

## Variaciones sinfónicas en Re Menor o la musicalidad compositiva en la obra de Manolo Jular

Resulta una empresa peliaguda anotar en unas cuantas líneas lo que la obra de Manolo Jular pretende comunicarnos ontológicamente, más allá del puro juego compositivo y cromático. Lo que sí podemos asegurar sin temor a equivocarnos es que, como ha ocurrido con otros muchos creadores, el discurso plástico de Jular es el resultado poético de un espíritu enormemente atormentado.

Pero la angustia insondable que subyace en sus obras no es achacable solamente a sus propias circunstancias vitales, ni siquiera a las ideas que constantemente ha venido defendiendo, tanto en el arte como en la vida, frente a una incompreensión social creciente. Ante todo, si la obra plástica de Jular emana un profundo desasosiego es debido en gran medida a que, para él, el acto mismo de mostrar sus fantasmas interiores en imágenes, de plasmar sus propias obsesiones sobre el lienzo, ha sido siempre per se un acto de sufrimiento y autodisciplina.

Desde hace ya bastantes décadas, Manolo Jular ha elegido una vía ciertamente tortuosa en el camino de la expresión plástica: la abstracción a ultranza. Una vía que deja de servirse de las muletas del parecido con el mundo sensible para afrontar una libertad creativa que exige un compromiso irrenunciable y constante para no caer en el decorativismo más banal.

Una vez abandonada definitivamente la figuración, al autor ya no le está permitido valerse de las metáforas visuales clásicas para intentar dotar a sus obras de una expresividad simulada bajo la corporeidad de los objetos cotidianos. La mueca teatral o la posible referencia anecdótica con pretensiones miméticas, que son capaces de pulsar vívidamente la tecla de nuestra memoria visual, están ahora completamente fuera de lugar.

De hecho, la obra de Jular nos viene hablando fundamentalmente de sentimientos y de sensaciones más que de mundos tangibles para el espectador. Prueba fehaciente de su propuestas expresiva, que busca su consolidación a través de la abstracción informalista, es su pasión desenfadada por la música. Una sensibilidad musical exacerbada que, en muchas ocasiones, Jular ha extrapolado directamente a su pintura. Mediante los elementos distintivos del lenguaje musical -los sonidos-, esta disciplina artística ha conseguido transmitirnos mejor que ninguna otra un sinfín de mundos imaginados, así como diversos estados de ánimo, pasiones y angustias personales del creador de la obra. Por su naturaleza intangible y etérea, la creación musical se ha erigido en arte abstracto por antonomasia, por delante incluso de la pintura o de cualquier otra disciplina visual.

No en vano, la mayoría de las piezas que Manolo Jular ha preparado para la presente exposición rinden homenaje a este singular estímulo inspirador de su obra. La práctica totalidad de las series presentadas aluden en sus títulos a referencias musicales de aquellos grandes maestros que le han influido de manera determinante. De esta forma, tanto su Requiem como sus constantes homenajes a Erik Satie o sus Conversaciones con Shostakovich, dan buena fe de lo cercana que siente Jular la creación pictórica respecto de la creación musical. No es extraño, por tanto, que la música haya sido y siga siendo una fuente inspiradora imprescindible, tanto de ideas para su obra, como de sentimientos con los cuales el atormentado creador se siente identificado.

Como los signos musicales de una partitura imaginaria, Jular dispone igualmente sus propios signos plásticos esparcidos por el lienzo en forma de composición sinfónica. Entre todos ellos, quizás la rotundidad matérica sea el primer elemento característico que podemos apreciar en su obra. Una materia que el autor va incorporando gradualmente en distintas capas, para acabar adquiriendo su aspecto definitivo mediante un peculiar proceso acumulativo, conseguido a través de varias sesiones de trabajo. Este carácter matérico, inherente a su obra plástica, surge abruptamente al primer golpe de vista. Pero a medida que la mirada se detiene en recorridos visuales más profundos, las texturas adoptan un tinte cada vez menos dramático, para ser veladas cromáticamente y engullidas posteriormente por las siguientes capas. Mediante este modo de trabajo, Jular consigue uniformar e integrar la materia pictórica a través del color con otras formas que van surgiendo posteriormente, en un proceso temporal inexorable. De esta forma 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 ocultamiento, sino en el que, por el contrario, se nos permite vislumbrar punto por punto las diversas fases de su proceso creativo.

El carácter sígnico-gestual, más puramente expresionista, es otro de los factores determinantes que también puebla su obra. No sólo son las formas producidas por el garabateo nervioso (al más puro estilo Jackson Pollock), ni siquiera los empastados, arrastrados y peinados de pintura negra (que pueden evocar remotamente a las propuestas matéricas de Pierre Soulages), sino esencialmente sus propios signos discursivos y sus particulares metáforas visuales los que nos remiten directamente a un peculiar estado espiritual en diálogo constante con el espectador. Esta irrenunciable alusión al mundo anímico del autor, a esos “paisajes interiores” como él mismo los denomina, nos convierte en testigos privilegiados para aproximarnos a ese estado íntimo de privacidad creativa.

Porque la obra de Jular no sólo se circunscribe a la pura composición formal, al juego gozoso y despreocupado con la materia, la abstracción, la metáfora o el signo. Por el contrario, su obra se caracteriza por un desnudarse constante, es decir, por el despojamiento desgarrado de todo posible atributo superfluo en sus creaciones. En definitiva, un reconocimiento humilde de su frustración y de su autoinmolación en cada obra. En todas y cada una de sus creaciones Jular nos habla de una derrota con la materia. Es frecuente observar cómo este creador deja que su propio grito interior emane con una variable intensidad cromática por las heridas abiertas en sus cuadros. En la mayoría de sus composiciones, bajo colores medidos y serenos, así como entre tonos oscuros que realzan la textura de sus obras, surge súbitamente una llamarada de color puro, algo que consigue penetrar nuestros sentidos como un gemido agudo emitido a través del cromatismo vivaz, algo que es posible evidenciar gracias al contraste tonal entre los materiales, y a través de los cuales percibimos el intenso lamento. Un lamento que sólo resulta audible cuando hay algo que también está en calma, dormido bajo la serenidad del negro profundo de las veladuras y los empastes.

Los colores más puros, a veces tal cual salen del tubo de pintura, sirven de contrapunto perfecto para aquellos otros tonos graves que sostienen la melodía, y que son, en definitiva, los que marcan el ritmo silencioso de la composición. En esas variaciones sinfónicas con las que Jular nos obsequia, donde los valores tonales, sordos y oscuros (como las notas graves de los instrumentos de cuerda o percusión), inundan solitariamente la atmósfera, surge inopinadamente el sonido agudo de un instrumento de metal, cortante y desgarrado, batiéndose en el aire. Sólo entonces, a través de este agudo lamento, es cuando el instrumento de viento consigue realzar la presencia de ese otro sonido sordo y grave que le sirve de base compositiva. Como diría Kandisky, es el “bajo continuo” de la composición plástica el que, como el contrabajo en la música de jazz, marca la pauta y el compás para que la melodía de la trompeta surja, se cuele y se entrelace entre los tonos oscuros y roncós de su ritmo sobrio e inalterable.

**José Gómez Isla**

## **El laberinto abierto**

«La utilidad de la poesía está en recordarnos  
que es difícil seguir siendo la misma persona,  
porque nuestra casa está abierta, su puerta, sin llave,  
y los huéspedes invisibles salen y entran.»

(Czeslaw Milosz)

Recorreremos, los invitados, las estancias calurosas y los pasillos frescos. Hay cancelas doradas, alfombras de agua, tapices arenosos que se deslizan sobre los muros, deshechos por la ventilación. Nos orienta, en los recodos, la fantasía de visualizar la música que nuestro anfitrión oyó en otro tiempo. Luces que nos reclaman, rostros fugaces que nos susurran en los apartes. Pero el compromiso del explorador era comerse el mapa, que se parecía a una partitura ardiendo, para quedar sordo. (Si Vd. pinta con música de fondo: yo escribo, camino, sobre su pintura con tapones en los oídos, sordo sobre las brasas). Ese fue el pacto siniestro.

Pero lo perverso no es ajeno, se teje en lo familiar (Soy más freudiano que marxista, advierte el paciente doctor). Ahí espesa, en la extrañeza que de pronto invade todo lo cercano. Por eso el territorio no es pura oscuridad, es 'negro sobre negro'. No es la ruptura del no conocer, más bien es la continuidad de no reconocerse. La categoría de lo siniestro correspondería, por tanto, a esa capacidad de enmascararse en la difícil suerte de la 'exposición' (No me muestro desnudándome ante Vds. sino, disfrazándome ante Vds., parece decir el niño con voz de tenor).

Si hay un paisaje es un paisajismo de dentro hacia afuera. Si hay muerte, no es íntima, sino la muerte ritualizada, Réquiem, explosión de los símbolos de la muerte contra la muerte. No hay miedo: Muerte, ¿dónde está tu victoria?. ¿Acaso no es éste tu abecedario diabólico? (Qué gran cofrade se perdió, parecen pensar el bombero, el inspector de hacienda y el maestro, cachondos, bajo el pesado paso). Si hay pesimismo, lo rompe un gesto blanco, como una ventana abierta con terraza, lo que nos libra de aquella otra religión: 'aquella política' (Ya no viviremos ni un minuto más en la uniformidad ortodoxa, parece creer el escéptico devoto).

Todo es un problema de los ojos. Los símbolos nos han dejado tan solos como estábamos (Cuanto más subjetivo, más cerca de la realidad me siento, declara el óptico ciego). Las series negras están, por tanto, llenas de color, de pequeños objetos que una mano incluyó en el buzón de sugerencias de la esperanza.

Hay remansos y cascadas, porque hay jardín en la casa. Valles, desiertos, bosques y selvas, en la casa. Sobreabundancia en los materiales y una extraña geometría, escasez con centro, en la expresión. La quinta visitada hace chaflán entre las avenidas Ironía y Reflexión, que pocos frecuentan.

Dirección: La Plaza Cúbica s/n. Lo que gira detenido. Serenidad en lo caótico, un abrazo salvífico en medio de las catástrofes. El geómetra nos regala una geografía para encontrar, para perderse. Sólo es supersticioso con las superficies curvas, prefiere la rectitud. No la del moralista, sino la del cartógrafo. Brújula en mano, todo rodea ese centro poderoso que atrae como un imán los materiales.

Aunque no es frecuente, hay quien reclama el error como hallazgo, como propia corporeidad, y ése cuenta con nuestra admiración. Otro caso: reclamar la recurrencia y perfección de lo hallado, no negarse a encontrar un rostro, conocido y olvidado, de tanto en vez, demuestra un arrojo 'darwinista' que nos conquista. Nos seduce esa mundaneidad, ese saber estar (de vuelta), desprovisto de coqueterías acomplejadas (El perfeccionamiento de lo hallado es un camino zen, canta el monje noctámbulo y 'templao', de vuelta a su templo ).

Como actores, como poetas y músicos, convocados a estos escenarios, sabemos que la única verdad es la ficción. La autenticidad pasa por no negar los artificios. El simulacro es la materia de nuestro trabajo, nuestra verdad (Dése nos, pues, la honradez de un baile de disfraces. Sávesenos de la verdad de los que se quitan la máscara y muestran el abismo vacío de su rostro. Hoy parece sincero el cuentista).

Escenografías 1 x 1, nos esperan impacientes, como invitaciones a contar una buena historia (La responsabilidad de aprovechar los marcos, las estancias, las escenografías es vuestra, parece barruntar el vampiro soleado). Eso sí, sólo hemos sido invitados a estar. ¿Régimen de media pensión o estar a régimen?. Cada invitado traiga sus alimentos.

**Víctor M. Díez**

## Mostrar el lenguaje

Alguien escribió que Jular hace cuadros que se parecen a él. Cuadros pringados de teatro wagneriano, de intensidad, envueltos en música.

Cada obra podría ser fragmento de una partitura. O de un libro. O de una ópera, que viene a ser mezcla de ambas cosas. Quizá hagan falta algunas claves para leerlas (o contemplarlas, o escucharlas). Desde luego, la mayoría de esas claves son una incógnita. Pero han sido incluidas de una u otra forma en la tela. Viendo la evolución de Jular, recordando hasta donde se puede, cualquiera pensaría que siempre fue un poco así. Incluso cuando pintaba cosas tan freudianas como mujeres y gatos, nicanores, bosques o percebes.

Desde las primeras manchas orgánicas, desde los dibujos rupestres, matéricos, la palabra venía demandando su lugar en esta pintura. Antes de hablar exploró recuerdos antiguos del mundo de la naturaleza. Rastreó geometrías, simplificó las formas en busca de los primeros signos. Casi podía hablar consigo mismo y anhelaba comunicarse con sus semejantes.

Han pasado ya casi 40 años desde que Manuel Jular protagonizó, junto con Alejandro Vargas, la primera muestra de pintura abstracta que se hizo en León, en las salas de la Diputación. Abstracción: actividad. Aún no habían llegado los tiempos más difíciles. Dianas. Help! Flechas contra curvas. Un cuadro es un objeto portador de signos tan vivos como lo real. ¿Transmite la obra lo que se pretende transmitir? Comunicar. Una cuestión de ética. Investigar.

Mirada retrospectiva. En aquella época, algunos se tomaban las mujeres, el arte y la revolución al mismo nivel. Como algo para ser poseído. Todo era de una gran contradicción. El compromiso ético, estético y político, la necesidad de hablar de las dimensiones eludidas de la realidad. El se puso a desordenar signos dormidos para expresar ciertas cosas, entre ellas "la dialéctica de las situaciones de padecimiento". Elucubró sobre la diferencia entre una mancha de sangre sobre una cabeza (en la vida real), cuya contemplación angustia y horroriza, y una mancha roja en un cuadro, sobre formas redondas, convertidas por los sentidos en una sensación placentera. Pensó: "Transcribir estéticamente la repulsa de la violencia puede dar un resultado contrario a su propósito".

Apostó entonces por posturas subjetivas. Críticas incluso, como un juego para neutralizar. Y siguió explorando. Mezclando lo que estaba en la calle con lo más personal. El caballero de la mano en el pecho estrujaba a la paloma. Incorporó los elementos más variados a sus cuadros con el objetivo de comunicar, de significar una idea. Lo figurativo estaba detrás de toda aquella abstracción. "Los materiales y la forma de explicar las cosas son tan importantes como el contenido que se quiere transmitir". Hizo acopio de recursos. De caligrafías. Buscaba su voz. Necesitaba crear un nuevo lenguaje.

"¡Algún cuadro no es sólo mentira!", bramó. Pero se quebró el fino cristal de bohemia. Para eso sirve provocar. Para constatarlo de alguna manera. Provocar al fin con el distanciamiento. "Busco que el espectador contemple mis láminas con el mínimo de prejuicios estéticos", dijo.

Mucho tiempo ha pasado desde entonces. "Yo no cambio tan deprisa", confiesa él ahora. Lo que sí ha cambiado es la historia. La de España, la de Europa, la del mundo, la del universo incluso. Pinta negro sobre negro. "No hay pesimismo", asegura. Y busca la luz, que a veces está en una sonrisa, o en el mar de Grecia, y otras veces se cuele de golpe a través de una vidriera rota.

Cronológicamente, los cuadros más antiguos de esta exposición se remontan a 1997. Cada tela encierra una sentencia breve. Imaginemos una frase del libro de las mutaciones. Una lección de perseverancia. Su luz nos dejará ciegos. Así podremos aguzar el oído. Desechar silencios. Cada cuadro está lleno de música.

Los tiempos son cambiantes y primero escuchamos a Satie, santo patrón del dadá, y a Debussy. Música para evasiones minimalistas. Sobre todo Satie, el de las sátiras ligeras, el de las rutinas con momentos de intensidad desgarradoramente hermosas.

Luego comienza a sonar el Réquiem, luz en la palabra profética. Palimpsestos. ¿Qué es el realismo? ¿Qué es la realidad? Son cosas de los ojos. De cómo contar la historia. Requiem aeternam. Que descanses eternamente. "El Réquiem ha atraído a todos los músicos, es toda una cultura". Pero aquí no hay amén después de las lágrimas. Necesidad de salvarse de la iconografía cristiana y marxista. Libérame domine de muerte eterna. Que el hombre resurreccione. Que una comunidad se pueda reunir.

Para un pintor que busca la fuerza expresiva, y que tanto ha dramatizado e ironizado sobre la realidad, la palabra es ahora voz que acompaña al gesto. Y Jular se pone a conversar con Shostakovich. Todo un ejercicio de introspección. Necesidad de entender la historia, para no saber a dónde vamos. La música fluye ahora desde los cuadros autobiográficos, con un sentido del adagio. Son comunes las interferencias en sus objetivos creativos. El desaire como pago de algunos esfuerzos. Los golpes al orgullo. Que el ejercicio de la libertad se traduzca en actividad contraria al dogma. Además, como les sucede a los compositores de hoy, también los pintores han temido la gran ruptura con el público. Las exposiciones de pintura, como la música de concierto contemporánea, desempeñan un papel muy pequeño en la vida de muchas personas. Esta vez el pintor ha cerrado los ojos. ¿De que color es un camaleón cuando se pone delante de un espejo?

La relación con la música no es casual. Tiene que ver con contar las cosas en el tiempo. Con influir en los sentimientos. Quizá envidia la variedad de impacto emocional que puede liberar una audición. "Si supiera hacer música no pintaría", dice. La relación con la naturaleza es interna. De dentro afuera. Un misterio. Ya no le importa que veamos o no los signos, la iconografía. Ni que la complejidad resulte incómoda. Ahí están. Como las cambiantes imágenes del mundo. La paloma, por ejemplo, con el tiempo se ha convertido en una letra Y, un signo de confluencia e integración. También flotan elementos de la realidad (una tela, un calcetín) enmascarados. Objetos cercanos relacionados con el cuerpo, capaces de transmitir una enorme nostalgia. Quiere mostrar el lenguaje. Las palabras, la voz de un solitario solidario.

**Eloísa Otero**

## **C'est ça, la peinture ?**

La voilà: Aquí la tenéis, miradla.

Yo la conocí hace ya muchos años. Cuando empezaba. Entonces era fuerte, a su manera. Es decir: Su materia era táctil, espesa, sensual. Su color se agarraba a los ojos.

Yo fui espectadora del drama de su nacimiento. A veces fue trilobites, roca, pizarra emborronada de formas que emergían.

También fue vegetal: árbol, cactus, arbusto.

Y pared llena de iconos animales. Y al fin, huella de manos bien humanas, manos del hombre primitivo que firma el mundo. Iluso.

Y luego el cuerpo, el cuerpo humano: hombre, mujer, mujer de nuevo, sexo, pecho, caderas, vientre, vientre sobre todo, vientre maternal bajo rostro infantil apenas esbozado.

Picasso no logró contagiarla de su implacable alegría. Viejo sabio invencible. El Pintor y su Musa a los 90. Su sardónica risa aún nos abrumba.

Fue política en fin, como debía ser. Como correspondía: uniformes, rostros ceñudos y amenazadores, todos tercamente iguales, porras, barrotos, gritos. Dolor.

Sonaba Verdi, hermoso anciano Verdi bienamado. ¡Cuánto le amamos! También sonó Beethoven. Y Schoenberg. Y Stravinski. Y Berio y Pierre Boulez. Y Luis de Pablo. Y antes: Béla Bartók.

Y después el silencio. Dejé de verla. A veces la olvidé por un instante. Pero estaba en mi piel, en mi tacto. En mi vista. Era humana. Y, como tal: sucia, viscosa, pesada. Insoslayable.

Ahora aparece así: estilizada, desnuda casi. Suena Mahler.

Miradla bien de frente. Cabezas inocentes han rodado hasta alcanzar esta difícil desnudez, esta desolación.

La belleza es así: se cobra un alto precio para dejarnos ver el mundo desde el otro lado del espejo.

¿Será esto, al fin?

Miradla bien. Hacedos fuertes. No os hagáis preguntas. No hay respuesta. No hacen falta. Lo que tenéis delante es ya por fin pintura. Sólo pintura. Nada más que pintura. TODO PINTURA.

Pero desconfiad. Eso es sólo apariencia. Lo único que os pide esta pintura es que no os hagáis contemplativos. Resistid. No seáis sumisos. Buscad en la aparente serenidad de esta belleza casi abstracta. Encontraréis sin duda el daño, el dolor, el miedo, la añoranza. Las palabras que buscan su camino ciegamente para contaros una historia, a cada uno de vosotros. Un lenguaje cifrado para un destinatario único: Tú. Para contarte una historia humana hecha de abandono y búsqueda.

**Maribel Pérez-Alfaro**

## **Jular, el persa**

Durante mucho tiempo, en la respiración de la pintura de Jular he percibido un hilo de dolor casi inaudible, la angustia de un músico que sufre a través de los intersticios de la trama. Tal vez se trate de un puro fenómeno alucinatorio -siempre me perturbaron aquellas ranas oprimidas que habitan las partituras de Stravinski-, pero yo creo que se trata de un caso de percepción repetitiva que se ha venido a consolidar en mí como certeza basada en una vaga objetividad indefinible. El hecho es que he vivido desdoblamientos deslumbrantes en la contemplación de algunos cuadros de Jular; el ascenso otomano cercando una Viena mozartiana o unos tenistas que encarnaban la delicia burlona de una pequeña pieza de Satie. También es cierto que este desdoblamiento se producía a partir de una estructura musical del cuadro apoyada en una limpia geometría, en un orden que se rompía, a veces, para acercarse a la oscura proximidad de la revelación, pero que regresaba, siempre, a la templanza de los lineamientos.

Poco a poco, al Jular musical y satírico le fue creciendo la insolencia pictórica; fue abandonando los anexos, desmadejando su narración colateral de fantasías para instalarse en la visualidad suprema del signo y del color. No ha adelgazado, con ello, la densidad de su universo, por el contrario la ha intensificado hasta rozar la metafísica, Dios nos perdone a ambos. No ha transmutado, tan sólo, la expresión; ha volcado, también, sus múltiples tentaciones morales en una contemplación, absorta y melancólica, del misterio del mundo.

Ahora es el color el que estructura los cuadros de Jular. La energía de su discurso reside, sobre todo, en una interacción cromática que va modulando los ritmos cognitivos, subrayando las discontinuidades, encauzando los flujos. Todo parece sabiamente dispuesto en estas pinturas de Jular. Hasta las disonancias resultan integradas en una corriente subcutánea de armonía que viene a revelarnos aquel enigma matissiano de que "cada color tiene su gris". El tiempo, que nos arrebató a un Jular pitagórico, nos devuelve, con tanta sabiduría formal, tanta fuerza expresiva, tanto peso arqueológico, un Jular convertido en un maduro y extraño pintor persa, lejano en referencias, abrigado en su modestia contenida y mansamente inevitable como las sendas de los grandes vientos o las corrientes de la mar.

**Antonio Bernabeu**