

“El devorador íntimo”
Sobre la narrativa fragmentaria de Eduardo Gruber

Galder Reguera

Los relatos de una vida no constituyen una narración ordenada desde el principio hasta la muerte. Se trata más bien de fragmentos casualmente recogidos.
William S. Burroughs

Recuerdo con simpatía cierta ocasión en la que acudí a una charla que sobre su obra impartía un artista por aquel entonces novel. En ella, el artista ofrecía un recorrido en diapositivas por su incipiente trayectoria, realizando comentarios más o menos informales sobre cada una de las imágenes presentadas. Visiblemente nervioso, en momentos el orador se trababa, y las palabras no fluían con facilidad de su boca. Esto sucedió en numerosas ocasiones cuando, accidentalmente, utilizaba el término “obra” para referirse a sus fotografías –era fotógrafo-. Cuando esto sucedía, balbuceaba visiblemente, pedía perdón y corregía su aparente error –que sólo él percibía- para utilizar otra palabra, aparentemente más adecuada:

- Obra no, perdón... quise decir *pieza*.

El caso es que esta escena se repitió tantas veces que terminó por llamar mi atención hasta el punto de que, tras la charla, no pude evitar cuestionar al artista sobre tal aspecto. Su respuesta fue que había aprendido de cierto profesor universitario –no diré el nombre aquí- que mientras que el concepto de “obra” -de arte, se entiende- estaba históricamente superado –fundamentalmente porque tenía un carácter laudatorio y denotaba una autonomía al objeto-arte que en realidad no tenía-, el término “pieza” era más preciso, pues, en última instancia, era aséptico, neutro y, además, eliminaba la autonomía de cada pieza remitiendo a un conjunto de creaciones que no se podían entender sino en relación unas con otras. Es decir: para aquel artista novato, sus obras –perdón, piezas- no eran objetos estimables y no tenían razón de ser más que en conjunto.

Aún cuando lo narrado suene anecdótico –lo es, ciertamente-, lo traigo a colación porque creo que expone sucintamente un pre-juicio –dicho en el sentido de aquello que acontece antes del juicio, sin connotación negativa ninguna- ampliamente extendido en la creación contemporánea: la negación del valor privativo de la obra, de cada obra.

El tema es excesivamente amplio para desarrollarlo aquí en toda su complejidad. No hablaremos pues de los aspectos que conciernen ni a la crítica de arte –para esta disciplina dicho criterio es hermenéuticamente necesario: difícilmente se puede juzgar una pieza aislada sin atender a precedentes y ulteriores-, ni tampoco a aquellos que conciernen al espectador –para quien, probablemente, el aquí y ahora de la obra es el único criterio tangible-, para centrarnos exclusivamente en lo que concierne al artista, esto es, al proceso creativo.

En este sentido, sorprende que para la mayor parte de los artistas contemporáneos las piezas sólo tengan sentido en una visión holística, bien dentro de un proyecto inmediato –la *exposición*-, bien dentro de un criterio más amplio –la *trayectoria*-. Según esta visión, cada obra solo tendría sentido en el contexto de una muestra determinada, es decir, una *serie* –cuyo significado trasciende la mera suma de las partes- o, en los casos

más exagerados, en el contexto global de toda una trayectoria artística y vital en la que cada etapa –y las obras sólo serían segmentos puntuales de cada etapa- sólo adquiere sentido con respecto a las anteriores y las posteriores.

Ciertamente, este holismo creativo desprende una visión racional y homogénea de la creación, en la que cada pieza, cada obra, cada etapa se muestra necesaria en el conjunto. Sin embargo, como ya hemos argumentado en otro texto¹, esta imagen, lejos de ser *real*, es imaginada: es más, su construcción compete a un conjunto amplio de personas –la comunidad artística-, no sólo al creador de las obras sobre las cuales se edifica el discurso. En el inmediato creativo, esto es, el estudio, aún cuando en cada pieza se intente volcar cierta intención holista, son tantas y tan diversas las circunstancias que atienden en cada instante de trabajo que la intención quedará diluida en cada obra que, digámoslo sin complejos, es autónoma. Sólo en un segundo momento lo accidental –cada obra- puede devenir necesario –un paso justificado en el conjunto de una serie o trayectoria-, pero este movimiento violenta la realidad del proceso creativo – y en consecuencia de la propia obra individual a la que atiende-, creando una imagen ficticia, más propia de la crítica que del creador.

De todo lo argumentado se puede concluir la existencia de cierta falsedad creativa escondida detrás de la serie, del conjunto de obras que se expone en grupo, mostrando una incuestionable homogeneidad repetitiva, de una misma idea genética de cada pieza o de un mismo motivo o tema. Asumimos esto –nunca hemos terminado de comprender la razón de ser de las series-, pero no afirmamos que la serie sea necesariamente una falsedad. Al contrario, el trabajo seriado es un método creativo perfectamente lícito, siempre y cuando se conciba como búsqueda. Es decir, siempre y cuando de cada serie resulten una, dos, tres piezas que, rescatadas de un conjunto aparentemente homogéneo, sean las acertadas. El resto, no deberían de superar el estatuto de bocetos, de vías muertas recorridas en un proceso, testimonios infructuosos de una búsqueda.

Por ello, nos rebelamos contra aquellas muestras artificialmente homogéneas. En estos casos, no podemos liberarnos de la sospecha de que el autor se está copiando a sí mismo, que ha localizado una veta creativa que no duda en explotar hasta la extenuación del espectador o, aún yendo más allá, que toda la exposición no responde sino a un nicho de mercado, a una lógica de mercadotecnia que exige que cada comprador pueda poseer una obra idéntica. Aún cuando en nuestro trabajo como crítico sea más sencillo y amable encontrarnos con una muestra que responde sólo a una idea, a un motivo, a un tema, nos alegramos de encontrar, muy de vez en cuando, una exposición en la que habite cierto y sano espíritu incoherente, en la que convivan piezas aparentemente contrapuestas, en la que la obsesión por el conjunto haya sido desplazada por la realidad de cada obra.

Este es el caso que ahora nos ocupa. Hablamos de “El devorador íntimo”, exposición de Eduardo Gruber (Santander, 1949) en la Galería Juan Manuel Lumbreras. Ya la biografía artística de este ecléctico creador da testimonio de una búsqueda por suerte aún no del todo satisfecha, y por tanto aún en proceso. Así se entiende la naturalidad con la que pasa de la pintura a la escultura, de las obras de pared a la intervención paisajística monumental, del pincel al ordenador –es también autor de tres novelas-, del diseño de escenografías al dibujo en pequeño formato, con lápiz o bolígrafo, de su

¹ “El arte como significado –político, no metafísico-. Lápiz Revista Internacional de Arte n° 210-211, febrero-marzo 2005, p. 171-185.

entorno familiar. Pero, dejando de lado el conjunto de su trayectoria –que trasciende los límites de este texto–, nos encontramos también en la presente muestra con dicho eclecticismo. En esta ocasión, sin embargo, la pluralidad no atiende al género, sino a los distintos modos y maneras con los que Gruber afronta un mismo reto, el del lienzo en blanco, y con una misma lanza, el pincel.

El resultado es una muestra ecléctica, sin que esto tenga ninguna connotación negativa, sino todo lo contrario. Lejos de las obras seriadas, de la exposición de tesis concisa y de fácil aprehensión, la muestra que ahora nos ocupa es el resultado de una actitud que Gruber ha querido recuperar en sus últimos trabajos: la de no violentar el proceso creativo, afrontando cada lienzo partiendo de la autonomía del mismo, o lo que es lo mismo, la soberanía de cada momento del proceso creativo, que se puede resumir en una sentencia suya, dicha en la entrevista que mantuvimos antes de la escritura de este texto: “pinto lo que me apetece en cada momento”. De esta actitud nace la pluralidad de formas a las que el espectador se enfrenta en “El devorador íntimo”, y que sin duda hará que el conjunto de la exposición deslice cierta inquietud en el espectador medio (mal)acostumbrado a muestras que se resumen en una tesis, en dos o tres líneas. Como si partiera de la intención confesada al crítico e historiador Miguel Fernández-Cid con motivo de la edición de sus dibujos en “Del dibujo como pensamiento solitario”, “aspiro a que mis dibujos no se puedan contar: o los ves o no te enteras”², Gruber somete al espectador a una visión rigurosa de cada una de las obras de la muestra. No valen sinopsis ni moralejas, no caben resúmenes: cada obra reivindica su autonomía, cada obra es por sí una exposición.

Esto hace que, como el agua del río de Heráclito, la exposición sea en cierto sentido una y múltiple, y al igual que según el presocrático ningún hombre podía bañarse dos veces en el mismo río, cabe la posibilidad de afirmar que dos visitas a “El devorador íntimo” pueden ser bien distintas. No exageramos, no es un recurso literario para dar mayor fuerza al texto. Al contrario, es una de las cualidades reconocidas de la suerte de discurso fragmentario que se construye a partir de lo particular. El lector que haya abordado las obras de E.M. Cioran o los aforismos de Elias Canetti podrá entender perfectamente lo que señalamos. A diferencia del ensayo común, cuya profusión de palabras y páginas en torno a una(s) misma(s) idea(s) va dejando paulatinamente, a medida que se construye, menos espacio al lector, las ideas a modo de aforismos están mucho más abiertas a la libre interpretación y, por tanto, son más propicias para entroncar con la experiencia individual de cada lector. Si uno puede estar o no de acuerdo con una tesis largamente desarrollada en un ensayo, en una colección de aforismos no cabe el juicio global. En éstos, cada lector tiene su reflejo, que queda convenientemente subrayado. Lo mismo sucede en las últimas obras de Gruber, hasta el punto de que el mismo artista ha afirmado que “ahora son mis cuadros los que eligen al espectador”³.

Este giro señalado por el mismo artista no es superficial. Precisamente, es el resultado de un proceso creativo que no antepone el conjunto a la parte, que no da preeminencia a la serie frente a la obra, a una determinada tesis frente a cada momento del proceso creativo. Es, en el fondo, un reconocimiento de la heterodoxia del proceso creativo – sometido a la misma accidentalidad que la propia vida–, sometido a diferentes

² “Del dibujo como pensamiento solitario”, p. 105. Miguel Fernández-Cid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria, Santander 2007

³ Entrevista con el artista realizada por Miguel Fernández-Cid, El Cultural, 6 de Noviembre de 2008.

momentos no necesariamente concatenados y materializado en una irreducible pluralidad.

En este sentido, quizá no sea casual que los trabajos de Gruber inmediatamente anteriores a estas obras ahora expuestas en Juan Manuel Lumbreras tuvieran como nexo temático en común el binomio arquitectura/urbanismo, precisamente dos de las disciplinas creativas más rígidamente constrictas por lo que se podría denominar como algo así como “leyes de la realidad”. Convendremos, sólo por aclarar esta última sentencia, que no es la misma libertad la que el arquitecto tiene a la hora de afrontar un proyecto con la que el pintor o el escritor abordan en papel en blanco. Por ello decimos que quizá –sólo quizá-, tras dos años de insistencia sobre motivos geométricos, Gruber haya tenido la explosión de libertad creativa de cuyo testimonio queda constancia en “El devorador íntimo”. Ahora Gruber no sólo explora los límites de la libertad creativa fusionando en una misma sala diferentes estilos, motivos, temas, etcétera, sino que rebasa someramente lo pictórico para adentrarse en juegos metaliterarios e incluso lógicos -de lo segundo es una muestra sendas obras en las que se retrata al “hombre invisible”, alguien, *impintable*, y, por tanto, cuyo retrato es una paradoja-. Los juegos metaliterarios, por su parte, se representan a través de los títulos –plagados de referencias a clásicos de la literatura- y de las piezas “El devorador íntimo”, que da nombre a la exposición, y “La hora trasnochada”, que se presentan como portadas de libros imaginados, que nunca existieron y, es de suponer, nunca existirán, de cuyos autores, Aurore Pöppel y Arthur Delay, Gruber deja constancia a través de la escritura sobre el lienzo aún cuando, por supuesto, tampoco existen.

Esto último nos resulta enormemente interesante por cuanto en sendas obras se plantea un juego literario y creativo: por un lado, se evoca el inexistente contenido del libro a partir de la portada, pero, además, se deja constancia del mismo a través de un título que, en conjunción con el motivo pictórico expresa incluso un género literario. “La hora trasnochada”, lienzo en tonos oscuros, de composición doble –cuadro dentro de cuadro-, aparece habitada por elementos que recuerdan de una manera sucinta a la novela negra. “El devorador íntimo”, por su parte, podría bien ser una novela de psicología intimista, dado el sesgo declaradamente surrealista del cuadro, y las referencias al muro o la barrera –elemento clásico en el estudio de la mente- y de la sangre.

Este construir historias a partir de los lienzos es, probablemente, uno de los nexos que trascienden la individualidad de cada obra de la presente muestra para recorrer prácticamente el conjunto. Lo encontramos en las dos piezas ya citadas, y en otras como el retrato del triste Buchipluma, caballo que nunca ganó el Derby de Kentucky, “El último retrato de Pierre”, “El ojo de Napoleón” o la serigrafía “The un-dead”, con su vestido de poses militares. Mención especial merecen en este sentido tres pequeñas piezas en las que Gruber se rinde a la poética de los gabinetes de curiosidades. Una es aquella que simula ser un muro del que emerge, pegado al lienzo, una especie de cuerno de rinoceronte perteneciente al “pabellón de caza del Barón Maximilian von dem Knesebck”. Sin embargo, las más interesantes desde nuestro de punto de vista son las otras dos, que recogen a modo de coleccionista dos animales absolutamente comunes y, por tanto, extraños en un gabinete de curiosidades: “Salmonete gigante”, en el que el citado pez es ubicado sobre una pared pintada en geométricos colores y “Entomología”, en el que una simple mosca –o mosca simple- es reivindicada en toda su extraña inmensidad. Ambas piezas –hablamos de los animales, no de los cuadros-, por cierto, pertenecen a la colección particular de Chiula-T-Z, personaje inventado por Gruber, en

otro juego de corte literario que completa la narrativa fragmentaria ya comentada de la exposición.

Comentaba Eduardo Gruber en la entrevista que mantuvimos su necesidad de titular siempre las obras, de evitar la tentación de dejar un cuadro o dibujo bajo el aséptico y demasiado habitual “sin título”. Desde nuestro punto de vista, es precisamente este movimiento de construir historias de corte casi literario que habita en cada una de sus obras de donde nace esta necesidad. Además, precisamente el valor privativo tan negado hoy día que reivindicábamos para cada obra es el que exige el ejercicio de individualidad dado a través del *bautismo* con un título. Una obra titulada –más allá de los tópicos genéricos- es una obra única e individual, es, en definitiva, una *historia* particular.

Precisamente este aspecto es el que hace de “El perro de los Robinson” posiblemente la pieza más interesante de la muestra. En este cuadro de gran formato, Gruber recrea un muro a través de motivos geométricos –éstos son una constante en varias de las obras presentadas- que encuentra su límite en un enorme recuadro en la parte superior derecha, pintado de azul cielo, por el cual se asoma, en actitud cuestionadora del espectador *un* perro. Sin embargo, estamos equivocados, no es *un* perro el que conecta su mirada con el espectador, sino *el* perro de los Robinson. Este matiz, fundamental, es subrayado por Gruber a través de un ejercicio de estilo en el que, en una pieza aparte que desconocemos si será mostrada en la exposición, el artista ha recreado al que aparentemente es el mismo perro, pero de otra manera pictórica. El resultado es que uno y otro no son el mismo animal, en la medida en que ambos no son sino pinturas, no un reflejo de una supuesta realidad llevada al lienzo. Al modo del celeberrimo “Ceci ne pas une pipe” de Magritte –a quien encontramos otras referencias en la muestra-, el perro de Gruber es individual por cuanto es pintura, es individual por cuanto es ese-perro-ahí-pintado, y no otro. “Esto no es *un* perro” podría ser el título alternativo de esta obra. Y es cierto, como hemos dicho no es *un* perro. Es *el* perro de los Robinson⁴.

Abriamos la referencia a la exposición señalando que, como el perro de los Robinson, cada obra de la muestra es, precisamente, una-y-no-otra, que reivindica su individualidad con respecto al conjunto. En este caso es el bosque el que no debe impedirnos detenernos en la observación de cada árbol –cuyas ramas nunca son iguales, cuyas cortezas desvelan infinitos matices- Queremos finalizar el texto retomando esta idea, que hace de la exposición a la que ahora atendemos una suerte de *Lapidarium*, en la formulación del escritor Ryszard Kapuściński:

“Lapidarium es un lugar (plazoleta en una ciudad, atrio en un castillo, patio en un museo) donde se depositan piedras encontradas, restos de estatuas y fragmentos de edificaciones -aquí un trozo de lo que había sido un torso o una mano, ahí un fragmento de cornisa o de columna-, en una palabra, cosas que forman parte de un todo inexistente (ya, todavía, nunca) [...]. ¿Quedarán tal vez como testimonio del tiempo pasado, como huellas de búsquedas e intentos humanos, como señales? O quizás en este mundo nuestro, tan enorme, tan inmenso y a la vez cada día más caótico y difícil de abarcar, de

⁴ Hay otra obra en la muestra que hace un guiño al mismo juego. Se trata de “Perros”, una suerte de catálogo dibujado de mascotas en el que cada dibujo es acompañado del nombre de la mascota retratada, dotándolos así de identidad y, por tanto, de individualidad. Es el nombre el que dota, precisamente, también de identidad a Griffin, el hombre invisible que, desprovisto de rostro y apariencia física es sólo eso: su nombre. Como dice el refrán vasco: *izena duena bada* (si tiene nombre, es).

ordenar, todo tiende hacia un gran *collage*, hacia un conjunto deshilvanado de fragmentos, es decir, precisamente hacia un *lapidarium*”⁵.

Esto es, precisamente, lo que “El devorador íntimo” ofrece. Una imagen del mundo (del creador), irreducible a tesis, inclasificable en categorías, fruto de una actitud: la de la libertad creativa llevada a sus últimos límites.

www.eduardogruber.com

⁵ “Lapidarium IV”, p.9. Ryszard Kapuściński, Anagrama, Barcelona, 2003.