

Manuel Padorno: *la mirada arborescente**

Fernando Castro

"Pintura y poesía pueden atreverse a cualquier cosa" -decía Horacio en su *Arte Poética*. En efecto, siempre ha habido una relación de intimidad y complicidad entre pintores y poetas. Pero es a partir del romanticismo cuando dicha relación adquiere un nuevo significado, llegando hasta tal punto la seducción que un arte ejerce sobre el otro que los pintores se sienten poetas y los poetas pintores (Delacroix quiso escribir poesía, mientras que Goethe, Baudelaire, Víctor Hugo, Alfredo de Musset, etc., hicieron incursiones en el terreno de la pintura). Es paradigmática la experiencia de Goethe, quien al iniciar su viaje a Italia, cuando casi frisaba los cuarenta años aún no sabía si había nacido para la poesía o para la pintura. Al final de su periplo italiano, el conocimiento del mundo clásico y la renuncia al credo romántico, le hizo inclinarse por la poesía, cobrando conciencia, no sin amargura, de que, pese al amor que profesaba por las artes visuales, nunca pasaría de ser un pintor mediocre, pues no creía estar dotado de las cualidades innatas que hacen de un buen artesano un gran pintor. Quien siempre supo distinguir entre un simple versificador y un verdadero poeta, no podía tomar otra decisión. A partir de entonces su biógrafo Eckermann lo sorprendía a menudo en su casa ensimismado en la contemplación de estampas o acariciando con nostalgia y delectación monedas o estatuas. Hubiera querido ser pintor, pero...

La idea romántica de que el acto creativo no depende de la habilidad técnica del artista sino de la potencia espiritual que dimana de su mundo interior, es decir, de su necesidad de autoexpresión, ha dado lugar a este nuevo vínculo entre pintura y poesía. La crítica no puede hacer otra cosa que analizar cuándo tal relación ha sido fructífera, o cuándo estéril, y por qué.

En algunos artistas, me estoy refiriendo ahora a Manuel Padorno, esta relación no sólo ha sido productiva sino complementaria. Debo advertir, sin embargo, que en este caso dicha complementariedad sólo significa que si nos enfrentamos a un cuadro suyo, podemos disfrutar de su contemplación aunque no sepamos nada de su otra faceta creativa, pero si hemos leído alguno de sus libros de poesía, tanto mayor será el placer que nos deparará el conocimiento de su pintura; y a la inversa. ¿Cómo explicarse esto? Aventuro la hipótesis ya enunciada en el título del texto crítico: la mirada que Manuel Padorno proyecta sobre el mundo en que vive, y no sólo sobre lo visible sino también sobre lo invisible, lo que conoce y lo desconocido, lo que ignora, es una mirada arborescente. Pretendo que esta aseveración sea algo más que una simple metáfora literaria. La metáfora del "árbol de luz" es, como se sabe, uno de los ejes de toda su poesía:

ÁRBOL DE LUZ

*Allí delante estaba en todo su vigor
El árbol que nunca se veía. El árbol
de la luz, el árbol blanco. El árbol
de ascendencia vegetal luminosa y visible.
Solamente visible para alguien dormido.
Alguien que palpa el sueño del fuego,
la llama del agua, el agua temblorosa
en la vegetación del hondo día azul.
Crece delante, delante de tu casa
(sin tronco, ramas, frutos, hojas)
Allá fuera en el mar, en el incendio (1)*

Pero no sólo hay que ver en ella una connotación retiniana, que alude al placer de los sentidos, ya que el árbol de luz es también el árbol del conocimiento. Reivindico esta metáfora de la poesía de Padorno como hipótesis crítica que me sirve para abordar el estudio de su obra pictórica. (2)

En la idea del árbol de luz estaría –según esta hipótesis- la noción de una experiencia vital que se ramifica trazando en el espacio direcciones impredecibles, así como en la idea de la luz está implícita la de un conocimiento que es capaz de transformar radicalmente nuestra vida. El arte es una iluminación profana, como decía Walter Benjamin. No hay contradicción entre el conocimiento y la vida. Así, gracias a la luz, corre la savia por las ramas del árbol de la vida.

Más que de una ramificación simple de su pensamiento visual y poético habría que hablar de un quiasma (gr. *khiasma*, cruce) de la mirada y la palabra. Como un haz de nervios que se cruzan en x y se agitan al menor movimiento del núcleo o centro del que nacen, así las imágenes de la pintura de Padorno y las de su poesía del son otra cosa que ramificaciones cruzadas de ese centro mágico que es el arte mismo.

Cuando en 1982 Eduardo Westerdahl se refería a la injusticia que se comete cuando a un artista le es asignada por el grupo generacional al que pertenece una tarea o misión que ha de cumplir para que todos los demás miembros del grupo puedan cumplir la suya, estaba describiendo una de las circunstancias que han marcado profundamente el destino de Manuel Padorno como artista. Hay una socialización del destino del artista; es la sociedad formada por el círculo de sus amigos quien reparte los papeles. Westerdahl denominó este efecto perverso de la sociología del artista "*suicidio corporativo* (tú serás pintor, tú serás escultor, tú serás poeta... Y ya vemos que Manuel Padorno ha dicho SI, PERO NO o TAMBIÉN). Ya no se trata de castas, ni de profesiones universitarias, ni de pluriempleo. Queda entendido que se trata de una vocación contenida"(3).

Un año antes, al presentar por primera vez la serie *Nómada urbano*, en el Museo Casa Colón (Las Palmas de Gran Canaria), señalaba el propio artista que toda su obra es el resultado de un doble impronta: por una parte, la que sobre ella ciertos pintores han dejado, generado en él un proceso de reflexión que ha enriquecido su pintura, y por otra parte, la que el escenario urbano, como espacio vivido, ha grabado en su conciencia de artista:

"Para mí han sido fundamentales determinadas etapas de la pintura de Kandinsky, Mondrian, Matisse, Itten o Wols; el Constructivismo y el Expresionismo Abstracto. No quiero omitir, por otra parte, que en mi nomadismo plástico he realizado también parada y fonda frente a tan distintos claros del bosque como son Monet, Cézanne, Seurat, Velázquez, Ucello, Piero della Francesca, los muros de Bosco-reale, etc., etc., (...) Los fragmentos urbanos en donde he vivido mi vida y vivo son el cimiento arquitectural de la serie. Sin esta experiencia la constelación de artistas que he citado no me habría sido propicia en la búsqueda de mi libertad y mi creación personal"(4).

En estas dos notas se cifra el sentido que la creación artística ostenta para Manuel Padorno: reflexión sobre la historia de la pintura y vivencia del espacio.

Ya Westerdahl titulaba su artículo "Reflexión sobre la reflexión del pintor Padorno". No es habitual que un pintor descubra sus claves, ya sea por medio de declaraciones, ya rindiendo en su pintura homenajes a grandes artistas del pasado cuyas obras venera. En cambio, Manuel Padorno siempre ha estado interesado en fijar su posición en el árbol genealógico de la pintura. La gran pintura siempre es contemporánea, lo mismo que para Ezra Pound todos los grandes poetas son contemporáneos. La *poiésis* excluye la historia: Mondrian y Ucello se sientan en la misma mesa. Y a ese banquete prodigioso de la pintura Padorno asiste.

Por otra parte, el espacio es para Manuel Padorno el lugar de la vivencia a la vez que su condición de posibilidad: no hay vivencia sin espacio, ya se trate del espacio urbano (*nómada urbano*) del marítimo (*nómada marítimo*) o del acotado de una plaza de toros (*nómada urbano: toro*). Y siempre es un espacio interiorizado, transitado, vivido.

El *nómada* vive el espacio, lo recorre, lo hace suyo... Asimismo la pintura es recorrido e inmersión; se puede hablar de un nomadismo pictórico. La idea del nomadismo que define las grandes series pictóricas de Manuel Padorno nada tiene que ver con la noción del "nomadismo cultural" acuñada a principio de los 80 por el crítico italiano Achille Bonito Oliva; remite por el contrario a la noción fenomenológica de inmersión y recorrido.

Toda la obra pictórica de Manuel Padorno está marcada por esta doble adscripción poética: de un lado, la reflexión sobre la pintura, de otro la pintura como vivencia. Por eso puede reivindicar a la vez las obras antitéticas de Mondrian (5) y Monet(6); la retícula constructivista y el campo de color.

Padorno concibe el acto creativo como la exploración de un territorio desconocido que suscita, como decía Merleau-Ponty en su esclarecedor ensayo sobre Cézanne (7), la emoción de empezar de cero. Para Padorno siempre tendrá sentido remontarse al comienzo milagroso del acto de la pintura, experiencia prístina por la que el mundo se abre pleno de sentido para el hombre. El arte es repriminación y fundación. Nombrar a los grandes fundadores (el Pere Abad del *Poema del Mio Cid* y el Giotto de Asís o de Padua) significan para él una operación sagrada que alude al origen y a la esencia. Si la pintura tiene que ver con lo desconocido, el acto trascendental será forzosamente desvelamiento y desvío. Lo conocido es el obstáculo; hay que desviarse para llegar a ver; la pintura deviene por lo tanto una tarea heurística.

Es Giotto quien guía a Matisse por el laberinto de la pintura; como Virgilio a Dante por los cielos concéntricos de la *Divina Comedia*. En un texto sobre la pintura de Rafael Canogar, Manuel Padorno da cuenta del sentido de esta meditación trascendental:

"Hipócrita escritor y lector, la necesidad de bajar o remontarse hacia el Trecento es una cuestión previa a cualquier compromiso pretendidamente crítico o de mero comentarista. No podría comenzar ningún texto, ni comentar obra alguna de aquéllos pocos artistas que me interesan, sin empezar por el final o el principio: Giotto. 'Giotto representa para mí la cumbre de mis deseos, pero el camino que lleva hacia algo equivalente en nuestra época es demasiado importante para una sola vida. Sin embargo, las etapas son interesantes' -confiesa Matisse" (8).

La presencia de Giotto está en las arquitecturas del *Nómada urbano*, incluso en los colores claros, en esos azules, rosas y violetas que parecen emisarios de un reino más transparente. Pero también Giotto significa para Padorno la posibilidad de dotar a la pintura de una dimensión narrativa; su obra es una mediación entre el mundo y el sujeto. Giotto es la ciudad (9).

Cuando Padorno se enfrenta en Nueva York con la obra figurativa de Philip Guston la interpreta a través de Giotto. El mundo que la pintura representa se estructura como un discurso narrativo. En *Nómada marítimo* el espacio se puebla de objetos teñidos de una intensa carga emotiva; son los objetos que en *Nómada urbano* podían ser imaginados tras la retícula escénica de la ciudad y en los *bodegones* enunciados de una forma neutral.

La creación plástica tentó a Padorno mucho antes de que publicara su primer libro de poesía, *Oí crecer a las palomas* (1955). Fue a principios de los años cincuenta, cuando trabajaba en una fábrica de conservas de pescado de Las Palmas. Allí realizaba en los ratos libres extraños collages, utilizando recortes de periódicos y materiales de imprenta que tenía a mano, como tampones de oficina. Luego, durante los años de estancia en Lanzarote, tan esenciales para la cristalización de su poética del paisaje, también elaboró collages y gouaches (10).

A poco de llegar a Madrid, se ve inmerso en un panorama intelectual y artístico dominado por la idea del compromiso político en la resistencia cultural y crítica al régimen franquista, respirando la atmósfera de intenso dramatismo que envolvía a los artistas de vanguardia que trabajaban en torno a la galería Juana Mordó y a los antiguos integrantes del grupo *El Paso*. Mientras su vocación poética se consolida, mantiene una fructífera relación con Alberto Greco(11), pintor bohemio y anarquista*, con quien comparte su admiración por Wols(12) y Dubuffet(13). De estos años (1964-65), nos ha dejado un conjunto de dibujos (52 piezas) poblados por personajes caricaturescos que pululan en un espacio invadido *designos amenazantes*(14). Es una obra que también manifiesta la relación edípica de la generación de *El Paso* con la tradición dramática y deformante de la España Negra(15).

En 1969 Padorno realiza un viaje a Nueva York. La aventura estética y existencial que experimenta en Norteamérica marca desde entonces toda su trayectoria pictórica.

Aunque había pasado casi tres lustros desde que se había apagado el fuego del Expresionismo Abstracto, luego de que el Pop Art y el Minimal (movimientos que a Padorno no le interesaron en absoluto) hubieran enfriado la escena, sin embargo brillaban todavía en el ambiente artístico neoyorkino los rescoldos de aquella formidable hoguera de vitalidad y color. Pollock falleció en 1956, Kline y Newmann en 1962, pero vivían aún Rothko, De Kooning, Arshile Gorka falleció en 1948, Pollock en 1956, Kline y Newmann en 1962, pero vivían aún Rothko, De Kooning, Guston,... a quienes, éstos últimos, Padorno tuvo ocasión de ver en alguna de sus exposiciones.

De la experiencia estética americana extrajo una gran enseñanza pictórica: el campo de color de Rothko(16). Puede decirse que el desarrollo de esta técnica en su pintura ha revestido una importancia verdaderamente decisiva.

A pesar de lo cual en las series que realizó inmediatamente después, *Fast Food*(17) (10 piezas, 1970) y *Cuaderno USA*(18) (35 piezas, 1972), no se advierten trazas de la influencia de Rothko. En cambio lo que en ellas resulta determinante es la asimilación de la experiencia vital y fenoménica de la gran ciudad: las hamburgueserías, el trazado de las calles, los anuncios luminosos, etc. En *Cuaderno USA* desarrolla por primera vez el proyecto de una topología urbana, que configura el escenario donde se cumple el sueño de la utopía vanguardista. Nueva York es la gran metrópolis de la vanguardia, la ciudad que había deslumbrado a Piet Mondrian.

En 1971, mientras el matrimonio Padorno pasaba unas vacaciones de verano en Londres, surgió la oportunidad de que Manuel expusiera una colección de collages en la Hampstead Gallery de Londres. Fue su primera muestra individual. Los materiales que integraban estos collages eran recortes de periódicos, tratados según una estética neodadaísta que recordaba a Kurt Schwitters (19).

Luego, al volver a España, elaboró también una serie de collages(20), con recortes de periódicos, donde introducía imágenes del mundo de la publicidad, abundando en la iconografía fágica que había constituido el tema central de su serie neoyorkina *Fast Food*. El tono de estas obras parece estar cerca de la estética neodadaísta de Rauschenberg, pero por medio se cruza la influencia de Kurt Schwitters que, como vimos, ya se hacía patente en los collages que expuso en Londres al final de los años sesenta.

En 1973 cabe reseñar también una serie de dibujos a lápiz cuyo tema son animales en cautividad, titulada *Zoo*. La nota distintiva de esta serie es la delicadeza humorística con que el artista ha captado el movimiento de las bestias.

Otro conjunto de obras sobre papel (24 piezas) que aborda en 1974 es la que le dedica a Gauguin (21). Aquí es donde empieza ya a manifestarse la influencia que sobre él ejercerá la obra de un pintor del expresionismo abstracto americano que acababa de dar un giro significativo hacia la figuración, clausurando entonces su anterior etapa abstracta. Me refiero a Philip Guston, de quien pudo contemplar una exposición en Nueva York, en 1970. En efecto, Guston se había pasado a la pintura figurativa, lo cual produjo una auténtica conmoción en el ambiente artístico neoyorkino, porque se apartaba tanto de la orientación abstracta como de la referencialidad del pop art. No había entonces instrumentos críticos para aceptar esa obra que a Padorno le interesó vivamente(22); aunque tardara mucho tiempo en poder asimilar el sentido y la intención de la misma. Padorno ha sido un artista incubador: incubaba lentamente las experiencias estéticas estimulantes, las va rumiando antes de que surja el producto acabado. Así sucedió con Philip Guston. Tras la serie sobre Gauguin, que como queda dicho nació bajo la influencia de la pintura figurativa de Guston, el proceso de incubación al que Padorno sometió la obra de este artista aún se prolongó diez años más, hasta 1985 cuando dio a luz la serie *Nómada marítimo*. Asimismo, la epopeya de Gauguin, héroe de la modernidad estética, reaparecerá quince años después recreada y entreverada con vivencias autobiográficas en uno de sus libros más admirables, *Égloga del agua*. Pero a mediados de los setenta, cuando elaboró la serie sobre Gauguin aún estaba bajo la estela de Rothko. La fidelidad que aún le profesaba al concepto de campo de color se manifiesta en el tratamiento abstracto con que están trabajados los fondos de estas obras.

Hacia 1978 trabaja el collage sobre una cuadrícula que remite al espacio regularizado de Itten. Y en este momento empieza también a interesarse por la obra de Mondrian(23).

Mientras, sigue incubando la enseñanza de Rothko, y hacia 1977 nacen dos series de técnica mixta sobre cartulina, tituladas *Manhattan* y *CanManhattan*, las cuales varios años más tarde darán origen a los grandes acrílicos sobre tela del *Nómada urbano*.

En 1978 expuso alguna de estas obras sobre papel en la segunda planta del cine Griffith, de Madrid. Presentó en aquella muestra individual una selección de las series *Cuaderno USA*, *Fast Food*, así como unos grabados que contenían alusiones a Canarias así como a eventos políticos, como la Guerra del Vietnam (*AfroCánico*, *CanEuropeo*, *AmeriCan*). Estos grabados estaban hechos sobre papel fotográfico y trabajados en el laboratorio de *Taller de Ediciones JB*, que dirigían el propio artista y su mujer Josefina Betancor.

En 1977 contempla en la M. Knoelder Gallery de Nueva York una muestra del pintor Richard Diebenkorn. Se trataba de su serie paisajística *Ocean Park*, en la que este artista representó dentro de un lenguaje abstracto perfectamente meditado el paisaje de casas y jardines que se divisaba desde la colina donde tenía su estudio, en Santa Mónica, California(24). Es ya un tópico relacionar con esta serie de Diebenkorn la primera gran etapa de pintura sobre tela que Padorno ejecuta a finales de los años setenta. Y, ciertamente, la relación existe, y Padorno no la oculta(25). Pero el problema es mucho más complejo. *Ocean Park* proviene de las ventanas de Matisse(26), obras de las que Padorno siempre estuvo prendado. Está claro que Diebenkorn(27) es leído por Padorno a través de Matisse, así como fue a través de éste como siempre leyó a Giotto(28).

Pero hay otras influencias no menos importantes en *Nómada urbano*. Una proviene de la pintura neoplástica holandesa: Mondrian y Bart van der Leck(29), otra de la arquitectura de Sullivan. Lo que ambas influencias tienen en común es la postulación de un principio de orden; místico en Mondrian, mecánico en Van der Leck, y funcional en Sullivan. Este principio de orden, que, por otra parte, es de raíz ético-política, y que se relaciona con la poesía que durante los años setenta Manuel Padorno escribió (*Código de Cetrería* y *Ética*) se impone a la otra influencia de carácter más sensual y retiniano (Diebenkorn-Matisse).

La idea del “nómada urbano” nace en su primer viaje a Nueva York, en 1969. Allí lee en la prensa la noticia del fallecimiento de una señora que, pese a ser millonaria, practicaba una especie de nomadismo urbano, durmiendo en los portales de los rascacielos, a fin de poder gozar del espectáculo deslumbrante de la ciudad en la noche. Desde el zaguán de un rascacielos, Nueva York se divisa como si fuera un cuadro vertical y plano, con las líneas ascendentes de los perfiles arquitectónicos interrumpidos por la ranura horizontal del tragaluz.

Sucedía esto mucho tiempo antes de que Manuel Padorno llegara a formalizar la idea del nomadismo urbano, en sus series sobre cartulina realizadas a finales de los años setenta (*CanManhattan* y *Manhattan*), y que en las grandes telas de *Nómada urbano* alcanzaría su plasmación más cabal.

El principio de orden invocado en estas obras nos remite al diseño de una ciudad ideal, reflejo simbólico de la utopía arquitectónica de la vanguardia. Al aparecer la imagen de la metrópolis bañada por la luz envolvente de la razón, el espacio urbano se ofrece como el escenario profético donde el hombre nuevo sujeto implícito de la representación, vivirá una existencia emancipada. Tal optimismo histórico se manifiesta también en el carácter inmaterial de las estructuras arquitectónicas de la ciudad que, disueltas en la luz, diríase que son estructuras flotantes.

La relación armónica que preside este diseño vanguardista de la ciudad del sol, viene dada por un módulo que Padorno extrajo de la arquitectura de Louis Sullivan(30): 11,3 x 8,4. La primera de las magnitudes es un rectángulo áureo de un cuadrado de 8 x 8; mientras que la segunda es un rectángulo áureo de un cuadrado de 6 x 6. Asimismo, la hipotenusa, diagonal del rectángulo base, sería el número 7, originándose una progresión formada por los números 6, 7 y 8. Padorno no aplica esta fórmula geométrica de un modo estricto, sino como un módulo que ordena la composición al establecer un contrapunto con las bandas horizontales(31).

El amor a la arquitectura(32), que ha sido constante a lo largo de toda su vida, tal vez ayude a entender el vínculo que hay entre su doble vocación artística: la pintura y la poesía. ¿No será la arquitectura, en tanto que metáfora de una voluntad constructiva fundamentada en un principio de armonía universal lo que, para Padorno, constituye el nexo entre la pintura y la poesía? La arquitectura está siempre en el centro de la experiencia estética que alimenta su proceso creativo(33). El nómada urbano erige en su imaginación la ciudad del sol para que, al recorrer sus avenidas, encuentre las imágenes siempre nuevas de la poesía y la pintura.

Aparte de Sullivan(34), mencionaré tan sólo los nombres de algunos de los arquitectos cuya obra más ha interesado a Manuel Padorno: Mies van der Rohe(35), Richard Neutra(36), Frank O. Gehry(37), Alejandro de la Sota(38), Sáenz de Oíza(39), Rafael Moneo(40), etc. Muchos de sus cuadros de este periodo están dedicados a estos arquitectos grabando sus nombres en la tela como un testimonio de su admiración por ellos.

Como vemos, la sintaxis de *Nómada urbano* es muy compleja. Por una parte están los “cuadratinos” de la parte superior del lienzo que constituyen el módulo geométrico que ordena toda la composición, de acuerdo con la proporción áurea antes descrita; pero también nos encontramos con una acentuación vertical que alude al sistema compositivo de Barnett Newmann, uno de los artistas de la Escuela de Nueva York más apreciados por Padorno.

En 1983 Padorno introduce en el campo de color una referencia expresionista y trágica: Edvard Munch(41). Después de un viaje a Noruega, Padorno queda fascinado con la obra de este artista perteneciente a la tradición expresionista nórdica, en la que Robert Rosenblum encuadra también, como es sabido, a Mondrian y a Rothko. Esta connotación trágica, que se advierte no sólo en la gestualidad del trazo sino también la tensión provocada por las pinceladas diagonales, no cambia el signo estético al que está adscrita esta serie. Hay en esta subetapa (*Nómada urbano: Munch*(42)) una cita biográfica a Gauguin que me parece significativa por lo que apunta sobre la futura evolución de la obra pictórica de Manuel Padorno. Se trata del cuadro *Café Volpini. Acaba de entrar Munch*(43), título que alude a la estancia del pintor noruego en París y a su presencia en el local donde se celebró el famoso banquete-homenaje a Gauguin, antes de que éste emprendiera el viaje a Tahití. A Padorno empezaba a tentarle la posibilidad de realizar una pintura de visibilidad referencial. Y aunque todavía se mantiene fiel a la abstracción *all over*, ya las veladuras dejan traslucir las formas de algunos objetos(44). Así compone sus naturalezas muertas en las que hay referencias a Morandi y a Matisse.

Exhibidas estas obras por primera vez en 1983, en la galería Aele de Madrid -en torno a la cual girará su actividad durante los próximos años-, ya se advierte en ellas un cierto abandono de la austeridad programática característica de las primeras obras de la serie. Acaso pudiera haber influido en dicho giro estético el descrédito en que cayó entonces, tras la muerte del dictador, la idea de compromiso que había presidido tanto la actividad política como la práctica artística española; en uno y otro campo, Padorno fue un militante de primera fila.

En ese mismo año forma un grupo con otros dos artistas que, como él, trabajaban con la galería Aele: Francis Warringa y Don Herbert. La verdad es que no había mucho en común entre Padorno y estos dos pintores. La misma idea de grupo que era una herencia del espíritu de la vanguardia, resultaba anacrónica en plena época posmoderna.

Fue en 1985 cuando Padorno empezó a abdicar de los principios compositivos y estéticos que habían marcado su producción pictórica desde hacía dos décadas. Citando palabras suyas, "quería violentar el campo de color, cornamentarlo". Y para ello eligió un tema racial hispánico: el toro(45). Es evidente que el expresionismo violento que connota la incrustación de las cornamentas naturales de unos toros de lidia en la superficie del lienzo era, en efecto, una auténtica agresión simbólica contra el campo de color(46). Tal decisión estética excluía el compromiso con el pasado: si quería dotar a su obra de una significación trágica, tenía que renegar del carácter contemplativo y analítico que ostentaba la serie *Nómada urbano*. La bestia representa a un tiempo la fuerza del instinto y la presencia ineluctable de la muerte. Este retorno a la naturaleza exigía la demolición del escenario arquitectónico en el que había depositado todas sus esperanzas utópicas en *Nómada urbano*. Al apagarse la luz de la utopía racionalista(47), que orienta al hombre en la búsqueda apasionada de un mundo mejor, retorna lo reprimido: el túnel de la historia no es más que un negro agujero por el que la bestia se escapa del laberinto.

En la gestación de estos cuadros hay que mencionar una anécdota autobiográfica: durante muchos años Padorno vivió en un piso cercano a la Plaza de Toros de las Ventas (Madrid), y antes de cada corrida tenía por costumbre acudir al acto en que se muestran las reses que van a ser lidiadas. La "Capilla del Toreo (Homenaje al Yiyo" (48)), de quien Padorno era amigo, fue la obra más representativa de la serie. Es un espacio rectangular acotado por tres lienzos negros de grandes proporciones, entre los cuales se percibe la ritualidad escatológica de un acto sacrificial. Símbolo también de una España irredenta y trágica, la que Padorno conoció en los duros y amargos años de la lucha antifranquista y de la resistencia cultural, una España por cuyas libertades había luchado, y que abandonaría muy pronto para recuperar sus raíces canarias.

Adelantándose imprevisiblemente a su retorno insular nace la serie *Nómada marítimo* ("Los 7 lienzos de Aele"). Vuelve a vivir a la sombra del mar, el mar atlántico que contempló en su niñez, el que cantó en su poesía antes de emigrar a Madrid(49). La naturaleza ya no es el escenario de un duelo, sino el espacio de la fruición inagotable. En su casa frente a la Playa de las Canteras continúan surgiendo las imágenes de la poesía y la pintura enhebradas y tejidas por el mismo hilo de la imaginación creadora: la carretera del atlántico, el árbol de luz, la gaviota de luz, etc. Su pintura ya no está bajo la advocación de Mondrian o Rothko, sino bajo la de Matisse y Guston. Pero ni el nómada urbano era un asceta puro ni el nómada marítimo un hedonista sensual. El mundo creativo de Padorno tiene que ver tanto con el placer de los sentidos como con la emoción que el aura inaprensible de las cosas suscita; con lo visible y con lo invisible. El hindú que pasea por la Playa de las Canteras -protagonista de uno de sus poemas-(50) sueña por un momento que se baña en el Ganges. La vuelta al hogar, sobre la que gira toda la obra poética de Hölderlin, es la gran metáfora sobre el viaje espiritual. Tanto la poesía como la pintura de Padorno son etapas de este viaje; la gaviota y la carretera señalan el rumbo, siempre más allá del horizonte.

Cuando "el nómada sale"..., cuando "el hombre sale al exterior"(51), y acata pacientemente la jurisdicción de la luz, la invisible arquitectura del ser se le revela. Sólo porque su mirada es arborescente, el árbol de luz crece dentro de él. Creación de una mitología personal.

NOTAS

- 1.- "Árbol de luz", "Árbol exterior", El hombre que llega al exterior, Pre-Textos, Valencia, 1990.
- 2.- Manuel Padorno, en *Manuel Padorno. Nómada urbano*, Catálogo del Museo Casa Colón, noviembre-diciembre 1981.
- 3.- Eduardo Westerdahl: "Reflexión sobre la reflexión del pintor Padorno", en *Manuel Padorno. Nómada urbano*, catálogo de la exposición de la Galería Leyendecker, febrero-marzo de 1982.
- 4.- Manuel Padorno, en *Manuel Padorno. Nómada urbano*, catálogo del Museo Casa Colón, noviembre-diciembre de 1981.
- 5.- Referencia a "New Cork City 1" de Mondrian, 1942.
- 6.- Referencia a "Water Lillies-Reflexions of the Willow" de Monet, 1918-1925.
- 7.- Merleau-Ponty: "La duda de Cézanne", en *Sentido y sinsentido*: "Por estar dirigido a tomar conciencia en el fondo de una experiencia muda y solitaria sobre el cual se cimentan la cultura y el intercambio de ideas, el artista lanza su obra de la misma manera como un hombre ha lanzado la primera palabra, sin saber si ésta será otra cosa que un grito, si podrá desprenderse del flujo de vida individual donde nace y presentar, ya sea a esta misma vida en su porvenir, ya sea a las mónadas que coexisten con ella, ya sea a la comunidad abierta de las mónadas futuras, la existencia independiente de un sentido identificable. El sentido de lo que va a decir el artista no está en ninguna parte, ni en las cosas que todavía no tienen sentido, ni en sí mismo, en su vida informada. El artista, desde la razón ya constituida, en la que se encierran los 'hombres cultivados', intenta comunicar con una razón que abrazaría sus propios orígenes (...) Las dificultades de Cézanne son las de la primera palabra". (p.p. 46 y 47).
- 8.- Manuel Padorno: "Propuesta de lectura de Rafael Canogar", en *Rafael Canogar. 25 años de pintura*, catálogo de la exposición de la Sala de la Biblioteca Nacional, Madrid, septiembre-octubre de 1982, p.23.
- 9.- Referencia a "Francesco Honorato De Un Uomo Semplice" de Giotto, Basilica de San Francisco, Asís.
- 10.- Referencia a "Valle de Teguisse, desde Zonzomas", guoache sobre papel, 45,5 x 65,2 cm y "Valle de Teguisse, Peñas del Cache", guoache sobre papel, 46 x 65,4 cm, de Manuel Padorno, 1962.
- 11.- Referencia a "Ge ni Fe ni" de Alberto Greco, 1964.
*.- Alberto Greco estaba estrechamente relacionado con Manolo Millares, Elvireta Escobio y Juan Hidalgo: es a través de éstos cómo Manuel Padorno traba contacto con él.
- 12.- Referencia a "Aquarium" de Wols, 1939/40.
- 13.- Referencia a "L'homme à sa table" de Dubuffet, 1951.
- 14.- Referencia a la serie "Machangos y monigotes: los signos amenazantes" de Manuel Padorno, 35/52, 1964, técnica mixta sobre papel, 43,9 x 56,3 cm.
- 15.- Referencia a "Los Feos", muñecos que Manuel Padorno compró y guardó, hechos por deficientes mentales del Manicomio de Madrid, 1963.
- 16.- Referencia a "Number 10" de Rothko, 1950.
- 17.- Referencia a la serie "Fast Food" de Manuel Padorno, 1970, (10 piezas), técnica mixta sobre cartulina, 30,9 x 24 cm.
- 18.- Referencia a la serie "Cuaderno USA" de Manuel Padorno, 1972, (35 piezas), técnica mixta sobre papel, 24,8 x 18,1 cm.
- 19.- Referencia a "Ohne Titel (N)" de Kurt Schwitters, 1936/37.
- 20.- Referencia a "Collage E" de Manuel Padorno, 1968-1978.
- 21.- Referencia a la serie "Gauguin" de Manuel Padorno, 1974, (24 piezas), técnica mixta sobre cartulina y papel, collage.
- 22.- Referencia a "Head and Bottle" de Philip Guston, 1975.
- 23.- Referencia a "New York City III" (sin terminar) de Mondrian, 1942-44.

24.- En 1967 Richard Diebenkorn, que se había trasladado a Santa Mónica, e impartía cursos en la Universidad de California (Los Ángeles), encontró un estudio en la colina de Ocean Park. Su serie homónima nació entonces inspirada por el paisaje que divisaba desde los ventanales de su taller.

25.- Hay una diferencia importante entre la serie *Ocean Park* de Diebenkorn y *Nómada urbano* de Manuel Padorno. Mientras en ésta predomina una ordenación ortogonal y vertical, que establece un esquema de retícula; en aquella, por el contrario, no es tan importante la idea de estabilidad que la retícula brinda, sino la tensión y el movimiento que las líneas diagonales introducen para quebrar la armonía de los planos. Por otra parte, Padorno está interesado en aislar los campos de color, para lo cual respeta el concepto mondrianesco de banda, que realiza, al igual que el artista holandés, utilizando papel de celo. En cambio a Diebenkorn no le interesa la noción de estabilidad, sino la de velocidad y dinamismo, por ello recurre casi siempre a una línea negra que secciona los planos. Por último, tampoco tienen nada que ver sus respectivas obras en cuanto al modo de aplicar el color: el de Padorno, que sigue a Rothko, es vibrátil; el de Diebenkorn, plano; Padorno está más interesado en la luz; Diebenkorn en el color mismo. Este determina una manera diametralmente opuesta de concebir el plano físico de la pintura.

26.- Referencia a "Ventana abierta, Colliure" de Matisse, 1914.

27.- Referencias a "Ocean Park nº 94", 1976 y a "Nómada urbano 372, 1979 de Manuel Padorno.

28.- Referencia a "La guarigione dell'uomo di Ilerda" de Giotto.

29.- La influencia de Van der Leek en la pintura de Padorno no me parece tan importante como la de Mondrian. Es cierto que Padorno secciona por varias partes las bandas de Mondrian; pero el modo en que lo hace nada tiene que ver con el estilo sincopado y mecánico de Van der Leek. El carácter dogmático y rígido de la propuesta visual de este artista holandés excluye lo invisible, es decir, la vida. La discontinuidad de ambas obras responde a distintos principios estéticos. En Padorno cabe hablar más bien de una superposición de las retículas y el campo de color, éste corta por varios sitios los barrotes de la jaula neoplástica. Van der Leek, por el contrario es un racionalista obsesionado con una visión mecánica de la vida; sus figuras son autómatas. Padorno sólo aprecia en la obra de éste su sabiduría constructiva, pero rechaza su dogmatismo.

30.- Referencia al Edificio "Guaranty" de Sullivan, en Buffalo, 1894-95.

31.- Referencia a unos dibujos realizados por el arquitecto Juan Manuel Palerm Salazar para el estudio de la retícula padorniana.

32.- "Una ciudad tiene, en su lectura, claves de una emoción nunca sospechada (...). La casa espiritual, *no importa que esté mal hecha*. Con malos materiales. ¿Tu te has parado a pensar cómo alguien, cualquiera, elige su arquitecto? ¿Arquitecto de qué? El arquitecto es un hombre que por lo regular está al final de todo, esperando. Si allí se quiere edificar algo, en aquel páramo, si se viene pensando cada vez que se pasa por delante de un río que allí vendría bien levantar una ciudad, el arquitecto no es la persona que llega primero, es el trabajo último de algo, de la creación". ("Introducción" de *El nómada sale*, Manuel Padorno, Islas Canarias, 1990, página 34.

33.- "Un poeta debe darse cuenta delante de la ventana donde escribe. Es algo que resulta fundamental. No hay escritura sin ello. Habrá literatura. Un poeta tiene que saber de alguna manera por qué la luz entra, cúbica, e ilumina su folio en blanco. La ventana en donde escribe, cómo es. La orientación de la conciencia. Su modo de tocar las cosas. No es ningún infortunio que haya pueblos que miran solamente en una dirección. El Oeste terráqueo no se sabe dónde va a dar. ¿Por qué esa derrota entonces? ¿Ir hacia el Oeste? ¿Qué habrá allí, qué nos imanta? (*Ibidem*).

34.- Padorno realiza un viaje a Buffalo para conocer el "Edificio Guaranty", en 1970.

35.- Referencia al "Edificio Seagram" de Mies van der Rohe, Nueva York, 1954-58.

36.- Referencia a la "Casa Moore" de Richard Neutra, 1952, Ojai, California.

37.- Referencia a la "Casa Gunther" de Frank O. Ghery, 1978, Encinal Bluffs, California.

38.- Referencia al "Colegio Mayor César Carlos" de Alejandro de la Sota, 1967, Ciudad Universitaria, Madrid.

39.- Referencia al "Edificio Torres Blancas" de Sáenz de Oiza, 1961-68, Madrid.

40.- Referencia al "Edificio Bankinter" de Rafael Moneo, 1972-77, Madrid.

41.- Referencia a "Amour et Psyche" de Edgard Munich, 1907.

42.- Referencia a "Nómada urbano: interieur" de Manuel Padorno, 1983.

43.- Referencia a "Nómada urbano: Bon jour, Mr. Munich" de Manuel Padorno, 1984, y a "Nómada urbano 42: Café Volpini. Acaba de entrar Munich" de Manuel Padorno, 1979, acrílico sobre lienzo, 210 x 145 cm.

44.- Referencia a “Nómada urbano (interior) Cesta del pan sobre la mesa; al fondo, Torres Blancas; nocturno” de Manuel Padorno, 1983, a “Nómada urbano (interior): Naturaleza muerta con jarrón de listas rojas” de Manuel Padorno, 1983, y a “Nómada urbano (interior): Still life Munich” de Manuel Padorno, 1983, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.

45.- La serie *Nómada urbano: toro* se presentó por primera vez en la Feria de Arte de Estocolmo, Sollentuna, en el stand de la Galería Aele, 1985.

46.- Referencia a “Nómada urbano 130: Toro” de Manuel Padorno, 1984, técnica mixta, madera y cornamenta sobre lienzo, 200 x 200 x 33 cm.

47.- Referencia al desarrollo que Manuel Padorno hace de una utopía cósmica en la serie *Nómada marítimo*, en su texto: “Los dones del mar y del sueño”, Catálogo de la exposición: “Manuel Padorno, Nómada de la luz, Antología 1964–1994”, en el Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, página 79.

48.- “Capilla del Toreo (Homenaje al Yiyo)” de Manuel Padorno, 1985. (Lateral izquierdo) técnica mixta, parrilla de madera sobre lienzo, 270 x 390 x 5 cm; (Parte central) técnica mixta, T y parrilla de madera y cornamenta sobre lienzo, 270 x 210 x 46 cm; (Lateral derecho) técnica mixta, parrilla de madera sobre lienzo, 270 x 390 x 5 cm. Se expuso en la Cátedra Cavanilles del Pabellón Villanueva del Real Jardín Botánico, Madrid.

49.- “Primer viaje”: 1955-56; “Segundo viaje”: 1963-85. Cuando Padorno inicia su serie *Nómada marítimo*, en Madrid, en 1984, está anunciando, en cierto modo, su vuelta a las Islas.

50.- En el libro *El hombre que llega al exterior* (1987-88), Pre-Textos, Valencia, 1990.

51.- Títulos de los libros de poesía de Padorno, BBC, Islas Canarias, 1990: Valencia, 1990.

*** Catálogo de la exposición “Manuel Padorno, Nómada de la luz, Antología 1964–1994”, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.**