora del arte Rosa Olmos Criado ha escrito:<sup>53</sup>

... lenguaje novedoso, de índole estrictamente geométrica... La inmersión en la abstracción será un hecho solamente roto por la aparición ocasional de insinuaciones antropomórficas... un elaborado repertorio de incisiones, erosiones o magulladuras, que, no obstante, se presenta respondiendo a un orden interno.

En el catálogo de la exposición<sup>54</sup>, Jular publicó una carta abierta a Antonio Gamoneda en la que *le* explicaba lo que pretendía con la forma críptica de aquellos cuadros:

Conflictuar una mancha orgánica o fósil, recuerdo (signo) del mundo de la naturaleza, con geometrías (signos de un mundo ideal, metafísico y posiblemente opresor). Quiero con ellos provocar un distanciamiento... Al intentar “leer” en ellos se encontrará con la sorpresa de que no cuentan ninguna historia; todo lo más, proponen (a los ojos) determinadas agresiones: flechas contra curvas; dianas sobre

<sup>51</sup> 50 x 70 centímetros. Lleva como firma “mj” que con el tiempo cambiaría por la más obvia de “Jular”.

<sup>52</sup> De dos centímetros de grosor.

<sup>53</sup> Olmos, Rosa: *Tesis doctoral*, p. 366.

<sup>54</sup> En la Sala Provincia, de León, en febrero de 1972.

figuras; antropometrías mutiladas por geometrías mutilantes... Y el gris dominando, encerrando continuamente personajes – signo, hombres o mujeres.

Aníbal Núñez y César Bobis estaban entonces en otra órbita. En 1973, después de exponer en Salamanca, Milán y Nueva York, el segundo abominó de galerías y renunció a mostrar su obra, así como también a datarla y firmarla, en su frente o en el envés. Y antes de esa fecha, el primero ya era poeta al margen, alejado de los “centros de poder literarios, de los circuitos editoriales prestigiosos y de los usuales cauces de difusión”.<sup>55</sup>

Como confiesa Aníbal en el comienzo del poema *Carta a los de mi quinta (I.P.S.)*<sup>56</sup>, de 1968:

Queridos compañeros, gaudeamus;  
Perdonad, ante todo,  
Mi posición al margen...

En términos de Estética Modal:

... en el proceso de transición... se producen expolios que desacoplan a determinados agentes (que) quedan desposeídos de los repertorios formales y objetuales en que vivían y quedan a la sola merced de sus propias competencias.<sup>57</sup>

Por cierto, de otro poeta al margen, Arthur Rimbaud, se decía que:

Monologa y sus palabras no necesitan auditorio.<sup>58</sup>

En 1976, César Bobis produjo un óleo sobre tabla en el que mimetizó (con matices) un bodegón de Luis Eligio Meléndez. No fue firmado, pero sí rotulado (“Luis Meléndez 1760, César Bobis 1976”). El pintor tenía entonces 33 años cronológicos, algo que para Sigmund Freud no determina casi nada, ni para bien ni para mal.

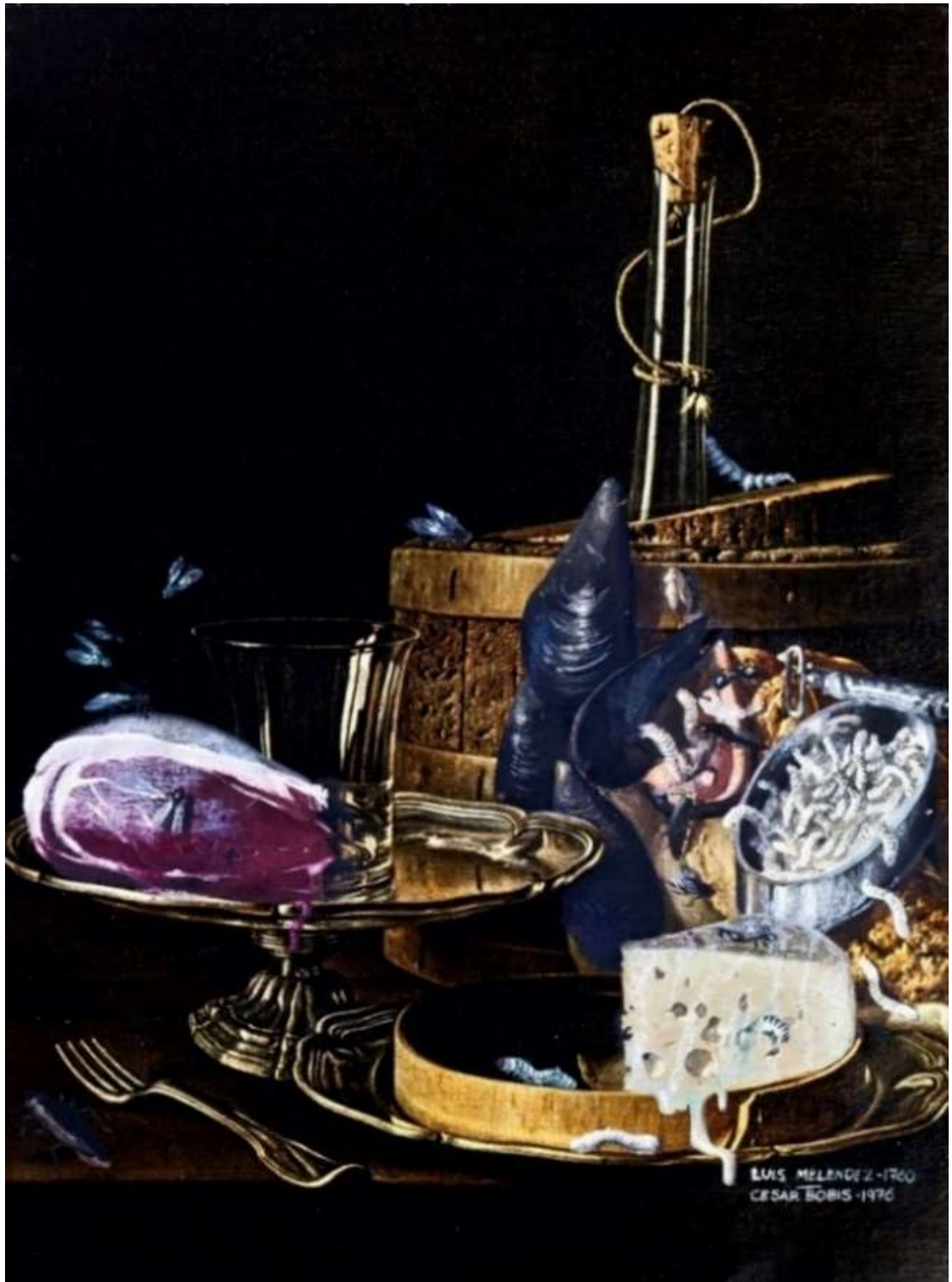
---

<sup>55</sup> Pardellas, Rosamna: *El arte como obsesión. La obra poética de Aníbal Núñez*, p. 94.

<sup>56</sup> Vives, Vicente: *Aníbal Núñez, La luz en las palabras*, 2009, p. 132

<sup>57</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 29.

<sup>58</sup> Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna...* p. 106.



En ese año, los sectores más politizados del país aún discutían si procedía una reforma o una ruptura para salir del franquismo y entrar en una democracia homologable, aunque los poderes financieros ya sabían que la reforma era *lo mejor* para ellos y colocaron sus piezas sobre el tablero de ajedrez, la más importante de las cuales, como es sabido, es —en el juego— el Rey.

Los tiempos que siguieron fueron de relativa estabilización del nuevo régimen democrático, llamados por la mayoría los *años del desencanto* y por una minoría de iniciados o informados los *heroínos 80*.

Quedan desconectados, desacoplados de los cercados repertorios formales, institucionales y productivos.<sup>59</sup>

La droga permitió que los sectores más radicales de la juventud pudieran digerir el desencanto, aun a costa de ser diezmados.

Aníbal lo anticipó:

Llegados a este punto hemos tomado  
—se suman otras voces—  
La decisión de naufragar.<sup>60</sup>

En 1987, Bobis realizó la pintura que sigue, que ni firmó ni expuso, aunque registró como *Pintura 199* de la serie *Biología*. Su año es el del naufragio letal de Aníbal Núñez.

---

<sup>59</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 21.

<sup>60</sup> Núñez, Aníbal: *Himno del desolado*. De *Cuarzo*, 1974-79, en Vives, *La luz en las palabras*, p. 355



Cabe plantearse si el monólogo excluyente de auditorio de Rimbaud —“mi superioridad es que no tengo corazón”<sup>61</sup>— al igual que la posición al margen de Aníbal Núñez o la declaración de “exponer me la trae al paio” de Bobis en su póstuma *Obra inédita*, no constituyen actitudes similares: la poesía de Aníbal es conocida *malgré lui* y aún ignorada la de Bobis.

---

<sup>61</sup> Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna...* p. 106.

Y para cerrar la década *heroí -ni- ca* de forma sosegada, traigo la pintura *Febrero 1990*, de Jular<sup>62</sup>.



Es como cerrar un círculo: de nuevo, un paisaje mesetario.

---

<sup>62</sup> Preparada con acrílicos y lápiz sobre cartón, con dimensiones de 80 x 60 cm.

### 3. OBRA GRÁFICA DE JULAR Y BOBIS EN LA TRANSICIÓN.

En los difíciles 60, Manuel Jular y César Bobis habían militado en el Partido Comunista de España, en clandestinidad durante la dictadura franquista, ambos en Madrid. Tuvieron conocidos comunes —entre ellos Aníbal Núñez— pero no llegaron a trabar amistad.

En aquel tardofranquismo de los primeros 70, ambos formaron parte de lo que en el perseguido PCE —según definición de su secretario general Santiago Carrillo— se llamaron las *Fuerzas del Trabajo y la Cultura (FTC)*. Allí, estaban enrolados en el destacamento de la cultura, todo él de naturaleza díscola e ingobernable, aunque tratado con tolerancia por la autoridad política competente, el Comité Central del Partido.

Los dos se contaron entre los artistas gráficos que más contribuyeron a la visibilidad del PCE, CCOO y organizaciones afines.

En Madrid, Jular produjo una prolija obra gráfica entre 1978 y 1982, en *Mundo Obrero*<sup>63</sup>, *Pueblo*<sup>64</sup>, *Gaceta Sindical*, *Unidad Obrera* y *Cal viva*. Además, maquetó la revista de cine *Casablanca* y fue director de arte de *El Nuevo Lunes* y *El Siglo de Europa*.

Por su parte, César Bobis, en sus primeros años capitalinos había ejercido como catedrático de Literatura en un instituto universitario y cofundó la Sociedad Española de Lingüística. Pero en los 80 pidió la excedencia y trabajó hasta su muerte como diseñador gráfico: ilustró revistas (*El Viejo Topo*, *Ciudadano*, *Sobremesa*<sup>65</sup>, *Minerva*<sup>66</sup>, *Ábaco*, *Nuestro cine e Información Comercial Española*<sup>67</sup>), fue portadista de las editoriales *Akal* y *Ayuso*<sup>68</sup> y realizó carteles reivindicativos para sindicatos de clase y colectivos barriales.

A pesar de diseñar para medios muy cercanos, siguieron sin ser amigos, aunque se puede decir que cruzaron saludos y comentarios en charlas de bar, y es posible que, en ausencia del otro, se aludieran con algo de sarcasmo, algo habitual y bien llevado entre leoneses. Pero no fueron amigos.

De la pintura de César se ha escrito y hablado poco, por no decir nada, porque — como sabemos— tras cumplir los 30 años<sup>69</sup> cerró su estudio a las miradas ajenas. En el 95, al conocer la inmediatez de su desaparición, preparó —con su compañera, Francisca Aranjuelo— un legado colectivo en forma de libro, que no vio impreso.

Aquellos para los que el orden modal hegemónico se había vuelto radicalmente contingente,<sup>70</sup> fueron expulsados: personajes dotados de repertorialidad precaria y muy sobria, pero sumamente competentes.<sup>71</sup>

---

<sup>63</sup> Medio oficial del PCE. Jular dibujó las viñetas de “Cirilo Gómez”, con textos de Juan Torena.

<sup>64</sup> Cuando, en gobierno de Adolfo Suárez, el diario fue dirigido por UGT y CCOO.

<sup>65</sup> con textos de Manuel Vázquez Montalbán.

<sup>66</sup> Revista del círculo de Bellas Artes de Madrid.

<sup>67</sup> Revista del Ministerio de Comercio.

<sup>68</sup> Ambas, en los años 70 y 80, de tendencia antiautoritaria.

<sup>69</sup> En los 70.

<sup>70</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 11.

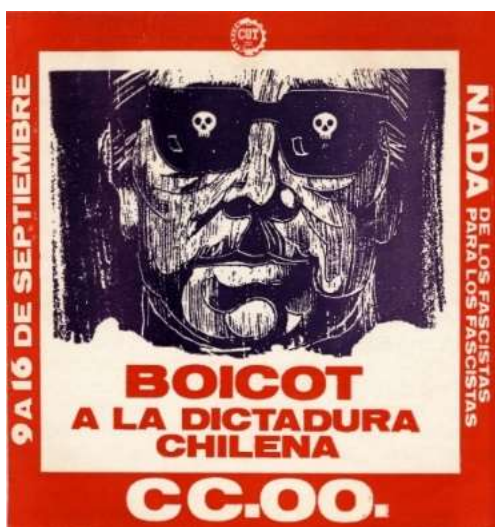
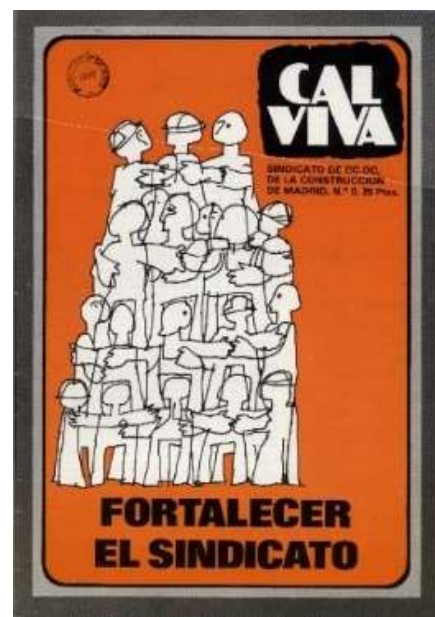
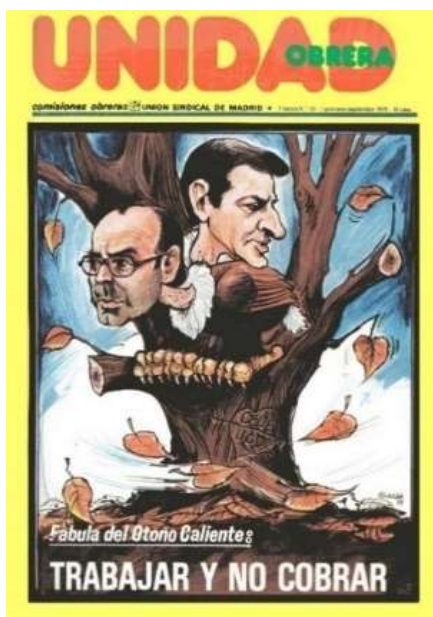
<sup>71</sup> *Ibid.* p. 28.

Manuel Jular y César Bobis fueron, a su manera, desacoplados como artistas plásticos, pero mantuvieron sus habilidades disposicionales en cuanto a su obra gráfica. De Jular aún queda mucho por decir, pero será en la segunda parte de este trabajo.

Aníbal Núñez fue —de los tres— el desacoplado mayor que no pudo desarrollar habilidades disposicionales para sobrevivir él mismo, aun cuando su obra sí lo ha hecho.

Antonio Gamoneda —tan traído a este texto, aunque no incluido en la agrupación coral<sup>72</sup>— fue desacoplado durante largos años, aunque sobrepuso sus disposicionalidades, fue capaz de producir una potente repertorialidad y sobrevive en aquella fría tierra de lúcidos longevos.

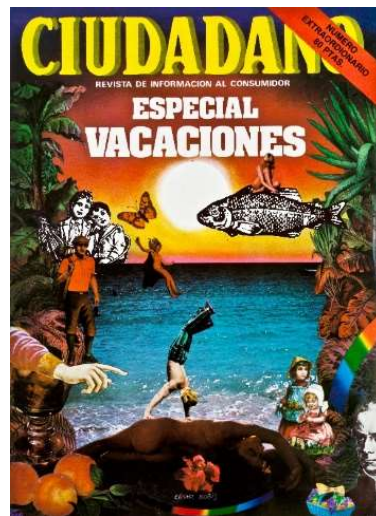
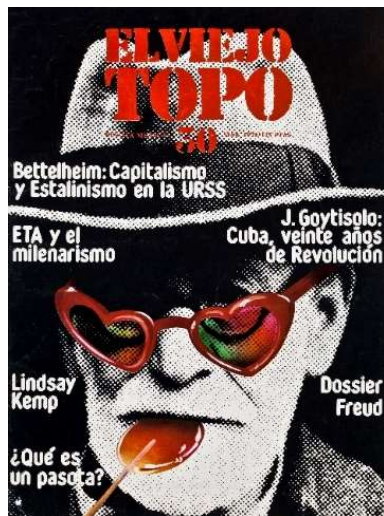
### 3.1 OBRA GRÁFICA DE MANUEL JULAR



<sup>72</sup> Por pura veneración.



### 3.2 OBRA GRÁFICA DE CÉSAR BOBIS





#### 4. ANÁLISIS MODAL DE CINCO PINTURAS (Y UN POEMA).

Me propongo abordar, desde la Estética Modal, un poema y estas cinco obras, elegidas de manera aleatoria —o puede que arbitraria e incluso caprichosa— entre la producción de ambos pintores, de los que en este apartado apenas hablaré, pues:

“...el artista desaparece en la obra de arte”<sup>73</sup>

Si se admite que el trabajo tiene cierto carácter coral, me propongo comprobar aquí si aquellas voces pictóricas y la poética empastaban en el canto estético.



*Románico popular, Jular 1965*



*Lugar 00, Jular 1971*



*Luis Meléndez 1760 César Bobis 1976, Bobis 1976*



*Pintura 199, Serie Biología, Bobis 1987*



*Febrero 1990, Jular 1990*

<sup>73</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética*, p. 302 (*Separación del creador por la forma*).

#### 4.1. ESTRATEGIAS DE ABORDAJE.

En el inseguro y quizá confuso análisis que me propongo realizar expondré — como si me encontrara en una pequeña sala de exposiciones que contuviera sólo estas obras (y de un altavoz oculto saliera la entrecortada voz de Aníbal)— la cadena de lo ontológico (qué son, qué fue cada obra), lo epistemológico (cómo conocerlas) y lo axiológico (cuál es su valer, en su caso).

Analizaré, pues, lo óntico de las obras, diferenciando los estratos que harán aparición ante mí a través de rasgaduras o *hendiduras de trasfondo*, del adentro hacia el afuera de la obra, de lo más alejado de mí como receptor a lo más próximo, de los estratos inferiores a los superiores.

Anotaré en **cuadrigramas** el peso de los estratos en cada una de las obras —un poco como lo haría un aprendiz de la geomancia medieval— aunque lo haré en el orden inverso a su aparecer: de los superiores a los inferiores, es decir desde mi mirada hacia el fondo de la obra.

Trataré de dilucidar qué categorías estéticas están presentes en cada una de las seis obras (cinco pinturas y un poema), para dar cuenta de lo epistemológico.

Y abordaré lo axiológico, para qué valen dichas obras, en cuanto a los cuatro grandes rasgos de sus valores: su **policontextualidad**, su carácter **situado y relacional** y su eventual **generatividad**.

A la hora de encarar los valores de estrato, nombraré los **grupos de necesidades** de Manfred Max-Neef, que “se manifestaban a la vez como *carencias y potencias* en la vindicación de lo necesario y la exploración de lo posible”<sup>74</sup>

██████████	<b>Social-objetivado</b> } Creación, Identidad, Libertad
██████████	<b>Psíquico</b> } Entendimiento, Ocio, Participación
██████████	<b>Orgánico</b> } Subsistencia, Protección, Afecto
██████████	<b>Inorgánico</b>

Necesidades y estratificación

#### 4.2 SUELTA DE LASTRE

Con precaución —porque sospecho de su generatividad axiológica— me aproximo desde los planos ontológico y epistemológico a la primera y tercera obras. Las analizo, dejando lo axiológico para el final, en ambas.

##### a) ROMÁNICO POPULAR

En busca de lo óntico suyo, la contemplo con mirada activa, en el decir de Mieke Bal:

... requiere que el espectador sea consciente de su propia contribución a la producción de significado<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Claramonte, Jordi, *Estética Modal II*, p. 265.

<sup>75</sup> Bal, Mieke: *Tiempos trastornados*, p. 22. Akal 2016

Y con el eco de la escritura de Nicolai Hartmann:

El análisis de los estratos a partir de la oposición crítica entre el primer plano y el trasfondo... posible por la participación decisiva del tercer miembro, el sujeto receptor<sup>76</sup>

En ese mirar del cuadro de dentro hacia afuera percibo el estrato inorgánico, elaborado por Jular con pigmentos obtenidos de los territorios representados —como hicieran los pobladores de las cavernas prehistóricas—, en los colores esteparios de la Tierra de Campos leonesa, cuyos aluviones agrarios son plantados de trigos y cebadas y, por motivo quizás del trasiego de granos, tiñen de colores ocres y amarillos las vías sin pavimentar de los pueblos.

El interés de Jular por la materia se ajusta a la densidad del paisaje leonés, especialmente el de la Sobarriba...<sup>77</sup>

De esta acuarela se me viene una *luz irreal con su fuente luminosa*<sup>78</sup>, asimismo **inorgánica**, aún oculta en parte por un cerro y una torre.

Entre la cumbre del templo y la espadaña aparece una línea de escarcha matutina, algo que cualquier norteño reconoce y que, aun siendo inorgánica, su reconocimiento opera como efímera hendidura en el estrato **psíquico**, porque la cercanía del hielo es señal de identidad para el hombre de la montaña.

Una nueva rasgadura me hace reparar en las calles vacías. Y constato en ello un potente y dramático estrato **orgánico**, porque el pueblo, en su aparecerseme, está deshabitado, como la meseta vaciada ya desde los años 60.

Y esa ausencia es presencia negativizada: en la ausencia de cuerpos de la pintura están los cuerpos invisibles de los emigrados, que deberían haber estado presentes.<sup>79</sup>

Tanto lo positivo como lo negativo “arrastran”; permiten co-vivir.<sup>80</sup>

En la voz entrecortada de Aníbal —en el social-realismo de su poesía temprana— mi memoria escucha el final de un poema sobre emigrados:

...  
Y en silencio,  
hace, sencillamente el equipaje  
mientras aprieta el llanto entre los dientes:  
la camisa  
que ella guardó, reciente, entre membrillos  
—cuidate, no te olvides de escribir a menudo—<sup>81</sup>

<sup>76</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética*, p. 194.

<sup>77</sup> Olmos, Rosa: *Tesis doctoral*, p. 365.

<sup>78</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética*, p. 196 (*Un ejemplo: el retrato*).

<sup>79</sup> Igual que en la obra *Iban a comunicar* de J.M. Díaz – Caneja, la presencia de una mujer y dos niños evidencia la ausencia del padre (el artista, preso) y es presencia negada: está porque falta.

<sup>80</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética*, p. 294

<sup>81</sup> Núñez, Aníbal: *Maleta de madera. Un emigrante*. En Vicente Vives, *La luz en las palabras*, p. 143.

En nueva rasgadura, puedo ver los esquemáticos vestigios altomedievales que ahondan en lo **psíquico**, por el matiz histórico y porque los leoneses, aun en el siglo XXI, son devotos de sus logros políticos en la Edad Media (León, cuna del parlamentarismo).

El estrato **social – objetivado** está presente en la espadaña, muro tapial de la iglesia<sup>82</sup>, evocadora de la publicación prohibida, que subsiste aún hoy en el inconsciente ciudadano leonés, lo cual hubo de tener lectura cómplice, en 1965<sup>83</sup>.

Al iniciar la elección de uno de los dieciséis cuadrigramas, evoco —por la coincidencia numérica— a Aníbal Núñez:

Lo ortogonal asciende, gira hasta  
lo octogonal: las ocho agujas  
y los dieciséis santos —siempre uno  
tiene por yelmo un ave—  
dejan filtrar, presiden  
una ocasión de sol<sup>84</sup>

Por su potencia de los cuatro estratos, el **cuadrigráfico**, en su día y en su lugar de exposición, pudo ser *Vía* (que en la nomenclatura geomántica judeo - árabe es 2222<sup>85</sup>), como la *Vía Principalis* que discurrió por la que hoy es la calle Ancha del centro histórico de León, que atravesaba de manera longitudinal la fortificación de la Legio VII Victrix, destacamento romano fundador de la ciudad en el siglo I a.C., y calle por la que en 1936 desfilaron otros soldados efímeramente imperiales, los de la Wehrmacht alemana<sup>86</sup>.

Hoy la obra, que carece de soporte inorgánico porque la estela temporal de la original data de más de medio siglo atrás y se halla en paradero desconocido, puede que sea *Cauda Draconis* (2221), cola de dragón, lo que se dice que vale más ser, antes que *Caput Musis*<sup>87</sup>.

Aunque si dejamos en su lugar el estrato psíquico, de menor potencia que el resto, el medio homogéneo responde al cuadrigráfico 2122, **Puer**, niño, que es lo que en la producción artística casi era Jular en 1965.

En cuanto a las **categorías** desde las que puedo entender la obra, cuando transito desde el estrato inorgánico al orgánico, constato **mímesis** respecto al paisajismo de Díaz – Caneja, tanto en el uso del paisaje para hurtarse a la censura, y en el de la ausencia para señalar emigración, exilio o cárcel (como en la pintura *Iban a comunicar*, de Díaz – Caneja<sup>88</sup>).

---

<sup>82</sup> En otras pinturas de la época, Jular opta por una torre campanario de planta cuadrangular.

<sup>83</sup> 1965 fue el año que siguió al de la campaña franquista de los XXV años de paz, en el que explotó un centenar de petardos en el centro de Madrid, sin víctimas. En este sumario fue condenado en rebeldía Eduardo Ortega y Gasset, hermano del filósofo, exiliado en Venezuela.

<sup>84</sup> Poema *Columbario*, de Cuarzo (1974). En Vives, Vicente: *La luz en las palabras*, p. 360.

<sup>85</sup> En adelante, adjunto la nomenclatura sin nota al pie de la página.

<sup>86</sup> La calle de la Legión Cóndor es perpendicular a la Ancha (en la primera de las fotografías del panel de la página 5 se les ve desfilando por la calle, que mantuvo el nombre del destacamento nazi hasta 1984).

<sup>87</sup> Inexistente cuadrigráfico.

<sup>88</sup> Obra aludida en la nota 79 de la página 23.

Esta **mímesis** julariana contiene elementos que la subvierten, es **trastocada** (la rotundidad de los trazos, la simbólica espadaña), por lo que también entra en escena la **kripsis**, una mímesis que oculta en lugar de mostrar.

Entre los estratos orgánico y psíquico, creo ver **poiesis** de bajo perfil, en parte por ser obra a concurso, sólo de *enteridad*<sup>89</sup> luckacsiana, aun cuando ya se ven formas rotundas que lo alejan del maestro, de trazo delicado. Y hubo de haber **simpoiesis** en complicidades colectivas (escarcha, espadaña y despoblación).

Discurriendo entre el estrato psíquico y el de lo social – objetivado, hay una **apate** potente y engaño convenido con los espectadores que buscaran los dobles sentidos; incluso puede hablarse de teatralidad en la temática, neutra de apariencia, pero con reconocibles guiños críticos.

No me parece que haya presencia de los tres niveles de la **catarsis**, en tanto es una pintura plana, sencilla, en la que reconozco claves, pero no relato.

## b) LUIS MELÉNDEZ 1760

El fondo del bodegón es negro, el color de lo siniestro en el imaginario popular, y sobre él, en una primera hendidura del trasfondo *se me aparecen* desde el adentro, como un primer **estrato inorgánico** de la obra, una elegante composición de elementos de menaje de cocina.

Una nueva hendidura me descubre el **estrato orgánico**, constituido por un tropel de gusanos que abandona la lata de conservas<sup>90</sup> y se desparrama por la escena, junto con moscas, bivalvos y una carne de apariencia corrompida. Me asaltan unos versos de Aníbal:

Y no divisas moscas —como último recurso—  
Dispuestas a quedar presas de patas  
En la miel cenagosa de tu rimmel<sup>91</sup>

Ambas visiones sugieren una cita de Hartmann:

Todo el contenido tiene subyacente un fenómeno de contraste, por ello, la fealdad puesta junta a lo bello hace que éste destaque.<sup>92</sup>

Una tercera rasgadura me lleva al rótulo inferior para hacerme saber que el bodegón es réplica de una obra de Luis Eligio Meléndez y, después de indagar, descubro que se trata de “Bodegón con caja de jalea, rosca de pan, salva con vaso y enfriador”<sup>93</sup>.

La obra lleva rótulo con los nombres de ambos artistas —original y replicante— y sus fechas de producción<sup>94</sup>.

---

<sup>89</sup> Y no de *enteramentidad*.

<sup>90</sup> Como ratas que abandonan el barco que naufraga, metáfora del “sálvese quien pueda” del final del franquismo.

<sup>91</sup> Vives, Vicente: *Aníbal Núñez, La luz en las palabras*, p.172.

<sup>92</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética*, p. 293

<sup>93</sup> Es óleo sobre lienzo, 49,5 x 37 cm de 1770, presente en Sala 088 del Museo del Prado.

<sup>94</sup> Curiosamente, el año es en ambas obras 20 años justos antes de morir sus autores.

De la obra de Meléndez dice hoy la web del Museo del Prado<sup>95</sup>:

“Los cuadros... responden a... *un divertido gabinete con toda especie de comestibles que el clima español produce*”<sup>96</sup>

El director del Museo en febrero de 2004<sup>97</sup>, lo reivindicó<sup>98</sup> como *uno de los mejores pintores europeos de naturalezas muertas del siglo XVIII*. Tal componente histórico desvela un tímido estrato psíquico.

En el bodegón, puedo reconocer como **estrato social – objetivado** tanto a la comunidad de gusanos (nuestros sucesores en la cadena vital), como a la de quienes se han visto forzados a sufragar los objetos suntuarios que encapricharon a reyes<sup>99</sup>, lo cual hay que reconocer como una ruina para el pueblo español, como también lo es este —citando de nuevo a Meléndez respecto a la obra original— *divertido gabinete con toda especie de comestibles que el clima español produce* en la forma no tan divertida en que fue pintado en la contra – **mímesis** de Bobis.

Y **estrato social – objetivado** es el ritual mismo de comer, lo que suele hacerse en comunidad, aunque el bodegón corrupto no parezca apetecible.

Nos detenemos en el habitual sinónimo de bodegón: naturaleza muerta, vocablo más acertado para la **simpoiética** obra, en la que vemos potencialidades prismáticas en el ponzoñoso conjunto, en tanto la escena admite ser calificada con varios significantes, a saber: decadencia, muerte, podredumbre, corrupción o ruina.

El peso de los estratos inorgánico, orgánico y social – objetivado corresponde al **cuadrigrama Puer** (2122), que en latín es niño, pero en francés es hedor, y esta última acepción es, desde luego, congruente con lo dicho.

En cuanto al aspecto **epistemológico**, entre lo inorgánico y lo orgánico hubo **mímesis**, aunque fuera una variación no prevista (en este caso fue intencionada) como es la **invertida** o **trastocada**, aunque prefiero llamarla contra - mímesis, en tanto —como dice el tópico— los contrarios se tocan.

Es asimismo **kripsis**, mímesis que oculta en vez de mostrar. Positividad y negatividad, una gemelidad mal avenida.

La gemelidad, por cierto, constituye el principio existencial de la etnia *bambara* (Senegal, Mali, Burkina Faso, Guinea, Costa de Marfil...):

“Los mitos de la creación entre los *Bambara* implican una filosofía del ser y del universo que se desarrolla a partir del vacío, de la nada, *fu*<sup>100</sup>... Esta progresión se representa por... 7... suma de 3 (símbolo masculino) y 4 (símbolo femenino), pareja que lleva la marca de la gemelidad, ley fundamental de la creación<sup>101</sup>”.

<sup>95</sup> Que contiene el mayor número de obras del pintor del siglo XVIII.

<sup>96</sup> <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/melendez-luis-egidio/e99ecaad-8a11-4614-932f-960df1f833e4> consultada en 4/12/2021 a 18:11 horas.

<sup>97</sup> Miguel Zugaza.

<sup>98</sup> EL PAÍS, edición de 17 de febrero de 2004. Con motivo de la exposición *Luis Meléndez. Bodegones*.

<sup>99</sup> Los 40 bodegones de Meléndez que hay en el Museo del Prado fueron un encargo de Carlos III.

<sup>100</sup> Dieterlen, Germaine: *Essais sur la religion bambara*, p. 28

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 30

Entre los estratos orgánico y psíquico hay una *dia-bólica poiesis* al subvertir a Meléndez, transfigurando la percepción de belleza en asco o repulsión. Al retratar la corrupción, Bobis provoca una repulsa que no nos es ajena.

Si me sitúo en el intersticio entre lo psíquico y lo social – objetivado, dudo que pudiera haber complicidades porque en este año el artista ya no exponía. Pudo haber engañosa **apate** porque nadie creería semejante bodegón de lo podrido, pero se habría aceptado su contemplación porque lo representado es otra podredumbre.

Y, sin embargo, sí admito la **catarsis** porque puede haber un tiempo lento de recepción de la obra y por tanto la articulación de nudo y desenlace, en tanto los elementos suntuarios o las curvas de bandejas y botella distraen la mirada del espectador y retrasan el desenlace del descubrimiento de los vomitivos gusanos, lo que constituye catarsis **formal**. Y la hay **emocional** porque el asco establece mediación entre lo orgánico y lo psíquico. Así mismo, la hay **conceptual** en tanto se plantea reconocimiento de una crítica tras la peripecia.

Llega el momento de la verdad: el de lo axiológico. ¿Son ambas reductibles a concepto y por tanto descartables como obras de arte?

Y sí, hubo valores generativos en **Románico popular**, por la convocatoria a la que respondía, de *exaltación de los valores leoneses*<sup>102</sup> (exaltar los valores de todo orden de carácter leonés, que en aquellas tiene su principal expresión<sup>103</sup>) Y también en **Luis Meléndez 1760**, por estar el juicio crítico hacia la corrupción monárquica implicado en la producción de la obra, de gran impacto y belleza<sup>104</sup>, por otra parte.

Confirmo la suelta de lastre, previo al abordaje definitivo y analizo las restantes, de las que subrayo su irreductibilidad a concepto, “como sabía Kant”<sup>105</sup>.

### 4.3 ABORDAJE EFECTIVO

Pasó el momento de asentar los pies, procede saltar.

#### a) LUGAR 00

Por de pronto, para ir sobre terreno firme, en su parte inferior figura el título, que lo nombra como lugar. Así pues, se trata de un paisaje<sup>106</sup>.

Pero una inoportuna vertical en el centro parece delimitar dos hemisferios, que de ser cerebrales transformaría la obra en un retrato.

“No aparece un simple estrato de trasfondo sino toda una serie de estratos distribuidos unos tras otros... irreales, que sólo existen en la relación del aparecer... sólo para el sujeto contemplador”<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> Cumpliera la obra de Jular en mayor o menor medida con el encargo del certamen.

<sup>103</sup> Olmos, Rosa: *Tesis doctoral*, p. 55.

<sup>104</sup> Desde mi exclusivo punto de vista, en base quizás a una posible perversión necrófaga.

<sup>105</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 47.

<sup>106</sup> Felizmente, la pintura no es un poema de Rimbaud, para los cuales dice Hugo Friedrich que “raras veces el título de un poema ayuda a su comprensión”, p. 129, sobre *Les illuminations*.

<sup>107</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética*, p. 195

De una hartmanniana *luz irreal con su fuente luminosa* (un sol algo mortecino, quizás crepuscular), contemplo una doble forma geométrica y *mutilante* (en la declaración del pintor al poeta<sup>108</sup>) y dos bandas.

Esa fuente, ese sol, constituye un estrato **inorgánico** reforzado por las tierras del plano inferior, de tonalidades oscuras, como si fueran de toba volcánica.

En lo que para mí es una primera hendidura de trasfondo, el plano de las tierras inferiores se me aproxima y se me antoja tatuado con círculos y rectángulos, por lo que estaría aún activo el dominio de lo **inorgánico** de no ser por la carta del autor, que las llama *antropometrías mutiladas*, que —de aceptar la autoridad del artista respecto a obras ya colgadas en muro— lo constituiría en estrato **orgánico**<sup>109</sup>.

Y otra rasgadura me hace percibir a los lados “*algo así como*” unos dedos (que en su caso lo serían de dos manos), que parecen sujetar un objeto central, quizás un cráneo, ahora visto de frente. De ser cierto y existir dichos apéndices en la forma del medio homogéneo, estaría de pleno derecho<sup>110</sup> ante el estrato **orgánico** de la obra, porque los dedos activos (que sujetan) son materia viva.

Al parecer, esos apéndices son *atacados* —en la carta de Jular a Gamoneda, por *mutilantes* flechas. Tanta aclaración pondría la obra a un tris de la generatividad si le diera completa credibilidad, lo que no hago.



---

<sup>108</sup> Transcrita en p. 14

<sup>109</sup> No sólo por la métrica de lo humano sino porque la mutilación se ejerce sobre lo orgánico.

<sup>110</sup> No porque lo haya declarado el pintor.

¿El medio homogéneo “es” entonces un paisaje crepuscular o un retrato cadavérico<sup>111</sup>? ¿Es más estrato inorgánico o más orgánico? O ambos a la par, si el autor jugó sus disposiciones con estratégica ambigüedad.

Observo “*polifonía disonante*”<sup>112</sup> en este primitivo Jular, como la hubo en la poética de Rimbaud:

Esa tensión disonante del poema... rasgos de origen arcaico, místico... formas muy sencillas de expresión concurren... con la oscuridad del contenido... las traspone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño para nosotros.<sup>113</sup>

El título, en lo que a su doble cero se refiere. evoca un lugar de ineffectividad, de muerte, dominio asimismo del estrato **orgánico**, pues muere lo vivo, aunque ya muerto es inorgánico.

Las cavilaciones alrededor de la muerte constituyen estrato **psíquico**. Por otra parte, la mutilación de la que escribió el autor, aun cuando pueda tener lectura política<sup>114</sup>, también la tiene psicológica, relativa al freudiano complejo de castración.

Y, en una nueva vuelta de tuerca o, dicho en términos menos fabriles, hendidura de trasfondo, aún podría ver que los supuestos dedos también podrían ser figuras humanas. Si ello no fuera una fantasía, ese borroso colectivo constituiría estrato **social – objetivado**.

De confirmarse algunas de estas imaginaciones sobre lo que es este medio homogéneo en su plano óptico, estaríamos ante el **cuadrigráfico** *Fortuna Major* (1122), por la potencia de los estratos inorgánico y orgánico y una presencia sólo fantaseada del psíquico y del social – objetivado.

Desde el plano de lo categorial, veo **mímesis** respecto al abstracto geometrizable<sup>115</sup> y al informalismo, incluido el recurso al collage, con el que Jular ensayaba desde 1967.

Pero en el resquicio que va del estrato orgánico al psíquico hay un hacer **poético** original en la huella de lo relivario<sup>116</sup>.

Y, de camino de lo psíquico a lo social – objetivado hay una inteligente **apate** en esas enigmáticas formas que atrapan como las láminas del test de Rorschach o como los fósiles, vestigios *mágicos* de pretéritos órganos que se petrificaron sin que se perdiera el detalle de sus formas.

¿Es catártico el resto fosilizado? Puede que sí: es como ver la muerte.

En lo axiológico, comienzo con la **policontextualidad** de esta in - *Fortuna Major*<sup>117</sup>. Y busco los intersticios entre los estratos, de abajo hacia

---

<sup>111</sup> ¿Son tal vez las manos de Hamlet sosteniendo una calavera?

<sup>112</sup> Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna...* p. 105.

<sup>113</sup> Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna...* p. 14-15.

<sup>114</sup> La escritura de Jular la sugiere.

<sup>115</sup> El discurso pictórico de Jular fue ecléctico en sus primeros años, a caballo entre el figurativismo, el abstracto y el informalismo.

<sup>116</sup> La parte tridimensional del cuadro tiene base de yeso y gomas recubierta con pigmentos.

<sup>117</sup> La muerte, infortunio mayor.

arriba. En la tierra de nadie que media entre **lo inorgánico y lo orgánico**, veo en la obra **funcionalidad** en las afiladas rectas *mutilantes* y las curvas antropometrías *mutiladas*<sup>118</sup>.

En el intersticio de lo orgánico a lo **psíquico**, y si me valgo de la dialéctica negativa, que no excluye ni acota, entiendo que el texto sugiere una castración simbólica, fruto de señalamiento<sup>119</sup> y de **entendimiento** axiológico<sup>120</sup>, tránsito de la geometría sajadora a lo humano herido. **Subsistencia** amenazada, al fin.

Y la castración (simbólica) introyectada en la educación colectiva se hace cultura, es decir reptar por el intersticio que se eleva de lo psíquico – privado (y sobre todo familiar) al **estrato social – objetivado**, y obtiene la completa contención en lo público o desmovilización colectiva, **identidad** de los tiempos, en nuestro lugar (¿00?), ya desde los años 70, por cierto.

Entre estos superiores estratos, este dispositivo es tan interesante como estresante.

Respecto a la segunda exigencia axiológica a la que ha de responder la obra, su **carácter situado**...

“entender cómo se traman y determinan nuestros juicios de valor con la estructura misma de nuestra experiencia... incorporando la temporalidad... que va revelando los diferentes estratos presentes en toda obra de arte.<sup>121</sup>”

En el *lugar 00* se puede hablar de dos momentos, el que discurre en la recepción actual del dispositivo, y otra temporalidad que abarca desde la realización de la obra en el principio del último tercio del siglo XX hasta lo que vivimos hoy, 50 años después.

Respecto a la recepción actual, en el primer momento, como contemplador, leo lo declarado en la carta de Jular a Gamoneda y entro en un tiempo vivo temporal: constato lo fósil **inorgánico**, en principio vestigio de un pretérito estado *vivo*, **orgánico**, que sin embargo está aún presente en el medio homogéneo y que me invita a anticipar<sup>122</sup> mi venidera muerte privada, acción **psíquica**, y a constatar la mutilación **social – objetivada** en la que vivimos los ciudadanos del mundo en el siglo XXI.

Pero el hecho de que la obra date del año 1971 del siglo pasado trae otra temporalidad que ahonda aún más el **carácter situado** de la obra, al hacer que hoy este dispositivo artístico *de relojería* sea —o lo fuera en su tiempo— una suerte de anuncio de *lo que se nos venía encima*: la desmovilización social y la alienación planetaria que permite que naciones enteras estén a merced de las grandes industrias farmacéuticas ante una pandemia que ha exterminado a 6 millones de personas vulnerables en el mundo.

---

<sup>118</sup> Que declaró el pintor en su carta al poeta.

<sup>119</sup> En la práctica psicoanalítica.

<sup>120</sup> En la práctica estética.

<sup>121</sup> Claramonte, Jordi: *Estética Modal II*, p. 269 y 270.

<sup>122</sup> Aunque deseche el pensamiento de inmediato.

Anticipar este *lugar 00* en el que vivimos medio siglo después fue un acierto inconsciente, fruto del lúcido catastrofismo crónico del pintor.

En cuanto al **carácter relacional**, a los valores dimensionales de la obra, entiendo que se desenvuelve de modo autopoiético, en **altura** centrífuga y excéntrica, y **profundidad** centrípeta y asimilativa.

La altura suena como un brutal *bass drum* de Béla Bartók<sup>123</sup> y la profundidad casa con la apariencia hierática de la obra cuando nos ponemos frente a ella. No creo que lo hiciera en democrática anchura, en su tiempo. Hoy es probable que sí<sup>124</sup>.

En este *lugar* de 1971, Jular fue **hombre enteramente**<sup>125</sup>.

## b) PINTURA 199 Y POEMA “POR EJEMPLO”

El fondo de la pintura de Bobis constituye **estrato inorgánico** y está formado por el cartón en que se asienta, invisible, y en los acrílicos que le dan color y formas, una atmósfera azul en la que un vulnerable *bateau ivre* parece zozobrar entre relámpagos de aluminio y olas de espuma blanca.

En el monólogo interior de Aníbal (que muere —de enfermedad privada<sup>126</sup>— en 1987, el año de la pintura):

días antes, no lo olvidas,  
habías pasado a limpio  
a máquina (imagino  
cierta preferencia  
una mayor estima por) lo que sigue; escucha:  
LE ESTÁ FALTANDO MAR A TANTO RÍO  
DE LLANTO SUBTERRÁNEO Y TANTO ECO  
ESTÁ NECESITANDO UN CIELO ABIERTO, bien:  
salidas, como sabes, nunca faltan  
mares nos sobran —a veces disfrazados  
de cubitos de hielo— no hay problema  
con todos esos ecos que decías:  
de antídotos (y gratis) y analgésicos  
estamos bien surtidos; por lo tanto  
supongo que estarás de acuerdo con nosotros  
sobre la falsedad de las palabras  
inservibles hoy día y acerca de  
lo inexplicable de tu preferencia  
por versos de tan corta  
vida (si la han tenido alguna vez)<sup>127</sup>

Si como espectador me enfrento a la vez a la **pintura** y al **poema**, desde el fondo del cuadro reparo en el tormentoso medio marino, **estrato**

<sup>123</sup> Uno de los músicos de referencia de Manuel Jular.

<sup>124</sup> Porque nadie quiere ver la catástrofe por venir y sí la ya instalada. Somos evasivos de *lo agorero*.

<sup>125</sup> Lukács, Georg: *Estética I*, p. 79.

<sup>126</sup> Amparado en la Ley de Protección de Datos Personales, pero no siempre respetado para el poeta.

<sup>127</sup> Vives, Vicente: *La luz en las palabras*, p. 139, en nota del autor, los versos en mayúsculas pertenecen a poemas escritos de 1961 a 1964. El poeta se dirige a sí mismo. *Por ejemplo, Poemas de juventud*.

**inorgánico**, y también en las papelinas de aluminio que aparecen en la parte superior, que en su funcionalidad heroinómana se desdoblán en continente y contenido: el papel por un lado y por otro la sustancia sólida que puesta en su superficie y sometida a la llama de un mechero, se licúa para ser inyectada en vena con una jeringuilla.

Ese estrato **inorgánico** de la pintura está asimismo en el poema de **Aníbal**: está el tránsito marino (el mar es aludido en mayúsculas en el primero de los versos y luego desvalorizado en *cubitos de hielo*, única opción de acumulación hídrica al alcance de aquel poeta que apenas salió de su ciudad<sup>128</sup>), como también el opiáceo blanco, *disfrazado* en el poema de “analgésicos”, y la tormenta (*TANTO ECO* en el segundo verso, en mayúsculas).

Y en la confesión de fracaso (*versos de tan corta / vida (si la han tenido alguna vez)*) está asimismo sugerido otro naufrago, ya citado: *Le bateau ivre*, el poema de Arthur **Rimbaud**, del que Hugo Friedrich escribe:

Este triple tejido dinámico responde a su actitud frente a la realidad y la trascendencia: turbulenta deformación de la realidad, anhelo de lejanía y fracaso final<sup>129</sup>.

Los tres mimbres están presentes en Rimbaud, en la pintura de Bobis y en el poema de Aníbal. De manera obvia en los poetas, también hay turbulenta deformación de la realidad del barco (con ojos y cabello en la pintura, como diré enseguida) y anhelo de lejanía (en el barco que navega y en los versos LE ESTÁ FALTANDO MAR A TANTO RÍO / DE LLANTO SUBTERRÁNEO, porque perderse es vocación del río subterráneo<sup>130</sup>) y fracaso final (el remolino que va a engullir al barco en el cuadro de Bobis y los *versos de tan corta vida*<sup>131</sup> en este poema de Aníbal, *Por ejemplo*, del que he extraído una parte).

Y en la escena misma de Bobis se cumple lo escrito por Friedrich:

Entre los elementos primordiales del mundo objetivo de Rimbaud figura el agua y el viento... y más tarde tempestades y fragores, fuerzas diluviales bajo las que sucumbe el orden, temporal y espacial.<sup>132</sup>

En hendidura de trasfondo constato que esta materia del aluminio que aparece en el *collage* de **Bobis** está trabada con un **estrato orgánico**, el de la adicción de la biología<sup>133</sup> del heroinómano y la extensión de aquella enfermedad epocal, el sida, asimismo estrato orgánico<sup>134</sup>. Y lo hay en el llanto biológico del poeta.

Esta rasgadura que nos ha traído al estrato orgánico nos sitúa —a ti, lectora y lector, y a mí— en la mancha central que semeja ser una víscera (un corazón humano) a punto de ser tragada por el remolino. En su parte superior, de lejos parece haber una corona de espinas de color blanco —color de

---

<sup>128</sup> Una vez a París, invitado por José Miguel Ullán, y desplazamientos por las cercanías de Salamanca.

<sup>129</sup> Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna...* p. 115.

<sup>130</sup> Como también el poema ya citado *Sobre el antiguo tema de dejar la ciudad*, en el poemario *Alzado de la ruina*, p. 45

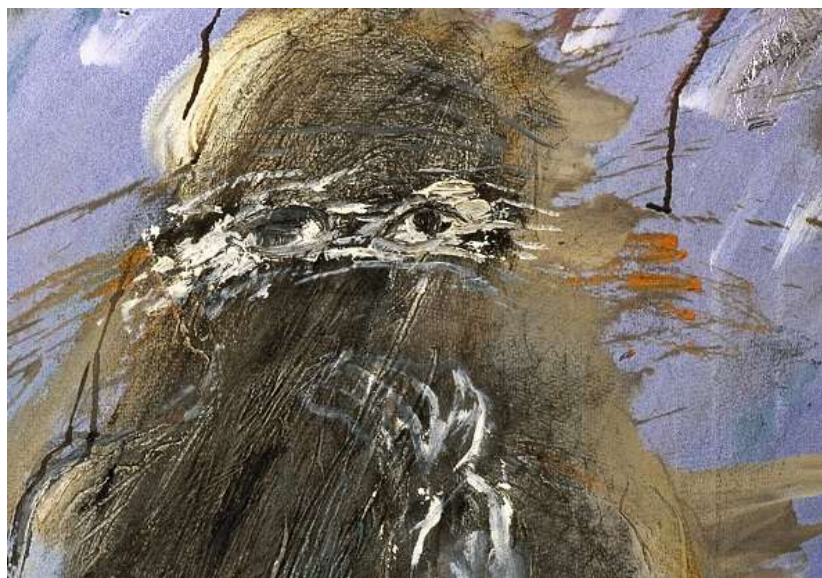
<sup>131</sup> El tiempo ha demostrado, sin embargo, que se equivocaba.

<sup>132</sup> Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna...* p. 117.

<sup>133</sup> Evocando el título de la serie a la que pertenece esta obra, *Biología*.

<sup>134</sup> Porque la enfermedad mata en una batalla *cuerpo a cuerpo*.

droga— pero acercándose a la obra<sup>135</sup> se distingue la presencia de dos ojos y un cabello claro (Aníbal lo tenía rubio, aunque puede ser casual).



También en el barco ebrio de **Rimbaud** hay estrato orgánico, en el decir de Friedrich:

La equivalencia simbólica nave – hombre se descubre en el curso dinámico del conjunto.

Estrato orgánico lo hay en el poema, en el falso diálogo entre el Aníbal de los 60 y el de los 70, de igual filiación, aunque uno mayúsculo y quizá enfático, y el otro desencantado y disminuido por efecto del vivir.

De nueva hendidura de trasfondo, que parece venir de lo orgánico y me es susurrado por el inconsciente, percibo la entrada en escena de un **estrato psíquico** en la pintura de **Bobis**, por las dependencias psicológicas que produjo la heroína en aquellos años 80 (e incluso después) y también por las interpretaciones a que dan lugar las adicciones de succión<sup>136</sup> como que es una fijación simbólica en el pretérito acto de mamar del pezón materno para obtener bienestar o, en el saber freudiano, un complejo de Edipo no resuelto.

Estrato tan psíquico como el que está presente en el poema de **Rimbaud**:

...algo aparte de la palabra al servicio de un sentido lógico.<sup>137</sup>

Y en los versos de **Aníbal**, de otro tenor, pero también psíquico:

...falsedad de las palabras / inservibles hoy día<sup>138</sup>

Casi a la par, se produce otra —espero que una de las últimas— rasgadura que hace irrumpir un **estrato social – objetivado**, el del consumo de droga en grupo y el hábito de compartir jeringuillas, razón del sida y

<sup>135</sup> Es obra de colección propia.

<sup>136</sup> Tabaquismo, alcoholismo y drogadicciones.

<sup>137</sup> Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna...* p. 141

<sup>138</sup> Vives, Vicente: *La luz en las palabras*, p. 139

elemento trágicamente identitario de amplios sectores de la juventud de finales de los años 70 y de los 80 en España, que diezmó a tantos cercanos, llevándolos a la tumba, a la locura o a la marginación social.

Es también estrato... dis – social objetivado, es decir: **disocial - objetivado**<sup>139</sup>, que no existe, pero debería, por cuanto:

Tanto lo positivo como lo negativo “arrastran”; permiten co - vivir<sup>140</sup>

Hay asimismo reflejo de lo disocial objetivado en el poema de Aníbal sea un monólogo interior.

Esta prolija estatigrafía es como la de esas policromías medievales que llegan a nuestro tiempo con sus químicas mezcladas, sin que se pueda distinguir el trayecto de la azurita que de capa en capa parece tornarse en cardenillo<sup>141</sup>.

El **cuadrigrama** correspondiente a la potencia de todos los estratos es **Vía** (2222), con resonancia de entrada de sustancias al organismo a través de cánulas; pero si se entiende que el peso de lo social hace sombra al de lo psíquico, por tanta muerte, entonces el cuadrigrama es **Puer** (2122), también congruente con la representación, pues la víscera parece flotar en un azulado mar de placenta (y ser no sólo *puer* sino incluso *nonata*).

En lo categorial, hubo **mímesis**, tanto en Bobis como en Núñez, entre los estratos inorgánico y orgánico en la referencia al poema *Le bateau ivre* de Arthur Rimbaud y en la alusión a las papelinas de la heroinomanía. En el poema anibaliano la hubo como **kripsis**, oculta en la escritura banalizada.

De lo estratos orgánico al psíquico, la pintura y el poema me revelan **poiesis** de la variante dia-bólica, de revuelta, *dia- ballein*, la pintura, con lanzamiento de significados en todas las direcciones, y **centrifuga**, pues. El poema lo veo simpoiético.

Y en cuanto a la **apate**, a tramarse entre lo psíquico y lo social – objetivado, al ser obra que permaneció en el cajón, el cuadro la mantuvo baja pero alta el poema, que veo escénico<sup>142</sup>. No observo **catarsis**, aunque arañando en las significaciones quizá pudiera hallarse alguna de ellas.

En lo axiológico, en su **policontextualidad**, la pintura me deja ver la agitación de un **inorgánico** mar que parece airado, vivo... y en su zarandeo quizá se halle ya el **intersticio** con el siguiente estrato en altura, el **orgánico**, sin duda dotado de una **funcionalidad** malévolas que le hace engullir lo próximo (arrastrar lo orgánico hacia el infierno de lo inorgánico), la biología que se muestra en el ojo del huracán.

No parece posible, pues, que en este intersticio pueda haber buena respuesta a la necesidad de **protección**, de **afecto** ni de **subsistencia**, en el decir de Manfred Max-Neef, sino todo lo contrario. La desolación que produce el poema tampoco incita al reconocimiento de esas necesidades.

---

<sup>139</sup> El negativo del estrato social – objetivado, de dudosa existencia.

<sup>140</sup> Hartmann Nicolai: *Estética*, p. 294. Esto no sucede, creo, con el resto de estratos.

<sup>141</sup> Como sucedió en la restauración del Pórtico de la Gloria de Compostela, por ejemplo.

<sup>142</sup> Con dos personajes especulares que se alternan en escena: Aníbal joven dialoga con la voz en off de Aníbal adulto o/y viceversa.

La víscera con apariencia de corazón, parece rematado por una blanca corona de espinas de color blanco y por unos ojos que miran de frente.

Y por ahí anda el intersticio biológico en tránsito hacia el estrato **psíquico**. Ya dije de la relación entre las adicciones succionadoras y las dependencias maternas, terreno axiológico de cómplices desentendimientos, oportunistas disvalores de plural **entendimiento**, familiares *omertás*...

Pertenece a la esencia de todos los valores el tener una contrapartida, el dis – valor correspondiente; y lo que en verdad se discute no es nunca lo valioso solo, sino lo valioso y lo no-valioso correspondiente.<sup>143</sup>

El desdramatizado monólogo anibaliano —en su **kripsis** de ocultación— transforma el valor de la necesidad de **afecto** de *TANTO RÍO / DE LLANTO SUBTERRÁNEO* en el **disvalor** evasivo de *no hay problema / con todos esos ecos que decías*.

El siguiente intersticio de lo psíquico a lo **social - objetivado** se llena de un eco<sup>144</sup> de lo colectivo, de aquella adicción compartida de jeringuillas e infecciones, fisura de una opresiva libertad en el reino de una feroz policontextualidad.

En lo temporal del **carácter situado**, se da un momento de tangencialidad en la que:

... una **distribución temporal** triádica... *estímulo, reacción inconsciente y reacción consciente*... lo *general* —el estímulo o determinante— se cruza con lo *singular* —el consecuente o la reacción inconsciente— para dar pie a lo *complejo*: a las reacciones conscientes o las emociones fundamentales y compartidas.<sup>145</sup>

El estímulo es lo dado: el paisaje efectivo... que provoca en nosotros una reacción inconsciente —que puede ser de orden repertorial o disposicional— que nos llevará a una u otra forma de autopoiesis para volver finalmente... a la simpoiesis del paisaje en la cual pondremos en común una reacción consciente y susceptible de ser compartida.

En el medio homogéneo *se aparece*<sup>146</sup> el paisaje efectivo: la tormenta de papelinas sobre el mar biológico:

En la movilidad aparece la vida de las figuras, firmemente apoyada por el color "lleno de vida".<sup>147</sup>

En los vórtices del remolino se advierten ráfagas, blancas como la *nieve*<sup>148</sup>. Un torbellino similar provocó en aquellos años disposicionalidades iniciáticas y letales repertorialidades cuando al cabo del **tiempo** se hizo cultura y ancló en varias generaciones, matando o postrando a tantos.

El remolino marino o acuoso<sup>149</sup> llama a la metáfora de succión, ahora a tres bandas: la del pecho nutricional, la de la droga inyectada en vena y la

<sup>143</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética*, p. 10

<sup>144</sup> Eco porque las voces originales lo fueron de cuerpos entonces muertos.

<sup>145</sup> Claramonte, Jordi: *Estética Modal II*, p. 274

<sup>146</sup> Como se diría de una aparición divina o mítica.

<sup>147</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética* p. 225

<sup>148</sup> Nombre popular de la heroína.

<sup>149</sup> Como el que se produce al licuar la droga.

de ser tragado (en la fantasía regresar al útero; en la realidad el tópico *trágame, tierra*, llamado a nuestro destino hacia lo tectónico o lo volátil de la ceniza).

La metáfora del naufragio marino está presente en la literatura de la humanidad en jeroglíficos egipcios, textos de Ovidio, cuentos árabes... pasando por el relato prototípico escrito por Daniel Defoe en 1719<sup>150</sup>.

Respecto al **carácter relacional**, la pintura es de dimensión **alta**<sup>151</sup> y centrífuga, con lanzamiento de múltiples significados en todas direcciones. No es así en el poema anibaliano, contenido y en el hermetismo de lo evasivo.

El monólogo poético es autopoiético, como lo es el retrato con la metáfora visceral.

No carecen ambos de **anchura** simpoiética porque ya desde los primeros años era de conocimiento general lo que simbolizaban las tiras de aluminio (de la pintura 199) y los analgésicos (del poema “Por ejemplo”).

Pudo haber sabida **profundidad** en el hundimiento que el cuadro anuncia, como sugiere el Vía Crucis<sup>152</sup> evocado en la corona de espinas y la hubo en el calmado pesimismo del poema.

### c) FEBRERO 1990

La obra representa un paisaje de cultivos agrícolas.

Del fondo llegan colores de **inorgánica** tierra enmarcada en veinticuatro cuadrículas de las que dieciséis son de menor tamaño. Evocan suelos arcillosos —en línea con los primeros tiempos jularianos— si bien los campos parecen roturados, como corresponde a los años 90 y a los planes de parcelación de las agriculturas, que servían a intereses de la democracia **orgánica** del pasado.

En hendidura, el medio homogéneo se abre paso hasta el estrato **psíquico**, por la geometría de la cuadrícula, la segmentación y repetición de los fragmentos de paisaje. El dispositivo parece darse en movimiento y quietud, o en diversidad y homogeneidad.

Contemplo un paisaje o quizás sea un relato de tierras en viñetas, en cuyo caso poco cambiaría en él, como poco o nada ha cambiado en el mundo rural leonés, mundo fragmentado en lugar de unitario<sup>153</sup>, que me lleva a lo **social – objetivado** en esa cultura de minifundismo que tanto ha contribuido a la desmovilización social del campesinado leonés, invisible, una clase sin otra lucha colectiva en su memoria que el lejano eco de las revueltas *irmandiñas* del siglo XV.

Esa enumeración no numerada de las viñetas son como el poema *Marine* de Rimbaud, del que se dice:

De sus diez versos se podrían intercambiar tres o cuatro sin que ello alterara lo más mínimo su organismo.<sup>154</sup>

---

<sup>150</sup> *Robinson Crusoe*

<sup>151</sup> En cuanto a la dimensión alta, la del héroe, así describió al poeta el psiquiatra Guillermo Rendueles, entrevistado para este trabajo: “Aníbal parecía un dios griego”.

<sup>152</sup> Resurrección y ascensión a los cielos es disvalor de hundimiento.

<sup>153</sup> *Unitado*, anudado, quizás anidado... y otros posibles juegos de sílabas.

<sup>154</sup> Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna...* p. 133

El **cuadrigráfico** que corresponde a esta presencia de los estratos inorgánico y psíquico y la ausencia del resto es *Acquisitio* (1212 en la útil geomancia judeo - árabe), cuya traducción del latín es adquisición<sup>155</sup>.

En cuanto a lo epistemológico, del espacio que media entre los estratos inorgánico y orgánico de este medio percibo **automímesis** que me retrotrae a la primera viñeta — excluida del análisis— de este tan corto cómic que cuenta la evolución de la manera de producir arte de dos pintores— a ratos acompañados de un poeta— durante los treinta años que median entre los felices 60 y los 90, pasando por los trágicos 80.

Jular vuelve a los colores de las tierras con las que elaboraba sus pigmentos de manera artesanal. Y al informalismo.

En la ascensión de estrato hacia lo psíquico, actúa cierta **simpoiesis** pues representa el paisaje leonés de forma obsesiva, según lo repetitivo de las cuadrículas.

No hay otra **apate** que la teatralidad de los veinticuatro espacios escénicos, o uno repetido, pues ocho ventanas son de un tamaño y dieciséis de otro. Y así mismo evocan el poema de Aníbal Núñez ya traído<sup>156</sup>:

Lo ortogonal asciende, gira hasta  
lo octogonal: las ocho agujas  
y los dieciséis santos —siempre uno  
tiene por yelmo un ave—

...Y no deduzco las tres catarsis.

Termino este itinerario temporal del doble quindenio de 1960 a 1990 en la supuesta trabazón de los dos pintores, de manera sosegada.

¿Qué mejor para ello que la contemplación de un paisaje? Desde ese reposo, abordo la **policontexturalidad** de esta obra.

En el intersticio entre el estrato inorgánico y el orgánico, la necesidad de **subsistencia** me evoca la siembra agrícola, generalizada en el mes de febrero —título del medio homogéneo<sup>157</sup>. La siembra es también ocasión de **participación**, por lo que subyace así mismo en el trasiego entre los estratos orgánico a psíquico.

Aunque también hay **entendimiento** en la geometría de la obra segmentada, por lo que ese intersticio de lo orgánico hacia lo psíquico está más representado.

Y tejiendo la complicidad entre lo superficial y lo profundo:

Superficialidad y profundidad no pueden existir por separado, sino que son relativos a los diferentes momentos de recepción de la obra.<sup>158</sup>

Y en ese tempus de recepción, me llama la atención que entre el estrato de lo psíquico y el de lo social - objetivado se dan, en León al menos, dos circunstancias, ya dicha una de ellas<sup>159</sup>:

- a) la política de parcelación de tierras que practicó el franquismo en los años 50, que fue generadora de una identidad minifundista e individualista en el campesino mesetario,

---

<sup>155</sup> La obra fue vendida.

<sup>156</sup> En la página 25.

<sup>157</sup> En algunas latitudes, también en marzo.

<sup>158</sup> Claramonte, Jordi: *Estética Modal II*, p. 275

<sup>159</sup> Aunque la repetición en el análisis parece legítima en una obra de repeticiones.

- b) la segmentación (representada) y consiguiente desmovilización popular, que ha permitido que, desde gobiernos supranacionales, se implantaran cultivos de interés para las grandes corporaciones<sup>160</sup>, destruyendo los tradicionales y propiciando la emigración de peones agrícolas y el vaciamiento de los núcleos rurales, lo que incluso en términos estéticos puede entenderse como destrucción, disvalor de la **creación**, necesidad ésta formulada por el economista Manfred Max - Neef.

De segmentación, minifundismo, desmovilización, imposición de negocios globales y paulatina destrucción de economías locales, va el **carácter situado** del dispositivo artístico. De las consecuencias de lo que la temporalidad imprimiría en los veinticuatro —doce que deberían haber sido, pero que aún se fragmentaron en ocho más— escenarios similares, el autor no fue consciente:

Nada hay tan oscuro y misterioso como el quehacer del artista creador... Por lo común sólo atestiguan que no sabe más que los demás acerca del milagro que se realiza en él y por él.<sup>161</sup>

De las tres dimensiones del **carácter relacional**, la obra fue dotada en primer lugar de la dimensión de **anchura** de carácter centrífugo<sup>162</sup> y se añade **profundidad**<sup>163</sup> centrípeta, aunque no parece desempeñarse en altura discéntrica.

#### 4.4 RETIRADA.

Consumado el asalto, toca contabilizar el botín. En tanto los **cuadrigramas** resumen el peso en cada obra de los cuatro estratos, hago recuento de los medios analizados:

Lugar 00 (1971)	Por ejemplo (1972)	Biología (1987)	Febrero (1990)
Jular	Núñez	Bobis	Jular
1122	2122	2122	1212
<i>Fortuna Major</i>	<i>Puer</i>	<i>Puer</i>	<i>Acquisitio</i>
M+ P+ A-	M+ P+ A+	M+ P+ A-	M+ P- A+

(M: mimesis; P: poesis; A: apate)

Y observo:

- Hubo, en la obra de los pintores, notable peso de los **estratos inorgánico y orgánico** en los años del tardofranquismo y primeros de la transición, quizás huella metafórica de la lucha cuerpo a cuerpo en el simbólico campo de batalla por la democracia (que después fue percibida como engañosa y propiciatoria de un sinfín de derrotas somáticas y *añicos de lo colectivo*).
- Los tres y los artefactos por ellos producidos, son deudores **miméticos** al menos de Rimbaud, y fueron **poiéticos** en el tardo y primer postfranquismo y **apateicos** —con su componente canónico de *engañosidad*, casualmente correlativo a la democracia a la que así llaman y *no lo es*— en los 90, cuando

<sup>160</sup> Por ejemplo, el cultivo de masa forestal en 102.591 hectáreas que antes habían sido agrícolas, la mitad del terreno cultivable de la zona, en los últimos 20 años.

<sup>161</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética*, p. 13 (Introducción).

<sup>162</sup> Ya que era visión habitual de espectadores.

<sup>163</sup> Porque en hendiduras de trasfondo había otros cuadros: el que respondía al estrato psíquico y el del social – objetivado.

las cosas ya estaban más claras. **Aníbal** no llegó a esa *apate* tardía aun cuando éste y otros poemas poseen cualidades escénicas.

- c. No alcanzo a dilucidar qué sucede con las catarsis.
- d. A su manera, hubo **empaste** de las voces pictóricas: los pintores gustaron del collage y pueden ser encuadrados en el informalismo europeo. Alternaron con momentos figurativos y Jular, incluso, con el abstracto de la preguerra<sup>164</sup>. Y hubo sinergias estéticas entre Bobis y Aníbal.
- e. La actitud de **aislamiento** elegido, que por cuestión de principios<sup>165</sup> compartieron Aníbal y Bobis (y Rimbaud, con un componente desafiante), me abre la puerta a la osadía de nombrar un estrato (estatus) disocial – objetivado.
- f. Sobre **Jular**, más sociable, puedo añadir que sus obras tuvieron buena salida al **mercado**, con alta cotización (sus cuadrigramas son *Fortuna Major* y *Acquisitio*<sup>166</sup>). Y que en 1991 vuelve al punto de partida temático —los paisajes— quizás por verse en trance<sup>167</sup> de llevar su repertorialidad al **exceso**.

## 5. OCLUSIÓN EN 3D

Una oclusión es una obstrucción que suele ser resuelta, un cierre provisional. Y éste lo es, ya que al concluir el apartado termina el trabajo, pero inmediatamente comienzo otro que comparte personajes, aunque no enfoque, por motivos quizás caprichosos<sup>168</sup>.

Y esta oclusión modal es en **3D**<sup>169</sup> porque se plantea en la triple dimensión del **desacoplamiento** de los personajes - autores, su respectivas **disposicionalidades** y **lo diamantino** de dos de las obras de arte aquí analizadas<sup>170</sup>.

### 5.1 DESACOPLAMIENTOS

A finales de los años 80, amplios sectores de la sociedad española —liberada del miedo al golpismo— se integran en las nuevas estructuras (políticas, culturales, económicas) y los desencantados supervivientes (*la generación “perdida” de la Transición*<sup>171</sup>) se instalan en la *melancolía estéril (más que) en potencia instituyente*,<sup>172</sup> temporal o definitivamente.

Cuando el mundo relacional se descompone... el desacoplado actúa de modo forzosamente desinteresado, puesto que ya no hay nadie que pueda apreciar y *recompensar* gestos que apenas si son perceptibles para los habitantes de otros modos de relación mejor asentados.<sup>173</sup>

---

<sup>164</sup> Siempre cercano a Mondrian, en 2005 produjo una obra titulada *Jular & Mondy*.

<sup>165</sup> Friedrich, Hugo *Estructura de la lírica moderna...* p. 96

<sup>166</sup> Por casualidad.

<sup>167</sup> Esta expresión está pensada más en términos de la francesa “*en train de*”, como un gerundio, una acción que transcurre.

<sup>168</sup> El deseo, las “ganas” baumanianas.

<sup>169</sup> No se requieren gafas especiales para su lectura.

<sup>170</sup> Curiosamente, la calidad de estas gemas se establece en base a las llamadas 4C’s (*carat* - quilate, color, claridad y calidad de talla).

<sup>171</sup> R. de la Flor, Fernando: *La vida dañada de Aníbal Núñez*, p. 107

<sup>172</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 82.

<sup>173</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 18

De los tres artistas, Bobis blindó su pintura en su estudio – búnker a principios de los 70 y Núñez... *empujado a ese verdadero quicio epocal y maelstrom de los tiempos del 75...*<sup>174</sup> desvaloriza su propia obra.

Exilio o huida hacia ninguna parte del que asume la imposibilidad estratégica de acoplamiento.<sup>175</sup>

Jular reduce su producción pictórica al desviar su disposicionalidad hacia la obra gráfica.

Los que tienen una alta capacidad de intervención disposicional no logran decantar repertorios comunes de formas y significados y quedarán por ello aislados.<sup>176</sup>

Cambia el ciclo.

## 5.2 DISPOSICIONALIDADES

En relación con la Ley Modal Fundamental de Nicolai Hartmann, referida a los modos relativos respecto a lo absoluto de lo efectivo y lo inefectivo en la obra de arte o en la experiencia estética, la obra de Jular y Bobis cumplen —en los años finales del periodo a estudio— las leyes de la disposicionalidad:

- ✓ la **ley de expansión inmoderada** (*el conjunto de posibilidades disposicionales debe diversificarse y multiplicarse tanto como sea posible*), ya que ambos han ensayado en diversos campos: **Jular** los inorgánicos, desde la Tierra de Campos de 1957 hasta los seriados cultivos de *Febrero 1990*, a la par que retratos y abstractos en los que están presentes los inequívocos ocres de sus tierras; y **Bobis** la continuada experimentación en base de lo orgánico: vísceras o cuerpos.
- ✓ la **ley de pertinencia disposicional** (*si puedo hacer algo a mi manera, poniendo en juego mis disposiciones, así debo hacerlo*) en la que ambos han madurado unas maneras<sup>177</sup>.
- ✓ La **ley de saturación disposicional** (*toda vez que hemos experimentado los alcances de nuestras disposiciones es inevitable que un alto porcentaje de las mismas demuestren ser estériles*). Jular, aun siendo informalista en casi toda su vida pictórica, en algunos periodos nadó entre las dos aguas; en Bobis, su muerte temprana con 51 años truncó cualquier atisbo de desarrollo repertorial.

Y, respecto a las leyes del paisaje – complejo, no incumplieron la ley de irreductibilidad a concepto.

---

<sup>174</sup> En Rodríguez de la Flor, Fernando: *La vida dañada de Anibal Núñez*, p. 275

<sup>175</sup> Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, p. 67

<sup>176</sup> *Ibid*, p. 73

<sup>177</sup> Jular titula su exposición de 2005, junto con el escultor Juan Carlos Uriarte, “Our way”. Y no cabe duda de que la obra de Bobis —sin título, firma ni visibilidad— es *a su manera*.

### 5.3 DIAMANTIZACIONES

A la hora de diamantizar, reduzco el tallado a dos de los tres medios homogéneos ya analizados: el *lugar 00* de Jular y la *Pintura 199* de Bobis, el primero es localizado<sup>178</sup> y el segundo biológico.

#### a) Diamante *localizado* de Manuel Jular

Manuel Jular, desde sus comienzos productor de obras centrífugas, fue artistizado de manera temprana en León y Asturias, pero no por ello perdió su plena potencia centrípeta.

La obra *Lugar 00* fue concebida desde la geometría, como tanta obra del autor, aunque sin carecer de tensegridad fulleriana. Es ya informalista, tendencia asentada en lo que después sería su repertorialidad.

La irreductibilidad a concepto de esta pintura relivaria viene demostrada por la necesidad que tuvo el autor de añadir —en un modesto díptico en blanco y negro que *presentaba* la exposición— una *carta* a Antonio Gamoneda que venía a conceptualizarla a través de ese medio externo, también homogéneo.

En una de los vértices diamantinos de este enigmático lugar, el artista captó señales geométricas, abstractas y fósiles procedentes de sus propias ondas cerebrales, huellas mnésicas de visiones anteriores, y con ellas en mente produjo un objeto, de madrugada, en su estudio de la calle Luis de Sosa número 4 de León.

Este objeto, una vez constituido en estructura, adquirió a ojos de otros, sus primeros receptores, unas resonancias que pudieron no coincidir con las que el artista quería transmitir, lo que le llevó a escribir una falsa carta a Gamoneda (desde luego, no era una misiva privada para el poeta), a fin de que próximos sujetos receptores de la obra vieran en ese relivario *lugar* lo que él quería que vieran. Dicho sin rodeos: la *carta a Gamoneda* es el concepto, ajeno a la obra.

Y, aunque está bien escrito, se podría decir que hay cierta ilegitimidad en el texto, porque en el momento de escribirlo —ya producida y quizá colgada la obra, pendiente de inauguración— el artista era un receptor más que no tendría que haber impuesto *su* verdad a otros receptores.

Ello porque *el artista desaparece en la obra de arte*<sup>179</sup>

Tras ser exhibido, el modo de ser llamado *Lugar 00* se constituyó en *productor*, con ciertas desavenencias con su autor. De no haber existido tal desacuerdo, el flujo de relaciones seguiría su curso normal y procedería decir que a partir de ese momento se *desdobló* quiasmáticamente, pero no puedo obviar la existencia —en aquel 1971— del artista queriendo dominar el sentido de la obra que ya no tiene que ver con él, por lo que quizás haya que decir que el objeto se *destruplicó*.

No será el único caso de *destruplicación* quiasmática. El mundo de las obras artísticas está lleno de resurrecciones *contra natura*.

---

<sup>178</sup> Aunque lo leonés suele ser localista.

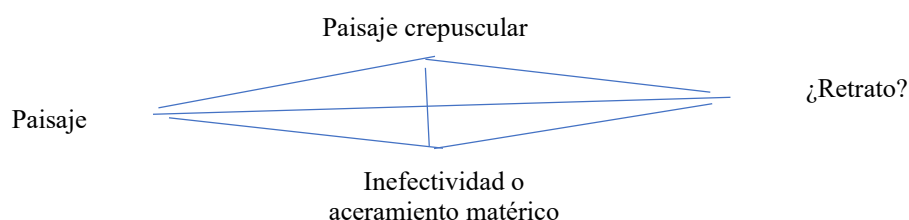
<sup>179</sup> Hartmann, Nicolai: *Estética*, p. 302

A la hora de armar el recortable diamantino de Kaehr, coloco en un vértice de partida una proposición respecto a *Lugar 00*: el medio homogéneo representa un paisaje. Afirmino asimismo —y ello se constituye en el segundo vértice del diamante— que el hecho de ser doblemente acerado niega su condición paisajística, así que *no es un paisaje* (ya dije que podía ser un retrato). En un tercer vértice, es obvio: los dos vértices anteriores son ciertos, es un *paisaje* pero acerante, *camino de su crepuscularidad*. Y en el vértice terminal se puede decir que como según la Teoría Fundamental de la Numeración el cero no es positivo ni negativo, el *lugar 00* es un aceramiento que no tiene por qué ser matérico o paisajístico, ya que es lograda ineffectividad.

Llamo *terminal* al último vértice porque es término para el diseño de este diamante y también porque el medio va de la muerte, como he dicho en algún lugar.

Si añadiera la protésica *carta a Gamoneda*, el que hasta aquí es un diamante sencillo se complicaría, pero como he dudado de su concernencia con el medio<sup>180</sup>, no la tengo en cuenta.

El esquemático diamante queda así:



## b) Diamante *biológico* de César Bobis

En el cerebro de César Bobis hubo de resonar la joven voz de Arthur Rimbaud a la hora de emborronar el cartón de la que en los días siguientes se haría la *pintura 199*, así como la *nieve* que le llevó a ejecutar el *collage*, el espíritu de ruina que circulaba por todas partes y, para rematarlo, la noticia de la reciente desaparición de Aníbal.

De aquellos mimbres, el artista produjo una obra de arte con profusión de acrílicos azules, blancos y castaños —Aníbal era rubio—, una estructura pictórica a la que no tituló pero que registró numéricamente y que formó parte de una serie que él llamo *Biología* y que arrumbó en uno de los rincones de su piso de Santa Cruz de Marcenado, en Madrid. Si hubo actos de recepción de la obra, fueron casuales.

Esta pintura suscita en mí un acto de recepción estética de atracción e inquietud<sup>181</sup> y, en acto de desdoblamiento quiasmático, me parece que coincido en algunos de sus valores policontexturalizados: las papelinas de aluminio que se llevaron a tantos o arruinaron de por vida a otros, representados todos ellos de modo *visceral*, en el ojo del remolino que los engulle.

<sup>180</sup> Porque es concepto que, de haber estado presente en la pintura, la cuestionaría como obra de arte.

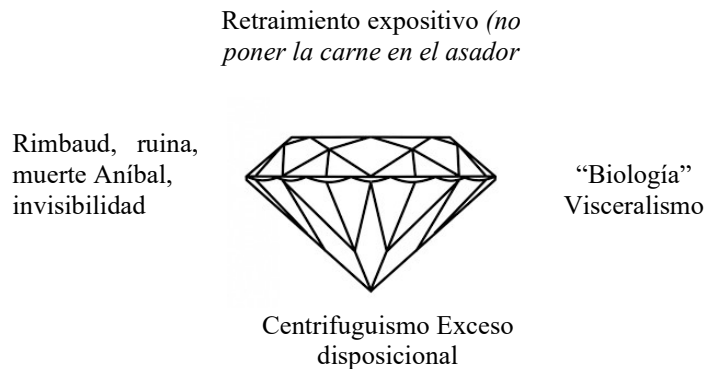
<sup>181</sup> La pesadilla de caerse de un barco en alta mar, frecuente en la práctica psicoterapéutica.

Bobis realizó un acto de producción en base a su coincidencia con unos ejes que eran vitales en su biografía de aquellos meses de 1987 y yo constato que el objeto que veo constituye una trama de elementos que me producen unas determinadas resonancias (la ruina de parte de mi generación, mi miedo a caer al océano, el miedo a la muerte), en fin, un segundo desdoblamiento quiasmático que afecta a las relaciones de producción, la primera en la que el objeto es sólo objeto, modo de ser y está al final del proceso de la producción, y la segunda, en la que ese objeto es *para mí* productor de resonancias.

Y cabría hablar —en otro momento— de la invisibilidad con la que Bobis lastró su obra tardía.

Por otro lado, aunque no tenga nada que ver con nada, constato la coincidencia de que Bobis, que *no ponía su carne en el asador* de las exposiciones públicas, pintaba “mucho carne” en sus cuadros, al decir de sus allegados<sup>182</sup>, como si fuera un mecanismo compensatorio.

Todo ello lo represento en un diamante corpóreo:



El diamante – rompecabezas es construido siguiendo los pasos aconsejados por Rudolf Kaehr, que admite que se pueda recurrir a *un poco de fantasía*.

El primer vértice del diamante (*Rimbaud, ruina...*) tiene que ver con las desapariciones<sup>183</sup>. Su contrario —en el vértice opuesto— cita la biología, ciencia de los seres vivos, y la víscera representada tiene tal entidad, aunque esté a punto de ser *enterrada* por el remolino.

Ambos estados, la carne desaparecida y la viva —con un poco de fantasía— es poner (o no, dis-poner) la carne en el asador<sup>184</sup>, tercer vértice del diamante y su contrario es un irreversible centrifuguismo, que casa con el exceso disposicional de la obra de Bobis a quien la biología no dio tiempo a construir repertorialidad alguna.

<sup>182</sup> El psiquiatra gijonés Guillermo Rendueles, en entrevista por email.

<sup>183</sup> Rimbaud, por su poema *Bateau ivre*.

<sup>184</sup> Desde el psicologismo se puede demostrar de varias formas, unas menos verdaderas que otras, pero todas creíbles.

Añado un tercer panel de su obra *inexpuesta*, “Obra Inédita” editada por el pintor y publicada en tiempo póstumo.



Y aquí —así, con una imagen múltiple— tiene lugar la ocusión de un primer intento de fagocitar obra de los pintores Manuel Jular y César Bobis, acompañados —a ratos— por el poeta Aníbal Núñez.

Murcia, marzo de 2022

## BIBLIOGRAFÍA.

- Alegre, Esther, y otros: *La materia del arte* (UNED).
- Bal, Mieke: *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal 2016
- Bobis, César: *Obra inédita*. 1997
- Claramonte, Jordi: *Estética Modal I* 2016 (Ed. Tecnos 2018) y *II* (Ed. Tecnos 2021), *Desacoplados* (UNED 2015), *La república de los fines* (CENDEAC 2011).
- Dieterlen, Germaine: *Essai sur la religion bambara*, Editions de l'Université de Bruxelles 1988
- Fernández Llamazares, Javier: *Crónicas de la burguesía leonesa*. Eolas Ediciones 2012
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Ed. Seix Barral 1959.
- Gamoneda, Antonio: *Lápidas*. Trieste 1986
- Hartmann, Nicolai: *Estética*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1977
- Núñez, Aníbal: *Rimbaud* (inédito, consultado con permiso de los herederos).
- Núñez, Aníbal: *Alzado de la ruina*, Editorial Delirio, 1ª Edición 2014.
- Núñez, Aníbal: *Taller del hechicero*, Amarú Ed. 2009
- Olmos Criado, Rosa M.: *Las corrientes informalistas en León. Tesis doctoral*. ULE 2009
- Pardellas, Rosamna, *El arte como obsesión. La obra poética de A. Núñez*, Verbum 2009
- Puppo, María Lucía: *De ruinas y cristales: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez*, Revista de Literatura nº 135, 2006.
- Rodríguez de la Flor, Fernando: *La vida dañada de Aníbal Núñez*. Ed. Delirio 2012
- Tatarkiewicz, Witold: *Historia de seis ideas*. 1986. Tecnos 2017
- Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. 2016 PRH 2020
- Vives, Vicente: *Aníbal Núñez. La luz en las palabras. Antología poética*. Ed. Cátedra, Letras Hispánicas, 1ª Edición 2009.

**ANEXO:**

**PRIMER PANEL**

**1. SERIE DE BANDERAS**



Despedida de la Legión Cóndor, Berlín, 1936 (fotografía de la revista Life)



Tarjeta conmemorativa del campo de concentración de San Marcos (León)



Estampa de la despedida de la Legión Cóndor, en 1939

## 2. SERIE DE HOMBRES EN FORMACIÓN



57770 DIE GROSSE ABSCHIEDSPARADE  
VOR FRANCO IN LEON .  
Stabschef General Franco schreitet in  
Begleitung des Befehlshabers der deutschen  
Legion, Generalmajor Freiherrn von Richthofen  
(links neben ihm), die Paradeaufstellung der  
deutschen Freiwilligen ab .

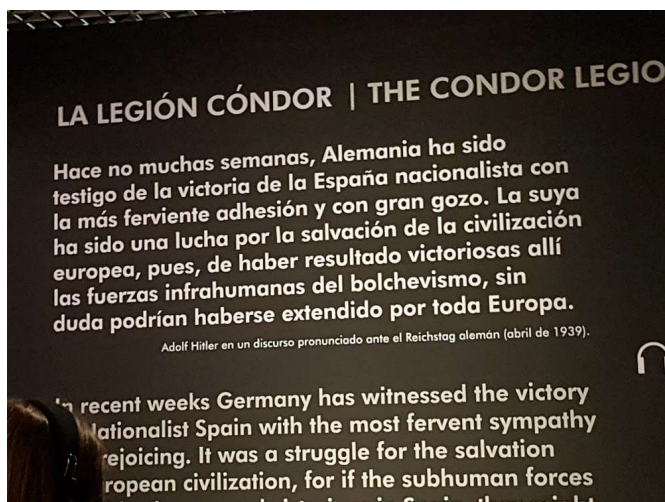
Despedida de la Legión Cóndor en el campo de aviación de la Virgen del Camino, León, presidida por el *Generalísimo* Francisco Franco (Colección José Luis García Maraña).



Hitler pasando revista a las tropas de la Legión Cóndor



Presos republicanos en formación militar, en San Marcos, 1936



Cartela de la exposición *Auschwitz*, Fundación Canal, Madrid 2018



Procesiones de celebración de la victoria franquista, León 1939 (Plaza de San Marcelo y puente de San Marcos, respectivamente)



Soldados de la Wehrmacht entrando en la calle de la Legión Cóndor, en su despedida de 1939 (fotografía: Hugo Jaeger).

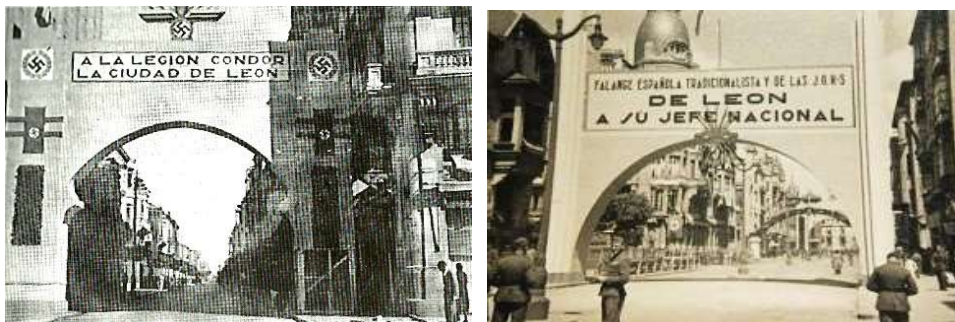
### 3. SERIE DE ARQUITECTURAS



San Marcos, en los primeros años del siglo XX



Palio con el escudo de la ciudad y la cruz gamada en la despedida de la Legión Cónдор, León 1939 (fotografía: Manuel Martín de la Madrid).



Arcos triunfales, a la Legión Cónдор y al Jefe Nacional. La primera fotografía, de Karl Dietz

#### 4. SERIE DE CUERPOS Y MEMORIALES



Asesinar y rematar. Exposición *Auschwitz*, Fundación Canal 2018

Una vez que se echaba el Zyklon B, el gas empezaba a subir desde el suelo y se producía una refriega espantosa en la que los más fuertes trataban de encaramarse a más altura. Era una lucha instintiva a muerte. Por eso los niños, los más débiles y los ancianos acababan siempre en el fondo, y los más fuertes, arriba. Porque, en aquella lucha a muerte, los padres ni siquiera se daban cuenta de que tenían debajo a sus hijos.

Filip Müller, superviviente de un Sonderkommando de Auschwitz (1985).

Once the Zyklon B was poured in, it rose from the ground upwards. And in the terrible struggle that followed, the strongest people tried to climb higher. It was instinctive, a death struggle. Which

*Techné* del empleo de Zyklon B. Cartela de la exposición *Auschwitz*, Fundación Canal 2018



Esqueleto de una víctima de fusilamiento extrajudicial, recuperado por la ARMH.



La Legión Cóndor desfilando por el bulevar de los Tilos, de Berlín, en 1939, junto al memorial de la Victoria Nazi.

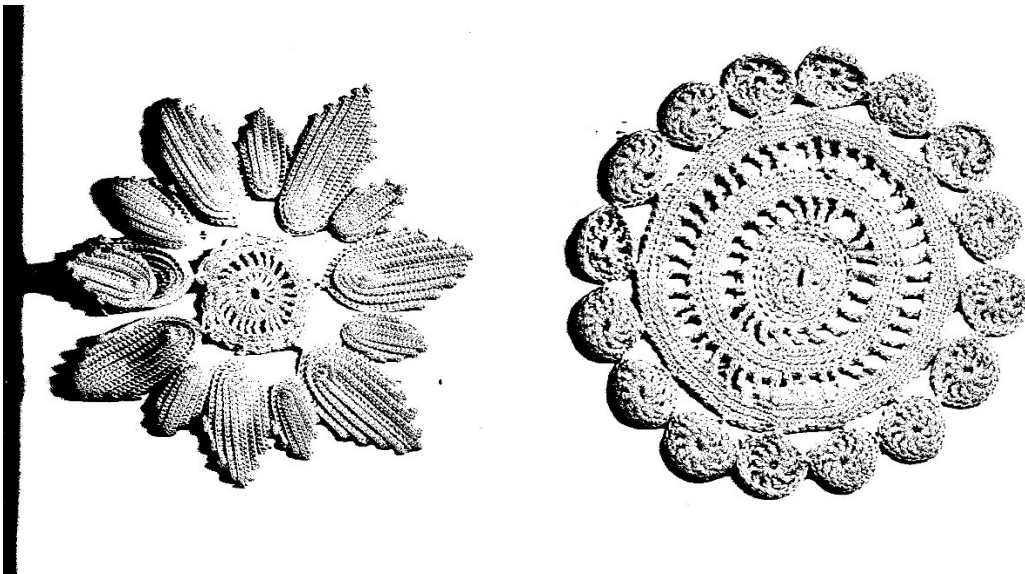


Concentración de exaltación patriótica junto al memorial del leonés Alfonso Pérez de Guzmán (el bueno), defensor de Tarifa, 1956. La estatua data de 1899 (fotografía de J.L. Santos Flórez)

**SEGUNDO PANEL, MINISERIE DE LEÓN EN LOS AÑOS 50**



Obispos desfilando por el centro de León, años 50.



Labor de ganchillo de los años 50.



Juguete de hojalata de la marca *Payá*, con cierto matiz clasista.

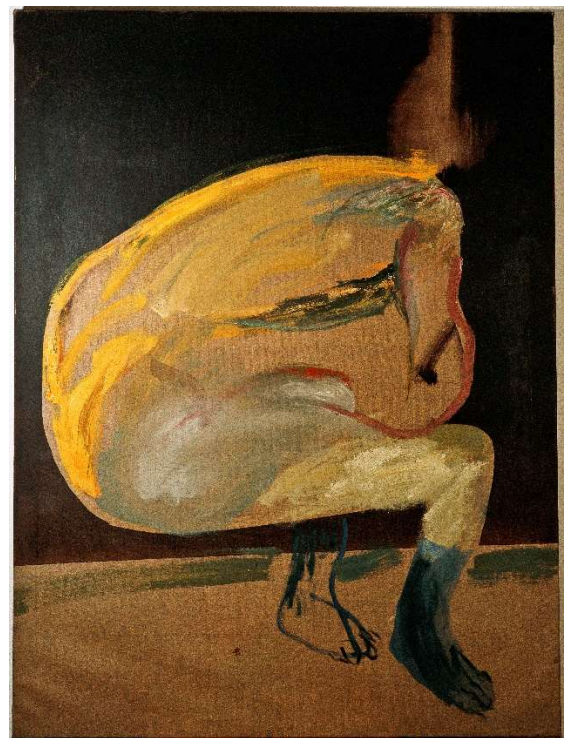
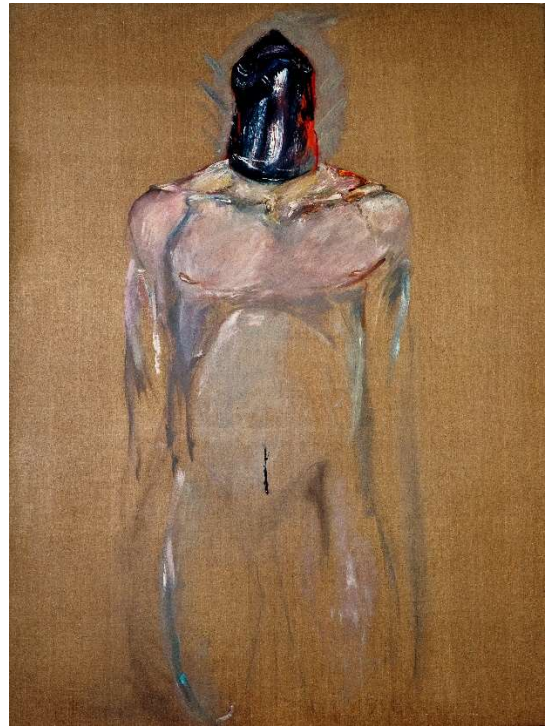
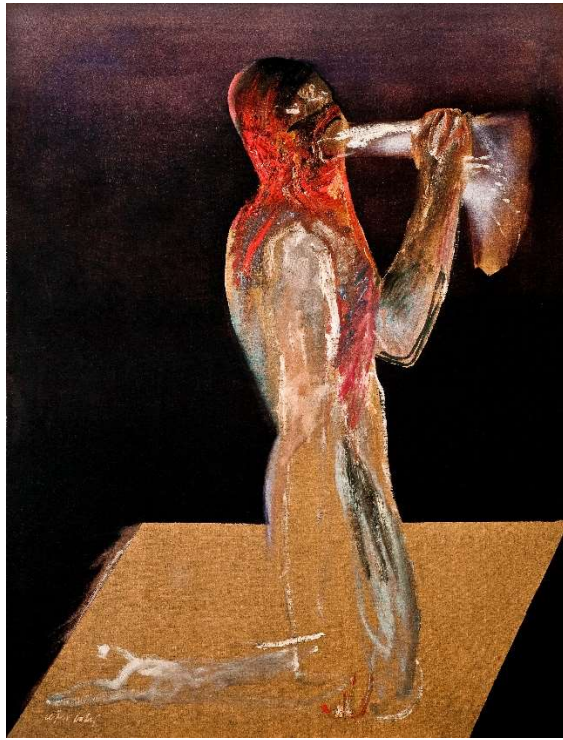


Cartilla de racionamiento, de 1952.

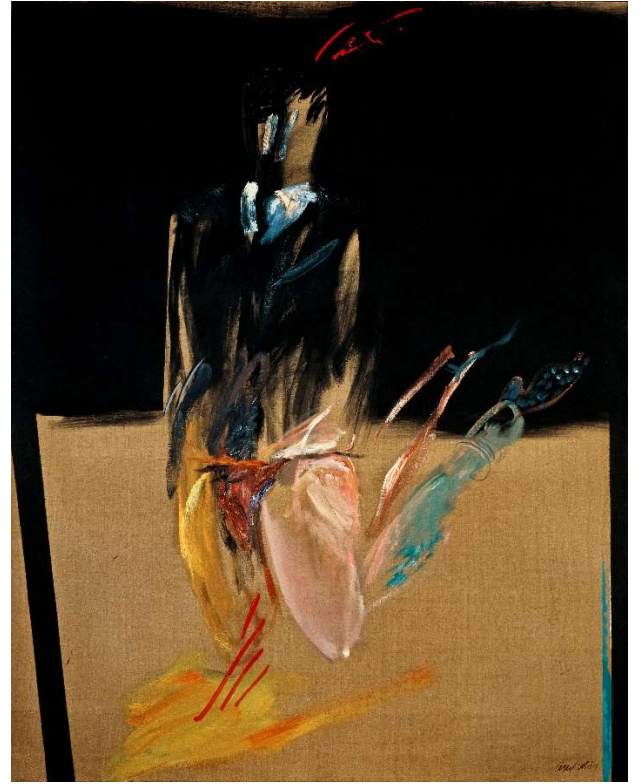
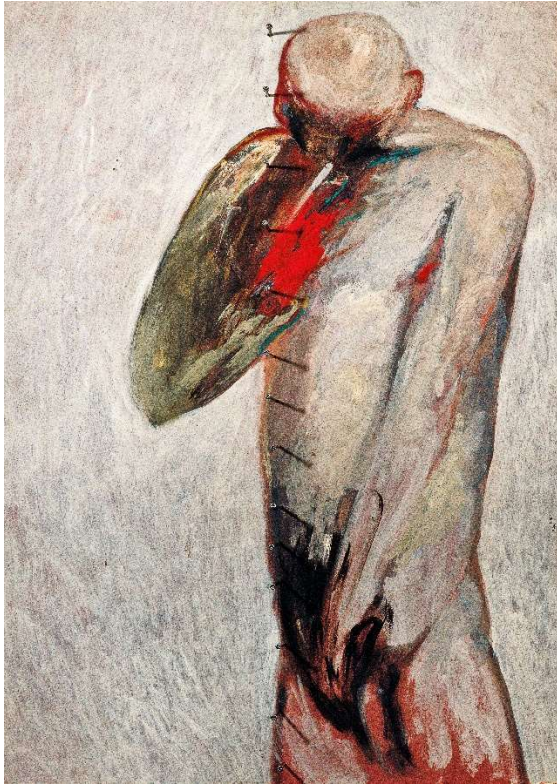


Marcelino pan y vino, 1951

TERCER PANEL. SERIE BIOLOGÍA DE CÉSAR BOBIS



Colección permanente de la Fundación S. Pambley



Colección permanente del Museo de León



Agradecimientos:

Francisca Aranjuelo, compañera de César Bobis.

Teresa Jular, hija de Manuel Jular.

José Ángel Núñez, hermano de Aníbal Núñez.

Uje Civieta, amigo de Aníbal Núñez.

M<sup>a</sup> Jesús Menéndez y Guillermo Rendueles, amigos de todos.