

REXISTENTES (2)

(Aníbal Núñez, César Bobis, Manuel Jular)

Trabajo de Teoría del Arte II

Grado en Historia del Arte, UNED

Carlos Pérez – Alvaro Calvo

Centro Asociado de Cartagena

Curso 2021 / 22

Tutor: Javier Sánchez Páramo

Es preciso, pues, llevar... la modestia epistemológica hasta el punto de reconocer que un investigador aislado... no puede, no debe, *trabajar más que sobre singularidades*.

Aby Warburg¹

Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de *n* dimensiones, de direcciones quebradas.

G. Deleuze y F. Guattari²

¹ Cita de Didi – Huberman, Georges: *La imagen superviviente*, (2002), p. 66

² G. Deleuze y F. Guattari, *Rizoma*, p.26

ÍNDICE

1.	En capítulos anteriores.	4
2.	Multiplicidades	6
3.	El legado de Bobis	6
	3.1 Bobis con Bacon	7
4.	La desencarnación de Jular	13
	4.1 Jular con Shostakovich	14
	4.2 Jular con Mondrian	19
	4.3 Jular con Rimbaud (y con Aníbal)	23
5.	Resistencia a terminar	35
6.	Bibliografía	37
7.	Anexo	39
	Agradecimientos	43

1. EN CAPÍTULOS ANTERIORES.

De 1936 a 1975, en España *aconteció* el franquismo.

Y en los últimos diez de esos años oscuros, los artistas leoneses Manuel Jular y César Bobis y el salmantino Aníbal Núñez, contribuyeron a la resistencia, los dos primeros como militantes del Partido Comunista.

De ahí la broma del título:

§10... si hay más de un género de existencia... por ejemplo el de la existencia física, o el de la existencia psíquica...³

Los tres existieron y aún lo hacen en el recuerdo de algunos irredentos.

En la primera parte de este trabajo, de igual título y parecido subtítulo, y que correspondía a la asignatura de Teoría del Arte I, distinguí un pretexto —la memoria histórica de algunos de quienes se opusieron a la dictadura del *Generalísimo*— y el contexto —la ciudad de León como laboratorio represivo del nazismo, de forma que a finales de 1936 habían sido fusiladas 3.000 personas y recluidas 12.200 en once centros de concentración, para una población de 30.000 habitantes⁴.

Todo ello bajo la dirección de altos oficiales de la Legión Cóndor alemana, cuyo cuartel general estaba en el aeródromo militar de La Virgen del Camino (León).

En aquel ambiente de temor nacieron y se criaron Manuel Jular y César Bobis.

En los 50, como por aquellas provincias ya no quedaba mucha gente a la que fusilar o agarrotar, la represión pareció suavizarse. Refiriéndose a esos años de violencia en apariencia sofocada, escribió Aníbal Núñez, en un poema de 1972:

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”)⁵

Decenios después, en la agitada construcción de la democracia de los 80, con el aparato represor franquista impune, la obra gráfica de Jular y Bobis se plasmó en medios impresos críticos que se distribuían en todo el estado, como *Mundo Obrero*⁶, *El Viejo Topo*, *Ciudadano*...

³ Souriau, Étienne: *Los diferentes modos de existencia* (1943), p. 99

⁴ <https://www.ileon.com/actualidad/119431/los-otros-campos-de-concentracion-de-leon-ciudad-durante-la-guerra-civil-de-los-que-nadie-quiere-acordarse>. Consulta 5/5/2022, 12:03 h.

⁵ Núñez, Aníbal: Tríptico de la infancia, en *Fábulas domésticas*, 1972.

⁶ Órgano oficial del Partido Comunista de España (PCE).

A partir de los 90, la obra de los tres siguió una suerte diversa: la de Aníbal Núñez se expandió tras su muerte en 1987, la de César Bobis es aún desconocida y la de Manuel Jular le acompañó en vida: el artista sobrevivió hasta 2017, fue *artistizado*⁷ ya en los 70 y llegó a instaurar⁸ una repertorialidad rematada por su correspondiente exceso.

La razón de que Bobis sea desconocido es que a los 30 años de edad *bunkerizó* su producción pictórica para evitar su mercantilización, algo que confesó en su único libro, *Obra inédita*, que no llegó a ver publicado porque murió unos meses antes.

Su biografía no le importa a nadie. Exponer le trae al fresco. El desierto de las galerías, o le estremece o le da risa. Su historia son, simplemente, sus obras. Y pintar así, con los pocos, como los pocos, es lo único que le mantiene vivo y unido a los dioses, y lo que le permite el placer de comprobar, al día siguiente, deslumbrado, la obra realizada, la obra bien hecha. Con eso basta.

Aunque Bobis compensó esa *anatemización* de la mirada pública respecto a su obra con una patente *anatomización* de la misma.

En capítulos anteriores⁹... procedí a analizar tres pinturas de Jular, dos de Bobis y un poema de Núñez, todo lo cual hice desde planteamientos ónticos, epistemológicos y axiológicos, al ortodoxo amparo de la Estética Modal guiado por la visión de la obra del profesor Jordi Claramonte y con otras fuentes, especificadas en dicho texto.

Y sucedió que dos de las pinturas, una de cada pintor, entendí¹⁰ que eran axiológicamente reductibles a concepto y por ello las hice objeto de *analysis interruptus*.

En este segundo trabajo —o parte— arriesgo un cambio de enfoque y me desciento, me vuelvo heterodoxo.

Nada más comenzar, constato dos peculiares desdoblamientos.

El primero se da cuando uno de los tres resistentes sobre los que versa esta extraña picto / poema / grafía y por casualidad el último en nacer¹¹, Aníbal Núñez, perdió su existencia biológica en 1987 y, como de manera compensatoria, de inmediato tuvo lugar una potente eclosión de nuevas existencias¹² que contenían su decir poético, en forma de poemarios, antologías, biografías y tesis doctorales.

Fallece Aníbal con un solo poemario publicado y casi al día siguiente surgen decenas de *anibales* editoriales. Existencialmente, pues, se desmaterializa, pero no desaparece.

En el segundo desdoblamiento, César Bobis conservará su materialidad biológica nueve años, hasta la segunda mitad del decenio y en el preciso final de ese tiempo es la obra de Jular la que perderá su consistencia matérica, por así decirlo.

Es decir, que se esfuman juntos la corporeidad de Bobis y la llamada “materia del arte”¹³ referida a Jular,¹⁴ aunque el pintor conserva anatomía y oficio durante veinte años.

⁷ Consagrado.

⁸ Término empleado por Étienne Souriau.

⁹ En el trabajo correspondiente a la asignatura Teoría del Arte I.

¹⁰ Por honesto convencimiento o por pereza, no está claro.

¹¹ En 1943

¹² Bibliográficas

¹³ Alegre, Esther y o.: *La materia del arte*. UNED.

¹⁴ La obra pictórica de Jular posterior al año 2000 sustituía caballete y pinceles por *McIntosh* y *plotter*.

Este segundo trabajo va pues del mismo poeta y los mismos pintores que el primero, aunque ahora se subtítulan en el orden de su fallecimiento¹⁵: Aníbal Núñez, César Bobis y Manuel Jular.

Como en el primer trabajo, planteo en este segundo algunas obras de las que extraigo significados algo literaturizados, pero es porque, al decir de Mieke Bal:

Las prácticas interpretativas en los estudios de cultura visual defienden que el significado es dialógico... entre el espectador y el objeto, así como entre distintos espectadores¹⁶.

2. MULTIPLICIDADES.

Esta segunda parte la enfoco desde multiplicidades sustantivas por la que los pintores vehiculizaron sus inconscientes en las obras que analizaré. Y, quizá influido por lecturas warburgianas, lo haré sin demasiada secuencialidad *lógica*, sino dejándome llevar por líneas de fuga que vayan surgiendo:

Warburg multiplicó los vínculos entre los saberes... entre las respuestas posibles a esa loca sobredeterminación de las imágenes¹⁷.

Buscaba... algo que fuera imagen, pero también acto (corporal, social) y símbolo (psíquico, cultural), una sopa de anguilas teórica¹⁸.

Si bien, lo que para Warburg es “una articulación de... tres posicionamientos: filosófico (para problematizar los términos de “pathos” y “fórmula”), histórico (para hacer emerger la genealogía de los objetos) y antropológico (para dar cuenta de las relaciones culturales que tales objetos ponen en juego)”¹⁹, aquí es algo alocado²⁰.

En los análisis atiendo al saber filosófico y estético deleuziano, también a lo antropológico, con Aby Warburg como referencia, y a la cultura visual, tratando de seguir la sagacidad crítica de Mieke Bal. Toda una “sopa de anguilas teórica” en la que reptan —insuficientemente hervidos— los *peces* de lo histórico, lo político y lo psicológico.

Todo ello alrededor de la *singularidad* de la obra de dos pintores *provincianos*, César Bobis y Manuel Jular, y de un poeta mesetario, Aníbal Núñez.

3. EL LEGADO DE BOBIS.

Los últimos nueve años de César Bobis son de *perdida* existencia en lo vital y en lo pictórico. Expresado en palabras de Étienne Souriau:

§93... Existir perdidamente... ¿pero no es existir de una manera distinta a un existir hecho de grisura... de apatía y desazón cotidiana?²¹

Años después de morir, se ha escrito de su pintura:

¹⁵ El orden opuesto a la primera parte del trabajo, que era el de su nacimiento.

¹⁶ Bal, Mieke *Tiempos trastornados* (2016), p. 51

¹⁷ Didi-Huberman, Georges. (2002), p. 38

¹⁸ Didi-Huberman, Georges. (2002), p. 39

¹⁹ Didi-Huberman, Georges. (2002), p.183

²⁰ Derivado de la “loca sobredeterminación de las imágenes”.

²¹ Souriau, Étienne. (1943) p. 199

Su obra en conjunto, de difícil clasificación, encierra rasgos de estilos pretéritos como el Barroco o el Expresionismo. Apoyándose en la abstracción y en el estilo figurativo idiosincrásico de Bacon consiguió crear una obra plástica de gran intención y sensibilidad poética...²²

El libro *Obra inédita*, cuya edición constituyó el legado colectivo de César Bobis, está organizado en nueve series: *Paseos, Arae, Mesopotamia*²³, *Biología, Flores, Palestra, Acuarelas Blancas, Coda y Cerámicas*. César produjo un número aproximado de trescientas pinturas.

La más prolija de las nueve series y quizá la más significativa es *Biología*. De ella es la pintura que analizo aquí.

3.1 BOBIS CON BACON.

De la etapa final de César Bobis es el óleo sobre lino de título *Indian Summer*, firmado en la esquina inferior izquierda pero no datado en el cuadro, adscribible a los años 90.

La traducción al castellano, no literal pero sí popular, de *Indian Summer* es “veranillo de San Martín”, el último regalo de clima cálido que a veces hace la naturaleza cuando comienzan a insinuarse los fríos del otoño.

Si analizo esta pintura con los parámetros de *un Bacon*, constato que posee los tres elementos que Gilles Deleuze identifica en obras del pintor irlandés:

“Distingue en su pintura tres elementos fundamentales, que son: la estructura material, el círculo-contorno, la imagen montada...²⁴

La estructura material es en este cuadro una capa de color morado oscuro, de manera casi imperceptible más clara en su extremo superior²⁵; en la parte inferior se halla el contorno, que en esta pintura —como en algunas de Francis Bacon— no es un círculo sino un paralelepípedo romboidal y cuya textura es de lino, es decir que no fue pintado. Sobre él se encuentra la Figura, de rodillas y con algunos arañazos, que parece engullir o escupir algo de color blanco y forma triangular.

²² Otero, Eloísa: “Una exposición de César Bobis recordará al desaparecido pintor leonés en el Museo de Salamanca”, en <https://tamtampress.es/2020/07/01/una-exposicion-de-cesar-bobis-recordara-al-desaparecido-pintor-leones-en-el-museo-de-salamanca/> Consulta en 21/03/2022 20:53 h.

²³ Referida a la ciudad de Madrid.

²⁴ Deleuze, Gilles: (1984), p. 6

²⁵ Al contrario de los *Bacon* analizados por Deleuze, de cuya estructura escribe: “los grandes colores planos de color vivo... con función espacializante”, (1984), p. 6.



La forma poliédrica, no circular, del contorno es también propia de Bacon, como he dicho:

Hay otros procedimientos de aislamiento: poner la figura... en un paralelepípedo...²⁶

²⁶ Deleuze, Gilles. (1984), p. 4

Respecto a si la Figura lleva a cabo la ingesta de algo o lo escupe, cabe hacer algunas apreciaciones.

La primera es relativa a la similitud del cuadro de Bobis con esculturas y pinturas dedicadas a Cronos (o Saturno o Urano) devorando a sus hijos²⁷, aunque Mieke Bal advierte sobre el riesgo de estas interpretaciones:

Interpretaciones como las basadas en mitos facilitan la proyección de lo conocido sobre lo novedoso²⁸

Y Deleuze:

... la pintura antigua estaba aún condicionada por ciertas “posibilidades religiosas” ... la pintura moderna es un juego ateo.²⁹

En cualquier caso, en un principio puedo inferir que la pintura gira en torno al poder, ya que la razón de que Cronos devore a sus hijos al nacer es el miedo a ser derrocado por uno de ellos.

Pero, además, en el “juego ateo” que Deleuze atribuía a la pintura moderna, me atrevo con una interpretación ineludible para el historiador del arte, ya sea en opinión de Burckhardt citado por Didi-Huberman en su libro sobre Warburg³⁰ o de Foucault citado por Martínez Luna:

...entre imágenes y palabras, entre lo visible y lo decible, se extiende una nebulosa tierra de nadie³¹

Esta “tierra de nadie” puede ser —en la pintura de Bobis— un falo, que en su forma biológica³² sería el órgano sexual de alguien que ha sido invisibilizado en la representación —más nebulosa tierra de nadie aún—, ausencia asimismo propia de Bacon:

Los *Tres estudios*... muestran la figura cerrando la puerta a la intrusa, o visitante...³³

La Figura expulsa al intruso, si bien antes le hurta su falo³⁴:

Bacon tiene necesidad... de una función testigo, que hace parte con la Figura y no tiene nada que ver con el espectador³⁵

Ese falo de color blanco, como el semen de un pene, troceado y aislado, es el testigo baconiano. Y hay más:

El falo como imagen en la superficie corre el peligro de ser recuperado, en cada instante, por el pene de las profundidades o por el de la altura; y de ser castrado,

²⁷ De Rubens y Goya, al menos.

²⁸ Bal, Mieke, (2016) p. 22

²⁹ Deleuze, Gilles. (1984), p. 8

³⁰ En palabras de Burckhardt, citado por Didi-Huberman: “... el historiador no debe excluir nada de lo que pertenece al pasado, las lagunas, los contramotivos, las aberraciones, forman parte de la búsqueda” Didi-Huberman, Georges. (2002), pág. 70

³¹ Martínez Luna, Sergio. *Cultura visual*, p. 34

³² Aunque el falo freudiano es más cultural - social.

³³ Deleuze, Gilles. (1984), p. 10

³⁴ Ahora, cultural – social, su poder.

³⁵ Deleuze, Gilles. (1984), p. 10

de este modo, como falo, ya que el pene de las profundidades es él mismo devorador, castrante, y el de la altura, frustrante.³⁶

Si lo que esta Figura lleva a su boca es un pene³⁷, cabe deducir un cierto desdoblamiento quiasmático³⁸ en cuanto a la acción que se dispone a realizar: un “chupeteo”³⁹ o un huir a través suyo, lo cual no es tan contradictorio como podría parecer, ya que en ocasiones la práctica sexual es bien evasiva.

La Figura es el cuerpo, y el cuerpo tiene lugar en el cerco del círculo... aproximación del horror o de la abyección ... escapar entero por el agujero del desagüe.⁴⁰

Aunque la pintura puede referirse no a una sino a las tres pulsiones⁴¹, la conservación (ingesta); la sexualidad (felación); la destrucción (castración). Y, sin darme cuenta, he entrado en el terreno de lo psicológico.

Si me sitúo en el eje psicológico que trabajó Aby Warburg, he de mencionar:

Temas omnipresentes en los últimos años de Warburg: el “combate con el monstruo” en nosotros mismos... el modo “complejo y dialéctico” del sujeto con ese misterioso *Monstrum* definido en 1927 como una “forma causal originaria” ...⁴²

Este monstruo bobisiano que parece datar de un hipotético momento crepuscular de succiones desesperadamente vivificadoras, *síntoma* antes que *símbolo*...

... el paciente no tiene ningún recuerdo de lo que ha olvidado y rechazado y no hace más que *traducirlo en actos*.⁴³

Y el acto de crear esta imagen de un tan pulsional *veranillo de San Martín* es continuación de una saga antropofágica que implica al propio Aby Warburg, según la cita de Didi-Huberman acerca del paciente – interlocutor del doctor Binswanger:

En el punto más álgido de su sufrimiento psíquico, Warburg, en Kreuzlingen, comía compulsivamente pequeños trozos de chocolate con la impresión de evitar, provisionalmente, comerse a sus propios hijos: y es que se tomaba por Cronos y se debatía en las terribles angustias de *ser el tiempo*.⁴⁴

Me pregunto si detrás de tópicos tan al uso como la expresión “está para comérselo” referida a bebés, por ejemplo, no habrá reminiscencias de este tenor.

Hay serias *supervivencias* clásicas en el mítico engaño de Rea a Cronos —dándole un pedrusco en lugar de al recién nacido Júpiter— en un pélice griego de figuras rojas de 460 a.C. atribuido a Nausicaa, que está en el MET de Nueva York y en un bajorrelieve griego de época helenística que se halla en el Museo Capitolino de Roma.

³⁶ Deleuze, Gilles. (1990), p. 240

³⁷ Biológico.

³⁸ Añoranza de la Estética Modal.

³⁹ “que se distingue de la succión”, Deleuze, Gilles. (1990), p. 235.

⁴⁰ Deleuze, Gilles. (1984), p. 11

⁴¹ ...las tres pulsiones se mezclan en profundidad, en condiciones tales que la conservación brinda más bien la pulsión, la sexualidad el objeto sustitutivo, y la destrucción la relación entera reversible. Deleuze, Gilles. (1990), p. 235

⁴² Didi-Huberman, Georges, (2002), p. 259

⁴³ Didi-Huberman, Georges (2002), p. 282

⁴⁴ Didi-Huberman, Georges (2002), p. 464.



Péllice griego del MET



Bajorrelieve del Museo Capitolino

Y otras *Nachleben*, textuales en las crónicas (entre ellas las colombinas) y en estudios antropológicos que dan cuenta de prácticas canibalísticas en América (indios caribes, mayas, aztecas, guaraníes y mapuches).

Y del Saturno devorador de sus hijos en obra de los siglos XVII a XIX, escultórica de Hendryk de Keyser, y pictóricas, entre otras, de Lama, Rubens o Goya.



Hendrik de Keyser, de 1619-21



Giulia Lama, 1735



P. P. Rubens, 1636 (Museo del Prado)



Francisco de Goya, 1819-23

En estas imágenes, como en el cuadro de Bobis, parece pertinente la cita acerca de la “fuerza plástica”:

Acoger una herida y... hacer participar a su cicatriz en el desarrollo mismo del organismo⁴⁵.

⁴⁵ Didi-Huberman, Georges (2002), p. 143

Cabe otra lectura, desde lo visual, acorde con la militancia política del pintor, pero ingenua: que la Figura hable a través de un megáfono, ya que en el detalle de la obra se perciben líneas blancas en el extremo abierto del instrumento supuestamente fálico, posible saliva de un orador apasionado⁴⁶:

Toda la serie de espasmos con Bacon es de este tipo, amorcillos, vómito, excrementos, siempre el cuerpo que intenta escapar por uno de sus órganos...⁴⁷

En cualquiera de las interpretaciones, la pintura de Bobis bebe en la fuente baconiana, pero es *poiética* en cualquiera de las interpretaciones, ya sea en la ingesta filicida de Cronos, en la castración - felación o vómito, o incluso en la bienintencionada arenga (vómito verbal, en ocasiones), inédita respecto a obra baconiana, tan brutal o más.

En todas las visualidades se desliza el poder, lo que se puede ilustrar con una nueva cadena de citas: ésta triple de Nietzsche citado por Foucault en un libro de Amanda Núñez:

... por detrás de todo saber o conocimiento lo que está en juego es una lucha de poder.⁴⁸

Salvada la acción afrontada por la Figura, el detalle de la cabeza me atrapa, interrumpe el análisis:

Bacon es pintor de cabezas no de rostros. ... persigue un proyecto... deshacer el rostro, encontrar o hacer surgir la cabeza bajo el rostro ⁴⁹

La cabeza está desosada antes que huesuda ⁵⁰

Las... cabezas de Bacon afirmarán su identidad con los colores de la carne animal, el rojo y el azul ⁵¹

En esta pintura, el color de la desosada cabeza es morado en su casquete y rojo en mejillas y cuello, atravesado por venas a flor de piel, manteniendo su boca airada y castradora.

... el grito de Bacon, es la operación por la cual el cuerpo entero escapa por la boca. Todos los impulsos del cuerpo... ⁵²

serie de la boca que grita⁵³.

Boca y cuerpo:

El cuerpo ya no tiene órganos... es carne y nervio, "atletismo afectivo", grito-soplo...⁵⁴ Los órganos sexuales aparecen un poco por todas partes ⁵⁵

Y:

⁴⁶ Que persigue el poder para sí o los de su *muta*, en vocablo de Elías Canetti.

⁴⁷ Deleuze, Gilles. (1984), p. 12

⁴⁸ Amanda Núñez, pg. 62

⁴⁹ Deleuze, Gilles. (1984), p. 14

⁵⁰ Ibid, p. 16

⁵¹ Ibid, p. 17

⁵² Ibid. p. 12

⁵³ Ibid, p. 23

⁵⁴ Ibid, p. 28

⁵⁵ Ibid, p. 29

... la presencia del Testigo, que siente, que ve y que habla; la manera como el cuerpo se escapa, es decir, escapa al organismo... Se escapa por la boca abierta en O, por el ano o por el vientre, o por la garganta...⁵⁶

En línea con los síndromes que incluyen lo corporal, tomemos de la psicología la definición de la histeria —hoy Trastorno de Personalidad Histriónico— que hacen Laplanche y Pontalis en el *Diccionario de Psicoanálisis*:

Clase de neurosis que ofrece cuadros clínicos... histeria de conversión, en la cual el conflicto psíquico se simboliza en los más diversos síntomas corporales...⁵⁷

Cabe añadir aún otra reflexión deleuziana acerca de la histeria:

Con la pintura la histeria deviene arte. O mejor aún, con el pintor la histeria deviene pintura... la abyección deviene esplendor⁵⁸

Y finalizando con la supuesta mimesis baconiana a través de la que se expresó Bobis:

porque pone la visibilidad del grito, la boca abierta como abismo de sombra⁵⁹

Mimesis que es supuesta en tanto “el mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria”⁶⁰. Obra *poiética*, pues.

4. LA DESENCARNACIÓN DE JULAR.

A finales del siglo XX —en 1999, año de desastres naturales con decenas de miles de muertos— Manuel Jular produjo un significativo cambio en su *techné*: el abandono del caballete y el lienzo⁶¹ y su sustitución por un *MacIntosh* y la impresión de los cuadros en *plotter*, datados y firmados después por el pintor.

Con esta pintura —que recibió, en su círculo, el nombre de “no matérica”— realizó una primera y breve exposición en Murcia a finales de 2004, que se llamó *Jular, de camino*, pero la presentación de largo fue en mayo de 2005 en León, en la exposición *Our way*, junto con esculturas del artista Juan Carlos Uriarte.

Desde entonces, no tocó un pincel, como quien dice.

Analizo —a mi manera, creyendo seguir las enseñanzas de mis maestras⁶²— obra julariana de tres momentos: del último año del siglo, 1999, al que pertenece *Conversaciones con Shostakovich*; del último año del primer lustro del siguiente siglo, 2005, del que es el cuadro *Jular & Mondy*, expuesto en la citada *Our way*; y dos pinturas del cuaderno *Rambó*, elaborado y maquetado por Jular en 2011, el primer año del segundo decenio de ese mismo siglo, en el que aún estamos.

⁵⁶ Deleuze, Gilles. (1984), p. 31

⁵⁷ J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, pág. 175.

⁵⁸ Deleuze, Gilles. (1984), p. 32

⁵⁹ *Ibid*, p. 37

⁶⁰ Deleuze, G. y Guattari, F. (1976), p. 26

⁶¹ Así como los útiles habituales de la pintura: pinceles, espátulas, tubos...

⁶² Amanda Núñez y Jordi Claramonte.

Al hilo de ese cuaderno *Rambó*, lo hago acompañar por una traducción inédita de Aníbal Núñez de poemas de Rimbaud seleccionados por él.

4.1 JULAR CON SHOSTAKOVICH.



Conversaciones con Shostakovich, Manuel Jular 1999

De 1999 es *Conversaciones con Shostakovich*, de una serie de la que José Gómez-Isla⁶³ escribió:

... quizá la rotundidad matérica sea el primer elemento característico que podemos apreciar... Una materia que el pintor va incorporando gradualmente en distintas capas... veladas cromáticamente y engullidas posteriormente por las siguientes... consigue que las texturas de las capas inferiores emanen y sigan respirando por debajo de las superiores. Un procedimiento éste en el que no existe pretensión alguna de ocultamiento⁶⁴.

Y Rosa Olmos:

Se apoya tanto en la gestualidad de trazo amplio, generoso en materia y ademán, como en una signicidad cercana a la caligrafía⁶⁵... de factura rápida y nerviosa... si en algunos cuadros es empleada como soporte de un texto, éstos quedan semiocultos, con dificultad para ser leídos bajo una maraña de ondulaciones sígnicas que prácticamente los recubren, aplicadas directamente con el tubo⁶⁶

Si me posiciono frente a la obra, evoco la imaginaria conversación del pintor con el músico por él —en la pintura— *invocado*.

Tal diálogo habría de requerir de una complicidad que tenían, la de sus respectivos choques con aparatos partidarios: el pintor con el sectarismo de los primeros tiempos del PCE legalizado en España, y el músico con la dictadura soviética encarnada por Iósif Stalin y quizás transcritos en la enmarañada caligrafía sita sobre el fondo del cuadro.

Aunque el acta de lo conversado resulta ininteligible es seguro que está más afuera (en dirección a mí) del modal estrato inorgánico o estructura deleuziana, y fundido con un estrato orgánico que es asimismo psíquico:

... Por una parte, lo más profundo es lo inmediato; por otra lo inmediato está en el lenguaje⁶⁷

El lenguaje que Jular obtuvo estrujando tubos de pasta sobre el fondo negro del cuadro, a *mano-tumba abierta* evoca “lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o la molestia de una historia por contar.”⁶⁸

Una vez más: ¿qué habrían podido decirse Shostakovich y Jular?

El ácido Jular⁶⁹ y el discolo Shostakovich tenían mucho de qué hablar. En el caso del músico, su primer tropiezo con Stalin fue a raíz del estreno de la ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsenk* en 1936, y un despectivo comentario del dictador a la salida del estreno, recogido por el titular de portada del Pravda del día después: “*Confusión en vez de música*”⁷⁰ y la purga “contra la insubordinación de las artes” que comenzó ahí. Críticas similares había merecido la obra informalista de Jular en las filas de sus camaradas de militancia en el PCE.

⁶³ Catedrático de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca.

⁶⁴ Olmos Rosa. *Tesis Doctoral*, (2009), p 45

⁶⁵ Sobre la fuente tipográfica de uso abierto “La Jular”, véase: <https://lajular.es/>

⁶⁶ Olmos, Rosa (2009), p 46

⁶⁷ Deleuze, Gilles. (1990), p. 54

⁶⁸ Deleuze, Gilles. (1984), p. 23

⁶⁹ Poseedor de una extensa cultural musical, por otra parte.

⁷⁰ Ross, Alex *El ruido eterno*, (2009) pág. 290.

Y podrían hablar —pintor y músico— de la manera en que Jular abandonó la militancia pero fue contratado acto seguido como ilustrador del periódico del partido, *Mundo Obrero*, y del ejercicio de la “ironía musical”⁷¹ con la que el ruso hubo de solventar su mala racha con el poder soviético de los años 30, ocultando sus críticas a Stalin en cómicos guiños de las partituras, como pasajes con un uso excesivo de las repeticiones, algo que también solía hacer el dictador en sus alocuciones.

Y quizás, si el orujo o el vodka fluía, podrían confesar las humillaciones que aceptaron, o comentar la rehabilitación del músico en 1945 a raíz de su sinfonía *Leningrado* y de su segunda caída en desgracia en 1948, por el llamado *Decreto Histórico* y la prohibición de casi medio centenar de obras de músicos, entre ellos Shostakovich. O incluso hablar de la autocrítica que hizo el músico, llamándose “muñeco de papel recortable tirado de un hilo”⁷² y del perdón final del *padrecito* Stalin un año después.

En la obra de 1999, el pintor da fe de ese fantasmático encuentro con el embarullamiento sígnico y con dos manchas, una en azul y otra en rojo, los colores de la carne animal...

... con los colores de la carne animal, el rojo y el azul ⁷³

Aunque este rojo julariano parece incinerador, un *Fuego*...

En el límite, hay una unidad de todos los cuerpos, en función de un Fuego primordial en el que se reabsorben y a partir del cual se desarrollan según su tensión respectiva.⁷⁴

Y a la par veo ese *Fuego primordial* con forma totémica, incluso puede que fálica y diría que lo que se entromete es, de nuevo, el poder, que en este momento era —tanto para Jular como para el fantasma julariano Shostakovich— el de la dictadura de los autoerigidos en representantes del proletariado.

La siguiente cita parece extraída de la contemplación de la obra:

Y así se conforma la ontología de la imagen como acontecimiento icónico, tramado con las palabras, pero nunca completamente verbalizable...⁷⁵

Este diálogo pintado por Jular debió serlo de ambos *existentes*, aunque es posible que lo fuera también de la música y la pintura.

... la música... conoce la onda y la nerviosidad... Si bien se puede hablar... de cuerpo a cuerpo en la música... es la pintura la que descubre la realidad material de los cuerpos, con su sistema líneas-colores, y su órgano polivalente, el ojo. “Nuestro ojo insaciable y en celo”, decía Gauguin.⁷⁶

Y de manera interpuesta entre ambas artes, lo he dicho, la revolución proletaria ya transformada en dictadura del *proletariado*, el cual en estos años ya había sido sustituido por un *padrecito* dictador.

⁷¹ Ross, Alex. (2009), p. 310

⁷² Ibid, p. 323

⁷³ Deleuze, Gilles. (1984), p. 17

⁷⁴ Deleuze, Gilles, (1990) *Segunda serie, De los efectos de superficie*, p. 30

⁷⁵ Martínez Luna, Sergio. (2019), p. 32

⁷⁶ Deleuze, Gilles (1984), p. 33

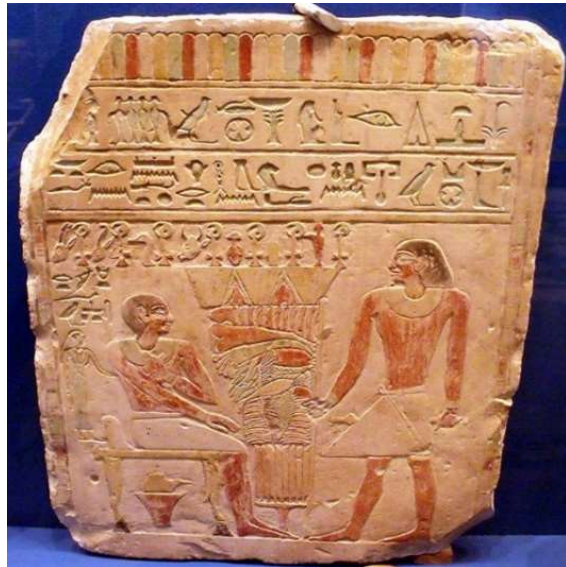
Pero como “*la imagen late* como un movimiento de respiración, o de sístole y diástole”⁷⁷ me resulta insuficiente haber mencionado —seis párrafos atrás— la forma totémica de la pintura sin escarbar algo más.

Y es que, en la recepción de la obra constato un “amasijo, un conglomerado o un rizoma de relaciones”⁷⁸: el que constituyen una forma rectangular de orientación vertical (casi omitida pero que como historiador del arte⁷⁹ asimilo a un enmarcado), la grafía y la carne animal que son los dos trazos perpendiculares azul y rojo ígneo.

Esos tres elementos evocan *Nachleben* en los *kudurru* cassitas de la civilización babilónica, en estelas neosumerias, egipcias o griegas, y mayas de Yucatán (México), e incluso en puertas de granero talladas del País Dogón (Mali), artefactos sígnicos —en Mali la expresión oral es en francés y bamanankan y en Bandiagara en dogón, pero ni los maestros saben escribir en sus lenguas; por ello, las figuras de los relieves dogón suplen la escritura⁸⁰— y de madera, como los paneles de madera de la tumba de Hesiré en Saqqara, de la Dinastía III del Reino Antiguo egipcio.



Kudurru del rey Melishipak II, s XVI aC



Estela de Naga-ed-Der Dinastía XI, Reino Medio

⁷⁷ Didi-Huberman, Georges. (2002), p. 171

⁷⁸ Ibid, p. 40

⁷⁹ En placenta... y placenteramente.

⁸⁰ Mínguez-López, Xavier y otros (2017), p. 30



81

Estela maya de Yucatán



Puerta de granero del País Dogón

Las estelas mayas son rectangulares bloques de piedra caliza, verticales, labrados por el frente y a veces también por los costados, que datan de 250 a.C. y muestran escritura alusiva a hechos ligados al poder (batallas, coronaciones, etc.).

Las puertas de granero dogón tienen forma rectangular en vertical, con filas donde aparecen, de abajo hacia arriba, representaciones de animales o tareas agrícolas, los antepasados, máscaras de danza y arriba, la pareja *primordial* de la casa.

En la anterior imagen dogón, aparece también una escalera⁸², que incita a una fuga del relato, porque hay otra curiosa *supervivencia* con este artefacto en África y América.

Warburg, en su viaje a las aldeas de los indios *hopi*, cuenta⁸³ que a las viviendas se accede a través de una escalera que lleva a la primera planta, lo que las hace fortalezas sin entrada a ras de suelo. Y en el País Dogón⁸⁴, la escalera permite acceder a los graneros⁸⁵ y a los terrados, donde se duerme en las noches tórridas.

⁸¹ Museo Nacional de Antropología (México), autor de la fotografía Juan Carlos Fonseca Mata.

⁸² Que en ocasiones también son talladas, como las puertas de granero.

⁸³ Warburg, *Aby: El ritual de la serpiente*, p. 18

⁸⁴ Y entre los batammariba, del cercano Togo.

⁸⁵ Los masculinos están en alto como *fortalezas*, para evitar el asalto de roedores.



Escalera de poblado hopi



Escalera del País Dogón

Y hay aún otra *connaturalidad*⁸⁶ que salta continentes: los techados de las chozas dogón son como los de las pallozas leonesas de los Ancares, las cuales son habitadas por los humanos en su segunda planta, como las casas *hopi*, siendo la planta baja de las leonesas para animales, por función térmica, que no defensiva. Toda una sopa de anguilas antropológica.



Choza del País Dogón



Palloza leonesa de Balouta

Parece que, sin percatarnos, hemos regresado al viejo continente.

4.2 JULAR CON MONDRIAN

Al entrar en el siglo XXI, el leonés Jular —diseñador gráfico de primera línea, hábil en el manejo de los recursos informáticos— dejó los tubos de pintura, las espátulas, los pinceles, las esponjas, el caballete... y en adelante produjo sus imágenes con monitor y *mouse*, y se valió de *plotter* para imprimir.

Aunque, al decir de Burckhardt:

No hay que separar la historia en “épocas de humanidad” sino constatar más bien “un número infinito de encarnaciones sucesivas” que suponen “transformaciones” ... y una mezcla de destrucciones” y de algo que hay que denominar “supervivencias”.⁸⁷

⁸⁶ Didi-Huberman, Georges. (2002), p. 253

⁸⁷ Didi-Huberman, Georges. (2002), p. 101

En este caso, al renunciar a la *techné* de utensilios y pigmentos, Jular se *desencarnó*, por lo que pudo llegar mucho más lejos en su producción que si hubiera permanecido *atado* a la materia.

Esta nueva manera de pintar, que fue llamada no matérica⁸⁸ en los medios de comunicación y en opiniones de las autoridades académicas locales, vio la luz pública en la exposición de pintura y escultura *Our way*, que realizaron Manuel Jular y Juan Carlos Uriarte en mayo de 2005 en el Palacio de los Guzmanes y salas municipales.

El año anterior había sido duro: los atentados islamistas de Madrid, con casi 200 víctimas, la muerte de Yasir Arafat, el triunfo electoral de *Papes*⁸⁹, que no caía bien a su paisano Jular, las torturas en la prisión iraquí de Abu Ghraib, la reelección de Bush, los nuevos desastres naturales, aún más letales⁹⁰.

En la inauguración de *Our way* estuvieron presentes, entre otras personas, Alejandro Vargas y Antonio Gamoneda. *Jular & Mondy* fue una de sus pinturas.

¿De qué trata esta obra? De mezclas de pinturas / cuerpos—las y los de Manuel Jular y de Piet Mondrian— lo que en palabras estoicas...

Los cuerpos... y los estados de cosas... están determinados por las mezclas entre cuerpos⁹¹

Jular y Mondrian, según Olmos:

... la disposición de los colores: amarillo, naranja, azul, hace establecer de inmediato una sintonía con la pintura de Mondrian, que es deliberada, pues el pintor reconoce explícitamente la intención de someter el cromatismo y la disposición formal de Mondrian al expresionismo abstracto⁹²

Y, por tanto, si se habla de mezclas también se hace del tiempo. En palabra de Alicia, citada por Deleuze⁹³:

Y la bolsa de Fortunata... su superficie exterior está en continuidad con su superficie interna: envuelve el mundo entero y hace que lo que está dentro esté fuera y lo que está fuera dentro⁹⁴

⁸⁸ Aunque las tintas de impresión son materia, y los *chips* de los ordenadores, los píxeles y los nits de los monitores, también son matéricos.

⁸⁹ José Luis Rodríguez Zapatero es conocido así en León.

⁹⁰ 100.000 muertos en el tsunami de Sri Lanka, Maldivas y países cercanos.

⁹¹ Deleuze, Gilles. (1990), pág. 30

⁹² Olmos, p. 46

⁹³ De Lewis Carroll

⁹⁴ Deleuze, Gilles (1990), p. 3



Jular & Mondy, Manuel Jular, 2005

El desvanecerse de parte del Mondrian de este cuadro, como el palidecer⁹⁵ de una de las manchas de Jular lo veo como una línea de fuga del abstracto de aquél y el informalista de éste, sin sustituirse.

La obra trata de tiempo porque:

La imagen se nos aparece como imagen en trance de elaboración, en su propio hacerse, imagen según los actos de la percepción, de su recepción y de su toma de conciencia.⁹⁶

⁹⁵ O su agrisarse si es expuesto a la luz solar, lo que no ha de suceder con la obra *plotérica*.

⁹⁶ Martínez Luna, Sergio. (2019), p.23-24

Aunque en esta obra más bien parece que la pintura *Mondrian*⁹⁷ es captada en su propio deshacerse.

Esa doble tendencia de la imagen entre historización y deshistorización abre así la posibilidad de dibujar genealogías de la imagen⁹⁸

Hay en la pintura una historización de Jular y una deshistorización de Mondrian, o quizás una absorción histórica de uno respecto del otro, sin que se pueda nombrar de forma unívoca quién es uno y otro.

Respecto a si la pintura, compuesta con tintas, pero cuyas capas ahora han sido virtuales, es o no matérica, se puede defender su materialidad y por tanto su plena legitimidad pictórica: es pintura, del todo.

La materialidad de la imagen está ligada a la imagen impresa, fijada como materia a un soporte tridimensional, con un formato y una presencia especializada.⁹⁹

... el concepto de materialidad se encuentra cercano al de materialización... requieren el soporte de... un hardware que los haga viables.¹⁰⁰

Se puede centrar más, en expresión de Mieke Bal:

... es la posibilidad de realizar actos de visión en relación con el objeto visto y no con su materialidad, lo que decide si un artefacto puede ser analizado desde la perspectiva de los estudios de cultura visual¹⁰¹

En este sentido, en cuanto a su materialidad, no hay diferencia entre la primera obra julariana aquí insertada y esta segunda. Ambas son existentes:

El ser en eclosión reclama su propia existencia. El agente tiene que inclinarse ante la voluntad propia de la obra.¹⁰²

Aunque a este *Jular & Mondy* sí se le puede cuestionar el que sea una pintura que partiendo de un *uno* que fue Jular se ha tornado dicotómica, tanto si las manchas jularianas se sobreponen a las *mondrianas*, si sucede *al verres*¹⁰³ o si conviven, desvaneciéndose y sobreponiéndose, o quizá aun siendo de dos puede ser rizomática, porque es como un bulbo en el que en la doble presencia no parece haber preponderancia de ninguno sobre el otro.

Si fuera dicotómica y se pudiera decir que en ella “uno deviene dos¹⁰⁴” estaríamos, como sostienen Deleuze y Guattari “ante el pensamiento... más caduco¹⁰⁵”, lo que entiendo que no es el caso precisamente por el disolverse *dialéctico* de uno en el otro y del otro en el uno, de líneas en mancha y mancha en líneas. Y fondo, por cierto.

Si me voy a la cultura visual, es *Jular & Mondy* un objeto teórico, del...

⁹⁷ Y la aludida mancha julariana.

⁹⁸ Martínez Luna, Sergio. (2019), p.55

⁹⁹ Ibid, p.64

¹⁰⁰ Ibid, p.65

¹⁰¹ Bal, Mieke. (2016), p. 34

¹⁰² Souriau, Étienne. (1943), p. 241

¹⁰³ En lunfardo

¹⁰⁴ G. Deleuze y F. Guattari, (1976), pág. 13

¹⁰⁵ *Ibid.*

... arte como experiencia de encuentro capaz de cambiar las opiniones y de producir desacuerdos productivos¹⁰⁶

A pesar de la distancia entre forma de pintar, geografía y momento, lo que escribe Mieke Bal para obra de Jussi Niva lo entiendo pertinente para este cuadro:

Desde el punto de vista del tiempo... despliega, simultáneamente, los tres aspectos temporales... Primero, hallamos aquí la naturaleza heterogénea del tiempo, que yo llamo heterotemporalidad o heterocronía. Segundo, suscribe el carácter acumulativo del tiempo, añadiendo cosas conectadas por “y”. Y, tercero, despliega una cronología reversible, donde lo que parece ir primero... se deja atrás, de modo que lleguen a gobernar la apertura de la abstracción y su “primeidad”.¹⁰⁷

Entiendo que los dos primeros aspectos son indiscutibles y queda en duda la reversibilidad cronológica, pero en los trazos no hay “primeidad” obvia de lo julariano y “ultimeidad” de lo mondriano, sino que lo que se desvanece son de manera indistinta ambos. El “y” parece equitativamente distribuido.

Prima en el cuadro una más avanzada disolución en la parte baja - media de la obra y menor disolución en la superior, aunque hay cierto amasijo de desvanecimiento cromático que podría remitir al concepto de tiempo vertical, que Mieke Bal atribuye a la cineasta vanguardista Maya Deren¹⁰⁸.

¿Qué lectura política deduzco de ello? El descreimiento de Jular acerca de las acciones posibles pare subvertir opresiones¹⁰⁹, ya en el momento de producción de la obra y en el tiempo transcurrido hasta 2017, año de su muerte.

4.3 JULAR CON RIMBAUD (Y CON ANÍBAL).

El Jular del *MacIntosh* no se queda en que si su pintura *plotérica* es más pintura o menos pintura. Si en 2000 renunció a las pastas, en la siguiente década renuncia a la primacía del soporte del *cuadro*¹¹⁰ y en 2011 produce y expone un cuaderno de arte dedicado a *Une saison en enfer*, de Arthur Rimbaud, cuaderno al que llama **Rambó**.

2010 no había sido un año sin desastres, para variar: los naturales ya escalaron el número de víctimas a más del doble del 2000, hubo graves derrames de crudo al mar, atentados, triunfos electorales de partidos corruptos, expulsiones de jueces incómodos... más de lo mismo.

Jular hace una edición bilingüe de 100 ejemplares de 88 páginas de tamaño 30 x 28 centímetros cuadrados de su *Rambó*. Emplea traducciones de Ramón Buenaventura y otros autores, a los que cita al final del cuaderno.

¹⁰⁶ Bal, Mieke. (2016). p. 159

¹⁰⁷ Ibid. p. 160

¹⁰⁸ Kiev 1917 – Nueva York 1961. El texto de Bal en la página 160.

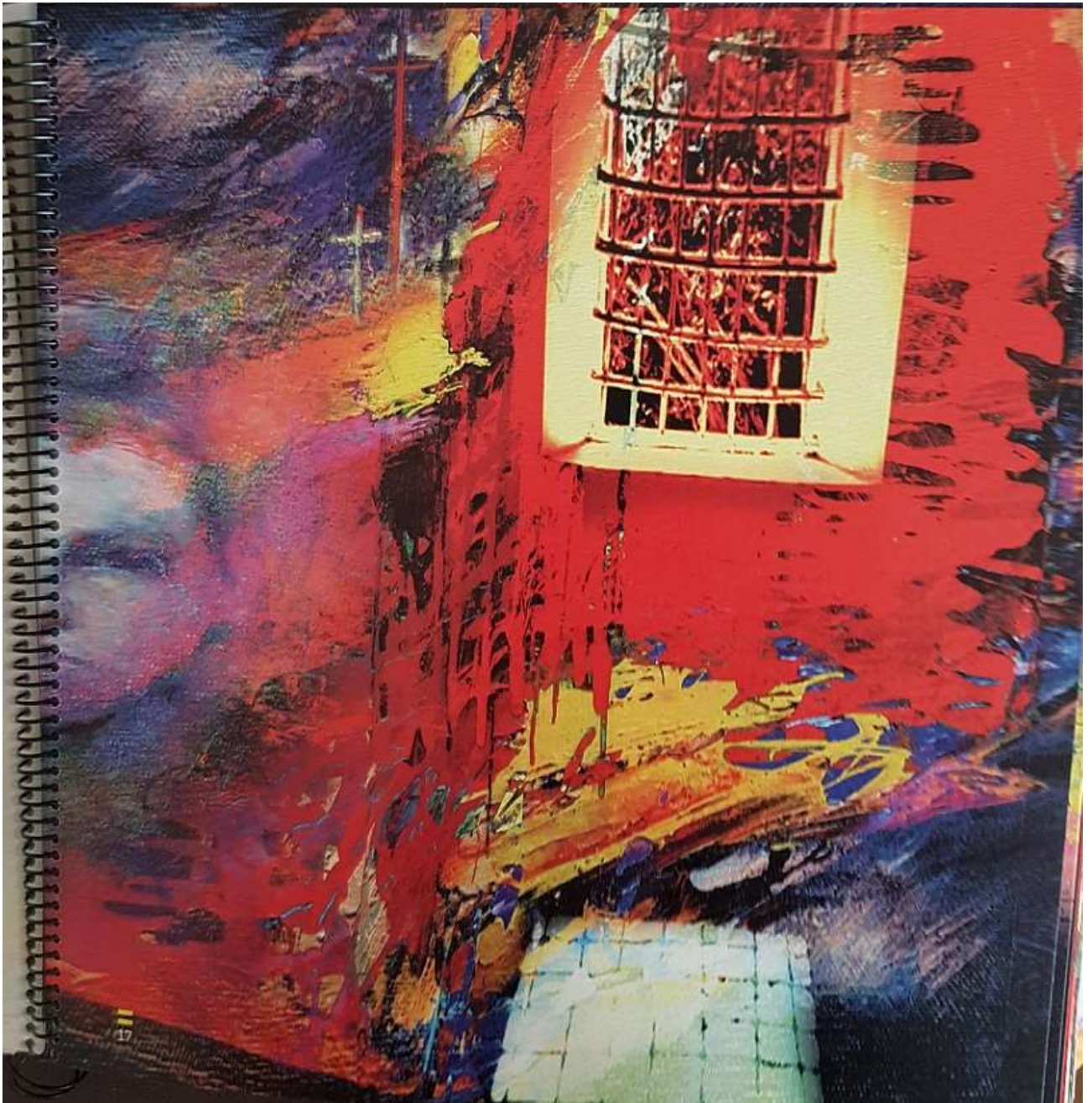
¹⁰⁹ Lo nuevo no sustituye a lo viejo, sino que se contamina de él y se disuelve con él.

¹¹⁰ No exclusivamente.

Cada pintura está *inspirada*, de alguna forma, en algún texto que la acompaña en la página anterior del cuaderno, si bien, como contemplador, me siento legitimado para *expirar* “a deseo”¹¹¹ el fragmento. Como pinturas, elijo las de las páginas 17 y 49.

De la página 16, el inspirador de la pintura me parece el fragmento:

Ya desde muy niño admiraba al forzado irreductible tras el cual se cierra siempre la prisión; visitaba los albergues y los alojamientos que él hubiera consagrado con su estancia; veía con su idea el cielo azul y el trabajo florido del campo, husmeaba su fatalidad en las ciudades...



Pintura de la página 17 del libro de arte *Rambó*, Manuel Jular, 2011

¹¹¹ Que no “a capricho”.

Esta primera pintura versa de un mapa psíquico.

Y de la página 48, entiendo como inspiradores los versos:

¡Ha sido encontrada!
¿Qué? —La eternidad.
Es la mar fundida
con el sol.



Pintura de la página 49 del libro de arte *Rambó*, Manuel Jular, 2011

Esta segunda pintura trata del tiempo – eternidad que resulta ser, por obra del poema rimbaudiano, también mapa del espacio de la mar, fundido con el espacio lumínico del sol.

Por otro lado, o más bien en otro lado y en otro tiempo —cuarenta años antes¹¹²— el poeta Aníbal Núñez preparó un manuscrito¹¹³ con una selección de poemas que lleva por título *Arthur Rimbaud “Poesías” (1870-1871). Selección, traducción e introducción de Aníbal Núñez.*¹¹⁴ La traducción es *anibalísticamente rambodiana*, es decir que es el auténtico Rimbaud... como era Aníbal.

¿Cómo resistir la tentación de cruzar ambos *Rambós*, el julariano y el anibalístico? Lo hago en los párrafos finales de cada análisis, en los que me embarco a continuación.

El texto que, en el libro *Rambó* de Manuel Jular linda —especialmente— con la lámina aquí rotulada como *Rimbe_17*¹¹⁵ (*Ya desde muy niño admiraba al forzado irreductible tras el cual se cierra siempre la prisión*) parece evocar al *objeto bueno de la altura* deleuziano, cuyos territorios *consagrados con su estancia* visita Rimbaud, sin duda en busca del falo.

La prisión representada en altura da idea de escisión, como su desvaído reflejo en las profundidades.

...el niño recibe el falo... (y) ... escinde el ídolo donador o el objeto bueno de la altura. Antes... (el) cuerpo materno de profundidades... y... (el) objeto bueno... eran a la vez... Ahora... de las dos disyunciones subsumidas por el objeto bueno, indemne-herido, presente-ausente... identifica... al padre (con)... el objeto bueno retirado en su altura.¹¹⁶

La pintura representa: primero, la altura como prisión que escinde; segundo, el cuerpo de las superficies en el también escindido —por la mitad— rostro infantil del poeta, en *flou*¹¹⁷; y tercero, el nivel de las profundidades como reflejo especular, aquí desvaído, de los barrotes cruzados de la reja penitenciaria.

Rimbe_17 constituye un mapa del psiquismo rimbaudiano, en el que no falta *el Fuego primordial* mencionado en la página 9 de este trabajo, aunque éste no es ya tan ígneo como aquél, quizá fuego aún extenso, pero casi extinto.

En la penumbra del cielo nocturno se representan tres cruces, *Viacrucis*, quizás de sagrado monte olivarero. Son parte de la cultura de la altura, no reflejadas sin embargo en el nivel de las profundidades (como si las cruces de religión fueran sólo del detentador del falo). Y la mancha roja parece gotear, como hacen el llanto y el sangrado.

Cabe una lectura más general y aún presente, porque:

Relacionar la imagen con las preocupaciones del mundo presente constituye un acto de proyección más abierto y consciente de sí mismo.¹¹⁸

Y sigue siendo del mundo presente la transmisión de la ideología supremacista masculina *de la altura (forzado irreductible)* y de invisibilidad de la mujer (*tras el cual se cierra siempre la prisión*), simbolizada por el reflejo especular *de las profundidades*.

¹¹² Jular desconocía la existencia del texto de Aníbal.

¹¹³ Aún inédito y del que dispongo, para este trabajo, de una fotocopia cedida por Francisca Aranjuelo, viuda de César Bobis, con permiso de José Ángel Núñez, hermano de Aníbal, el cual en su día entregó el original a César, para su lectura (César era catedrático de Literatura). Al final de la introducción lleva fecha del 18 de marzo de 1971 y parece dedicado al Primer Centenario de la Comuna de París.

¹¹⁴ Fotografías en Anexo.

¹¹⁵ Paul Verlaine llamaba *Rimbe* a Rimbaud.

¹¹⁶ Deleuze, Gilles. (1990), p. 241, 242.

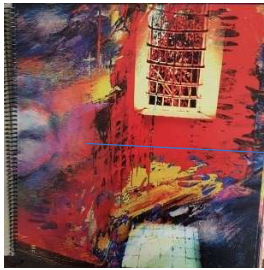
¹¹⁷ Desenfocado o borroso, como se hace en la técnica foto y cinematográfica.

¹¹⁸ Bal, Mieke. (2016), p. 22

Esa ideología que aún está albergada en la mentalidad de personas jóvenes y subyace a la violencia machista y al auge político de las formaciones de la ultraderecha.

En la pintura hay, en fin, tres series de tres elementos: tres colores: los rojos, los azulados y los amarillos; tres figuras: la reja en altura paterna, el rostro en superficie y el reflejo de la profundidad (*cuerpo materno*, en la cita deleuziana); tres cruces, como las tres rembrandtianas del Atlas Mnemosyne¹¹⁹. Y tras la reja– padre se vislumbra el mundo.

Partiendo del texto de la página 16 de *Rambó* cabe hacer un juego *respiratorio* en el que la inhalación sería la pintura de Jular y la exhalación estaría entrecortada en tres instantes rimbaudianos: un fragmento alusivo a la reja-padre, señor de guerras, del poema *El dolor*; otro sobre el niño Arthur, de *Los poetas de siete años*; y un último de *Ofelia*.

RIMBAUD	JULAR	ANÍBAL
Ya desde muy niño admiraba al forzado irreductible tras el cual se cierra siempre la prisión...		<p>mientras que una espantosa locura, triturando cien millares de hombres los convierte en un montón humeante - ¡Pobres muertos, en el estío, en la hierba, en tu alegría, oh, tú, Naturaleza, tú que hiciste santamente a esos hombres! ...-</p> <p>Todo el día él sudaba de obediencia; era muy inteligente; sin embargo sus negros tics y ciertos rasgos parecían probar acres hipocresías en el muchacho.</p> <p>En la onda calma y negra donde duermen las estrellas, la blanca Ofelia flota como un gran lirio, acostada en sus velos larguísimos muy lentamente flota...</p>

Trato de explicar la respiración: la inhalación, el *Rambó* julariano, retrata al *padre castrador*, tan frecuente en la vida intrafamiliar como fuente de lo superyoico, y tan extendido en la vida social desde las instancias de control y represión de los Estados. También retrata al hijo escindido y a la madre – reflejo.

Respecto a la exhalación *rimbaudiano - anibalística*¹²⁰, si analizo la pintura de arriba hacia abajo, el poema *El dolor* alude al letal poder de tantos *padrecitos*¹²¹ generales y de los poderes del Estado, *pintado* por Jular como reja; el segundo extracto, de *Los poetas de siete años*, sugiere la posibilidad de resistir o de hurtarse a los poderes castradores mediante el engaño o el disimulo, como hicieran Shostakovich y Rimbaud, retratado en la pintura; y el reflejo difuminado evoca a vulnerables *ofelias*.

Además, esta Ofelia “que lentamente flota” trae a mi inconsciente, como incómoda *supervivencia*, la “inerte” existencia de aquellos niños con aptitudes de contratenores, los *castratti* del siglo XVIII¹²², *farinellis* de voz delicada a los que sus

¹¹⁹ Panel 74 figura 6.

¹²⁰ Obviamente, hago una broma canibalística, aunque Anibal apenas comía.

¹²¹ Los miles de *estálines* que mandan en ejércitos locales del planeta.

¹²² Aunque la práctica se conoce desde el Imperio Bizantino, año 400 d.C.

padres —por indicación de la Iglesia Católica— castraban para que no se perdiera el tono agudo de su voz.

Aún cabe otra lectura, antropológica y política si ahora me atengo sólo al *trazo significativa mismo*¹²³.

... engramas de experiencia pasional sobreviven como patrimonio conservado en la memoria y determinan cual modelos los contornos que la mano del artista traza...¹²⁴

Jular, en el momento de esta pintura, maquetaba una revista trilingüe —en castellano, árabe y urdu— sobre inmigración. En su inconsciente podían resonar éxodos africanos: los de los siglos XV a XVIII impuestos por colonos y tratantes de esclavos europeos, que se valieron de enrejados para retener, *corporeizar*¹²⁵ y comercializar como mercancías a diez millones de africanos. El holocausto ejercido a través de la isla de Gorée (Senegal) es *síntoma* del colonialismo *sádico* de la vieja Europa.

Hay recepción de ello en las dos primeras imágenes¹²⁶ —una talla bambara en la que se representan cuerpos de africanas hacinadas en una embarcación y un croquis “técnico” de cómo colocar la “carga” humana en la bodega de un buque esclavista, ambas obras pertenecen a la colección permanente del Museo de Aquitania (Burdeos).

Aunque aún hay *Nachleben* en cercados de la *Ifriqía*¹²⁷ contemporánea.

La necesidad de tratar con el mundo de las formas correspondiente a valores expresivos predefinidos —procedan éstos del pasado o del presente...¹²⁸

En la tercera imagen¹²⁹ *posa* uno de los 32 millones de refugiados¹³⁰ que hay en África, acosados por genocidas autóctonos.

El deseo de mimetismo colonial, un deseo interdictorio, puede no tener un objeto, pero tiene objetivos estratégicos que llamaré la *metonimia de la presencia*¹³¹.

Bernard, un civil de 19 años de etnia tutsi, fue atacado por una patrulla militar en el año 2000¹³². La cerca que a la vez le ampara y le exilia, casi invisible, es del campo de refugiados de Lukole Ngara (Tanzania), a 25 kilómetros de Ruanda.

¹²³ Didi-Huberman, Georges. (2002), p. 163

¹²⁴ Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, Introducción mecanografiada por Gertrud Bing (2003), p. 3

¹²⁵ En un sentido no plástico. En el plástico, aludiría a: ... *el “ser de las imágenes” consiste en... un fondo de “improntas originarias”*. Al nivel temporal, esta opción se llena de “supervivencias”. Al nivel plástico, Warburg llama a menudo una “corporeización”, en Didi-Huberman, G. (2002), p. 277

¹²⁶ Fotografías propias.

¹²⁷ Como se dice en árabe.

¹²⁸ Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, Introducción mecanografiada por Gertrud Bing (2003), p. 4

¹²⁹ Aparecida en la revista Colors número 41, diciembre 2000, sin numeración de página.

¹³⁰ De un total de 84 millones, en 2021.

¹³¹ Bhabha, Homi K. (1994), p. 116

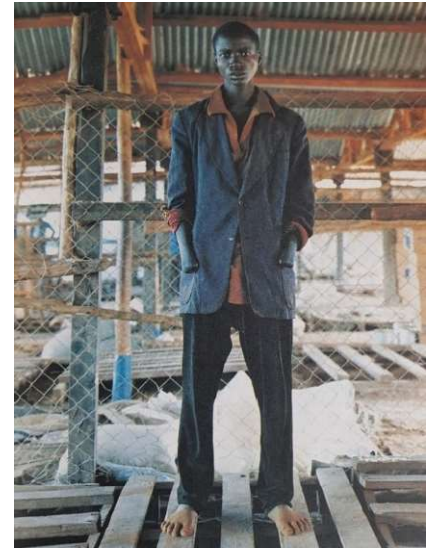
¹³² No tiene relevancia la diferencia de años: Bernard vivirá o habrá fallecido en Lukole. Y miles como él.



Talla bambara



Reparto de africanos en un barco esclavista



Bernard

Esta *Pathosformel* de mutilación¹³³ —práctica aún vigente en códigos penales, aunque estas amputaciones fueron extrajudiciales— tiene resonancia mítica en la muerte de Orfeo, escena presente en varios paneles del Atlas Mnemosyne¹³⁴.

Caracterizar la restitución de la Antigüedad como fruto de una conciencia nueva, historizante, de los hechos... se queda en teoría descriptiva, como tal insuficiente, de una evolución si quien hace tal caracterización no se atreve a hacer al mismo tiempo el intento de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretejen con la materia acronológicamente estratificada.¹³⁵

Y aunque, en escritura de Didi-Huberman “la anámnesis *sintomática* decididamente no tiene nada que ver con la generalización *arquetípica*”¹³⁶ es un hecho que la aportación romana *superviviente* del *Carcer Tullianus*, con el correr de los siglos se ha constituido en indeseable modelo arquetípico, in - civilizatorio, identitario de la opresión generalizada que *ahora hay* y de la que *parece que vendrá*.

Internet es el Panóptico Total, El virus espía *Pegasus* es una más de las perversas criaturas que lo habitan y el enrejado es hoy superyoico para unos y aún metálico para otros. Hemos dejado atrás, por el lado del mar, “la puerta sin retorno” de la isla de Gorée.

¹³³ *Castración del súbdito - hijo practicada por el ejército - padrecito.*

¹³⁴ Panel 5 figura 12-3 p. 22; panel 33 figura 5-2 p. 56; panel 35 figura 7-4 p. 60; panel 41 figuras 11 y 13 p. 72; panel 57 figura 7 p. 104

¹³⁵ Warburg (2003), p. 4

¹³⁶ Didi-Huberman, Georges (2002), p. 56



“Porte sans retour”, Casa de los Esclavos, Isla de Gorée (Senegal)

Cambiando de pintura y de ánimo, la segunda pintura, *Rimbe_49*, presenta un globo terráqueo con un halo en la zona no iluminada por el sol y a su izquierda la escultura en homenaje a Arthur Rimbaud que fue realizada por el escultor Hervé Tonglet en septiembre de 2015, en Charleville-Mézières, ciudad, la primera, de nacimiento del poeta. No sé si el sedente de la pintura sostiene o se apoya.

El poema que acompaña en el libro habla de la eternidad, que es *la mar fundida con el sol*¹³⁷. El devenir, Aión, fundido con el espacio.

Aión, la forma del modo del tiempo del Ser, del tiempo puro, es “forma de la exterioridad”¹³⁸

En cuanto a la escultura, en actitud de pensar (o quizás de holgar) que en *Rimbe_49* se ha representado adyacente al globo, cabe citar:

... todas las puertas que se abren en el proceso de minorizar la ontología nos vuelven a conducir a la cuestión del espacio y del tiempo. Cada razonamiento... posee una estrecha relación con esto que se llamaba “imagen del pensar”¹³⁹.

Y:

...pues el problema aquí... es la imagen y la materia: la imagen del pensar y la materia del ser... en relación con el espacio (BLS 100, trad. 158)¹⁴⁰

Jular habría suscrito, en cuanto a la preocupación por el saber ontológico acerca del espacio, la cita:

... la pasión cristianizante de las eternidades... su guerra contra los espacios en aras a la universalización y homogeneización de la doctrina... y su reflejo en el movimiento de mundialización capitalista, arrasó con los espacios...¹⁴¹

Si bien:

Habría que proceder poco a poco mostrando las imposibilidades de los modelos tradicionales, únicamente temporales, es decir cronológicos ¹⁴²... Las batallas reales se dan cada vez más... en los espacios¹⁴³... Es la alteridad, el afuera y el espacio... lo que pliega los interiores, no a la inversa¹⁴⁴...

La escultura que evoca al poeta nacido en Charleville, como parte de su historia:

El *devenir*, entonces, es precisamente aquello que tiene que *desviarse* de las circunstancias para poder generar lo nuevo dentro de ellas, hacer un espacio y una atmósfera¹⁴⁵... La historia, en su minorización o espacialización, al estar relacionada con sus devenires, se torna lugar y circunstancias¹⁴⁶...

Rimbe_49 representa entonces, quizás, la *heterogénesis* deleuziana, aunque Jular no hubiera leído la obra del filósofo.

¹³⁷ *El dios del Sol saliendo por el mar* es el título de la figura 3 del panel 2 del Atlas Mnemosyne.

¹³⁸ Núñez, Amanda: *Gilles Deleuze* (2019) pág. 100

¹³⁹ *Ibid*, p 103

¹⁴⁰ Núñez, Amanda (2019), p 107.

¹⁴¹ *Ibid*. p 118

¹⁴² *Ibid*.p 124

¹⁴³ *Ibid*.p 127

¹⁴⁴ *Ibid*.p 128

¹⁴⁵ *Ibid*.p 131

¹⁴⁶ *Ibid*.p 133

...heterogénesis, donde no hay funciones ni por la temporalidad según el “antes y después”, ni por “partes extensas”.¹⁴⁷

Hay también *Nachleben* y presencia warburgiana en la pintura, en su relativa similitud con dos obras recogidas en el Atlas Mnemosyne: la copia escultórica del II d.C., *Atlas Farnesio*¹⁴⁸, que se halla en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (fotografía situada a la derecha, debajo del número 2 que identifica al panel), y en la figura 3 (la primera inferior de la izquierda), pintura de un lécito ático con figuras negras del 510 a.C. que se encuentra en el Museo Nacional de Atenas y que representa: *el dios del Sol saliendo por el mar*.



Panel 2 del Atlas Mnemosyne

¹⁴⁷ Ibid.p 154

¹⁴⁸ Panel 2 figura 6. Warburg (2003), p. 16

La similitud formal con la obra helenística *Atlas Farnesio* es patente, aunque en el Jular la figura representada es un Rimbaud que parece estar pensativo u holgar, y en la copia romana de la escultura helenística es el titán Atlas que se esfuerza en sostener el globo celeste. La decoración del lécito se ajusta no a la pintura sino al texto de la obra de Rimbaud que acompaña a la pintura en el *Cuaderno Rambó*.



...
Es la mar fundida
con el sol




El dios del Sol saliendo del mar ¹⁴⁹

Y en la segunda y última versión del juego respiratorio antes propuesto:

- la inspiración *rimbediana* —como he convenido— es la pintura, que responde al *hallazgo* (de la eternidad encontrada), el cual evoca una fusión, coito de la naturaleza, del mar y el sol. Y el globo terráqueo de la pintura sugiere un vientre preñado.
- la exhalación es también aquí múltiple, entrecortada —como de sofoco. Para el territorio esférico y flotante, los versos proceden de la traducción anibaliana de *Las primeras comuniones* y del poema *Sensación*; y para la reproducción de la escultura del poeta, he tomado versos de los poemas *Oración vespertina* y *Las buscadoras de piojos*.

¹⁴⁹ http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1002, Consulta 19/5/22 a 11:37 h.

RIMBAUD	JULAR	ANÍBAL
<p>¡Ha sido encontrada! ¿Qué? —La eternidad. Es la mar fundida con el sol.</p>		<p>Siempre huele la piedra a madre tierra.</p> <p>En las tardes azules del verano, por los rastrojos picoteado, iré por los senderos a pisar la menuda hierba, y entre mis pies sentiré, soñador, mi frescura, dejando que el viento bañe mi cabeza desnuda.</p> <p>Vivo sentado como un ángel en manos de un barbero empuñando una jarra de profundas estrías...</p> <p>... sube hacia él entonces un vino de Pereza, un suspiro de armónica que podría delirar...</p>

De los extractos de la traducción, el que procede de *Las primeras comuniones* se refiere al olor a *madre tierra* de las piedras, dos versos mínimos con múltiples resonancias, incluso edípicas; en el texto de *Sensación*, el poema alude a lo menor del espacio —la menuda hierba de los senderos— desde el foco centrípeta de lo narcisista.

De los dos extractos que siguen, en el del poema *Oración vespertina*, el poeta traductor escribe *profundas estrías*, como si Rimbaud aludiera a un drapeado (impropio) del envase. Y la eternidad termina —algo improbable incluso para las *buscadoras de piojos*— con un delirio inducido por el *vino de Pereza*.

Y al hilo de la pereza, empiezo a deslizarme por otra línea de fuga, una oportuna cita de Paul Virilio: “la explotación de las altas velocidades se convierte en una nueva forma de pereza permitida a los ricos, que les llevará a buscar el desplazamiento en sí como forma de vida”¹⁵⁰.

Reconciliación de la nada con la realidad, la aniquilación del tiempo y el espacio por las altas velocidades sustituye el exotismo del viaje por la vastedad del vacío...¹⁵¹

Esta cita del antaño refugiado de La Rochelle (Francia) ha sido un último intento (que aborto) de hacer interminable este escrito. Es resistencia a los finales, porque son —ellos también— una suerte de castración, un corte del hilo umbilical y expulsión del *nirvana* paradisíaco del *investigar, pensar y escribir*.

¹⁵⁰ Virilio, P. (1980), p. 117

¹⁵¹ Virilio, P. (1980), p. 126

5. RESISTENCIA A TERMINAR.

Lo más difícil de cualquier acción es terminarla. Quizá por ello muchos finales sean abruptos, como le está sucediendo a este trabajo.

Y hay quien se ancla en un momento de su vida por miedo a las disyuntivas, a terminar una etapa. Curiosamente, Gilles Deleuze escribió de otra disyuntiva que cuadra con los dos pintores de los que ha tratado este doble trabajo, Manuel Jular y César Bobis (con el poeta Aníbal Núñez), algo que de alguna manera los emparenta:

Hay dos maneras de ir más allá de la figuración: o bien hacia la forma abstracta o bien hacia la Figura¹⁵²

Al primero le correspondió un *más allá* abstracto y al segundo un *más allá* de la Figura.

En cambio, en volumen de obra, la disparidad entre ambos fue inmensa. Jular, desde su renuncia a la pintura producida por medio de pinceles, realizó desde 2000 hasta 2017 no menos de dos mil pinturas, más de trescientas impresas y firmadas y varios libros y cuadernos de arte. La obra privada de Bobis fue recogida en parte en su libro *Obra inédita*, de 140 páginas, aunque produjo unas trescientas obras.

La obra escrita por Aníbal Núñez está recogida en antologías y poemarios, y analizada en libros y tesis doctorales. Y la pictórica —que también la produjo— se halla en su mayor parte y sin haber sido expuesta en los fondos del Museo de Salamanca.

Los tres coincidieron en temática y títulos de la antigüedad clásica —algo esperable en ellos— pero también cristiana e incluso católica.

En cuanto a lo urbano y lo rural, Bobis fue poco dado a representar campos, aunque sí sombrías conurbaciones, y Jular pintó muchas tierras ocres leonesas y castellanas.

Éste, aunque fue informalista y precursor del abstracto leonés, también produjo figuración, en la actitud ecléctica de su generación de artistas leoneses. Bobis incursionó poco por la abstracción.

En el primer trabajo¹⁵³ escribí sobre un primer periodo de ambos pintores (y del poeta), que abarcaba de los años 60 a los 90, y en este segundo lo he hecho desde los 90 en adelante: hasta 1996 para César Bobis y hasta 2011¹⁵⁴ para Manuel Jular. La supervivencia de éste produce su mayor peso en esta parte. Aníbal reaparece a lomos de su versión inédita de la traducción de Rimbaud, que existió para mí a parir de diciembre de 2019, cuando me habló de ella la compañera de César Bobis.

Y así, quizá de manera algo lánguida, veo el momento de poner fin a este trabajo, un poco de la mano de Étienne Souriau:

¹⁵² Deleuze, Gilles: (1984), p. 22

¹⁵³ Tarea de la asignatura Teoría del Arte I, ya entregada.

¹⁵⁴ Seis años antes de su muerte.

... este problema del acabamiento es muy a menudo la piedra con la que tropieza toda teoría de la instauración... Estimación difícil... la pena por alienar completamente la obra, por cortar el cordón umbilical, por decir: ahora no soy nada para ella¹⁵⁵.

Aunque cabe una despedida más adulta:

Allí donde un alma humana, con todas sus fuerzas, se ha hecho cargo de la obra por hacer, allí... dos seres que no hacen más que uno, exiliados uno del otro a través de la pluralidad de los modos de existencia, se miran mutuamente de manera nostálgica y dan paso, uno hacia el otro¹⁵⁶.

Repaso mil veces al otro ser, éste del papel, aunque ignoro si él lo hace una sola. Así que opto por permanecer y le despido.

Murcia, mayo de 2022

¹⁵⁵ Souriau, Étienne. (1943), p. 247

¹⁵⁶ Sourau, Étienne. (1943), p. 248

BIBLIOGRAFÍA.

- Alegre, Esther, y otros: *La materia del arte*. UNED.
- Bal, Mieke: *Tiempos trastornados*, Ed. Akal 2016
- Bhabha, Homi K.: *El lugar de la cultura. El mimetismo y el hombre*, Ed. Manantial 1994.
- Bobis, César: *Obra inédita*, 1997
- Celaya, Gabriel: *Rimbaud. Una temporada en el infierno*, Alberto Corazón Ed. 1969
- Claramonte, Jordi: *Estética Modal I* (Ed. Tecnos 2018), *E.M. II* (Ed. Tecnos 2021),
- Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*, Éditions de Minuit (1990), Ed. Paidós, 2021.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, I. Ed. de la différence 1984
- Deleuze, G. y Guattari, F.: *Rizoma*, Éditions de Minuit, 1976, Ed. Pre – Textos, 2016
- Didi-Huberman, Georges: *La imagen superviviente*, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Les Éditions de Minuit 2002, Ed. Abada 2009.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Ed. Seix Barral 1959.
- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar* (1975), Ed. Siglo XXI
- Jular, Manuel: *Rambó*, 2011
- Laplanche, Jean, y Pontalis, J. -Bertrand: *Diccionario de Psicoanálisis*, Ed. Labor, 1974.
- Martínez Luna, Sergio: *Cultura visual*, Sans Soleil 2019
- Mínguez-López, Xavier y otros: *Mucho más que el País Dogón*. JPM Edic. 2017.
- Núñez, Amanda: *Gilles Deleuze. Una estética del espacio para una ontología menor*, Arena Libros 2019
- Núñez, Aníbal: *Arthur Rimbaud. Poesías (1870-1871)*, inédito 1971
- Olmos Criado, Rosa M.: *Las corrientes informalistas en León. Tesis doctoral*. ULE 2009
- Ross, Alex: *El ruido eterno. Escuchar el siglo XX a través de su música, 2009*. Ed. Seix Barral 2010.
- Souriau, Étienne: *Los diferentes modos de existir* (1943), Ed. Cactus 2017
- Varios: revista *Colors* número 41, dedicada al 50 aniversario de ACNUR.
- Virilio, Paul: *Estética de la desaparición*, (1980), Ed. Anagrama 2003.
- Vives, Vicente: *Aníbal Núñez. La luz en las palabras. Antología poética*. Ed. Cátedra, Letras Hispánicas, 2009.
- Warburg, Aby: *El ritual de la serpiente*, Sextopiso 2022. *Atlas Mnemosyne*, (2003), Ed. Akal 2010

WEBGRAFÍA:

Eloísa Otero, en Tamtam Press: <https://tamtampress.es/2020/07/01/una-exposicion-de-cesar-bobis-recordara-al-desaparecido-pintor-leones-en-el-museo-de-salamanca/> . 1 de Julio de 2020. Consulta en 21/03/2022 20:53 h.

<https://issuu.com/jular/docs/rambo1>

<http://loscuadernosdejular.blogspot.com/>

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1002, Consulta 19/5/22 a 11:37 h.

ANEXO.

ARTHUR RIMBAUD

"POESIAS" (1870-1810)

Selección, traducción e introducción
de Aníbal Núñez.

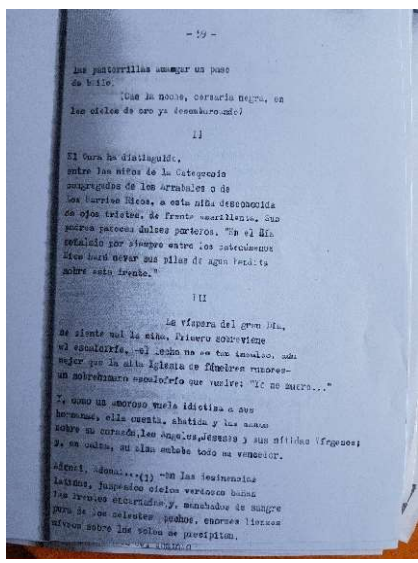
NOTA SOBRE LA TRADUCCION

La presente traducción no ha pretendido ser una versión erudita: ¡Rimbaud no lo perdonaría!. He tratado de recrear en lo posible. Me he permitido, incluso, cambiar títulos. La traducción literal hubiera sido, insisto, además de imposible una mayor traición. He sido más fiel a Rimbaud que al diccionario, lo confieso.

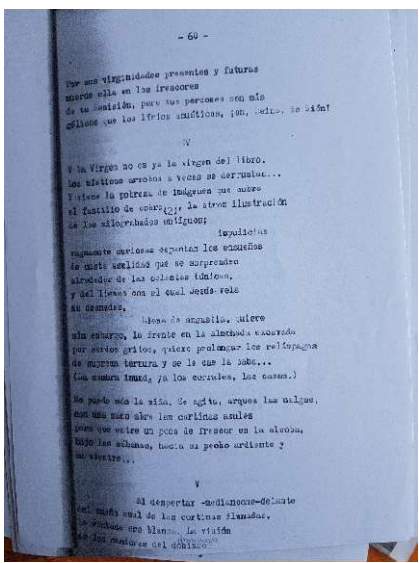
El traje negro de comunión aldeana lo he convertido en blanco, acordándolo al uso más presente. Cosas así. He suprimido alguna palabra en cuya traducción se perdería su razón de estar en el poema: doble sentido, por ejemplo. He respetado, desde luego, adaptándolos a nuestra agreste lengua, los neologismos como el verbo "illuner" = ilunar.

A la hora de la odiosa operación de seleccionar he renunciado sólo a los poemas que, por deterioro del ritmo, perdieron más al ser vertidos. Y, desde luego, mi preferencia por determinados poemas ha sido decisoria.

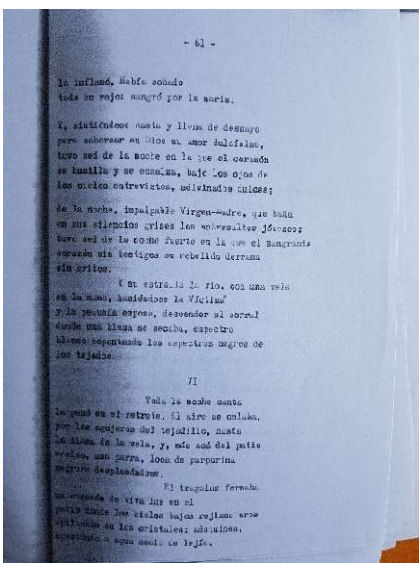
- - -



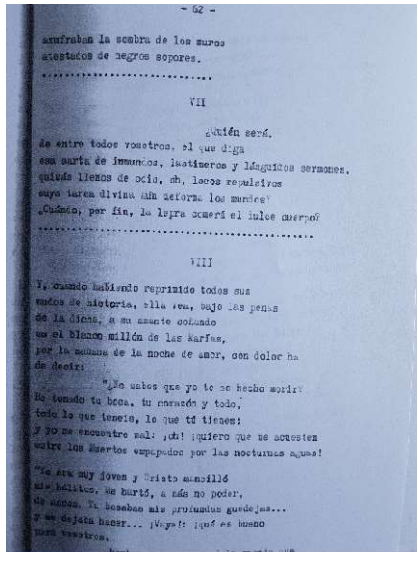
Las primeras... (p.59)



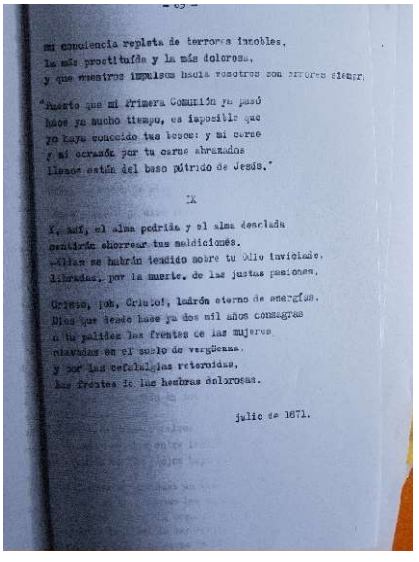
Las primeras... (p.60)



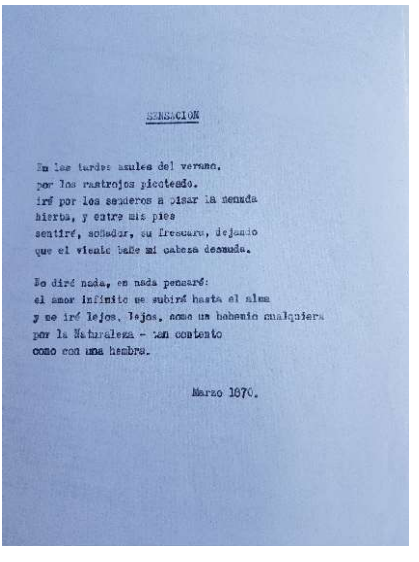
Las primeras... (p.61)



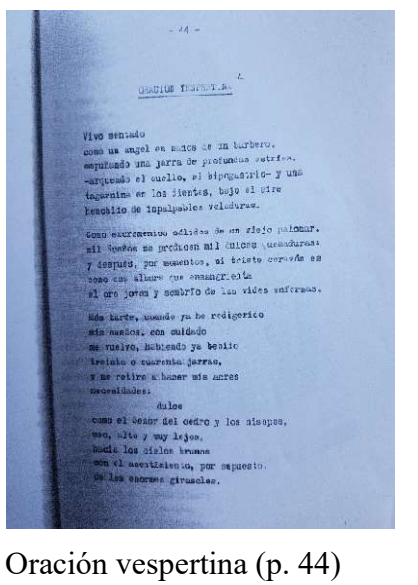
Las primeras... (p.62)



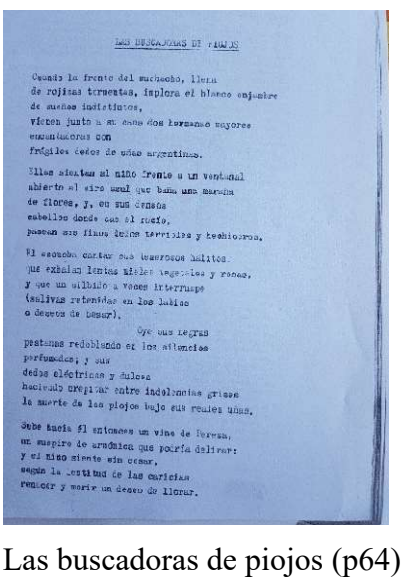
Las primeras... (p.63)



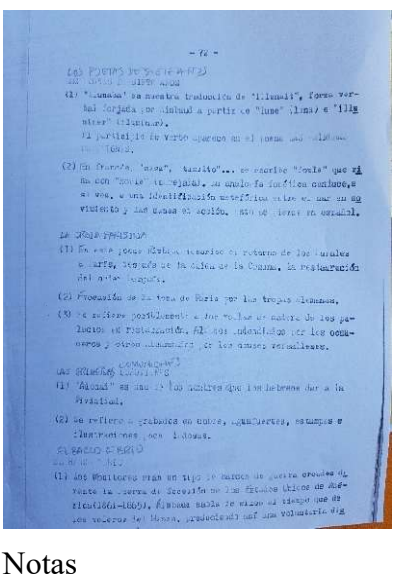
Sensación (p. 12)



Oración vespertina (p. 44)



Las buscadoras de piojos (p64)



Notas

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^a Jesús Menéndez y Guillermo Rendueles, amigos de todos.