

# HISTORIA DE UN GRABADO

José Manuel Cabra de Luna

*A Paco Aguilar, grabador,  
maestro de grabadores.*

## EL ENCARGO

Hace ya años recibí las llamadas del Subdelegado de la Calcografía y del Director de la Fundación Málaga para hacerme el encargo de un grabado para la Calcografía Nacional. Me encontraba, por motivos profesionales, fuera de Málaga. Mi trabajo se ha desenvuelto en una doble vertiente, pues he ejercido durante más de cincuenta años la profesión de abogado y, al tiempo, he desarrollado el oficio de pintor / grabador.

Tener la ocasión de trabajar en los talleres de la Calcografía Nacional y que allí quedasen depositadas las planchas (el lugar de la memoria del grabado en España) era casi un sueño.

## ACLARACIÓN DE UN CONCEPTO

*Un grabado es una obra múltiple, pero original. Un grabado no es una copia. El artista no trabaja directamente sobre él, sino que lo hace sobre unas planchas (de metal o madera) y a través de un complejo proceso —la estampación— la obra se fija sobre el papel. El grabado requiere de unos talleres y de unos profesionales altamente especializados. Desde esa perspectiva, el grabado es una obra colectiva; pues si bien la matriz (la plancha) es concebida y ejecutada por el artista, la estampación no suele ser obra suya o no lo es en exclusiva. Aunque hay casos excepcionales de artistas polivalentes que son capaces de desarrollar el grabado desde la primigenia concepción de la imagen hasta la definitiva estampación en el papel.*

Permanecí en la reunión profesional, oyendo hablar de cómo estructurar una sociedad, del equilibrio necesario entre los órganos para no crear conflictos o resolver razonablemente los que se presentaran... pero mi pensamiento ya no estaba allí. Veía las planchas en mi mano, me preguntaba cómo vencer la dificultad de cortarlas con precisión para que luego la presión sobre el papel no se reflejara en distintas huellas, la que cada una de ellas deja. La imaginación se me volaba sin querer hacia las distintas técnicas y del aguatinta pasaba a la punta seca, al aguafuerte o al barniz blando. Concluí como pude la sesión de trabajo, quedé en estudiar más en profundidad las cuestiones planteadas, alegando cuantas excusas pude improvisar sobre la marcha y me fui al hotel. Como no tengo coche y aún faltaban algunas horas para el tren de vuelta, saqué los papeles y rotuladores de colores que en todo viaje me acompañan y me puse a «pensar con la mano».

Quien se desenvuelve en el mundo de la plástica sabe que la creación desde la imagen es muy distinta de la que se manifiesta en la palabra. En ésta, y salvo en supuestos muy especiales como en el surrealismo más radical, significado y significante navegan juntos casi desde el momento originario. En lo plástico, la significación es algo que adviene a posteriori, si alguna vez llega. El poeta es un médium, hasta el punto de que se ha llegado a afirmar, sin afán metafórico o de retórica, que «es el lenguaje quien habla a su través»; pero siempre tiene,

al menos, un «eco de sentido». En lo plástico, el artista —y más si es abstracto, cual es mi caso— no concibe normalmente a partir de elementos preexistentes (como en cambio sí es el alfabeto para el poeta), sino que es un creador «ex novo» (y ello aunque necesariamente haya de usar medios materiales para su creación).

He hablado de «pensar con la mano» y quiero expresar con ello el hecho de dejarla ir a la manera en que, sentados ante un paisaje o inmersos en una situación dada, dejamos vagar los pensamientos, aparentemente como sin orden, pero a los que ciertamente vamos conduciendo hacia un fin por difuso que nos aparezca en el horizonte de nuestra mente. En esos momentos quizá no sepamos lo que queremos (aunque algo columbremos entre la bruma del pensar), pero solemos tener claro lo que no queremos.

Encerrado en una habitación que no llegaba a celda franciscana pero que disfrutaba de una buena dosis de austeridad, comencé a ordenar espacios con elementos geométricos planos. Por llevar muchos años a vueltas con la geometría sé lo extraordinariamente difícil que es «compensar» una obra plástica de formas puras y como, a la menor desproporción, a la más leve preponderancia de alguna de las formas, el cuadro «se cae». Un pintor geométrico japonés, Sugaï, que vivió la mayor parte de su vida en París (por cierto que sin aprender francés porque decía que lo que le interesaba era pintar, no hablar) escribió: *«Mis cuadros están siempre al borde de la catástrofe, ese rectángulo un centímetro a la izquierda y ya no hay cuadro»*. Aquel día no salió nada concreto, pero sí sirvió para ir fijando la idea de que la pieza habría de ser (fiel a la mayor parte de mi obra) geométrica y precisamente con geometría de la que en el argot se ha dado en llamar «de borde duro». Se quiere decir con ello, que una recta es una recta, exacta, trazada a regla. Eso era complicar las cosas porque la dos únicas exigencias que se me habían hecho eran la medida del papel, 76X56 ctms (no la de la plancha, que podía tener desde la más pequeña superficie a la de la totalidad del papel) y la de que la técnica a utilizar fuese la del

grabado calcográfico, en sus múltiples variantes, incluso las que permiten el uso de las entonces llamadas nuevas tecnologías. No se podían usar, pues, la xilografía o grabado en madera o la serigrafía, que se efectúa a través de pantallas, antes de seda (de ahí el nombre) y ahora de material plástico, ni la litografía (en que se trabaja sobre la piedra o planchas de zinc).

La precisión geométrica, cuando la estampación se produce a través de una plancha de metal, es una dificultad añadida. Si a ello se suma el uso de varias planchas y diferentes colores la dificultad se hace creciente y, por evidentes razones, los talleres huyen de los grabadores geométricos como de la peste. Somos problemáticos, perfeccionistas hasta la exasperación y, la mayoría, de carácter exigente cercano a la neurosis.

Por saber con quien me iba a encontrar, contacté con el taller de la Calcografía Nacional, donde la tirada iba a tener lugar, hablando con la regente y máxima responsable, Carmen Corral, excelente y muy paciente profesional y artista grabadora ella misma, me dio toda clase de facilidades. No había problemas en el número de planchas a utilizar, ni en cuanto al número de tintas o colores, ni en mezclar distintas técnicas ya en una misma plancha, ya en varias. Creo ahora que su generosidad fue un tanto insensata; pero la tomé en lo mucho que valía y, sin ponerme límites por la dificultad técnica que la estampación pudiera conllevar, comencé a trabajar en la idea, ya más en firme.

## LA SEMILLA SIEMPRE ES MENOR QUE EL FRUTO

Creo que las conversaciones por teléfono producen dos cosas de forma casi automática. Si se es fumador (yo entonces lo era), hace que encendamos compulsivamente un cigarrillo tras otro (a veces lo hacemos sin haber apagado el anterior) y la segunda es que cojamos un papel, cualquiera que sea y con lo que más a mano encontremos, comencemos a dibujar de manera casi inconsciente. Se generan muchos hallazgos en

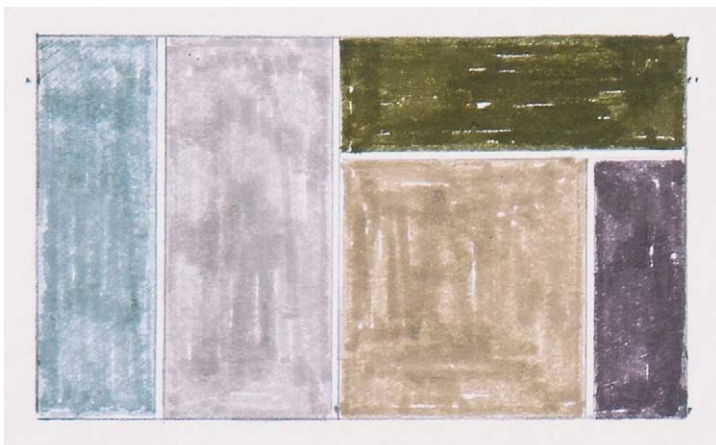


FIGURA 1

estas divagaciones manuales. Son el germen de formas que posteriormente desarrollamos. Así ocurrió con la obra que nos ocupa.

Acababa de tener una larga conversación telefónica no recuerdo con quien pero, como casi siempre, había estado «dibujando». Encontré que uno de los dibujitos era bellamente equilibrado. Con la ayuda de una pequeña regla, lo volví a hacer ya con más precisión (Figura 1); sin saber, entonces, que ese minúsculo dibujo iba a ser la semilla muy precisa de lo que vendría después. No había utilizado ninguna fórmula matemática para compensar las formas entre sí pues carezco de conocimientos para ello y, en cierto modo, descreo de aquellas cifras mágicas que, desde la antigüedad, se dice comportan un necesario equilibrio. Pero lo cierto es que ese pequeño conjunto de tres rectángulos verticales, uno horizontal y un cuadrado me pareció realmente equilibrado.

Tomé una caja de rotuladores y, en lugar de usar la gama cromática muy saturada y de colores puros que acostumbro, me decidí de forma rotunda, aunque ignoro la razón, por una gama distinta: marrones, tierras tostadas, un eco de verde y algún morado o violeta oscuro que compensase. El problema de las obras compuestas con formas geométricas puras coloreadas es que han de combinar los dos conjuntos de elementos para equilibrarse y que, muchas veces, se contraponen: las formas en sí y los colores. El color «pesa»; de modo que dos cuadrados iguales, el uno al lado del otro, si sus dos distintos colores no están cromáticamente entonados, se descompensan; uno de los dos cuadrados «se caerá» o es capaz de «comerse» al otro. Llegado a este pun-

to puedo afirmar que en ese momento intuí que esa forma podría servirme como base de trabajo, pero debía trabajar mucho más los colores. Partiendo siempre de que, esta vez, no quería utilizar los puros, o sea, una gama «a lo Matisse»; aunque buena parte de mi obra se haya desarrollado en esa frecuencia cromática. Como hago con casi todos los dibujos y bocetos que produzco, lo guardé pero, al contrario que en la mayoría de las ocasiones, no lo firmé ni indiqué la fecha.

### LA GEOMETRÍA. UN INTENTO DE SUPERAR SU NATURAL ESTÁTICO

La pintura geométrica suele hacerse con colores planos. Llamamos así a aquella utilización del color en capa uniforme y en la que no se aprecia la pincelada, ni las distintas capas, adquiere entonces la mancha un aspecto casi de pintura industrial. Esa forma de aplicar el color confiere a la obra una cierta estaticidad. El objeto que el cuadro o el grabado es, se muestra así como algo fijo, inamovible, en estado de quietud. Si eso es lo que se busca, la técnica de la planitud en el color es realmente la adecuada.

Pero a veces se desea superar esa inmovilidad, lo cual en la obra plástica sólo podrá conseguirse a través de algún artificio visual, ya que la pintura y el grabado son soportes estáticos. Una escultura puede moverse, un cuadro no. Pensé en desarrollar una trama base a todo lo ancho y largo de la superficie en la que iban a colocarse luego los rectángulos y el cuadrado (unificando de ese modo el espacio total). Desarrollé así los dibujos que aparecen en las figuras 2 y 3. La técnica para ese dibujo de base o fondo lineado unificador podría ser la de una línea muy fina al agua fuerte.

Una vez realizada una prueba, por rudimentaria que fuese, me pareció que el resultado podía ser muy confuso y que impediría ver con calidad la sutileza de los colores que, cada vez con más claridad, veía debían darse a los rectángulos y el cuadrado. Así que deseché esa idea de la trama unificadora.



¿Cómo saltar por encima del mero color plano, cómo darle una cierta tensión a la imagen? Fui haciendo sobre planos de color, con plumillas de diferentes gruesos, trazados de líneas en todas direcciones y con mayor o menor profusión, pero siempre me encontraba con que o bien la línea resaltaba demasiado y el color de fondo se difuminaba en exceso y perdía fortaleza, lo cual era un problema añadido dada la suavidad de tono o bien ocurría lo contrario y era la línea la que dejaba de tener entidad; es decir, se desequilibraba la composición.

Però el arte es, entre otras cosas, un juego (dramático a veces, pero un juego) y jugando con los distintos materiales iba a saltar la idea. Acababa de extender una apreciable superficie con acuarela y tenía sobre la mesa una caja de rotuladores al agua (con los que muchas veces hago bocetos o pequeños dibujos porque los colores permanecen y no ocurre como con los de base alcohólica, con el tiempo, el color pierde calidad). Sin saber cómo, —siempre es así— me encontré haciendo líneas en todas direcciones con un rotulador sobre aquel campo acuarelado. El color del rotulador que había elegido era complementario al de la acuarela y aquella superficie, aquel cuadrado, sin dejar de serlo, empezó a adquirir, por mor de las rayitas que estaba poniendo, una tensión contenida; parecía como si cuanto estuviera en el cuadradito fuese visto por un microscopio. El cuadrado estaba quieto como unidad, pero todo «se movía» en su interior...

Cuando estos hallazgos suceden entran unas enormes ganas de ver resultados, ver con más claridad lo meramente esbozado y por eso no tuve más remedio que ponerme rápidamente a hacer una composición acuarelada del tema del grabado y, una vez bien seca la acuarela (lo que me pareció tardaba una eternidad), comencé a hacer rayas con los rotuladores, dentro de cada forma, sin invadir los espacios de separación entre una y otra. ¡Ahí estaba la solución! Aquello temblaba, tenía tensión y, sin embargo, era una obra geométrica, equilibrada y cargada de quietud o al menos yo la veía así. (Figura 4). En ese momento los colores utilizados

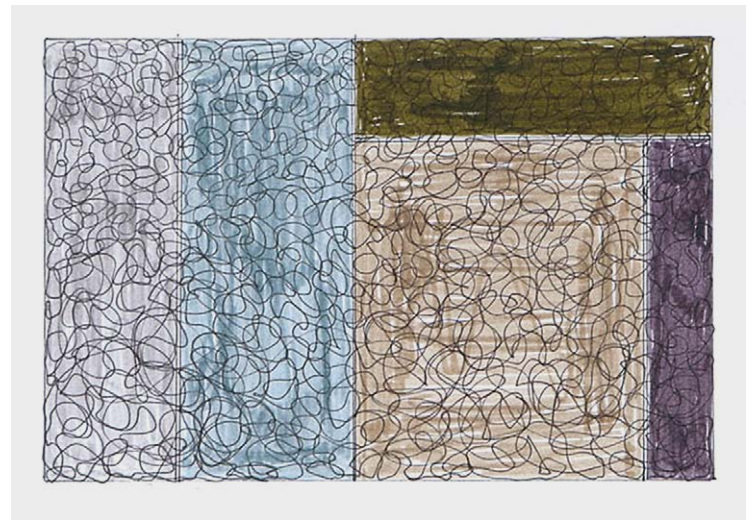


FIGURA 2



FIGURA 3

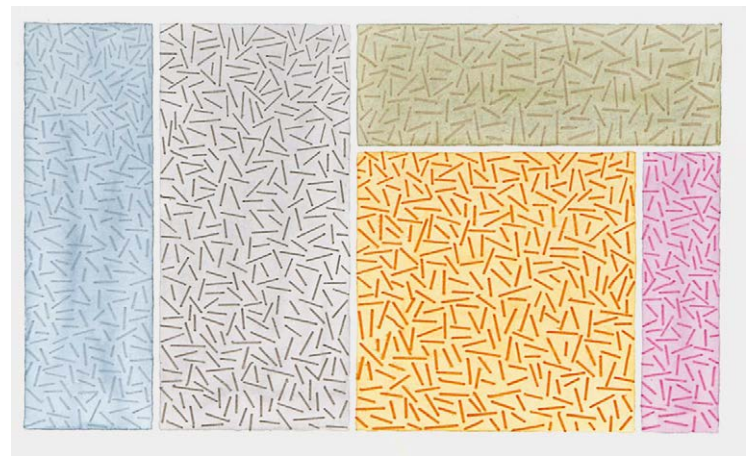


FIGURA 4

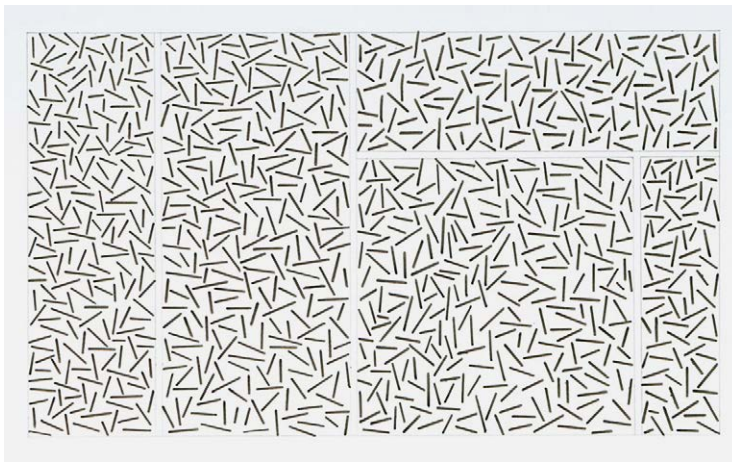


FIGURA 5

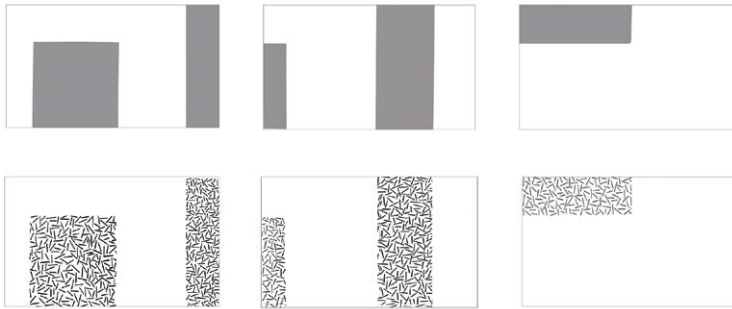


FIGURA 6

no eran lo importante, lo que realmente me importaba era la «tensa quietud», ese «movimiento en lo estático», que creía ver nacer en la composición por mor de las «rayitas» o «bastoncillos».

A partir de ahí comencé a hacer pruebas de todas clases, una tras otra, ya de las diferentes gamas de colores a aplicar sobre los campos de color, es decir sobre las formas geométricas consideradas unitariamente, ya de los propios «bastoncillos» que, en todas direcciones, colocaba sobre aquellos. (Figura 5)

Tras múltiples ensayos sobre tonos de colores y sobre rayas (si más largas o más cortas, si iguales o no, si más finas o menos...), me decidí, acogiéndome a la generosidad del taller de estampación de la Calcografía, por usar un color para cada forma y otro para cada conjunto de bastoncillos que iban sobre cada una de ellas; o sean, un total de diez colores.

Dada la cercanía entre las distintas formas, ello me obligaba a la utilización de seis planchas. Tres para la estampación de las formas planas y otras tres para los bastoncillos. Se apre-

cia muy bien en las seis imágenes siguientes que agrupo en un conjunto. (Figura 6)

Para una correcta «lectura» de las imágenes debemos tener en cuenta que las formas en las planchas las hemos de colocar «al revés» de cómo queremos verlas en el papel ya estampado. Una banda de color que en el grabado (papel) ha de estar a la derecha, en la plancha debe colocarse a la izquierda; por ejemplo.

### LA TÉCNICA UTILIZADA. LA GRAN AYUDA DE LAS LLAMADAS «NUEVAS TECNOLOGÍAS». LAS PRUEBAS DE ESTADO Y EL «BAT»

Cada tipo de obra exige una técnica distinta y la que nos ocupa, sólo podía ser estampada por medio del aguatinta. Es verdaderamente engorroso explicar verbalmente como es un proceso técnico y, las más veces, es innecesario y un tanto inútil. Ocurre algo así como con las prolijas y abstrusas explicaciones de los folletos de los electrodomésticos que acabamos resolviendo preguntándole al niño de la casa, que entiende el aparato con una facilidad que nos abruma sin necesidad de leer ese difícil y, a menudo, mal traducido texto.

Baste decir que sin la ayuda de las tecnologías digitales no habría sido posible la realización del grabado. Como tantos artistas malagueños que grabamos, acudí al taller de Paco Aguilar en busca de ayuda que él, tan generosamente como siempre, prestó al momento. Partiendo de las seis figuras agrupadas como nº 6 digitalizamos las imágenes, primero la de los campos de color y luego la de los «bastoncillos». Las tratamos en el ordenador, se corrigieron defectos y se transfirieron a seis soportes de acetato, ya a tamaño real. Esas imágenes fueron transmitidas a las respectivas planchas de cobre mediante un proceso de exposición a luz ultravioleta (por eso esta técnica es llamada a veces «fotoaguatinta») y fueron posteriormente resinadas; con lo que, en principio, ya estaban las planchas listas para ser estampadas.



Pero, antes del resinado final, quedaba algo por hacer y es que, a fin de que los «bastoncillos» no tuvieran un efecto demasiado intenso en el conjunto, para quitarle «planitud» al color y, al tiempo, para que no quedasen restos de la película utilizada en la exposición a la luz ultravioleta, fueron rayados uno a uno con un leve punzón, metal contra metal, en una especie de tratamiento «a la punta seca» (llamada así porque el artista trabaja sobre la plancha directamente con un simple punzón; esa técnica da unas líneas muy imprecisas pero aterciopeladas). En este caso el objetivo era dulcificar la mancha, corregir defectos y aligerar la imagen final.

Las primeras pruebas se hicieron en el taller de Paco Aguilar. Nadie que no haya asistido a un alumbramiento de esa naturaleza sabe la tensa interrogación con que miramos la primera pasada del rodillo del tórculo y como nos aparece la primera imagen. Siempre es nueva y cargado de sorpresa. No olvidemos que sólo el artista tiene una vaga imagen interior de lo que quiere como resultado final e ignora si lo va a conseguir. Los estampadores son receptores de una idea, de un entusiasmo, pero las palabras bien poco valen para transmitir imágenes y, menos aún, «ecos de imágenes». Palabra e imagen son dos distintos planos de conocimiento. A todo ello ha de unirse que las tintas no siempre reaccionan igual (influye el tipo de papel, su grado de humedad, si la estampación es sobre otra tinta previa... y tantas otras cosas). El mundo del grabado es alquimia pura y el artista, por grande que sea, ante esa química del alma deviene en aprendiz. (Figuras 7 y 8)

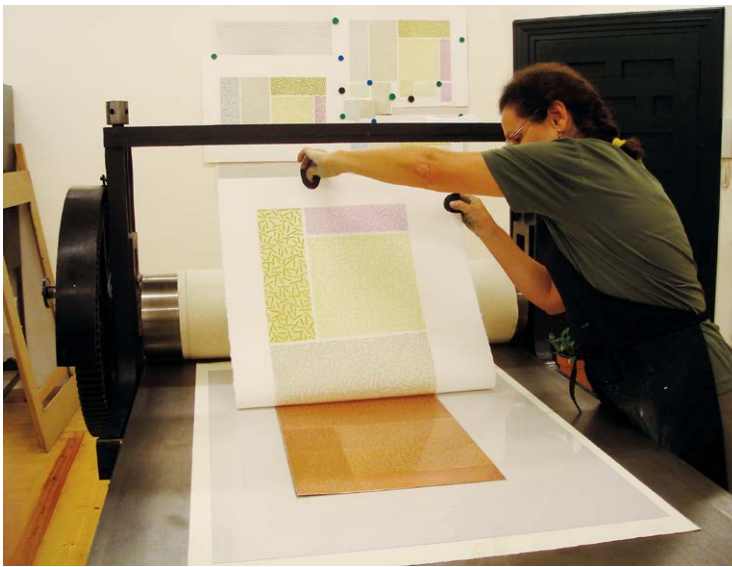
Hicimos varias pruebas. A ellas se les da el nombre de «pruebas de estado», y constituyen intentos hasta obtener la prueba que el artista ve que se adecúa a la idea que tenía y a la que se significa como «Bonne a tirer» o, también, simplemente por sus iniciales: BAT. Servirá como modelo de la estampación. Dos de aquellas pruebas, de distintos grados de tonalidad, las tuve expuestas en el sofá de la casa varios días.



FIGURAS 7 Y 8

No acababa de decidirme a considerar ninguna de ellas como la prueba BAT. Por la mañana me gustaba la más intensa, por la tarde la más suave y, al día siguiente, era al revés...

Así las cosas, mandé las pruebas a la Caligrafía y las planchas con ellas. Les pedí que fueran estudiando los colores y haciendo pruebas, pero que no estamparan pues, tras las repetidas observaciones, había decidido que los colores debían ser no más suaves, más bajos de tono, sino más transparentes, a modo de una acuarela. Eso complicaba mucho la cuestión, porque las tintas de estampar reaccionan de muy distinta forma cuando se les añade medio de transparencia.



FIGURAS 9 Y 10

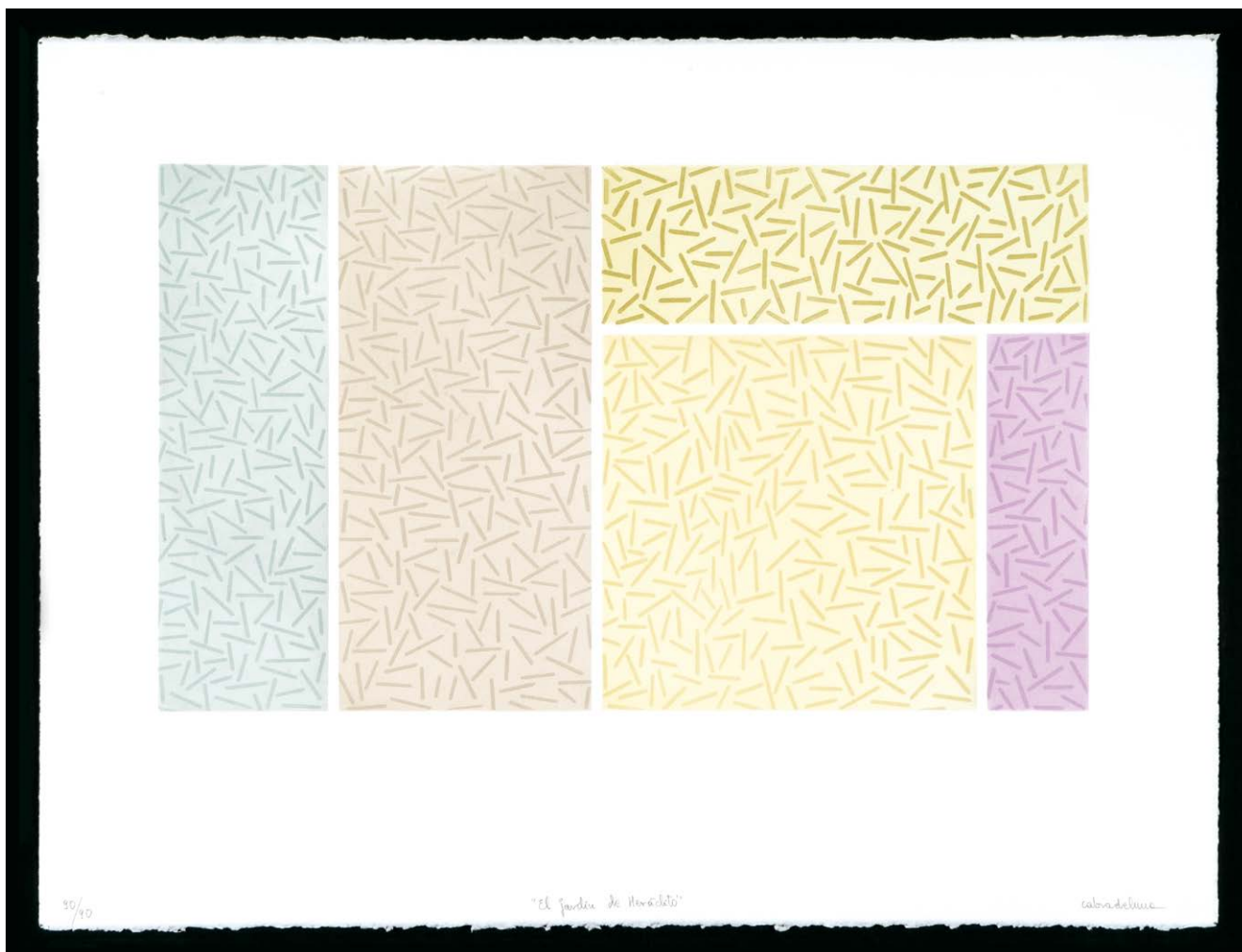
### EN EL TALLER DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. LA ESTAMPACIÓN DE LA OBRA

Carmen Corral y su ayudante, Javier habían hecho muy bien su trabajo y cuando llegué al taller me encontré con que muchos colores ya habían sido estudiados, cuando no compuestos. Pero el color es siempre misterioso. Creo firmemente que cada persona «ve» el color de una forma distinta. No tengo fundamento científico para decirlo, pero mis muchos años de relación con los colores me han llevado a poder afirmarlo. Creo que, aparte habilidades y conocimientos técnicos, si se muestra a tres personas un color de-

terminado como modelo y se les pide que compongan ese color, no es raro que cada una haga algo diferente, incluso bastante diferente y que todas afirmen que el color es el mismo que el del modelo. Y expongo esto porque algunos de los colores obtenidos yo los veía distintos a como los veían Carmen o Javier. Los nuevos intentos, los rechazos, el vuelta a empezar fue, en ocasiones, desesperante y requería una paciencia con eventual y un amor al oficio y al arte realmente extraordinario.

Todo ello, en el presente caso, se hacía más complejo porque si se modificaba el color de fondo del rectángulo de la izquierda, habría necesariamente de modificarse el color de los «bastoncillos» que iban sobre él y, muy probablemente, alguno de los colores de al lado o del otro extremo porque aquella variación descompensaba el conjunto compositivo. La tonalidad también tenía mucho que ver con la superficie de la mancha, no era lo mismo una forma grande (el cuadrado, por ejemplo), que una pequeña (el rectángulo vertical de la derecha, pongamos por caso). En fin una tarea apasionante, pero agotadora. (Figuras 9 y 10)

Tras las primeras sesiones y cuando ya pensé que habíamos obtenido la prueba «Bonne a tirer», BAT y me vine para Málaga, recibí al día siguiente una llamada del taller de que el color de uno de los conjuntos de «bastoncillos» se había oxidado al transcurrir dos o tres días desde la estampación y que se «compactaba» con el fondo; que aquello, en suma, no resultaba. A los pocos días volví a Madrid y Carmen tenía, nuevamente, sacadas varias pruebas de color que había probado para ver como secaban, pareciendo que se comportaban bien. Volvimos a hacer alguna prueba para comparar las que estaban frescas con las obtenidas días antes y así ver el comportamiento y tras alguna pequeña corrección, ya estaban por fin las planchas listas para ser estampadas. El rigor profesional y el cariño por la obra bien hecha de Carmen y Javier hicieron todo lo demás.



EL JARDÍN DE HERÁCLITO (CALCOGRAFÍA NACIONAL)

## EL TÍTULO

El ensayista francés, hoy un tanto olvidado, Roland Barthes escribió que: «Jamás será una ingenuidad (a pesar de las intimidaciones de la cultura, y sobre todo de la cultura especializada) preguntarse ante un cuadro qué es lo que representa. El sentido acosa al hombre: hasta cuando quiere crear absurdos o sinsentidos... Desde el momento en que un cuadro tiene título, ofrece al hombre, siempre sediento de ella, el señuelo de la significación».

En una obra abstracta, y más aún si es geométrica, el título no cumple una función descriptiva sino, a lo más, evocadora. En su primera acepción, evocar significa «llamar a los espíritus». Con ese sentido utilizo aquí la palabra. Al titular el grabado «*El jardín de Heráclito*» he

querido poner de manifiesto lo que en mí despierta; lo que esta obra, ya una cosa, me trae al pensamiento, a qué espíritus convoca, qué vago eco crece en mi interior al mirarla, a qué estado del alma me conduce.

Fue el propio Heráclito quien dijera que «*Sobre quienes se bañan en los mismos ríos afluyen aguas distintas*». Para él una es la realidad, pero cambiante. El necesario orden que exige esa unidad no impide que todo fluya, que todo esté en perpetuo cambio, para poder seguir siendo uno. Todo eso me evoca este grabado, ya no mío sino de quien lo contempla. Mi anhelo, ahora lo veo, fue intentar encontrar la quietud en lo vivo, hallar la serenidad que está detrás de lo que está detrás, pues como el mismo Heráclito afirmara: «*La armonía invisible vale más que la visible*». ●