

APROXIMACION A LA PINTURA DE JUANA FRANCÉS: REFLEXIONES A MANERA DE HOMENAJE

Si no recuerdo mal, hace aproximadamente casi dos años, en una galería valenciana, abriendo la temporada expositiva 1989-90, Juana Francés exponía—junto a una serie de esculturas de Pablo Serrano—un conjunto de obras de su producción pictórica más reciente.

Rememoradas ahora tanto aquella exposición como la coyuntural visita de Juana Francés adquieren retrospectivamente un valor añadido de singular significación; el de una despedida no calculada, donde la coyuntura del “adiós” provisional ha venido a convertirse irremediabilmente en resolución definitiva. La pintora alicantina Juana Francés falleció en Madrid el 9 de marzo de 1990.

Recuerdo, de pronto, el contenido de la que sería—sin saberlo— nuestra última conversación, dedicada una vez más a la pintura y de manera especial a las profundas perplejidades que en los últimos tiempos, al parecer, habían venido acompañando su propia acción y reconsideración pictóricas, en un esfuerzo tenso por reencontrar en el bagaje mismo de su anterior itinerario artístico ciertos recursos y determinados ecos entre expresivos, “lúdicos” y específicamente plásticos como para poder encauzar de nuevo, a través de aquellos recuperados derroteros, las pautas de su escindido quehacer.

En realidad ése y no otro era entonces el horizonte de sus preocupaciones artísticas, enmarcado como estaba a su vez tal quehacer en los múltiples repliegues existenciales que en su propio entorno iba ella misma trenzando a partir de su memoria.

De aquellas comunes palabras retengo especialmente una doble sensación: su duda hacia el presente y su seguridad retrospectiva.

A mi modo de ver, pensando ahora sobre ello, subrayaría el hecho de que si bien Juana Francés mantenía la búsqueda como actitud, parecía no obstante dar por sentado que el hallazgo hundía sus raíces en el propio pasado. De ahí esa tentación de distante recurrencia a períodos anteriores que, de algún modo, aflora en su última etapa pictórica de los ochenta, tras clausurar su amplio período entorno al tema del hombre en la ciudad, como si quisiera poner el énfasis simultáneamente en una triple y versátil conjunción de objetivos: potenciar la fuerza expresiva de su propia proyección personal sobre la obra, devolver protagonismo y autonomía al lenguaje pictórico y asegurar de este modo una cierta gratuidad formal—que parecía preocuparle grandemente—a la interna poeticidad que, de una u otra manera,

Juana Francés había pretendido postular para sus manifestaciones pictóricas, tanto en aquella inicial figuración hieráticamente expresiva como en la abstracción aformal y matérica posterior, tanto en la ambigüedad entre la intencionalidad iconográfica y el aprovechamiento de los recursos abstractos en los personajes-ciudadanos, como en el informalismo “lúdico” más reciente.

El homenaje oficial a la figura de Juana Francés, llevado a cabo en Alicante en noviembre-diciembre de 1990, fue precisamente promovido por el grupo de artistas alicantinos (con el que de forma tan estrecha, colaboró la misma Juana Francés) encuadrados bajo la nominación global de Art-Sud, haciendo explícita referencia con ello al origen geográfico de este colectivo artístico del sur del País Valenciano que, hacia el final de la década de los ochenta, puso en marcha una serie de exposiciones itinerantes por dichas comarcas para dar a conocer buena parte de la producción artística del momento, arraigada históricamente en la propia tradición personal de sus componentes. Es así como Juana Francés quedó encuadrada en esa amplia iniciativa junto a Díaz Azorín, Arcadio Blasco, Ramón G. Castejón, Antoni Miró, Sixto Marco y Salvador Soria, a la que se aportaron asimismo obras de Eusebio Sempere¹.

Pero he aquí que en la citada ocasión participaron también en tal homenaje a Juana Francés representantes del destacado y ya histórico Grupo *El Paso*, al que temporalmente como es sabido perteneció asimismo Juana Francés como uno de sus miembros fundadores, ya que el grupo quedó constituido en Madrid, firmándose su primer manifiesto el 20 de febrero de 1957 y asistiendo a la reunión fundacional L. Feito, A. Saura, R. Canogar, M. Rivera, P. Serrano, Juana Francés, A. Suárez, M. Millares y los críticos M. Conde, y José Ayllón.

Juana Francés participó en alguna de las primeras exposiciones promovidas por el grupo, hasta que unos meses después de la formación de *El Paso* éste se ve reducido con la salida del mismo de P. Serrano, J. Francés, A. Suárez y M. Rivera. Más tarde se darían las incorporaciones de Martín Chirino y M. Viola.

Hoy es obligado en toda rememoración del arte español contemporáneo, hacer justa referencia a las iniciativas y al

(1) Puede consultarse en este sentido nuestro libro, redactado para tal ocasión, *Art Sud: de la imatge a la paraula. Per a una història de la creació artística contemporània al sud del País valencià*. Edic. Caixa d'Estalvis Provincial. Alicante, 1988.

significado innovador del Grupo *El Paso*. Y no deja asimismo de ser elocuente que en aquella coyuntura Juana Francés tomara parte en el desarrollo de tal aventura artística².

En merecida reciprocidad, la presencia (en el homenaje de Juana Francés) del Grupo *El Paso* y del colectivo *Art Sud*, como promotores del mismo, se convirtió en el mejor testimonio y recuerdo de la colaboración y de la amistad que hicieron posible—en distintos momentos—el desarrollo de determinadas iniciativas estéticas que, *mutatis mutandis*, se reiteraron colectivamente en la muestra, en torno a la figura y la memoria de Juana Francés, como aglutinante *leit-motiv* del proyecto expositivo.

* * *

De algún modo, con estas líneas, quisiera igualmente corresponder—por mi parte—y sumarme ahora al homenaje del “El Paso” y de “Art-Sud”, rememorando, aunque sea con obligado esquematismo y simplificación, la trayectoria artística de Juana Francés.

Cabría, de hecho, diferenciar históricamente en su quehacer pictórico—siguiendo de manera puntual a algunos de sus biógrafos y analistas—una especie de cuatro fases estilísticas, de entre las cuales quizás ahora interesen de manera especial—por la respectiva caracterización que imprimen al itinerario artístico de Juana Francés—las etapas cronológicamente cenuales: la de su adscripción al *informalismo matérico* (que posibilitó precisamente su vinculación al citado Grupo “El Paso” en 1957) y la que recoge su posterior decantamiento hacia el cultivo de una particular figuración, centrada en el tema de la relación entre *el hombre y la ciudad* y que ya se apunta claramente hacia mediados de los sesenta, introduciendo notas crecientemente referenciales a determinadas conformaciones de rostros y personajes que emergen de manera paulatina de entre los materiales, procedimientos y estrategias compositivas que habían caracterizado su anterior etapa informal, pero que de forma creciente irá perfilándose con rasgos propios hacia finales de esa misma década y principio de los años setenta hasta penetrar incluso en la siguiente. Entre ambas etapas cubren, de hecho, algo más de un cuarto de siglo en el desarrollo artístico de Juana Francés: todo un arco de actividad centrado nuclearmente entre mediados de los cincuenta y el inicio de la década de los ochenta, marcando cronológicamente a su vez el tránsito entre ambas opciones estéticas la bisagra de los años setenta.

En torno a este doble período quizá el más singularmente representativo de las aportaciones artísticas de Juana Francés—conviene asimismo mencionar tanto la etapa de la *inicial figuración* que abre su ingreso profesional en el

ámbito de la pintura (a principios de los cincuenta) como el *período último* y más reciente, en el que, como hemos dicho, vuelve de nuevo los ojos hacia ciertos planteamientos abstractos, no exentos de perplejidades y profundas dudas, en plena década de los ochenta³.

Bien estará, pues, que en tal sentido centremos aquí concretamente nuestras observaciones, de acuerdo con la ponderación estimativa formulada, en torno a las *dos fases centrales* de la trayectoria artística de Juana Francés.

EL INFORMALISMO COMO OPCION RADICALIZADA

Aquellos artistas españoles que a mediados de los cincuenta hermanaban el informalismo “juvenil” con el afán renovador de la plástica, difícilmente pudieron permanecer al margen del esperanzado replanteamiento que para ellos supuso la poética de la abstracción⁴. Era una oportunidad inusitada para abrirse a nuevos y revulsivos parámetros estéticos. Es en torno a esta coyuntura histórica cuando Juana Francés pasó de lo que pudiera denominarse su

(2) Para el estudio de este grupo es fundamental remitirse al trabajo de Laurence Toussaint *El Paso y el Arte Abstracto en España*. Edit. Cátedra, Madrid, 1983. También es de gran interés el amplio catálogo editado sobre *El Paso* con motivo de la exposición habida en la sala del Banco de Granada, en el que se recoge abundante documentación sobre la historia del Grupo. Granada, 1978.

(3) A este respecto quisiera recoger aquí declaraciones de la propia Juana Francés: *Estoy convencida de que en la actualidad (mediados de la década de los ochenta) mi obra guarda muchos puntos de contacto y se halla muy vinculada con los cuadros realizados en aquel tiempo por lo menos con los realizados en el año 1958 sobre todo mis pinturas con el papel como soporte (“Paisajes submarinos” “Cometas” y “Escudos”) aunque ya en gamas más claras: verdes amarillos ocre y negros. No creo que en realidad se trate simplemente de un retorno de una vuelta o de un replanteamiento de lo ya concebido y realizado entonces sino más bien de una curiosa afinidad estructural como si fuera el resultado de una mínima necesidad actual de reorientación”*.

Estas declaraciones fueron dadas precisamente como una de las respuestas a las preguntas planteadas en un cuestionario que le fue presentado por M. Maestro en el proceso de elaboración de su tesis doctoral titulada “Lo matérico en la pintura informalista española (1949-1960)”, trabajo éste que fue dirigido por mí en el *Departamento de Estética* de la Universidad de Valencia, leyéndose en 1986. A este concreto estudio y cuestionario recurrimos en ocasiones diversas a lo largo del presente texto.

Agradecemos, pues, al profesor M. Maestro las facilidades prestadas para la consulta y utilización de estas informaciones. Cuando citemos directamente palabras de Juana Francés se tratará, por lo tanto, de transcripciones tomadas de esta fuente de primera mano, sin reiterar ya, a partir de ahora, su procedencia concreta en cada caso.

(4) Se recordará que fue concretamente en 1953 cuando se organizó el famoso “Curso de Arte Abstracto” de Santander, que tuvo amplia resonancia e incidencia.

“expresionismo hierático” figurativo⁵ a la “abstracción aformal” de su segunda etapa artística.

Si en ella la “disgregación de la forma” consigue centrifugar la imagen⁶ en un proceso gráfico que aún hoy conserva para el espectador aquella sorprendente espontaneidad gestual (“Ateca” 1961; “El hombre y la noche I-II” 1960 y 1961; “Orellana 6”), merecedora ya de por sí de un pormenorizado estudio, sin embargo, el uso experimental (pronto asimilado) de “nuevos materiales” representa en gran medida el otro aspecto definitivo y definitorio de aquellas puntuales coordenadas⁷. En la trayectoria de Juana Francés, la renovación matérica se inicia con la presencia de la “arena”, directamente incorporada a la obra no ya como algo complementario o accesorio, sino como base de una diferente estructuración. Pronto el repertorio de los nuevos materiales se amplió, seleccionado entre elementos de derribo, portadores en su propio residuo existencial de la huella del hombre. Perdida su función utilitaria, desechados y olvidados, seguían conservando no obstante, incorporada a su raíz formal, la capacidad connotativa de su causa final y de la presencia desvaída su causalidad eficiente. Aquellos “collages” heterogéneos, transformados en vivientes metonimias de profunda carga antropomórfica, acumulaban trozos de maderas usadas, fragmentos de ladrillo, cascotes seleccionados de botellas, botones de antigua prestancia, restos variados—todos ellos—de una cotidianidad tan próxima como remota nos parece ahora, al contemplarlos transfigurados y convertidos en sombras de una utilidad disfuncionalizada.

Pero el “rescate” semántico de aquellos antiguos referentes vitales se efectuaba paulatinamente a la estructuración sintáctica. Lo que sólo eran señales mutaban en signos refuncionalizados en una nueva existencia comunicativa. Lentamente la tensión formal, en el plano de la expresión de aquellas concretas construcciones, iba recuperando su fuerza centrípeta, apuntándose en ellas inquietantes “protoformas ovoides”, a la base de las diversas integraciones matéricas, cuya ambigüedad se abre con igual validez (restrictivamente apoyada por la nominación titular de las obras) tanto a un *directo universo individual* (“Es diferente”, 1963; “Sapo panderetero”, 1962), como a un *contexto colectivo* (“Buida-Oil”, 1962; “El hombre y la ciudad”, 1963; “Montejaque”, 1962).

En realidad se iba—como hemos indicado con anterioridad—decantando hacia un silente tipo de incrustaciones referenciales que luego conducirían su trabajo hacia la siguiente etapa.

Pero se trata ahora de que nos centremos en esta dedicación suya al *informalismo matérico y gestual*.

De hecho Juana Francés abandonará lo que podría mos calificar como métodos de trabajo tradicionales hacia

mediados de los cincuenta, entregándose así a búsquedas diferentes, integrada en el contexto artístico de la época pero influenciada también por el descubrimiento de una manera nueva de observar el entorno, tal y como ella subrayaba años después:

“Realmente era el entorno físico que me envolvía lo que me movía a actuar así. Me inspiraba en los paisajes de las colinas y las tierras calcinadas del medio levantino del sur. Sin duda aquello me producía el suficiente estímulo para el acto creativo. Era una buena motivación plástica. Y este recurso propiciaba muchas veces encuentros casuales de gran significación”.

Tampoco faltaron factores personales en esta variación de rumbo estilístico, tales como “*el cansancio de unas técnicas y una pintura al óleo que implicaban continuamente una reiteración temática y procesual y que acababan por arrastrarme hacia un modo de imagen de repetitiva tipología*”. Todo ello hizo, en cualquier caso, que las indagaciones de Juana Francés se orientaran hacia la búsqueda de nuevos materiales, lo que lógicamente afectó asimismo al desarrollo de los elementos formales y compositivos de su obra, propiciando paralelamente procedimientos que la llevaron a asumir una acción rápida en la manera de intervenir sobre sus propuestas pictóricas.

Pero quizá convenga apuntar aquí dentro de esta etapa informalista de Juana Francés—algunos matices diferenciales, pues aunque por lo general al estudiar esta fase de su pintura suele ser tomada como un todo unitario, en cierta medida es viable diferenciar a su vez, en ella, unas determinadas pautas distintivas, ya que desde 1956 a 1959 parece ser que Juana Francés está prioritariamente preocupada por investigar en torno a ciertos presupuestos de carácter eminentemente dinámico y gestual, iniciando a partir de tal fecha un mayor interés por la incorporación y el tratamiento de la materia.

Esta diferenciación entre la abstracción gestual y el informalismo matérico tampoco debe tomarse rígidamente en su cronología. Se trata a lo sumo, más bien, de subrayar la existencia de determinadas “acentuaciones” en un sentido o en otro, como puede constatarse cuando se aborda,

(5) Calificativo debido a C. Popovici, aplicado a la primera época de Juana Francés. Véase su monografía sobre la artista, editada por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976.

(6) Moreno Galván escalona las etapas de la obra de Juana Francés a partir de estos planteamientos formales (tras los que late la raíz, según el autor, de la preocupación por lo humano) en tres vanidades de opciones, que él califica como “formas centrípetas”, “formas centrífugas” y “formas centrípetas sui generis”.

(7) Recuérdense las “telas metálicas” de M. Rivera, las “arpilleras” de M. Millares, la “madera tratada” de L. Muñoz, junto al repertorio matérico de Juana Francés

pormenorizadamente, el análisis de las obras desarrolladas por Juana Francés en este período global.

En cualquier caso es cierto que aquellas composiciones que clausuran la década de los cincuenta propician múltiples recursos de preponderancia diagonal, a la vez que en su seno signos y gestos parecen fluctuar en abundantes ritmos que apuntan conatos circulares. En conjunto conforman estructuras de carácter abierto y centrífugo, que parecen exceder los propios límites del cuadro mientras las masas cromáticas inundan la superficie compositiva, sin respetar zonas inertes, aunque acentuando fuertemente determinados vectores de tensión, como si obedecieran a un código predeterminado.

“Es evidente que existe un código. Al menos yo lo creo de ese modo. En lo que a mí concierne, ese código se basaba en los ritmos del propio gesto, algo muy gestual, y eso siempre obedece a unos determinados estados de ánimo pero también a la propia composición que paulatinamente va surgiendo. Respecto a ello diré que las composiciones adquieren ciertos rasgos semicirculares, como abrazando toda la forma, pero dirigiéndola a su vez hacia dentro o hacia fuera, según los casos. Era algo axiomático, para mí, en aquella época. En realidad eran composiciones dinámicas, abiertas y expandidas hacia los límites exteriores del cuadro”.

Sin embargo en torno al inicio de los sesenta es fácil verificar cómo en Juana Francés el conjunto compositivo deviene cada vez más centrípeto, cerrándose en sí mismo, y cómo las normas matéricas van cobrando mayor relevancia a expensas del paulatino retraimiento del signo, el grafismo y el gesto, los cuales—sin desaparecer del todo aminoran el peso de su presencia.

Incluso nos es dado verificar cómo, de algún modo, progresivamente parece ir vertebrando con mayor resolución y particular incidencia el peso de los propios ejes sustentantes de sus composiciones—en sentido del juego vertical/horizontal—lo que aporta una creciente estabilidad visual a las propuestas de Juana Francés, toda vez que también los límites de las masas acentúan su posición, dejando de sacar flecos de barridos generados por las amplias y espesas pinceladas para mostrarse como claras determinaciones de la materia utilizada.

Todo ello influye, sin duda, en la acentuación compositiva que favorece la estructura cerrada central, arropada por marcados ritmos circulares y por las incisiones y los rayados de los *grafitti*, cada vez más activos, que equilibran el peso de las masas matéricas. De algún modo ya aquí se preanuncian las preferencias posteriores a 1963, cuando aparecen conformaciones objetuales relativamente identificables con facciones antropoides, fuertemente expresivas.

En realidad no ha faltado quien ha visto en estas fases de 1956 y 1963, propiamente informales, una especie de preparación, a través de las prácticas, concepciones y estrategias entonces emprendidas, para convertirlas en medios más que en fines autónomos, en vistas a posteriores desarrollos estéticos. Y en realidad la misma Juana Francés en parte así lo reconocerá:

“Aquel período me sirvió esencialmente de campo de labor; luego todas aquellas investigaciones matéricas e incluso conceptuales terminaron incorporándose a mis trabajos de años después, donde introducía el concepto informal para el tratamiento de la forma-sujeto, por decirlo así, decantándola sobre los fondos o espacios en los cuales estaba inmersa dicha formación”.

En cualquier caso sí que es correcto hacer hincapié en que a lo largo de esta etapa informal, junto al dinamismo gestual destacan las cuestiones relativas a la textura y a la materia como elementos fundamentales y activos de sus obras.

Así, por un lado, vale la pena traer a colación la importancia que Juana Francés concedía a la propia calidad y texturación de la tela de lino, hasta el extremo de trascender su papel y convertirse en elemento relevante de la pieza pictórica, propiciando determinados efectos. Ya en los inicios de sus acciones informalistas buscaba el modo de dejar al descubierto la granulación de la tela en zonas específicas de sus cuadros, destacándolas por el contraste que suponía el progresivo espesor concedido a las aplicaciones matéricas de su entorno.

“La textura de la propia tela, del soporte, siempre ha sido muy importante para mí, ya sea lino o lienzo moreno. De hecho se aprecia con facilidad que a menudo he dejado traslucir la textura del soporte en todas mis obras de ese tiempo”.

Y esta preocupación por las texturas quedará reforzada cuando incorpore el elemento que caracterizará su pintura informal: la arena, la cual a su vez auspiciará toda una serie de juegos de integraciones. Así el grosor y la calidad de las arenas, la pasta pictórica y los regados de color más o menos aguado constituirán su primer repertorio de elementos a investigar, en su respectivo comportamiento, sobre la superficie de sus cuadros, que desde la segunda mitad de los cincuenta bien pueden considerarse el banco de pruebas de su particular laboratorio artístico experimental.

Lo que además forzará a que todos los elementos formales y compositivos giren y fluctúen en torno a un claro funcionamiento expresivo que tendrá como eje la integración textual y será la base y la palanca de una mayor unidad en el conjunto de cada obra, toda vez que con ello se auspiciará una curiosa síntesis entre materia, gestualidad, textura e imagen.

“Las cargas que utilizaba en mis cuadros eran diversas, arenas de grosores diferentes, pigmentos y látex. Nunca empleaba emulsiones ni aglutinantes contrapuestos”.

“Regularmente empleaba pinceles gruesos; las impresiones las realizaba con espátulas de grandes tamaños. También utilizaba el regado gestual, principalmente para mover las arenas; esto consistía en lanzar agua, con color o sin él, por encima de las texturas. En ocasiones sembraba las arenas sobre la base de cola acrílica que posteriormente modificaba con el pincel, produciendo ritmos con las pinceladas”.

“El empleo de las técnicas mixtas como “cocina” era fundamental para mí en aquella época. Yo entiendo por técnicas mixtas el recurso a diferentes sistemas de trabajo mientras se está experimentando sobre la misma obra, aunque sin excesiva premeditación, es decir, saber que pueden utilizarse toda clase de materiales que están a nuestro alcance pero sin estar obligadamente supeditada a ellos. Lo importante es que el cuadro funcione, y apoyarse en los procedimientos mixtos puede perfectamente conducir a esa operatividad de la obra en proceso”.

En realidad en lo referente a texturas, materias y técnicas mixtas Juana Francés iría, en esta etapa de su quehacer, evolucionando de forma progresiva hacia el hallazgo de



“Pozo Blanco” (detalle). Juana Francés. 1962.

recursos que incrementarán las cargas utilizadas así como la volumetría hasta llegar a la incorporación posterior de objetos manufacturados y desechos varios. Algo que luego no iba—en posteriores fases—a dejar a un lado, sino que adoptaría como clave de sus construcciones.

Pero existe otra faceta a la que aún no hemos hecho mención: sus recursos cromáticos. Y en líneas generales no estará de más que subrayemos de manera indicativa su fidelidad a los colores de gama oscura. Algo que casi es aplicable a todas las fases de sus intervenciones pictóricas, pero que de forma muy especial caracterizará su ingreso en el informalismo. Así ya en 1957, con su incorporación al grupo *El Paso*, el blanco y el negro, el ocre y los tierra rojizos serán utilizados con los sienas, estableciendo en cierta medida un nexo de unión con los demás integrantes del grupo madrileño, condicionados todos ellos por unos presupuestos expresivos similares; por esta razón la coincidencia en este sentido en la mayor parte de estos artistas se centra fundamentalmente en el no-color y en las gamas sobrias, apelando sin ningún género de dudas a la máxima de M. Millares: “expresión y fuerza plástica con el menor número de elementos posibles”⁸.

De hecho en la primera fase informalista de Juana Francés los colores contienen una mayor carga expresiva, pues, aunque por lo común se trata de matizaciones del gris, su valoración y contraste, así como su intenso antagonismo lumínico, determinan una acentuada sensación de algo trágico, empleando el color en función de la materia.

“Por lo general recurría a una gama cromática ciertamente restringida. Los colores que empleaba eran el blanco y el negro, siempre mezclados con tierras. También utilizaba los sienas con bastante frecuencia. Más adelante mi gama cromática se amplió un tanto”.

“Normalmente mis gamas de color obedezcan a valores de tipo simbólico unas veces y, otras, a valores que podemos calificar de emocionales. Hasta los inicios de la década de los sesenta empleo una gama preferentemente oscura, casi siempre dentro de una bicromía; normalmente eran colores mate. Respecto a la técnica también era mixta, con mezclas y arenas de diversos grosores”.

“Sólo posteriormente, bastante después, empecé a actuar manteniendo el blanco del fondo de la tela con colores muy diluidos y transparentes, con el empleo de gamas más cálidas. En realidad paulatinamente he ido alejándome, al menos en la gama cromática, del drama, abocándome en la actualidad a un mayor lirismo”.

De igual manera, el concepto “luz”—exactamente como sucede con el color—se halla, en esta etapa de Juana

(8) Consulté el trabajo ya citado de M. Maestro, volumen I, página 390 y siguientes.

Francés, estrechamente asociado a la propia materia, a las cualidades propias de su intrínseca textura, sobre todo y muy especialmente al empleo de la arena, aunque también es cierto que en determinadas obras los efectos lumínicos vienen a complementar la interacción existente entre las masas oscuras y las masas claras en todas sus gamas y colores, es decir, el claroscuro⁹.

De algún modo cabría pues, tras lo indicado en este breve recorrido por esta etapa informalista de Juana Francés, hacer constar un determinado y variable acercamiento a ciertos presupuestos tanto tachistas y gestuales como específicamente matéricos, e incluso, desde una perspectiva globalizadora y más unitaria, sería viable subrayar su adscripción a una especie de conjunción de ambas tendencias.

Esto es palpable de manera más clara en aquellas piezas en las que parecen alternarse, simultáneamente en un mismo espacio pictórico, opciones estrictamente bidimensionales con recursos de cierta tridimensionalidad. De hecho, cuando Juana Francés lleva a cabo obras de tipología puramente bidimensional: los espacios pictóricos parecen estar concebidos como puros lugares topológicos; por el contrario no faltan abundantes ejemplos en los cuales la concepción casi tridimensional del espacio y su correspondiente correlación con el vacío o con la sensación atmosférica circundante está profundamente fomentada y en donde se articulan eficazmente determinadas maneras de componer y ciertos esquemas que nos recuerdan a la pintura matérica en el más estricto sentido¹⁰.

"Hubo un período de tiempo, especialmente el comprendido entre 1957 y 1961, en el que desarrollé una serie de cuadros en los que es muy visible la preocupación por combinar el volumen real con el virtual o simulado por la propia pintura. Buscaba específicamente jugar con el volumen virtual. Quería que esa concreta conjunción se diera en el espacio de más composiciones .

Y esos "juegos" a los que alude la misma Juana Francés de simulaciones espaciales, de articulaciones tridimensionales que conforman, cada vez con más claridad referencial, dēnotaciones figurativas, a partir de los propios elementos matéricos incorporados son los que, al fin y al cabo, marcan el paulatino tránsito de una poética informal hacia otras opciones encuadradas ya, de lleno, en unas coordenadas muy específicas: las metamorfosis del hombre urbano.

INTERIORES CON FIGURA

Más de una vez se ha hecho hincapié en el modo—eficaz e importante— como Juana Francés nos ha venido reiteradamente proponiendo, a lo largo de esta otra extensa

etapa de su obra artística, una pertinaz e incisiva metáfora de la sociedad y del aislamiento.

Se ha recreado, sin duda, en la doble y minuciosa elaboración de sus calculadas escenografías y de sus frontales personajes. Sin embargo no parece buscar, precisamente, el establecimiento de un explícito nexo comunicativo entre el espacio escenográfico abarcante y el siempre extraño homúnculo que lo habita.

Diríase más bien que se propicia directamente la ambigüedad de esa íntima relación. Porque siempre acaba por ser íntima la relación que, voluntaria o involuntariamente, mantenemos con el espacio próximo. Quizá por eso deseamos conformarlo según nuestras necesidades y preferencias, porque, en el fondo, se convierte en espejo de nuestra existencia, en el que, de uno u otro modo, se refleja el perfil de nuestra personalidad.

Pero los espacios escenográficos de Juana Francés juegan y mantienen, decíamos, una persistente ambigüedad. Nunca sabemos del todo si se trata de un refugio o de una cárcel, si arropan y protegen a los personajes frente a un virtual terror o si, por el contrario, son esos mismos espacios los que aplastan su supuesta espontaneidad vital y provocan—junto con el miedo—el estatismo, el silencio y la espera.

-
- (9) Ibid página 395 y siguientes.
- (10) Para una bibliografía sucinta sobre esta etapa de Juana Francés pueden consultarse, además de los títulos ya indicados en las citas precedentes, los siguientes trabajos:
- Aguilera Cemi: Juana Francés. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1960. Panorama del nuevo arte español. Editorial Guadarrama. Madrid, 1966. Juana Francés. Colección del Arte de hoy, 1960.
 - Aranguren, J. L.: "Antología de la vida artística de Juana Francés". Catálogo exposición Instituto de Estudios J. Gil Albert. Alicante, 1985.
 - Areán, Carlos: Veinte años de pintura de vanguardia en España. Editora Nacional. Madrid, 1961. El arte español desde 1940. Edit. Arbor. Madrid, 1967. *Arte actual en España* Edic. El Duero. Madrid, 1967. *30 años de arte español*. Edit. Guadarrama. Madrid, 1972.
 - Castro Arines: *El arte abstracto*. Servicio de Publicaciones Españolas. Madrid, 1962.
 - Conde, Manuel: "Juana Francés". Catálogo exposición de la galería Biosca. Madrid, 1963.
 - Marchion, Giuseppe: "Juana Francés". Il Fraghelto. Venecia, 1962.
 - Moreno Galván: *Introducción a la pintura española actual* Servicio de Publicaciones Españolas. Madrid, 1960. *La última vanguardia*. Edic. Magius. Madrid, 1969.
 - Popovici, Cirilo *Juana Francés* Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación. Madrid, 1976. *Juana Francés y su poesía pictórica* Cuadernos del Ateneo, Madrid, 1959.
 - Rubió, Javier: "Juana Francés: veinte años de arte abstracto", *Blanco y negro*. Enero, 1977.
 - Souvenir, Albert: "Les peintures de J. Francés". Catálogo. L'Entracte Galene. Lausanna, 1964.

Sin duda, podemos decir que sus personajes—ante todo aguardan. En sus escenografías todo es posible aún, porque en realidad es como si acabara de alzarse el telón. También nosotros esperamos el desarrollo de la trama. Intuimos que algo ha de ocurrir: se nos ha preparado para ello y simplemente aguardamos.

¿O es que el marco de la obra no asume acaso la inmediata función del proscenio, que nos sitúa frente a la cavidad teatral, convertida—ahora—en ventana rescatada de la rotunda y vieja vocación pictórica?

Y la ambigüedad se refuerza, aún más, dada la escueta definición escenográfica que nos propone: esos espacios no juegan mucho, que digamos, en favor de la definición individual del personaje. No encontramos en ellos huella alguna que nos hable de su posible personalidad. Sólo la uniformidad más drástica los caracteriza. Incluso—dada la variedad casi generalizada de tales interiores—nos introduce en un violentísimo trazado de líneas para generar la perspectiva abarcadora del medio. No recurre a otras estrategias cromáticas o ambientales: enfatiza en ello la simplicidad y la “dureza visual”, que se contagia así, también, al ámbito psicológico.

El homúnculo se convierte directamente en el objeto/sujeto de la escena: *objeto* casi único que centra la atención compositiva, contrapunto perceptivo que da sentido y referencia en su “ser ahí”—al inmutable conjunto del entorno, y *sujeto*, al fin, que protagonizará, en última instancia, toda posible acción habida sobre el lienzo.

La narratividad que se genera, por tanto, siempre mantendrá un doble punto de atención y de diálogo entre el espacio envolvente y la entidad antropomórfica central. Compositivamente habría, asimismo, que indicar otro tanto, pues toda tensión y virtual contraste se establecerá constantemente a partir, también, de la dualidad representativa de ambos conceptos, claros en su diversidad—el hombre y su medio—pero ambiguos en sus mutuas referencias y especificaciones. Quizá por ello Juana Francés subraya insistentemente tal diferenciación, incluso a nivel de tratamiento. Frente a la inquietante asepsia del entorno—en su clausura, frialdad monótona y regular trazado—incorpora toda una franca diversidad de micro elementos constitutivos a la hora de proceder a la figuración del *homínido*. Incluso en sus primeros planteamientos de esta etapa, que de alguna manera sirvieron de enlace con sus anteriores trabajos informales, recuerdo que algunas de sus obras de la época ya delatan, en medio de toda una acumulativa riqueza de materiales y texturas, esta predilección por configurar ciertas formas antropomórficas, no por duras y descarnadas menos impactantes y expresivas.

Porque, en realidad, puede hablarse en Juana Francés de una doble expresividad: la que aporta el espacio vacío, en

su regularidad y persistente monotonía y la que genera desde/en el interior de la plasmación del homúnculo, consistentemente opuesta siempre a la primera.

Esta posición —interior/exterior del sujeto— queda, como ya hemos ido insinuando anteriormente, registrada con igual énfasis en todos los niveles: en las texturas, cromatismos, coordenadas formales e incluso en los respectivos modos de introducir la complejidad de los tratamientos.

En realidad no puede negarse que existe, en toda esta etapa de Juana Francés, una indiscutible predilección por este *leit-motiv*, brevemente descrito por nosotros. Tal obsesión por el mismo tema deviene altamente significativa en relación a su personal preocupación, profundamente ética, respecto a la situación actual del hombre.

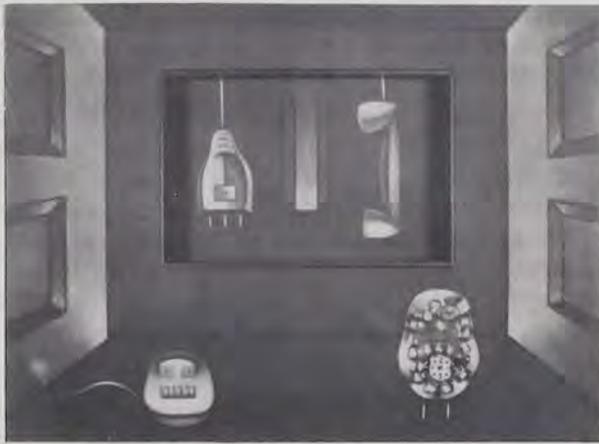
Si en un determinado momento pudo interpretarse—dado el contexto socio-político—como parábola de opresión, apelación directa a una instancia emancipadora de la condición humana, su lectura actual adopta ya claves diferentes, en cuanto posible recusación del drástico individualismo imperante o del digámoslo así—“autismo” propiciado por el contexto “social” y urbano al que el propio poder de los medios de masas y otras extensiones tecnológicas con frecuencia pueden reducirnos.

Fiel a los presupuestos de la necesaria coordinación entre la estética y la ética, que tanto auge alcanzaron en toda una serie de comprometidas generaciones, Juana Francés mantenía, contra viento y marea, esa conversión suya del motivo en un principio, quizá coyuntural—en tema persistente. Su lenguaje artístico, fácilmente reconocible da la contundencia de sus coordenadas, por encima de todo reciclaje oportunista, no dejaba de vehicular, en cualquier caso, un constante alegato en favor de la comunicación y de la interdependencia existencial como irrenunciable requisito para el equilibrado desarrollo humano.

No es irrelevante el hecho de que Juana Francés incorpore a veces—directa o figuradamente—entre la serie de elementos que constituyen las “facciones” de sus seres antropomórficos, artilugios de origen técnico, extraídos de los más diversos aparatos, como si quisiera realmente involucrar en su reflexión no sólo la posible capacidad plástica de dichos artefactos sino también su marcado carácter referencial respecto a los medios de comunicación y al actual progreso de la tecnología.

¿Nos facilitaba, sin pronunciarse—desde su producción artística—la profecía de unos riesgos? ¿Apostaba, desde sus revulsivos “Interiores con figura”, en favor de una urgente búsqueda de soluciones frente a la alienación?

No en vano ese “espacio” no es un espacio cualquiera. Es anónimo—si queremos decirlo así—pero no abstracto,



“Esperando conexión”. Juana Francés. 1979-81

pues se trata de un espacio urbano y del entramado arquitectónico que lo constituye.

Yendo más allá de la escueta bidimensionalidad pictórica, Juana Francés nos ofrece, como podrá recordarse, construcciones exentas, vitrinas o altares, torres o cajas, columnas de rotunda verticalidad, cuyas celdillas se convierten en otros tantos ojos centelleantes en la nocturna oscuridad de la virtual metrópolis que metonímicamente nos es denotada a través de sus piezas. Entonces el homúnculo se transforma en exasperante pupila, asomado siempre en todas y cada una de las ventanas.

Su hierática expresión contrasta, incluso con la aséptica y minuciosa objetividad con que Juana Francés va introduciendo de vez en cuando—objetos extraídos de nuestra sociedad de consumo y cuya representación adquiere así idéntico protagonismo que sus personajes: teléfonos, enchufes, semáforos, televisores... Elementos todos ellos que conforman la red de comunicación que conecta nuestra soledad con la de los demás. Esa es, sin duda, la paradoja.

No faltan tampoco espejos que devuelven y multiplican la penosa imagen del “rotópedo”: ese homúnculo con pies en forma de ruedas, pero incapaz ya, quizás, de moverse a expensas de sus propios medios personales.

Con la predilecta obsesión del entomólogo fija así cada sujeto/objeto en el lugar que le corresponde, propiciando esa agobiante iconografía tan suya, resuelta siempre a través de una imagen tautológica que—como un eco repite el idéntico mensaje que en su peculiar destino, se le ha encomendado.

Herederio de sus anteriores prácticas artísticas personales, en un interesante proceso recursivo (nunca involutivo), este período se halla ya perfectamente conformado en la década de los setenta, con la inclinación categórica hacia la figuración, dentro de una original intencionalidad iconográfica donde tanta fuerza expresiva

posee lo que directamente se presenta, como lo que oblicuamente se silencia por evidente y abrumador. El resultado refleja el grito paradójico de la soledad y la incomunicación compartida de nuestra cotidiana existencia en las grandes ciudades.

Para acercarnos al análisis de esta etapa de Juana Francés creemos que—aunque sea brevemente—no estará tampoco de más que intentemos una aproximación descriptiva¹¹, diversificando en sus obras cuatro modalidades y niveles de existencia: la “existencia física”, la “existencia fenomenológica”, la “existencia figurativo-objetual” y la “existencia trascendente” que, como una especie de aura, envuelve de manera simbólica sus propuestas artísticas de este período.

a) La “existencia física” de sus obras continúa siendo “polimatérica”, pero ahora se ha producido un profundo relevo en la inicial determinación del repertorio a utilizar: los elementos de desecho cotidiano pertenecen ya al ámbito tecnológico. Los restos de cristales, botijos, maderas o monedas ceden su puesto a condensadores de radio, bombillas, enchufes, materiales de pequeña relojería u objetos de óptica. Las construcciones mismas incorporan metales pulidos y persiglás en su estructuración (“Homínidos angélicos” 1970; “Los poetas robots” 1970) o se convierten objetualmente en auténtica escenografía (cuya función referencial ya se ha comentado) donde el espacio vivencial del espectador queda integrado en la obra (“Torres-participación” 1973-74; “Comunidad de propietarios, apartamentos y locales” 1976).

b) La “existencia fenomenológica”, con la especificación de los “qualia” sensibles de estas construcciones, se cataliza hábilmente, y de manera espontánea para el espectador, en una atmósfera de tonalidades oscuras y sombrías, con total predominio del negro, que se presenta como opaca, áspera y aplastante, con el contrapunto del amarillo sulfúreo, a lo que coopera la realidad del enmarque objetual, túmulos seccionados de nuestras fachadas convertidas en ojos escrutadores, cuyas pupilas son los ovoides y deformados rostros del hombre, o “retratos” encuadrados de personajes tipo que han perdido el protagonismo para convertirse en réplica y encarnación de una determinada función urbana (“El jefe” 1978; “Los mandados” 1976) nunca agotada y el juego de las hirientes perspectivas acentuadas hasta la saciedad en el vacío de un entorno agobiador. En el centro de tales ambientes siempre se halla un pseudo protagonista: el “rotópedo” de variada anatomía, pero de constante

(11) Seguiremos aquí—aplicándolo a las obras de Juana Francés— el planteamiento desarrollado por E. Sounau en su *Correspondencia de las Artes* (Edit. E.C.E. México, 1965) para abordar la descripción de las modalidades de existencia de las obras de arte, que, de algún modo, nos viene también a proponer, con ello, un eficaz esquema estructural diversificado en niveles distintos.

estructuración, y algún que otro elemento de referencia objetual, cuya síntesis perceptiva permanece indeterminada a la espera del proceso decodificador.

c) La "existencia figurativa", al atender a la constitución del nivel denotativo, ejercita la actividad de reconocimiento por parte del espectador, e inicia la interpretación consiguiente de la obra. Todo comporta en el objeto artístico un correlato semántico, por el mero hecho de ser el resultado de un quehacer humano intencional, aunque la gradación y las posibilidades de la hermenéutica varíen desde luego, según las obras.

En esta etapa de Juana Francés, su iconografía acentúa la "dimensión simbólica" minimizando el plano explícitamente narrativo. El "rotópedo" encarnando el juego metonímico de la parte por el todo, se convierte en el patente símbolo del "hombre-ciudadano" que consume su vida en las megalópolis. El entorno agobiante, al connotar tan eficazmente el medio habitual en que aquél se desenvuelve, adquiere caracteres coercitivos en una metáfora plena de significación (cárcel, termitera infrahumana), reforzándose, a nivel ejemplar, lo tétrico de un paisaje urbano en sí mismo absurdo. La soledad del hombre en esa masificación antinatural no sólo es externa (como el vacío del medio pone de manifiesto) sino también interna, si "abrimos" la realidad plástica constitutiva del rotópedo. Pero allí, centrados en esa conformación uniforme, se hallan también unos objetos todopoderosos, con el terrible don de la ubicuidad: el teléfono, el semáforo, la caja mágica de la televisión ("Incomunicado" 1974; "Sin límites" 1976; "Moderador mórbido" 1976). No hace falta añadir comentarios a estas explícitas presencias.

d) La "existencia trascendente", al remitir a "valores" propiamente extraestéticos, apunta a la intención no sólo mostrativa de la realidad circundante, sino a su alcance de denuncia frente a tan variadas redes que encadenan a todos los pequeños rotópedos que "habitan" la ciudad.

Fruto de una intensa meditación sobre el contexto humano, la Producción artística de Juana Francés opta por adscribirse a una línea ética que apunta a una extrinsecación de los peligrosos efectos psico-sociológicos que implicaría la "cosificación" del hombre a partir de la propia acción humana por conseguir "un mundo feliz". "Feedback" terrible que ha comenzado a convertirse en kafkiana realidad, con la aniquilación de lo natural ("Ser y ecología" 1971), con la despersonalización de las relaciones mutuas ("El jefe contable" 1976) y la violencia como panacea expeditiva.

Profundamente inserta en nuestra inquietante cotidianidad, esta poética acucia al contemplador por su esquematización sintáctica, rigurosamente selectiva y elaborada, potenciada en su raíz simbólica, y por su alcance pragmático, al hacerle sujeto y partícipe (no sólo fenoménico) de la

dialéctica comunicativa que ante él se desarrolla, a partir de unos supuestos estéticos que intensifican y potencian a su vez tal actividad reflexiva distanciadora.

Hacer "extraño" lo habitual, objetivar mediante la intensificación selectiva rasgos inverosímiles de nuestro entorno, al ofrecernos como inédita nuestra propia imagen reflejada en el espejo del arte: he ahí el resultado inmediato—casi brechtiano—de esa "existencia trascendente" de la obra de Juana Francés, donde lo humano nunca fue algo ausente, pero que precisamente en esta concreta etapa llegó a dominar radicalmente el horizonte de su quehacer artístico¹².

* * *

De algún modo, con la doble aproximación llevada a cabo, brevemente, en torno a estas dos fases más representativas de la trayectoria estética de Juana Francés, se ha pretendido trazar un esquemático perfil del desarrollo de sus aportaciones artísticas, en conexión con los momentos y las efervescentes coyunturas, en cuyo contexto consolidó su personal itinerario creativo. Con ello se ha querido asimismo reforzar y actualizar el significado de su figura, trayendo a la vez a nuestra memoria el recuerdo de su amistad.

Sirva, pues, este texto también en la medida de lo posible—como explícito y sincero homenaje dedicado a la artista desaparecida.

ROMAN DE LA CALLE

(12) Respecto a la bibliografía relativa a esta etapa del "Hombre y la ciudad" en la producción artística de Juana Francés, facilitamos a continuación una breve reseña de trabajos de interés al margen de las obras generales ya citadas en referencias anteriores:

- Ballester, J. M.: "Juana Francés: el hombre y su entorno". Arteguía nº 24. Madrid, 1976.
- Berkowitz, Marc: "El hombre y la ciudad". Catálogo exposición. Galería Juana Mordó. Madrid, 1965.
- Castro Annes: "La crítica de Juana Francés a una cultura cosificada". Blanco y Negro nº 3.237.
- Conde, Manuel: "La nueva obra de J. Francés". Artes nº 106-107. Madrid, 1970.
- Fabrega, Luis: "Juana Francés". Guadalimar nº 10. Madrid, 1977.
- Lassargue, Jacques: "Las construcciones de Juana Francés". Catálogo exposición Ville de París, 1977.
- Moreno Galván: "Juana Francés". Triunfo nº 413. Madrid, 1970.
- "Juana Francés en la galería J. Mordó". Triunfo nº 610. Madrid, 1974.
- Moulin, Raoul: "Juana Francés et les réserves occultes de l'image". Cimaise nº 137. París, 1977.
- Popovici, Cirilo: "El Antropos de J. Francés". Bellas Artes nº 31. Madrid, 1974.
- Restany, P.: "Juana Francés" Art and Artists. Vol VI, Nº 1. Londres, 1971.
- Sánchez Marín: "La ciudad simbólica en la pintura de Juana Francés". Goya nº 69. Madrid, 1965.
- Westerdahl, E. "La muerte del humanismo". Catálogo Sala Luzan. Zaragoza, 1981.