

Dore Ashton  
MIQUEL BARCELÓ.  
A MITAD DEL CAMINO  
DE LA VIDA

*Traducción de Nicole d'Amonville Alegría*

## Introducción

El catalán, de las piedras saca pan.  
VIEJO REFRÁN ESPAÑOL

Los romanos, que tiempo atrás habitaron la isla nativa de Barceló, hablaban del *furor* como de algo muy afín a los artistas, admiraban aquel espíritu excesivo que no conocía límites y que, con urgencia creciente, había conducido al *Homo faber* a crear. No es fácil circunscribir el furor de Barceló. Me limitaré a decir que quizá sea la característica que más le distingue, y a menudo he pensado que el furor de Barceló no dista mucho del de aquel gran predecesor, Tintoretto, uno de mis entusiasmos más tempranos, y que comparto con el artista mallorquín. Jean-Paul Sartre entendió bien el furor de Tintoretto. En su ensayo «El secuestrado de Venecia», Sartre observó que Tintoretto «tenía que producir, producir sin cesar». Hasta su muerte, «corrió una carrera contra el tiempo y es difícil decidir si trataba de encontrarse o de huir de sí mismo a través de su trabajo». En su propio furor por captar a este extraordinario personaje, Sartre amonesta a los académicos:

Oh almas magnánimas y atormentadas, que utilizáis a los muertos para edificar a los vivos, y sobre todo, para edificaros vosotras mismas, tratad, si podéis, de encontrar en sus excesos la prueba fehaciente de su pasión.

Si Tintoretto hubiera obrado a su antojo, dijo Sartre, hubiera cubierto cada pared de la ciudad con sus pinturas. «Cada hombre tiene su propia fuerza ascendente y su propio hábitat natural.» Aunque Sartre recoge los comentarios de los detractores de Tintoretto (alude incluso a

los comentarios de Picasso, sin mencionarlo, en los que éste compara a Tintoretto con las películas de Hollywood, pero creo que Picasso hubiera modificado sus opiniones si hubiera llegado a ver San Rocco), reconoce que «nadie en el mundo, ni antes ni después de él, ha llevado más lejos la pasión por el experimento», y habla de la «incesante interrogación» del veneciano.

Ciertos rasgos de Tintoretto definen el periplo de Barceló, en particular la pasión por el experimento que le ha llevado a emprender innumerables aventuras con diferentes materiales y en diversos estilos. Su enorme vitalidad es evidente dondequiera que se encuentre: en América Latina, África, París o en su isla nativa. A pesar de su tendencia nómada, lleva consigo la gran tradición pictórica europea y, hasta donde yo veo, está bien posicionado para ocupar un lugar en la historia del arte. Ese lugar, en mi opinión, está firmemente arraigado en la tradición barroca. Utilizo la palabra «tradición» sin vacilar, a pesar de los recelos que despierta hoy en día. Barceló es sabio en este aspecto. Sabe que la tradición puede ser tan nutritiva como las cebollas que planta en su jardín, o los tomates, cuya pulpa usa a veces en sus cuadros. (¿No me dijo una vez que le encantaban los cuentos de Quevedo, aquel incomparable poeta barroco, cuya sublimidad no le impidió escribir relatos licenciosos?)

Por muy sofisticados que sean sus gustos y por muy lejos que viaje, Barceló es ante todo español. Si no fuera un poco exagerado, incluso diría que Barceló es beneficiario de uno de los pensadores barrocos más sugestivos, Baltasar Gracián. ¿Qué hay en Gracián que yo encuentro tan pertinente? Ante todo su incansable propósito de captar en palabras y con «agudeza», como especificó, cierto espíritu que ahora calificamos de barroco y en el que abunda la extravagancia. En sus primeros discursos Gracián afirma: «La uniformidad limita, la variedad dilata», y pasa a alabar a numerosos poetas de la Antigüedad y de su propia época por su manera de multiplicar las disonancias, las contrariedades y las discordancias, al mismo tiempo que las armonías –precisamente lo que diría mucho más tarde Victor Hugo en su manifiesto romántico, el prefacio a *Hernani*–. Gracián era consciente del valor del azar para descubrir una correspondencia ingeniosa y también conocía la importancia de los objetos reales. Cita a Demócrito: «Las palabras son las sombras de los hechos». En el reino de las cosas y de las sombras puede pasar cualquier cosa.

Igual que podemos considerar a Barceló como un heredero de la gran tradición barroca española, podemos también considerarle como el continuador del gran *ethos* del siglo XIX, cuando tantos pintores y poetas hicieron suya la metáfora del arpa eólica. Se veían a sí mismos como cuerdas sensibles tocadas por las fuerzas de la naturaleza. Mallarmé, el último gran romántico, llegó a decir que el universo hablaba a través de él. Aquellas almas poéticas eran aventureras en el reino de los sentidos y también en la vida real. Después de todo, tanto Shelley como Byron perecieron a causa de su espíritu aventurero y así lograron la admiración de algunos coetáneos, como Delacroix. Los románticos sopesaban constantemente su situación creativa y escribían sobre sus propias pretensiones con asombro y consternación. Shelley, por ejemplo, meditó sobre el instinto del artista de crear una réplica de sí mismo; habló de correspondencias secretas y observó:

Nacemos al mundo, y desde el instante en que vivimos, algo en nosotros ansía más y más parecernos a él... No sólo el retrato de nuestro ser exterior, sino un ensamblaje de las partículas más diminutas que componen nuestra naturaleza...

Coleridge escribió mucho sobre sus observaciones psicológicas y exigió a sus lectores que «suspendieran voluntariamente su incredulidad». Jorge Luis Borges, el gran fabulador, que al principio de su vida de escritor declaró que quería generar «fe poética» en sus lectores, se tomó muy a pecho el consejo. Una característica que sobresale en la obra de Barceló es precisamente con qué agresividad trata de anular la resistencia del observador por medios que introducen al espectador en un mundo rebosante de experiencia pictórica.

El mismo Barceló, como cualquier artista inteligente, pasa la mayor parte del día mitad dentro, mitad fuera de los mundos que crea. Pero también pasa largos intervalos encerrado en su taller. Nada le caracteriza mejor que una foto suya dentro de una de sus enormes tinajas de barro: mira a la cámara como un niño, dando a entender que quizá esté encerrado corporalmente en su obra, pero que su mirada es libre y se dirige hacia fuera. Esta posición del artista mitad dentro y mitad fuera de la obra me recuerda otra costumbre de Borges: su uso de la palabra «zaguán», tan peculiar y difícil de traducir, que casi, pero no del todo, significa «umbral». En muchas casas de Buenos Aires es la parte que está abierta a la calle pero sigue perteneciendo al hogar. Barceló, que alterna su vida en el taller con la escritura frecuente de sus diarios y numerosos viajes, se mueve siempre entre el mundo de la pintura y las palabras, entre lo interior y lo exterior. Toda su creación, ya sea en forma de escritura, pintura, cerámica, escultura o dibujos, puede verse como un *Bildungsroman*: un empleo de las energías cotidianas que le conducen a una experiencia de inmersión en sus materiales, y a la vez a tomar distancia y a reflexionar; que le llevan, de hecho, al «zaguán» de su vida.

Una cita de Barceló: «Todo lo que hago se justifica como autobiografía». A pesar de usar materiales muy diversos, tanto orgánicos como inorgánicos, Barceló se considera ante todo un pintor; un pintor, de hecho, que pertenece a una gran familia de pintores y que se remonta a los venecianos.

Un joven admirador de Tiziano al que, al final de la vida del maestro, le fue permitida la entrada al taller, enumeró las infinitas posibilidades de la pintura. Describió el furor del viejo maestro, que atacaba las superficies de sus últimos cuadros con toda clase de instrumentos y, muy particularmente, con los dedos. Este joven testigo dijo que Tiziano seguía explorando el «océano de la pintura». Barceló, creo yo, está constantemente pensando en ese océano, y explorándolo con intensidad, como siente que está destinado a hacer. En 1994 escribió en su diario:

Durante algunos años dije que se trataba de hacer un cuadro que sólo yo podía hacer. No tengo miedo de parecer inmodesto porque tengo la impresión de que no tengo elección; que me fue dado; que había algo de fatalidad en todo eso... quién si no yo...

Si esto es *hybris*, Barceló es consciente de los peligros que implica, pero se arriesga. En uno de mis comentarios, calificué a Barceló de gladiador, incitada por una entrada de sus diarios en la que anota el lema de los antiguos gladiadores: *nec spes nec metus*. Ni miedo ni esperanza. Barceló es muy consciente de las trampas en la vida del pintor, las mismas que en todas las artes. La naturaleza del empeño del artista es abandonar toda esperanza de lograr una solución. Una obra incita a la próxima, inexorablemente. En la reevaluación constante de su tarea, Barceló se preocupa de pisar fuerte.

De joven, una de sus principales fuentes de inspiración fue su paisano Miró, que en la madurez vivió y trabajó en el mismo entorno, en Mallorca. El intenso flujo productivo de Miró no podía dejar de influir sobre el joven Barceló que ansiaba iniciar su propia trayectoria. Como Paul Klee, que aconsejaba a los jóvenes artistas que siguieran «el pulso de su corazón», Miró parecía no tolerar ninguna interferencia de nada –teórico o académico– ajeno a su musa. Miró dijo: «Trabajo como un jardinero». Barceló dijo «trabajo como un panadero», mucho antes de pasarse a la cerámica, donde el modo de proceder es tan similar al de un panadero. «Trabajo – dijo en 1987–, como un panadero, entre el Louvre, el taller y la biblioteca.» Desde entonces, su

circuito se ha agrandado considerablemente. Los ingredientes de su pan han aumentado. Pero sigue siendo un panadero orgulloso, siempre inventando nuevas recetas.