

## *Tony Gallardo y el compromiso del artista*

JOSÉ LUIS GALLARDO NAVARRO

El compromiso en el arte hay que verlo desde el lado del corazón de la paradoja, pero desde el punto de vista histórico de la supervivencia del sujeto. Si es verdad, como afirma Jean-Paul Sartre con respecto a Soren Kierkegaard, que toda empresa vivida se cierra con un fracaso, la del artista y luchador infatigable, Tony Gallardo, siguiendo el hilo de nuestro mentor en lo que al filósofo de la angustia existencial se refiere, fue sellada con la ligereza de una pesantez infinita y su arte nos resta como 'la astilla en la carne' kierkegaardiana, cuyo entero secreto nunca llegaremos a descifrar. Conciencia desdichada de la cultura canaria, la obra en su conjunto del escultor de la piedra por antonomasia entre nosotros es, como núcleo en que se constituye, una anomalía. Ella 'hace' a la obra y a su autor. Mediante el azar individualizante, esa anomalía, si es incurable es porque es insuperable; produce su yo más interior semejante a una pura contingencia histórica que, como subraya Sartre, no podía no ser y que, por sí misma, no significa nada. En la obra y la vida de Tony Gallardo, la necesidad hegeliano-marxiana no es en ningún momento negada, pero no es capaz de encarnarse en lo material, sobre todo en la piedra, sin antes transformarse en compromiso, en pacto singular con su sociedad y con su tiempo. En el escultor nacido en el istmo que separa la playa de Las Canteras del puerto de La Luz, la razón histórica es por último vivida como locura, como un azar interiorizado que apuesta por otros reencuentros de azar.

Ante nuestra indagación, Tony Gallardo responde, como un Kierkegaard redivivo, mostrándonos ese otro aspecto de la paradoja que nos dice que no hay absoluto histórico que no parta del azar. Por necesidad del hecho artístico, el arte nunca es encarnación de lo universal sino cuando es acogido en la irreductible sombra de lo singular. ¿Es el autor del Atlante mismo quien 'así' responde? De nuevo con el filósofo existencialista danés con el que, salvando las distancias y no sin correr riesgos pretendemos aquí contrastarle, nuestro artista contesta: sí y no. En realidad él no dice 'nada', si 'decir' equivale a 'significar', no obstante su obra nos remita, sin hablar, sin quejarse, primero a su vida y de nuevo a su obra y así sucesivamente. Pero aquí, continúa de algún modo Sartre, la paradoja se revira, se da la vuelta, porque vivir la contingencia original es superarla. El hombre, irremediable singularidad como es sabido, es el ser mediante el cual lo universal es alumbrado en el mundo, y el azar constitutivo, desde que es vivido como arte, toma la forma de necesidad del arte. Insiste nuestro mentor en que aprendemos en Kierkegaard que lo vivido son los azares no significantes del ser, en tanto que estos azares se superan y caminan hacia un sentido del que carecían en el punto de salida, y que podemos denominar en lo sucesivo como lo universal singular.

Pero de lo que tratamos en esta charla es del compromiso del arte y la forma particular en la que Tony Gallardo lo asume. Nuestro escultor, donde no logra descubrir, al menos acierta a entrever, figonear, anunciar y dirigir. Su mayor garantía es permanecer más profundamente ligado que cualquier otro de nuestros artistas a las 'fuentes populares' del arte, de las que habla Mijail Bajtin —y de las que ya hemos hecho mención en otras ocasiones— cuyo conjunto (que iremos desgranando, siquiera sean las principales) determina su sistema propio de imágenes, tanto como su estética e incluso su ética. Es ese peculiarísimo carácter popular, que Tony Gallardo mamó ya desde su niñez por los andurriales de Fargas y Moya, en contacto con los campesinos de las medianías, o más tarde con los obreros en la fábrica de abonos y en la factoría de salazón de pescados del Rincón, situadas justo donde ahora se alza el Atlante, de las que su padre era co-propietario, o también con la chiquillería de los arenales de Guanteme, con la que nuestro héroe formaba pandillas y capitaneaba 'guirreas', o en la misma playa chica de Las Canteras, o en su momento con los obreros de Fosforera, de Tirma, de las factorías, de la construcción, o con los trabajadores portuarios, los aparceros del sur y los arduos problemas de la aparcería del cultivo del tomate, o con los canteros de Arucas y sus reflexiones sobre el difícil a la vez que apasionante oficio de la cantería, según se desprende de sus cuadernos de notas de campo y de taller, plagados de dibujos, esbozos, atinadas observaciones y apostillas o, durante su prolongada estancia en la capital del Reino, su identificación con

los ambientes populares de la movida madrileña, y un largo etcétera. Dice Jesús Redondo Abuin, destacado obrero de la construcción y compañero de luchas y de cautiverio de Tony mediados los años 60, en carta abierta dirigida a su mujer, Mela, musa y compañera inseparable durante toda su vida, y publicada en 'Tierra Canaria', órgano de CC.OO., al poco tiempo de su desaparición inesperada: "...Era durísimo de roer. Era granítico. Ahora bien, corazón tenía a cántaros. Se le salía. Quiso comprobar conmigo el amargor del rudo oficio de peón de la construcción y estuvo en un tris de pagar bien pagada su osadía... Fue una derrota a medias. La fe del carbonero que tenía en la clase obrera salió indemne..."

No voy a relatar aquí una vez más los sucesos de Sardina del Norte y sus precedentes, ocurridos al poco de su regreso de Venezuela en 1961, donde por cierto, participa en las luchas por la libertad del pueblo venezolano y experimenta en su propia carne el concepto de arte en la calle, que aplicaría con el grupo Latitud 28 y también con el grupo Contacto en la década siguiente, a raíz de su salida de los cuatro largos años de cárcel franquista. No voy a hablar aquí tampoco, de su militancia como máximo dirigente del Partido Comunista en Canarias, ni de tantas y tantas cosas, para no cansarles a ustedes con la reiteración. Pero sí afirmar que sólo un hombre así, un artista rebelde donde los haya, un hueso duro de roer, como dice Redondo Abuin en la carta citada, un escultor-luchador indomable, incansable, insobornable, cuyas imágenes, de carácter no oficial u oficioso, seguimos con Bajtin, indestructibles y categóricas, hasta el punto de que no hay dogmatismo, autoridad, paralelismo, ni formalidad unilateral alguna que pueda convivir ni armonizar con ellas, desafían a toda pretensión de perfección de una vez por todas, a toda estabilidad, a todo formalismo limitador, a toda operación y toma de decisión circunscritas al dominio idealista del pensamiento y a toda concepción elitista o esteticista del mundo y de la belleza, podía, si hacemos exepción de todo un Miguel Angel, concebir ni esculpir, pongamos por caso, el 'Atlante', que impresionante domina por entero la perspectiva de la bahía del Confital, a la salida de la capital por el norte. Porque esta escultura monumental, de más de ocho metros de altura, deudora sin lugar a dudas de las imágenes rabelesianas de las que tanto habla Bajtin, resta perfectamente encuadrada dentro de la evolución milenaria de la cultura popular en sentido amplio. De ahí la tremenda soledad que acompañó siempre, pero sobre todo en sus últimos años, a nuestro escultor más discutido, postergado y silenciado del presente. Porque para acercarse a este coloso —aunque sea su propio hermano quien tenga que inmodestamente decirlo— para tratar de al menos comprenderlo, es necesario realizar una reformulización radical de nuestras concepciones artísticas e ideológicas, reactivar nuestra capacidad de rechazar muchas de las exigencias del gusto estético hoy cadu-

cas pero hondamente arraigadas, la revisión de todo un ejército de nociones inútiles y retardatarias y, sobre todo, finalizamos con nuestro mentor, llevar a cabo una investigación profunda, una vez más, de los dominios del arte popular propiamente dicho, y que han sido desde siempre tan parcamente explorados entre nosotros los intelectuales. O bien acercarse a su obra de forma franciscana, provistos de la humildad de la gente del pueblo, sin prejuicios de ninguna clase, y acogerse a su amparo.

Pero tampoco va por estos derroteros, o no del todo, este discurso. Más bien quisiera centrarme en el hecho de que Tony Gallardo plantea el problema del compromiso en el arte poniendo por delante, al igual que su oponente, Soren Kierkegaard, su vida misma. Porque en el arte se reproduce el conflicto paradójico e insuperable que Sartre ve entre el ser y la existencia, el no-saber y el saber. Entre nosotros y el autor de los magmas, mientras tanto, la historia del arte contemporáneo ha transcurrido, ha tenido lugar. Y esta historia sigue su curso, aunque ahora quizás la veamos, después de la ausencia definitiva del autor del Atlante, desde el punto de vista del pequeño círculo de las islas, más apagada. Pero su complejidad pone entre el escultor de la piedra y nosotros una distancia, una 'densidad oscura', si continuamos con la terminología del autor de 'El ser y la nada'. La conciencia desdichada de la cultura canaria tendrá, sin duda, otras reencarnaciones, cada una de las cuales tratará de impugnarla con su vida y confirmarla con su muerte, pero ninguna de ellas logrará reproducir la vida y muerte de Tony Gallardo como una resurrección. El saber de la cultura se apoya aquí en la no-conciencia. El escultor y poeta de la piedra ha dejado una ingente obra, pero esta obra restaría muerta, inutilizable, si nosotros no le insuflamos nuestra vida.

Pero —seguimos con Sartre— resucitaría mejor como habiendo sido esculpida, antaño, en su anterior vida, con los medios y motivaciones de que disponía el escultor y no respondiendo sino muy parcialmente a nuestras demandas presentes. Ciertos popes insulares, en nombre del sacrosanto dogma, pondrán el grito en el cielo, y podrán declarar, más que insuficiente, peligrosa para la cultura y el arte canario, la aportación de la obra y el gesto de Tony Gallardo. Le podrán echar en cara, en nombre de sus propias limitaciones, el título mismo de escultor y el no haber abandonado el 'estado estético' kierkegaardiano que él a sí mismo se atribuye. Los incrédulos podrán rechazar toda relación con ese absoluto, o definir de otro modo el absoluto del arte, es decir, poner en el lugar del autor de la fuente El Callao, el testigo de un falso absoluto o el falso testigo de lo absoluto, como concluye Sartre con respecto a Kierkegaard. Sus seguidores incondicionales, por su parte, podrán declarar que el absoluto del arte apuntado es por cierto el que existe, pero que la relación del hombre histórico con la transhistoricidad de lo canario, en el instante mismo en

que otro que no fuera Tony Gallardo quisiera restablecerla, se desviaría, se perdería a su propio pesar en la inopia de lo inoperante. En uno y otro caso, apreciados oyentes, tal tentativa sería denunciada igualmente como fracaso.

Pero el fracaso de Tony es, más que cantado, 'explicado'. En el escultor recientemente fallecido y del que ahora se presenta una Antológica, de distintas maneras esto es verdad, pero por aproximaciones convergentes. Lo cual significa que, en el artista desaparecido, hasta lo vivido es impugnado. Es que en relación con el concepto, la vida deviene lo inauténtico. Tony Gallardo, al igual que el autor de 'Temor y temblor', ha vivido y realizado bajo diferentes disfraces las determinaciones de su arte que nosotros pretendemos ahora fijar mejor que él. En suma, según Sartre, en relación con el saber histórico, se vive para morir. La existencia del artista es una agitación superficial que se calma pronto para favorecer y posibilitar el desarrollo dialéctico entre su vida y su obra. La verdadera cronología del artista se funda en la atemporalidad. Toda empresa vivida, concluye nuestro mentor, se cierra con un fracaso, por la simple razón de que la historia continúa, como mito, como leyenda.

El artista, cual un nuevo Adán, comienza como se nace. No existe para Tony Gallardo rechazo sino desplazamiento del comienzo. Y el comienzo es reflexivo: yo veía, yo tocaba el mundo; yo me veo, yo me toco, yo toco y veo las cosas que me rodean y me descubro a mí mismo como un ser finito a quien esas mismas cosas, tocadas y vistas por mí, me condicionan de forma invisible hasta en mi tacto y en mi visión. Y aquí viene la cuestión. Contra el comienzo inhumano, acartonado y frío del idealismo objetivo de un Hegel, por ejemplo, Tony/Kierkegaard opone un principio moviente, condicionado-condicionante, cuyo fundamento, nos dice Sartre, es muy parecido a lo que Merleau-Ponty llama 'el envolvimiento'. Estamos envueltos, el ser del hecho artístico está detrás y delante nuestro. El vidente se hace visible y ya no ve sino en razón de su visibilidad asumida. El cuerpo, alega Merleau-Ponty, está aprisionado en el tejido del mundo, pero el mundo está hecho de la tela de mi cuerpo. Tony/Kierkegaard se sabe envuelto, ve el fenómeno del arte y la sociedad de su época con los ojos que le presta esa misma comunidad.

Para el pensamiento de sobrevuelo de la concepción idealista del arte —continuamos con Sartre— nada más simple. Sin cualidad, el entendimiento aprehende la esencia objetiva sin que su naturaleza propia le imponga desviaciones particulares o restrictivas. Y para el relativismo idealista, tampoco existe dificultad. El objeto se desvanece. En ambos casos el ser queda reducido al saber. Tony/Kierkegaard está a cien años luz de estas soluciones. La paradoja, para él, consiste en que se descubre lo absoluto en lo relativo. Nuestro escultor puede pensar las tradiciones y las cir-

cunstancias históricas que están en la base del arte canario y de su propia circunstancia vital. ¿Hay desviación o apropiación? Ambas cosas. Esto quiere decir que los contemporáneos se comprenden sin conocerse y el futuro historiador del arte tendrá noticia de ellos, pero ya no podrá comprenderlos como ellos se comprendían a sí mismos.

El arte de Tony Gallardo y su mensaje abre y cierra al mismo tiempo un interrogante. ¿Hay que negar categóricamente el medio social, sus estructuras, sus condicionamientos y su evolución en el tiempo? En absoluto. Tony/Kierkegaard da testimonio de una doble universalidad. La Revolución del arte pone en evidencia que el hombre histórico, por su compromiso, hace de esa universalidad una situación particular y de la necesidad común una contingencia irreductible. Ya lo dijo Merleau-Ponty: la historia es el medio donde una forma gravada de contingencia abre súbitamente un ciclo de porvenir; y lo impone con la autoridad de lo instituido. Ese ciclo de porvenir no es otro que el 'sentido' y también, en el caso de Tony/Kierkegaard, el Yo. Significa con toda claridad que en el arte, la libertad en cada artista es el meollo de la historia del arte. Y que, en cada artista, en su misma historicidad, la personalidad escapa a la historia en la misma medida en que la hace. Por lo que se deduce que la obra de Tony Gallardo, como la de cualquier otro gran artista, es él mismo pero en dimensión universal. La singularidad humana de lo universal concreto, finaliza aquí Sartre, no se realizará mientras no integre la inmanencia kierkegaardina, que nosotros aplicamos parcialmente a la ideología de Tony Gallardo, con la dialéctica histórica. Tony/Kierkegaard unido a Tony/Marx, ¿no resulta un cóctel explosivo? Estos muertos vivos, en expresión sartreana, condicionan nuestra concepción del compromiso del artista con su mundo y se hacen instituir, ya desaparecidos, como nuestro porvenir, como la tarea futura del arte.

El grotesco popular —estamos de nuevo con nuestra paráfrasis de Bajtin— es primaveral, matinal y auroral por excelencia. El grotesco popular refleja también el instante en que la luz sucede a la oscuridad, la mañana a la noche y la primavera al invierno. Tony Gallardo, al igual que los románticos, mediante la práctica del método del arte grotesco popular, descubre y se adentra en la subjetividad compleja e inagotable del hombre moderno. Su empleo en las últimas etapas de su escultura, las de la lava volcánica, la piedra basáltica y los collages, le lleva a superar todo dogmatismo y todo elemento pretendidamente perfecto y limitado. La enorme fuerza artística e interpretativa que nuestro escultor más comprometido acumula y pone en obra, liberándola, sobresale en el panorama insular e incluso nacional y, si me apuran mucho, diría que hasta internacional.

Es esa forma brusca, cortante, punzante, avasalladora, propia del grotesco realista con el que Tony Gallardo, al igual que Pablo Neruda y Ber-

told Brecht en el terreno de la poesía y el teatro, se inviste, lo que le posibilita el ir más allá de la mera deformidad grotesca, basada, en lo fundamental, en la cosmovisión carnavalesca del arte popular-medieval. El arte del autor del Atlante y del Gigante del bosque se basa, más bien, en esa libertad absoluta que no puede darse en una sociedad habitada por la inhibición y el miedo. Por eso adopta un aspecto 'huraño' en un entorno que se ha tornado ajeno, enajenado. En él lo habitual y cercano se convierte de pronto en hostil y exterior. Es el mundo 'nuestro' que se transmuta en un mundo de 'otros'. Los collages, torsos, cabezas, mascarones, remiten a un universo totalmente diferente, a un orden mundial distinto, a una nueva estructura vital, que franquea los límites de la falsa unidad de la libertad de mercado y también a la inmutabilidad capitalista y ficticia del valor de cambio del dinero, del oro. El grotesco del arte del escultor de los magmas, nacido de la cultura popular, tiende, de una u otra forma, a retornar al país de la edad de oro simbolizado por Saturno y contiene la 'posibilidad viviente' de este retorno. Estas esculturas albergan, en verdad, pensamientos, sentimientos y 'cuerpo', materia. Y actúan en ellas lo material-corporal y sus renovaciones perpetuas, así como el tiempo, los cambios sociales, las crisis periódicas, es decir, finaliza Bajtin, todo lo que se realiza bajo el sol, en el hombre, la tierra, las ciudades y la sociedad humana con sus contradicciones.

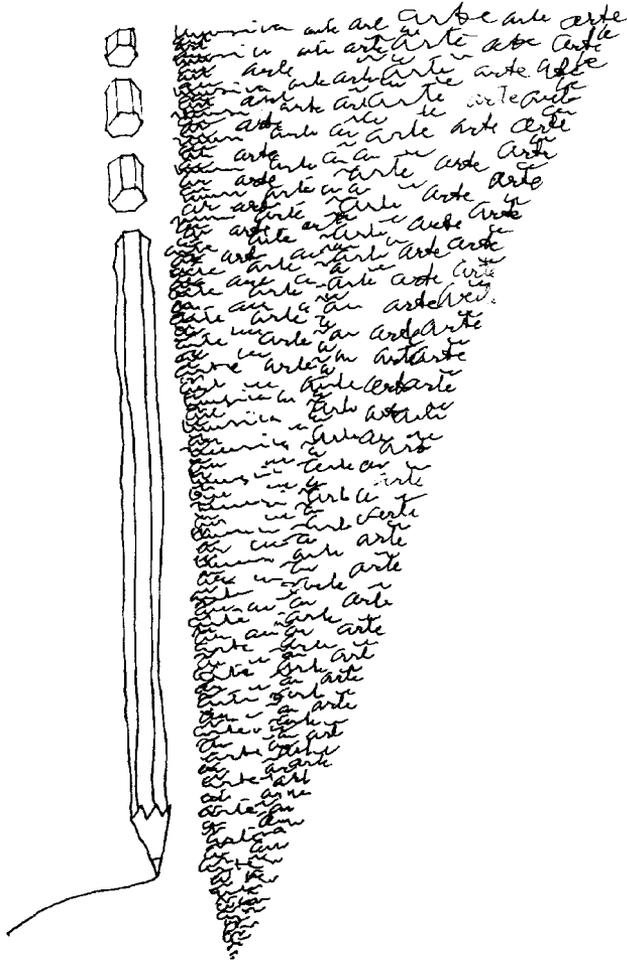
Podemos decir, finalmente, que el compromiso de Tony Gallardo se cifra más que nada en el empeño de liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana que restan enquistadas en las ideas convencionales. Y que toda su obra, de principio a fin, pero sobre todo desde que nuestro escultor descubre las posibilidades infinitas de la piedra, surge del corazón mismo de la agitada época de las postrimerías del franquismo y la transición democrática que le tocó vivir, y en la que el artista fue activo participante o, al menos, testigo cualificado e interesado. Por ello Tony Gallardo consigue unir en sus imágenes del grotesco, la extraordinaria amplitud, riqueza y profundidad del universo popular, a una individualidad, un sentido del detalle, de lo concreto, de la propia vida, y a una actualidad y compromiso político llevados al extremo. Estas imágenes, lo mismo que las de Rabelais en su tiempo, nos dice de alguna forma Bajtin, por supuesto que se hallan infinitamente alejadas del nuevo realismo pacato, del simbolismo de andar por casa, del submundo onírico y superficial y del esquematismo abstracto imperantes.

Por lo que un tratamiento académico, formalista y esteticista de la vida y la obra del escultor que personaliza la rebeldía y la insumisión del arte popular por definición y que en vida jamás fue ni distinguido ni premiado ni tomado en cuenta por el estamento oficial, nos llevaría a que los acontecimientos sociales, políticos y culturales de esta crucial época pier-

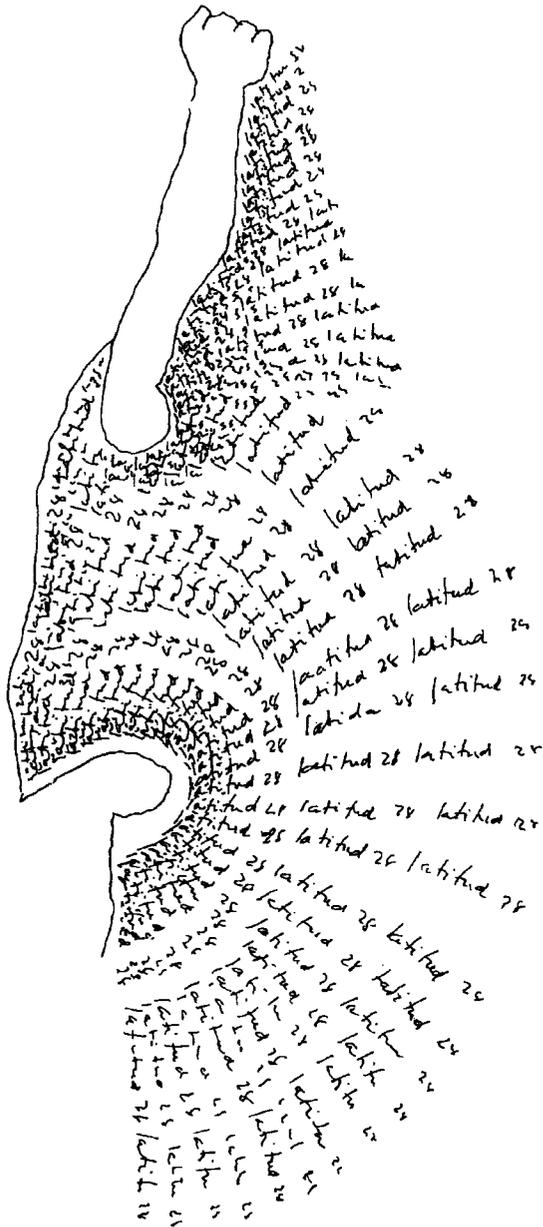
dan su sentido directo, su agudeza política e ideológica y, a la postre, la propia memoria del artista se vería ahogada en una nadería o se convertiría en una lista de simples hechos biográficos, ubicados en el mismo rango que ocupan los aburridos acontecimientos de la vida cotidiana. Detrás de la masa de estos sucesos así tratados, se esfumaría la verdadera 'posición popular' que Tony Gallardo asumió, con todos sus riesgos, en las enconadas luchas de su tiempo. Su impecable trayectoria definitivamente rechaza 'el plano oficial' para acogerse al veredicto del coro popular que se ríe en la plaza pública. Y todo porque el escultor al que tantos ojos miraban con recelo, no creía en la falsa palabra de su época, 'en lo que ella dice de sí misma y lo que de sí misma se imagina'. Más bien, como Rabelais, era su propósito desvelar su sentido verdadero para el pueblo, del que, por otra parte, se sentía tributario. Tony Gallardo, como artista, no habla el lenguaje de los conceptos sino el de las imágenes grotescas populares. No obstante, al destruir la falsa seriedad, el falso impulso histórico, nuestro escultor, como su oponente, con el que lo seguimos comparando, prepara el terreno para una nueva seriedad y un nuevo impulso histórico. Su arte, su gran arte de la piedra y de los collages, tiene todos los visos de las imágenes del gigante Pantagruel viajando por el ancho mundo o bien de Don Quijote dando lanzazos a los nuevos molinos de viento o de nuevas y más arriesgadas fanfarronadas de Falstaff. Y firmes lazos de parentesco paródico con esos otros gigantes (o molinos), como puedan ser Rabelais, Cervantes, Shakespeare.



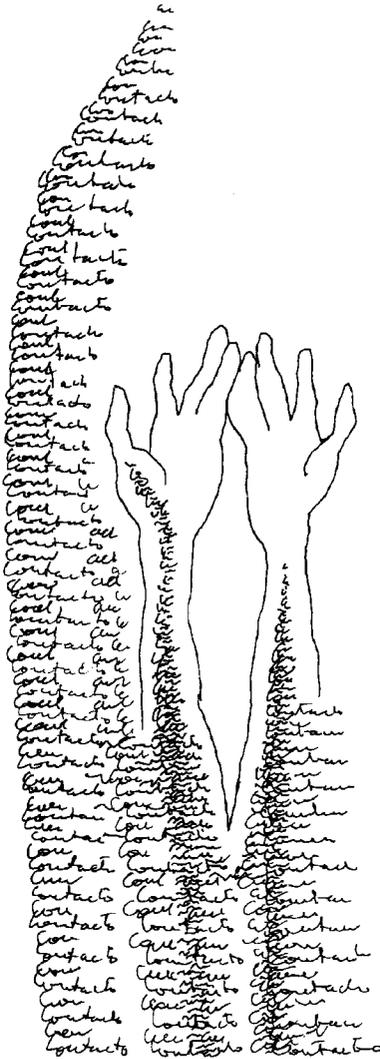
Tony Gallardo 91



Tomás Gallardo 91



Tony Gallardo 91



Torres Gallardo  
91