

Luz de piedra

PACO YÁÑEZ

Transcurrido ya un lustro desde la muerte de Leopoldo Nóvoa (Salcedo, 1919 - Nogent-sur-Marne, 2012), la obra del artista pontevedrés no ha dejado de interpelarnos en el panorama expositivo gallego desde entonces, manteniendo viva y convocando nuevas lecturas sobre la que es una de las creaciones pictórico-escultóricas más potentes de la España contemporánea. Junto con la viuda del artista, Susana Carlson, las comisarias Mercedes Rozas y Rosario Sarmiento han demostrado no sólo una inquebrantable fidelidad personal para con Leopoldo Nóvoa, sino un muy pertinente criterio a la hora de ir programando sucesivas muestras que destacasen aspectos no siempre puestos en primer plano en la trayectoria del artista, así como sugestivas vinculaciones entre espacios personales y topografías creativas. A ello nos han invitado, a lo largo de los últimos cinco años, grandes exposiciones como *Alén do tempo* (2012-13, Novacaixagalicia de Santiago de Compostela y A Coruña), *Leopoldo Nóvoa. Papeis e cartóns* (2015, Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela), o *Atelier Armenteira* (2017, Centro Cultural Marcos Valcárcel de Ourense), además de diversas muestras en galerías de Lorrez-le-Bocage (2012), Champlan (2012, 2015), Nogent-sur-Marne (2013), París (2013, 2014), Lugo (2014), o Vigo (2016), señalando dos de los ámbitos en los que se desarrolló la vida de un pintor cuyo tercer vértice (además del gallego y del francés) nos conduce a Uruguay: país al que habremos de remitirnos en este texto, pues en el Estadio del Cerro de Montevideo (actual Estadio Monumental Luis Tróccoli) se encuentra una de las obras capitales de Leopoldo Nóvoa, el *Mural del Cerro* (1962-64), quizás su creación más directamente relacionada con la que hoy nos ocupa: el *Mural de la cantera* (1989) del Parque de Santa Margarita, en A Coruña.



El *Mural de la cantera* se erige como una de las obras de arte público más bellas de Galicia; pero, al tiempo, es una de las que más problemáticas ha padecido: desde su no finalización hasta las sucesivas etapas de abandono, pasando por la bochornosa implantación de una pasarela peatonal que seccionó y destruyó el mural en su parte

superior. A pesar de que -muy especialmente- estos tres aspectos condicionan nuestra mirada al mural, nada de ello nos impide disfrutar de su equilibrada síntesis de fuerza y levedad, así como vislumbrar lo que pudo haber sido en su plenitud (de no mediar las nefandas decisiones políticas que paralizaron la obra, como posteriormente veremos). El objetivo de la exposición comisariada este otoño por Rosario Sarmiento en la Sala de exposiciones do Pazo Municipal de A Coruña es darnos a conocer el proceso de diseño y elaboración del mural (así como, creo, reivindicar su privilegiada posición en la escena artística herculina y exhortar a su mejor mantenimiento, pues pasados dos años desde su restauración en 2015 -conducida por el arquitecto Pablo Gallego, que reinsertó la zona de la gran forma granate sobre fondo blanco eliminada por la pasarela- la obra vuelve a mostrar signos evidentes de abandono, muy especialmente en lo que a proliferación de vegetación se refiere, además de la no señalización del nombre y la autoría del mural). Así pues, nada mejor para apreciar, poner en valor y defender una obra de arte que el conocerla y destacar sus cualidades para que la ciudadanía haga suya una propuesta tan poética como el *Mural de la cantera*, para Rosario Sarmiento «concebido por Nóvoa como una prolongación temática y conceptual de una obra de características semejantes, el *Mural del Cerro*». De este modo, se tendería un puente entre las dos obras de mayor formato de Leopoldo Nóvoa, pues el *Mural del Cerro* vivifica una superficie de 600 metros cuadrados (aproximadamente, 130 metros de largo por 4'6 metros de alto), mientras que del *Mural de la cantera* se construyeron unos 700 metros cuadrados (120 metros de largo por una cota que iría de 4 a 17 metros de altura; quedando sin concluir una superficie prácticamente equivalente a la finalizada -si bien autores como Jean-Clarence Lambert y Ciro Sánchez hablan, respectivamente, de 2.000 y 2.100 metros cuadrados como extensión final- algo que lo hubiese convertido en su obra de mayor envergadura).

El *Mural del Cerro* es una obra clave en el desarrollo artístico de Leopoldo Nóvoa, pues en ella aplica de forma masiva un lenguaje informal de amplísimo calado, sin concesiones (impresionan su contundencia y su pureza en una obra de arte público), articulando la superficie con materiales reciclados que habrían de ser recurrentes en su creación futura. Es así como Nóvoa poetiza la materia (y la arquitectura, siguiendo postulados aprendidos del pintor uruguayo Joaquín Torres García sobre la necesidad de una interdisciplinariedad artística), confiriendo una nueva vida y resignificando materiales entonces difícilmente asimilables a una tradición muralística (anticipándose a lo que posteriormente se conocería en Europa como *Arte povera*, al tiempo que vinculándose al uso de chatarras en el grupo El Paso o a su proliferación en la obra de artistas norteamericanos como Robert Rauschenberg). En alguna ocasión me ha referido Susana Carlson el carácter sombrío de los uruguayos, su seriedad, así como una visión un tanto oscura de la vida. Ello pareciera traslucirse en los muros del Estadio del Cerro (zona, en los años sesenta del pasado siglo, especialmente deprimida y conflictiva de Montevideo), con sus cromatismos de óxidos y ocre, así como con la contundencia de unas planchas de hierro (procedentes de barcos hundidos) en las paredes y unas vigas entrecruzadas (con traviesas de tren) en el suelo que parecen remitirnos a un escenario bélico (dantesca dramaturgia agudizada por la presencia de residuos industriales, cerámicas quemadas y materiales de desecho, en lo que Jean-Clarence Lambert dice es toda una «organización del caos»). Es por ello que considero que la experiencia de la guerra (de las guerras: la Civil, en España, y la Segunda Guerra Mundial) gravita aún decisivamente sobre el gran mural uruguayo, remitiéndonos a la

fortísima conciencia social de Leopoldo Nóvoa, cuyo arte tantas veces conforma un sismógrafo de dichas sacudidas históricas. Las palabras del propio artista en 1964 sobre el *Mural del Cerro* nos sugieren tal concientización: «He tratado de expresar mi tiempo, describir el estado de nuestra sociedad, el agredido desconcierto del hombre, mi fe en su esfuerzo permanente para realizarse armoniosamente, y las huellas de su permanente fracaso. Durante algunos meses me dediqué a la búsqueda de aquellos materiales que debían expresar por sí mismos tal concepción. Debían de ser materiales usados, agotados en su función o fallados, sin haber alcanzado el destino para el cual habían sido construidos, así como sucede en nuestra sociedad con las personas, las leyes y las instituciones de un mundo en crisis. Pero, además, debían tener una apariencia objetiva, capaz de contener belleza, sea por su color o por su forma, al asumir su nueva función, su nuevo comportamiento dentro de la totalidad de la obra».

Ahora bien, si el *Mural del Cerro* es una obra poderosamente dramática, el *Mural de la cantera* puede ser visto como una obra de naturaleza lírica, en la que Nóvoa parece contemplar su propio recorrido artístico y proponernos una síntesis de su trayectoria de madurez, tanto por formas como por cromatismos (siempre dentro de las posibilidades y de los límites que imponen tanto los materiales seleccionados como la exposición de la obra a una climatología tan adversa como la gallega, pero en cuya paleta cromática encontramos ecos de lienzos previos como *Relieve con cuadrángulo y forma cruzada* (1975), *Simetría a triángulo erizado* (1976), *Espacio ocupado a relieve oblicuo* (1979), *Dominante vertical con triple mecate* (1985), u *Horizontal blanca a 3 relieves* (1988), entre otros). A pesar de dicha climatología, Nóvoa toma una nítida conciencia de la luz que en A Coruña incide sobre la cantera de Santa Margarita, ofreciéndonos una superficie dominada por la claridad, en la que el uso de materiales como la cerámica refractaria o el cuarzo agudiza su luminosidad, dando lugar a aquello que Nóvoa decía 'terapia del blanco', con la que 'limpiar' el uso (de sentido tan dramático) de sus escalas de grises, especialmente con la extendida proliferación de la ceniza en su obra posterior al incendio, el 13 de abril de 1979, de su vivienda-taller parisina de la Rue du Faubourg-Saint-Antoine (en el que pierde del orden de dos mil obras, además de piezas de otros artistas y todos sus efectos personales). Obviamente, por el emplazamiento exterior de la obra, la ceniza como material resultaba inviable, si bien diversas zonas evocan su color y textura, especialmente con el uso de la antracita, la pizarra y el carbón de coque. La utilización del ladrillo calcinado convoca, por otra parte, la tonalidad ocre, además de un relieve muy particular, con la aparición de las superficies perforadas: tan recurrentes en la simbología del artista (ya sea a través de nichos, puertas, relieves huecos o rasgaduras). Distintas perforaciones aparecen en la superficie del *Mural de la cantera*, desde los citados orificios del ladrillo, a tuberías cerámicas, oquedades rectangulares (zonas de ladrillo y cuarzo las presentan), prismas en relieve que contienen un hueco a modo de pasadizo entre dimensiones, o la propia depresión semiesférica de la zona central. La presencia de las grandes vigas incrustadas en el mural (también visibles en el *Cerro*) nos remite, asimismo, a esa permeabilidad de la superficie tan habitual en la obra pictórica de Nóvoa, haciéndonos preguntar si estos estilizados prismas perforan y se adentran en la materia o si, por el contrario, brotan de ella (cuando no se tienden como elementos bidireccionales que acentúan la complejidad de las relaciones entre los planos y las dimensiones no visibles de la obra, formulando interrogantes de gran calado plástico, espacial y filosófico).

Algo semejante sucede con el color (color, materia, luz y superficie: elementos axiales en el



Sala de exposiciones del Palacio Municipal de A Coruña. 'O mural da canreira'. 5 de octubre a 12 de noviembre de 2017.

Comisaria de la exposición: Rosario Sarmiento. © Paco Yáñez, 2017

vocabulario del artista): aunque en bloques perfectamente definidos por el uso de los materiales (hay quien ha calificado el *Mural* de gran «puzle»), su disposición adyacente (en ciertas partes, penetrando unas zonas en otras) acaba creando gradaciones y juegos lumínicos que nos remiten a los cromatismos referenciales en el Nóvoa de los años ochenta (los de algunos de sus lienzos antes mencionados), además de que la sustancia de los materiales impide su homogenización, por lo que la gradación no sólo se produce entre las grandes áreas de color, sino internamente (en las zonas de cerámica y pizarra esto resulta especialmente visible, así como en las regiones del mural que Nóvoa había previsto no cubrir,

dejando al aire la piedra de la cantera, de forma que la permeabilidad entre la superficie y el fondo se evidenciase, otorgando un protagonismo localizado a la propia naturaleza, en bruto, con sus texturas y rugosidades propias). Las maquetas en acrílico sobre madera (de 40x40 cm de tamaño) con las que el pintor trabajó en su estudio el diseño del mural, a modo de banco de pruebas, nos muestran ya no sólo la habilitación de dichas áreas de piedra natural, sino la profusa investigación de Nóvoa con materiales y pigmentos para este proyecto (que podemos ver en la propia exposición de A Coruña, dispuestos en las botellas transparentes tan habituales en su estudio: un taller, dada la naturaleza técnica del artista, entre el estudio de pintura y el taller de bricolaje). Resulta muy instructivo consultar en la exposición los grandes planos de trabajo del pintor, con una extensión de hasta más de metro y medio de ancho, en los que especifica formas, colores y materiales, en un formato que se acerca a sus plantillas para tapices (forma artística practicada por Nóvoa de la mano de una Susana Carlson que continúa en la actualidad tejiendo tapices basados en los diseños del pintor, piezas de las que disponemos de soberbios ejemplos como el tapiz *Espacio-materia a gran triángulo* (1977) o el tapiz en algodón *sin título* del año 1984, tan directamente relacionables ambos con el gran mural herculino).

Es por ello que María Rosa Gómez de Sanz denominó en su día «tapiz de piedra» al *Mural de la cantera*; un tapiz en el que Nóvoa trabajó apriorísticamente con 'bocetos' en su estudio, pero de cuya redefinición sobre la marcha somos partícipes en esta exposición, comprobando cómo la ejecución *in situ* del proyecto iba perfilando la realización final del diseño, mostrando la flexibilidad del proceso de creación artística. Si en su estudio de Armenteira el sillón de Leopoldo Nóvoa era un espacio de contemplación-reflexión fundamental (en el que se producía el proteico diálogo entre el creador y su obra), en A Coruña es de suponer que las obras de la Avenida de Arteixo conformarían una holgada butaca urbana en la que el pintor pasó horas y horas observando el crecimiento de su mural, percibiendo la incidencia de la luz, los juegos de sombras sobre los volúmenes y la textura de los materiales para conocer las calidades de su rugosidad. Es éste, el concepto de rugosidad, uno de los que vincula más estrechamente la obra de Leopoldo Nóvoa con la música contemporánea (que tanto interesaba al pintor): la búsqueda de la textura resignificada, actualizando la tradición desde un lenguaje personal (informal, en el caso de la pintura; ruidista, en el caso de la música). Más allá de lo matérico como sustancia plástica, en la obra de Nóvoa, por sus dimensiones, también encontramos un paralelismo

musical: con su trabajo sobre papeles y cartones, a modo de ámbito camerístico para la experimentación; la plasmación en lienzos, que adquieren un amplio aliento que diría sinfónico; y un formato que habremos de calificar, por tanto, de operístico, con sus esculturas y murales volumétricos de gran tamaño (no sólo los del Cerro y Santa Margarita, sino los *Murales del Edificio Danart* (1960) y el *Mural de las Termas del Arapey* (1964), ambos en Uruguay, los *Murales del Edificio Rambla* (1966) de Alicante y el *Mural vitral de la Residencia Albar* (1967) de Albacete; o grupos escultóricos como el *Espacio crómlech ocupado* (1998) de Santiago de Compostela, el *Pousadoiro das letras* (2005) de Vigo, así como *La razón y el esfuerzo* (1984) y *Progresión de una forma a través de dos planos abiertos* (1985), estas últimas en A Coruña). Para Ciro Sánchez, esa obra de gran formato en espacios públicos responde, además -y muy especialmente en el caso de los murales-, «al espíritu multidisciplinar del neoplasticismo, del constructivismo y al esfuerzo de la Bauhaus por realizar, dentro del marco de la arquitectura funcional, la fusión de las artes que después del Renacimiento se habían ido separando», propiciando con su tridimensionalidad, su informalismo y su reciclado de materiales toda una revolución en las técnicas y en la estética del mural en Uruguay (tal y como lo reconoció la crítica de arte contemporánea).

Los años ochenta fueron un periodo de verdadera 'resurrección' y afianzamiento de un lenguaje personal en el arte de Leopoldo Nóvoa, tras el incendio de 1979 y el trauma que éste supuso. Es tras el golpeo del fuego cuando se establece en la que será su vivienda-taller definitiva en la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques (Nogent-sur-Marne, afueras de París). En 1983 construye, con el arquitecto Celestino García Braña, su casa-taller de Armenteira. En 1986 contrae matrimonio con Susana Carlson; y a finales de la década su reconocimiento internacional alcanza el continente asiático, con su escultura en acero corten *Extracción complementaria* (1988), instalada en el Parque Olímpico de Seúl. A ello podríamos añadir la efervescencia cultural en la Galicia del posfranquismo, con una especial mención para la formación en los años ochenta de Atlántica: ese grupo que para Nóvoa «respiraba salud», después de los tan oscuros años de la «larga noche de piedra», que diría el poeta gallego Celso Emilio Ferreiro. Quizás esta sucesión de felices acontecimientos explica el lirismo, la luminosidad y la afirmación de un optimismo (poco habitual con esta rotundidad en Nóvoa) que destila el *Mural de la cantera*, una obra encargada por el socialista Antolín Sánchez Presedo, entonces al frente de la Consellería de Ordenación do Territorio e Obras Públicas, organismo que gestionó la partida económica para el mural. Comenzado en julio de 1989, en diciembre de ese mismo año se celebran en Galicia las elecciones autonómicas que darían su primera presidencia al conservador Manuel Fraga Iribarne, transición en los despachos de la Xunta que supone un corte en la financiación del mural y su paralización, muy en contra de la voluntad del artista, que veía así frustrada su mayor obra. Posteriores intentos para completar el mural se efectuaron por medio del Banco Pastor, pero, con la Xunta de Galicia desentendida de su inicial compromiso y una corporación municipal coruñesa -con Paco Vázquez como máximo responsable- que tampoco tomó el testigo de la obra, el *Mural de la cantera* quedó definitivamente inconcluso, como ejemplo de la lesiva



Plano de 'El mural de la cantera' (1989) de Leopoldo Novoa, destinado al Parque de Santa Margarita de A Coruña © Susana Carlson, 2017

falta de continuidad en los proyectos culturales que ha acusado Galicia durante las últimas décadas y que tanto ha torpedeado, por poner un ejemplo paradigmático, el afianzamiento (o la simple existencia) de tantos festivales de música culta como han venido naciendo y muriendo en lo que va de siglo.

Sé, por conversaciones con el propio Nóvoa, así como por lo que Susana Carlson me ha relatado en fechas recientes, que la paralización del *Mural de la cantera* fue vivida por el artista gallego con hondo pesar, al igual que el enfrentamiento con las sucesivas trabas políticas por parte del consistorio herculino para retomar la obra, por no hablar de la agresión al mural que supuso la pasarela peatonal (elemento disruptivo de tan fácil rectificación técnica), o su reiterado descuido y abandono (que el actual alcalde, Xulio Ferreiro, se ha propuesto reparar de forma definitiva: así lo esperamos). El gran tapiz pétreo de Santa Margarita es, muy posiblemente, una de las últimas obras con tal grado de optimismo y luminosidad en el catálogo de Leopoldo Nóvoa (coincidiendo con un momento tan ilusionante para Europa como la caída del Muro de Berlín, en noviembre de 1989). Quizás los avatares políticos padecidos en A Coruña con una obra en la que tanto esfuerzo e ilusión había puesto, así como -indudablemente- la atroz deriva bélica que asoló Europa en los Balcanes a partir de 1991, influyeran de forma decisiva en la oscuridad y el profundo pesimismo que se instalan en la obra de Leopoldo Nóvoa en los años noventa (estilísticamente tan próxima al *Mural del Cerro*), con pinturas tan dramáticas como *Relieve cruzado con madera quemada* (1993) o, fundamentalmente, sus soberbias series *Next time the fire* y *Verboten*: dos de las más sombrías y definitivas colecciones pictóricas del Nóvoa tardío, entre las que encontramos una de las obras maestras del pintor, su políptico *Le jardin des malheurs* (1994) -para Jean-Clarence Lambert, el «*Guernica* de Nóvoa»-.

Frente a dichas derivas bélicas, y contraponiéndose a una ferocidad del hombre para con el propio hombre que Leopoldo Nóvoa padeció en distintas etapas de su vida, el artista gallego nos lanza una invitación a la reflexión, a la crítica y al humanismo. La puesta en continuidad (geográfica e histórica) de los grandes murales de Montevideo y A Coruña nos habla de una concepción trasatlántica e internacionalista que podemos conectar (y entender) con el nomadismo al que se vio forzada su familia por diversos avatares políticos; algo que, unido a su carrera artística, llevaría a Nóvoa a residir en Galicia, Argentina, Uruguay y Francia, homenajando en la sucesión de sus murales el trasvase de energía de ambos continentes (que diría Carlos Maggi). De este modo, los murales de Leopoldo Nóvoa son muros que no separan -tal y como sostiene Lambert, y tal como las perforaciones y oquedades de sus superficies demuestran, como puertas conectoras que son-, sino que unen. Leopoldo Nóvoa estaría hoy nuevamente consternado (como lo estuvo en el momento de la serie *Next time the fire*) por un mundo que levanta nuevos muros por doquier (frontera estadounidense-mexicana, frontera palestino-israelí, frontera hispano-marroquí, frontera entre las dos Coreas, etc.), así como por el resurgimiento en España de un nacionalismo excluyente y tribal...

...si para Eduardo Chillida el horizonte era la patria común de todos los hombres, para Leopoldo Nóvoa esa patria bien podría ser la luz. Ello no quiere decir que el internacionalismo del pintor carezca de raíces, que lo conectan en su caso fuertemente con la tierra gallega y su materia. Estos días de otoño eran, para el escritor orensano Ramón

Otero Pedrayo, los más propicios para contemplar la fachada del Obradoiro de la catedral compostelana. En su barroco de placas encontramos todo un antecedente del mural volumétrico del propio Nóvoa, con sus juegos de luces y sombras móviles uniendo tiempos y espacios. Es ésta, por tanto, una estación idónea no sólo para acercarnos a la tan clarificadora exposición sobre el *Mural de la cantera* comisariada por Rosario Sarmiento, sino para visitar el propio mural en A Coruña y comprobar cómo de él brota su luz de piedra, renovando el sentido de las palabras que en su día Leopoldo Nóvoa pronunciara sobre su gran *Mural del Cerro* (volviendo a unir dos orillas de un solo mundo): «Desde los albores del día hasta la puesta del sol, el muro va cambiando abruptamente de apariencia, la luz le arranca nuevos destellos, las sombras no dejan de crear movimientos...».