

ANDRÉS TRAPIELLO

**Conversación  
con EUSEBIO  
SEMPERE**



ediciones rayuela



Andrés Trapiello —crítico y redactor de la revista «Guadalimar»— ha llevado hasta el estudio de Eusebio Sempere la palabra muda. Simple acotación marginal o apoyadura que sirviera al pintor en su discurso. Palabra que mezcla las servidumbres de una realidad incómoda o que apunta una carencia. El pintor explica un sufrimiento casi obsesivo que hace referencia a otro agobio no explicable. Más allá de la palabra —del escritor o del pintor— se encuentra el silencio material que todo podría haberlo dicho. Sería sencillo pensar que todo queda constatado mediante un sistema de preguntas y respuestas. Demasiado simple, **Conversación con Eusebio Sempere** es, utilizando la expresión de Andrés Trapiello, la burocracia de una escritura. Quedan, sin embargo, apuntadas las zonas donde la palabra se suspende y se da paso al vacío. Lo importante no es carecer de la respuesta, sino asumir y aceptar la incertidumbre. «El no tener la respuesta era entonces la respuesta», se dice en el prólogo. A lo largo de las páginas que siguen, Sempere ha hecho memoria de lo que el dolor obligó al olvido; en ocasiones su propia voz se convierte en reflexión sobre el sentido de la pintura; en ocasiones aflora la imposibilidad e inutilidad de un entendimiento entre los hombres. Más que de una conversación, se trata de un largo monólogo fluctuante entre el pudor y el nunca confesado secreto de la vida.

## colección maniluvios

1. **Conversación con Cuixart**, Paloma Chamorro.
2. **Carlos Mensa. Crónica de una realidad tangente**, Camilo J. Cela Conde.
3. **García-Ochoa: realismo grotesco y fiesta profana**, José Luis Jover.
4. **La palabra del arte**, Baltasar Porcel.
5. **Brinkmann**, Amón, Caballero Bonald, Fábrega y Soto.
6. **Uria Monzón: una pintura del ensueño**, Manuel Conde.
7. **Llorens Poy**, Carlos Luis Alvarez, Josep Melià, Francisco Umbral y Manuel Vicent.
8. **Las soledades de Francisco Peinado**, José-Miguel Ullán.
9. **Conversación con Eusebio Sempere**, Andrés Trapiello.

ANDRÉS TRAPIELLO

**Conversación  
con EUSEBIO  
SEMPERE**



Portada:  
DÍAZ-RUZ

© Ediciones Rayuela  
Calle de Claudio Coello, 19  
Madrid-1

Dep. Leg.: M. 12.269-1977  
I.S.B.N. 84-85253-12-4

Fotomecánica e impresión.  
Industrias Gráficas CARO  
Isabelita Usera, 80 Madrid-26





## INDICE

	<u>Pág.</u>
Prólogo ... ..	9
Conversación con Sempere ... ..	17
Epílogo ... ..	115

A mí los jóvenes me dan miedo, porque todos son más inteligentes que yo.

Le encargaron a Andrés Trapiello hacerme una larga entrevista para llenar las páginas de este pequeño libro que gentilmente han querido editar.

Andrés Trapiello sabe mucho de Platón, de Leonardo y de música «rock», aunque prefiere los cantos gregorianos. Es tímido y descarado, a la vez y sus preguntas son desafiantes.

Entre copa y copa de anís me dispara sin piedad y el hilillo de sangre de mis heridas llegó hasta ese aparato infernal de grabar las voces; ¡suenan a susurros de muertos!, y se estropeó la cinta registradora. Un cortocircuito apagó la luz y enmudeció la voz. A partir de entonces la vulgaridad de lo hablado lo transformó Trapiello en prosa poética, que es como debe ser lo que se lee.

Andrés, no me gusta que escarbe nadie en mis vísceras, porque los arañazos pueden acabar con mi espíritu —que nunca he visto—, ya viejo por cansado. ¿O el alma es de Dios, y, por tanto, indestructible? No sé nada, no te entiendo a ti ni a nadie y pienso que a los lectores no les habrá interesado nada de lo que te he contado.

**Eusebio SEMPERE**

—Debería haberme despojado de todo, de la palabra, del recuerdo o de la insistente premonición. Antes hubiera sido necesaria la inocencia, antes incluso que el deseo. Limitar el tiempo —impenientemente largo— a dos o cuatro cosas. Tal vez así hubiera podido conocerle. De poco me sirvieron las fotografías que él mismo me mostró intentando recuperar un trozo de vida, ya irrecuperable. De nada los rodeos para intentar llegar a donde anida la espesura. A cada pregunta le sigue siempre una respuesta. Demasiado simple. Algo me dice, sin embargo, que ni las preguntas preguntaron ni respondieron las respuestas. Debía haber estado prevenido. Haber llevado preparado un sistema de habla sorprendente. Así tal vez se hubiera creado un circuito sobrecargado de notas inconexas. Una clave, sí, una clave que permitiera llegar hasta donde pensamos el final. Eso es, una clave. Mis preguntas hubieran sido así sus respuestas y sus respuestas se convertirían en mi boca en un nuevo interrogante. Ambos habiéramos alcanzado lo que insistentemente perseguimos: la respuesta. Preguntando, afirmarí yo. El respondería y me daría pie a una pregunta que encerrara en sí esa respuesta que nunca se produjo. No fue así. De haber sido de ese modo yo no estaría ahora preguntándome por qué las respuestas no se produjeron y tampoco andaría él diciendo que mis preguntas no fueron contestadas, pues al término nadie comprende sangre ajena. Por esa razón nada entiendo de lo dicho. Hubiera querido llegar al fondo de una verdad, de una única verdad. Si para ello tenía que valerme de otra palabra, nada me hubiera importado. Feliz la hubiera hecho mía.

Feliz la hubiera compartido. Porque el caso es que el interés fue mutuo. Se dijo todo, todo se intentó. La información fue casi excesiva. Y sin embargo la felicidad no sobrevino entonces. Los datos se tienen. Las condiciones no pudieron ser más favorables y pienso ahora, después de tanto tiempo, que nunca coincidiría en una tarde tanta ternura, tanto respecto. El miedo fue, poco a poco, diluyéndose. Salieron naturales todos los tics, aquellos que permanecen escondidos a la mirada impúdica. Pues hasta esos se mostraron. Hasta la mano recobró la postura familiar que nadie conoce, salvo el tedio. Hubo momentos, sí, en los que todo se suspendió: nadie habitaba aquella estancia. Fueron tal vez los más hermosos. Nadie acosaba a nadie y uno podía ausentarse sin miedo a que el regreso nos deparara la sorpresa de una hacienda devastada. Era la inocencia, sí. Y me avergüenza confesarlo hoy, porque el solo hecho de pensarlo puede enturbiarla, dilo mejor, la enturbia. Hasta esa inocencia la has perdido. Y nada puede restituírnos a ese estado, y menos la consciencia. Pues de aquellos momentos nada quedó, nada puede quedar. Eran el silencio. ¿Te das cuenta? El silencio y la ausencia. Nada más perfecto, porque al tiempo resonaban por rachas palabras-puente, puntales, tal vez la palabra-poema. Y uno prescindía incluso de uno mismo. Así de perfecto. Hasta la impotencia era comprendida y aceptaba, pero no con sufrida resignación o con demoledor rencor, no, de verdad, era entendida como fatuum, como destino digno. Nadie se avergonzaba de no tener la respuesta, ni el no tenerla producía agobio o cansancio o sufrimiento. El no tener la respuesta era entonces la respuesta. Y nadie, por el contrario, habría formulado una pregunta. ¿Comprendes? Nadie se había molestado en hacer una pregunta y, sin embargo, la respuesta llenaba aquel cuarto: la respuesta de no tener respuesta. Es difícil entenderlo, piensas incluso en un sueño; pues nada de eso pudo reflejarse más tarde en la escritura. Quedó, sí, la burocracia de la escritura. Nada más. Y el recuerdo del sueño de saberse en la inocencia. No más palabras.

Esto me dijo. Después se fue.

Marzo, 1977



«Porque quien pierde la visión es como aquel  
que, arrancado del mundo, no puede verlo ya, ni  
cosa alguna de las suyas. La vida es así hermana  
de la muerte.»

Leonardo DA VINCI

—Cuando estábamos exiliados, ya sabes, durante la guerra, nos hinchamos a hacer muñequitos de éstos, como los de este libro que tengo aquí. Aún hoy recuerdo la forma de cada pieza. Cada brazo, cada alambre; hasta terminar el muñeco; lo recuerdo todo. Nos habíamos marchado del pueblo, de Onil.

Sí, sí lo es. Es trágico como él solo. El muñeco es un clown que tiene que reír, la profesión de engañar, la profesión del engaño. La risa mezclada con la falsedad, una profesión por dentro. Es algo así como la disculpa exteriorizada del público. Parece como si las personas necesitaran los muñecos para descargar la mala conciencia de su propia ridiculez y vergüenza. Todo esto lo pienso ahora, ya de mayor. Entonces imagino que me dedicaría a hacer los muñecos, sin preocuparme de nada más. Mi padre tenía, con otro señor que era primo suyo, una fábrica de muñecos; bueno, ya sabes, una fabriquita, porque era muy pequeña. Después vino la guerra y fuimos a Valencia. Aquello de la fábrica se acabó, pero seguimos haciendo muñecos y payasos; no teníamos ninguna renta de la que vivir. Por eso seguimos haciendo muñecos; muy alegres, muy alegres, sí, pero insensatos y muy trágicos.

No creo que tenga nada que ver conmigo esa extraña historia que dice que la habilidad manual condiciona todo trabajo posterior. No. La habilidad manual para hacer muñecos no tiene nada que ver con la pintura. Hombre, fíjate,

en mi pueblo hay cantidad de señores que durante toda la vida han estado haciendo muñecos, y de pintura no entienden nada; no es que no sepan de pintura, es que ni siquiera les interesa. La única relación que podría establecerse es la que comprendiera la pintura y el mundo de las muñecas, del cartón-piedra, esa tristeza.

Los años de Valencia, sí, fueron de tristeza, porque todo era tristeza. Entonces no me planteaba ser pintor, ni nada de eso. Bueno, mi familia, por esas raras intuiciones que siempre tienen los padres, había imaginado que me dedicaría a pintar. En mi pueblo, fijate qué cosa más tonta y sin sentido, me decían: «Vas a ser pintor.» Bueno, porque hacía garabatos cuando estaba en párvulos. Después he sido pintor, ya ves, pero de ser pintor a gran pintor...

Ya no se puede ser maestro en pintura. Es verdad. No puede compararse la obra de un pintor del XVIII o del XIX con la que nosotros estamos haciendo, no tienen ni parecido. No sé dónde he leído que no puede ser considerada, aprendida, si no lo es de forma global, conociendo todo el entorno, hasta la más remota mota de polvo que intervino en ella. Y es verdad. Pero ahora no es así. Antes por la obra de uno de estos pintores podías acceder a todo el mundo que se entreveía o que se podía imaginar en ella, pero en definitiva estaba allí representado de forma real, tangible, tan tangible como el color o como los sonidos. Las cosas que componían esa representación te eran familiares, era el continuo recuerdo de algo que es tuyo, que quizá eras tú mismo. No sé si llego a hacerme entender. El mundo de los objetos trasciende para convertirse en algo que te corresponde, en algo propio, en sujeto. El objeto en la pintura de los grandes era sujeto activo, pasión. Ya no es así, ya no. La pintura se presenta como realidad fragmentada, como necesidad de fragmentación, si queremos al menos aprehender una parte de esa realidad. Es como si nos estuviera invadiendo el sentido de la impotencia, el sentido de la reducción. Nuestro arte es el resultado de la reducción, de ir mermando lo que es la realidad, y la pintura es esa realidad convertida en superfi-

cie fragmentada. Es el caso de Klee. Cada pintor es un fragmento de las posibilidades de la época y aun el mismo está en período de fragmentación continua.

—¿No cree que tal vez esa especificidad a la que se refiere pudiera redundar en favor de la pintura?

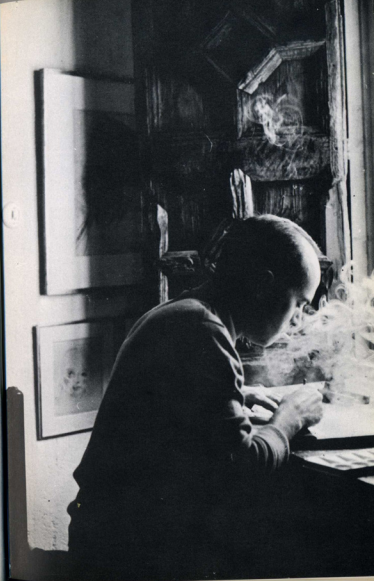
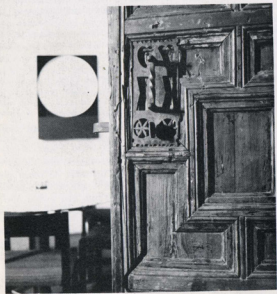
—No, en absoluto. Considero ese fenómeno como una reducción de la propia personalidad del pintor, y por tanto una reducción de las posibilidades de conocer el mundo, que es en definitiva uno—posiblemente el más grande—de los objetivos de la pintura, del arte. Sería considerar la carencia como la mejor arma para abordar la multiplicidad de una realidad cada vez más compleja, más alambicada, más obtusa. Algo así como si para sostener un combate nos despojamos de todo cuanto nos cubre y permanecemos en medio desnudos, Seremos sin duda objeto de todas las agresiones, y nuestro propio pánico nos impedirá conocer el mundo de donde proceden los ataques, las realidades. Algo parecido sucede con la totalidad. Necesitamos la mayor potencia humana posible para enfrentarnos con el mundo que tenemos delante.

—¿Cuál, entonces, cree usted que sería el honesto papel que cabe a un pintor de nuestros días?

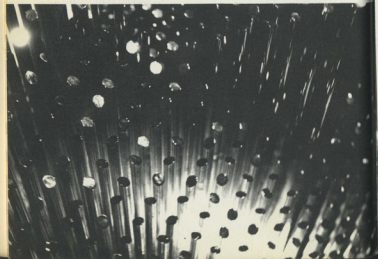
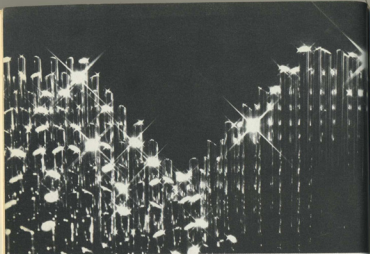
—Puede parecer perogrullada, redundancia, que escatime una definición verdaderamente más profunda. El papel que le cabe es ése: el de honesto. Y todo lo que se salga de ahí no tiene cabida como práctica de la que uno puede fiarse y guiarse. Es verdad que la respuesta es moralista, pero sólo éticamente llega uno a comprender ciertas respuestas.

—Usted mismo está condenado a ser fragmentario, a ser parte de una realidad que nunca abarcará y que nunca podrá dar a conocer sino sólo a través de sus fragmentos...

—Incluso.







—Sin embargo, tenemos ejemplos de que esta fragmentación no ha sucedido con todos los artistas plásticos de este siglo. Por ejemplo, Picasso...

—Sí, no lo fue, nunca fue un hombre reducido, parcelado, en el sentido que hablaba más arriba. Pero sí lo fue bajo otro aspecto: fue el resumen de su siglo, del arte que vivió; fue ese resumen que debe ser apresurado y breve (fragmento) si quiere servir de algo, si quiere mostrarse al resto adelante y atrás, que no me gustan nada, son ese intento de abarcar un mundo que se le escapa de las manos, que puede irsele abajo precisamente porque su complejidad es suma. Globalizadores lo fueron Velázquez y Giotto. Picasso era distinto, era el resumen de su propia obra lineal: era el sentido machacón y de insistencia de su propio entorno y de toda la pintura que le era anterior. ¡Cuántas veces he estado mirando un cuadro en un museo y me decía: Esto por fuerza tuvo que verlo Picasso! Por ejemplo, los vasos griegos: Mira, me decía, éstos son dibujos de Picasso. Estoy seguro que los había visto.

Tenemos pintores como Piero della Francesca y Leonardo, uno de los grandes sintetizadores. Boticelli incluso. Todas las cabezas de sus retratos son indiferenciadas. Están todas dominadas y reguladas por un mismo y respectivo patrón. Sin embargo, han llegado a imbuir en cada obra el espíritu de la época. Después de los grandes maestros comenzamos a presenciar un hecho: es el inicio de la pintura antipintura. Es el caso de Mondrian. No puede darse una antipintura mayor que la suya. Hoy la hemos estudiado y asimilado, pero no lo estaba cuando nació. Era una pintura que había nacido de la propia reflexión sobre la pintura, como si, pensando sobre sí misma, la pintura se viese en la necesidad de negarse. Bueno, ya sabes, eso que entendemos por afirmación y negación dialéctica. Es el caso de Mondrian. Picasso, por el contrario, jamás se movió mediante los conceptos de la pintura y, ya ves, es el último gran pintor tradicional. Lo tomes por donde lo tomes, siempre verás un Picasso tradicional. También tienes ahí a Matisse, otro gran monstruo, que seguía sien-

do pintura. Sintetiza, con mucho, más que Picasso. La prueba la tienes en los dibujos, todos mucho más aniquiladores que los de él. Picasso, sin embargo, cuando pintaba estaba siempre copiando, ¿no?; siempre copiando, analizando a Ingres, a Leonardo, a Durrero. En este siglo ha sido el único que ha tenido ese don especial de captación rapidísima e inteligentísima.

¿Sabes?, la pintura acumula hoy mucha menos información que antes. Es lógico, ¿no? Entonces la pintura se planteaba como la gran práctica que era capaz de reunir en una superficie todo el conocimiento humano, de ordenar cuantos problemas tuvieran obsesionados a los hombres de aquella época. Para explicar todo lo que estoy diciendo nos bastará recorrer algunos de los ejemplos que venimos manejando. Los pintores de hoy se ven necesaria, obligatoriamente reducidos a unos problemas muy escasos en número, a una especificidad lógica, si quieren ser operativos. En el caso de Matisse, su mayor problema lo constituían el dibujo y el color. En cualquiera de «los otros» —Velázquez o el mismo Piero della Francesca— hay muchos más aspectos que estos dos problemas chicos del dibujo y el color.

El Universo que está detrás de nosotros hoy es exactamente igual al que vieron los hombres del Renacimiento. Sucede, sin embargo, algo que tiene que ver con el problema de recepción del mundo entorno. Un hombre podía abarcar más fácilmente ese universo primitivo. Y lo paradójico hoy es que a pesar de que todas las ciencias, etc., han ampliado la capacidad humana para el conocimiento del mundo, a pesar de eso, de ese universo enriquecido, nuestra concepción de las cosas, de la realidad, está mucho más empobrecida que hace unos siglos, cuando el Universo también lo estaba.

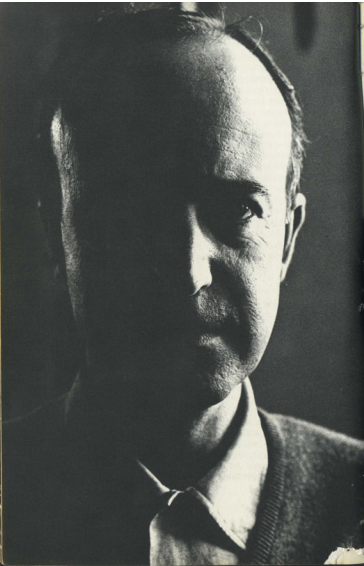
Nos encontramos, por decirlo de algún modo, aunque sea moralista constatarlo, nos encontramos condenados a vivir parcelando, a vivir dividiendo, fragmentando todas las cosas, el mismo Universo, las cosas más sencillas, y todo si queremos llegar a una mínima comprensión de las leyes por

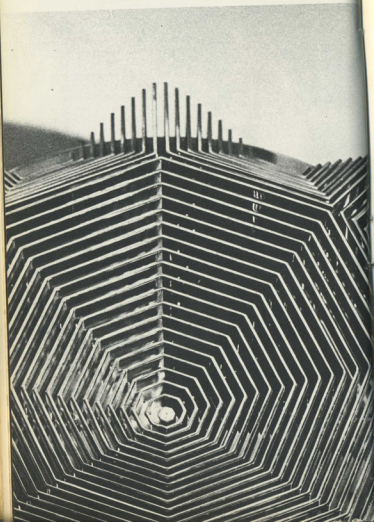
las que todas las cosas se rigen. Para alguien preocupado hace unos cientos de años por el mundo le resultaba fácil intentar comprenderlo y estudiarlo; fue el caso de Leonardo. Hasta tal punto tiene importancia todo esto, que algo aparentemente tan banal como el tamaño de una obra de arte depende de esa concepción que uno tenga del Universo. Esto tiene reflejos notables en las obras de arte a niveles puramente formales: colores, composición, tamaños, etc. No será lo mismo un David de veinte centímetros de altura que el David de Miguel Angel. Lo mismo sucede con cualquier cuadro de Velázquez. Sí, también esto tiene aplicación a la obra de Vermeer. El buscó un tamaño. Un tamaño que le posibilitara acceder, explicar el mundo que se le ofrecía delante. Un mundo que era idéntico, objetivamente, para el resto de los holandeses y que, sin embargo, el propio Vermeer traduce de forma distinta, haciendo del objeto lo que antes decía: sujeto, cosa vivida... Y, al final, terminas convenciéndote de que el tamaño en la obra de un artista es determinante como prólogo a una lectura; incluso, si me apuras, determinante en sí mismo.

—Ha estado usted hablando durante todo este tiempo de problemas que sólo implican la especificidad del arte. Son en su mayoría cuestiones que con los años deben haberse convertido en norma de vida, la norma de la suya.  
¿Cuándo toma plena consciencia del complicado engranaje que ha estado detallando?

—Por supuesto que en la Escuela de Bellas Artes no. Nadie logra enterarse de nada. Fíjate que no hablo de entender, sino de enterarse, es decir, ni siquiera teníamos acceso a la información, lo mínimo exigible en una escuela. Quizá, no lo sé, seré cruel al hablar de aquellos años. Fueron malos, muy grises. El ambiente de la escuela de Valencia era malo de verdad. Y eso no era lo peor. La gente que te rodea es anodina, los profesores los primeros. De repente te encuentras pintando y no sabes por qué te encuentras pintando en una escuela. Al final la única justificación que uno puede buscar para la escuela es la de pensar

Con Roberta González





que sirve para que todos los días vayas a ella, trabajes y luego justifiques ante ti mismo y ante un entorno que estás haciendo algo útil, algo de valor. Pero sería lo mismo que fuera un estudio particular o un teatro, siempre y cuando todos esos sitios estuvieran adobados de la disculpa oficial, del nombre social, para que la actividad de pintar fuera lo bastante digna de ser admitida. ¿Te das cuenta?, somos tan poca cosa y tan estúpidos que a veces necesitamos de la justificación. Tal vez la necesitemos por miedo, pero ¿miedo a qué? Perdona que me vaya, que lucubre yo solo. Son cosas mías, a veces pienso y después no tengo respuesta, ¿no crees...? Por ejemplo, todo lo que te decía del miedo, pues lo único que se me ocurre es que siempre hemos estado muy atemorizados, por la religión, por la dictadura, por la policía, por la gente que tienes al lado y sufre, siempre el terror, el terror... Perdona, ¿por dónde íbamos?... Ah, lo de la Escuela de Bellas Artes. Sí, una tontería. Pero una tontería que te puede hacer mucho mal, ¿sabes?, mucho mal, porque es colectiva. Sería preferible que cada cual pudiera alquilarse su propio estudio y que se enfrentara consigo mismo y con el universo que quiere crear; sería mejor así, sabes, mucho mejor así. Sin embargo, los profesores son necios, mala gente, sí, sí, parece como que su mundo es el mejor y quieren hacértelo ver de esa forma a toda costa. Surgen las presiones para que trabajes de una determinada manera, según el necio y obcecado de turno, según su estilo; ¡qué pena!, ¿verdad? Si hubiera sido consciente entonces de todo lo que estoy diciendo ahora, no hubiera ido a la escuela; hubiera hecho todo lo posible por zafarme de ella. Pero entonces no sabíamos nada, cuatro cosas para andar por casa, nada más. Si hubiera ido antes a París, ya ves, no habría ido a Bellas Artes, y ese tiempo que hubiera ganado.

—¿Qué sería una escuela para usted?

—Tal como están en España, al menos, no serían nada; serían la nada, mejor, ¿no? Así lo pensé durante cierto tiempo, pero después, en un viaje a los Estados Unidos, me

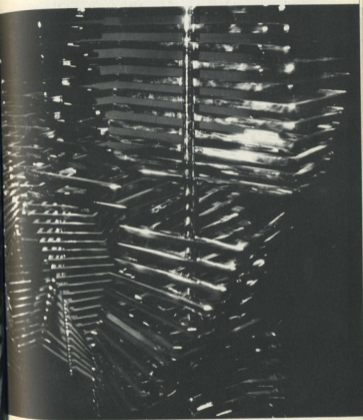
di cuenta de que podrían servir para algo. Habían aceptado a los mejores artistas como profesores, que desde el momento que asumían su condición de enseñantes olvidaban de raíz «su» peculiaridad, «su» estilo, en fin, esas cosas, y se convertían en verdaderos académicos, como entendían los griegos esta palabra. Eran los verdaderos compañeros que discutían, que estudiaban juntos un problema, que reflexionaban sobre la obra que traían entre manos..., una verdadera heterodoxia. Allí estos artistas no se preocupaban de hacer pintar o esculpir a sus alumnos como empleados de sus estudios. Esto era lo menos importante. Se limitaban a charlar, a oír, a ver entre todos y a través de todos los ojos, no sólo a través de los del maestro; se limitaban a charlar... Para mí las mejores lecciones que podría darme Velázquez, en el imaginario caso que estuviera vivo, no serían las que trataran necesariamente sobre la teoría de la pintura, sino las charlas, las clases habladas. Mejor, escuchadas. Que el maestro pudiera hablar sobre aquello que le viniera en gana. Te aseguro que sabría sacar la lección, sabría escuchar y después iría a sus cuadros, y lo que hubiera dicho te aseguro que iluminaría cualquiera de sus obras. Esa lección hablada y escuchada, esa lección magistral, me serviría más que si me dijera: Coge ese pincel, más ancho, ese color; bueno, todas esas pérdidas de tiempo a las que te ves obligado por quienes creen que tu capacidad de percibir una realidad autónoma y propia está reducida a nada, como si no existiera.

Los alumnos en estas universidades americanas tenían (me acuerdo de una clase de escultura que pude ver) todos los materiales posibles a su alcance. Materiales encaminados a la construcción de su obra: desde coches antiguos hasta materiales modernos, plásticos, aluminios, metacrilatos. El maestro se limitaba a observar y a hacer notar las posibilidades que los materiales ofrecían para la aplicación a la idea del alumno. Discutían entre ellos, el maestro enseñaba y aprendía. El alumno observaba y aprendía. Ya ves, ninguna tiranía escolástica. Qué distinto de aquí, ¿verdad?

—Terminada su carrera en la escuela, usted decide irse a París. ¿En qué condiciones materiales y con qué bagaje cultural emprendió un «viaje» que se prolongaría en «estancia» de once años?

—Cuando me fui no sabía nada de nada. Conocía a Goya, a Goya y a nadie más. No había visto más que una vez el Prado, en un viaje de estudios, de esos que sales borracho de las cosas que vas viendo. No conocía, como ves, nada. Bueno, miento, conocía a Sorolla y a los sorollistas, ja, ja, ja... No era mucho, ¿verdad? Es curioso, pero en ese viaje a Madrid, al Prado, no me interesó Velázquez, me interesó más tarde; tardé años en entender a Velázquez, años. Me atraían mucho más el Greco y Goya, porque son mucho más extrovertidos. Y a Velázquez pintando esos pies tan pequeños, tan diminutos... no lo entendía, parecía como si se le fuera a venir abajo toda la figura. Ese era todo mi bagaje cultural por lo que respecta a la pintura española. La pintura moderna la conocía por estampitas. A Matisse y a Modigliani, por estampitas. Me gustaban los dos: los pies, las manos, los cuellos, las caras, grandes, enormes. Velázquez era contenido, contenido... casi mezquino. Ya ves, ése debe de ser un error de juventud. Después, con los años, te das cuenta que pintaba así, mezquino acaso, porque la realidad era tan mezquina como la pintaba: ése es el milagro de Velázquez; es increíble, pero la realidad puede ser miagrosa...

¿Y en París? Despidadísimo, tú. Llegué con una beca muy pequeña que me dio el SEU de Valencia. Nos la dieron a otro chico y a mí. Era muy pequeña, sí. Tres mil pesetas que se acabaron pronto. Allí estaban Palazuelo y Chillida desde hacía tres o cuatro meses. Ya me interesaban entonces. Chillida era más abierto, como lo es siempre, y aún pude ir una o dos veces a su estudio. Palazuelo no dejaba ni deja a nadie entrar en el suyo. No quiere que nadie vea sus obras cuando está realizándolas. Hubiera deseado el acercamiento a Palazuelo, sí, porque ya le consideraba entonces un gran pintor. Podría haber charlado con él, que era







lo que a mí me interesaba. Pero era muy esquivo. De todos modos, entiendo a la gente, lo entiendo perfectamente. Dice que necesita estar concentrado y que no le interesa hablar con nadie, para qué, y si él necesita no hablar con nadie para trabajar, creo que está en su pleno derecho, tiene que hacerlo así. Es el rigor que exige toda obra, el rigor necesario para trabajar... Bueno, en París, Chillida estaba haciendo entonces unas figuras, unos torsos que podrían parecerse a los primitivos egipcios. Muy sencillos, pero que tenían la nota chillidiana.

—¿Cuál era la dedicación que usted reservaba para la pintura?

—Se me acabó inmediatamente el dinero y tuve que ponerme a trabajar. Vendí periódicos, metí publicidad en sobres..., esos trabajos que siempre existen para estudiantes, para gente así. Después tuvo que planteármelo muy seriamente. Pintaba muy poco. Y cuando lo hacía era por las noches, cuando volvía de trabajar. Hacía falta una disciplina terrible: físicamente agotado; tienes que abordar un trabajo distinto. Los amigos me decían que estaba loco. Entraba en la habitación, me ponía encima de la mesa-tablero y empezaba a pintar. Ellos decían que hacía quesitos, ya sabes, aquella época en la que hacía fragmentos de circunferencias. «Mira —decían—, otra vez quesitos.» Sí, sí, siempre sobre una mesa. No era por cuestión de dinero, de que no tuviera medios para comprarme un caballo. Además, en aquellos años no puede decirse que yo estuviera haciendo pintura, que pintara. Hacía pequeñas cosas, pequeños estudios. El gouache resiste mucho menos el empaste en una posición vertical, y menos con mi modo de pintar, en la que la línea es muy delimitada, muy delicada, ¿no? Sufrí mucho hasta encontrar el tamaño adecuado: al principio traté de hacer grandes formatos, que me costaba una enormidad dominar físicamente; después se fueron reduciendo... hasta hoy.

—Casi no sabía lo que hacía. Es curioso, pero no podría explicar ahora por qué empecé con esas cosas. Bueno, no

puedo explicarlo así de una forma superficial. Te lo explicas luego, después de estar sin pintar tanto tiempo como estuve. Después de tres o cuatro años. Llegas a entender algo después de hacer unos análisis... No sé cómo serían entonces esos análisis, me imagino que unos análisis muy lentos, análisis de la obra de Kandinsky y, después, de la obra de Mondrian.

—Cuando expuso por vez primera en Valencia, un año después de haber viajado a París, usted conoce ya la obra de Kandinsky. Algunos años más tarde rompería todos los cuadros que integraron aquella primera exposición...

—No, no conocía aún a Kandinsky. Aquella exposición fue más bien una actualización y descomposición de la obra de Matisse. Recuerdo que era de colores planos. Muy poco geométricos. Un tanto absurdos. Rompí todos los cuadros, bueno, no sé, porque me imaginaria que eran muy malos. Siempre he tenido una manía de romper las cosas que voy haciendo. Constantemente rompería todo lo que voy haciendo. No por nada. Sino para no tener que arrepentirme de las cosas que haya por ahí colgadas. Prefiero hacer el esfuerzo de romperlas a tener que estar soportándolas en la memoria como seres existentes. Y evitas de algún modo que la gente tenga que decir: Qué malo es, ¿verdad? A veces, cuando rompes algo, te das cuenta de que eres presa de una rabietta contra la pintura, porque he tenido muchas veces verdaderos deseos de romper no sólo con los cuadros, sino con la pintura. Dejar definitivamente la pintura. Qué tontería, no sirve de nada. Siempre te dices esas cosas. Entonces la revancha era destruir lo que habías estado pintando, considerarte más pintor por ello y dejar así, definitivamente, de pintar. Tengo aún serias sospechas de que la pintura no servirá de nada, de que a mí no me podrá salvar, de que no podré salir adelante con ese truco, con la pintura que hacemos. Es como si comprendieras de repente que la pintura te desnuda, te despoja de toda farsa... y sólo te reconcillas a medias cuando ves gran pintura. Bueno, me digo, no es tanto, parece que sí merece la pena. Y uno está sin

darse cuenta en esa eterna tensión entre la afirmación y la negación, con la desesperanza y la incertidumbre por medio, ¿sabes?, con la sospecha siempre de la inutilidad, con la amenaza de que pudieras perderte entre el sí y el no, creo que me entiendes. Una vez te dije a un amigo que por qué compraba cuadros en una exposición, que me parecía una tontería. Me dijo que los llevaría a casa y que luego le gustaba verlos. Casi lo entiendo, porque me pasa a mí igual con la música. Me proporciona no sé qué tipo de consuelación...

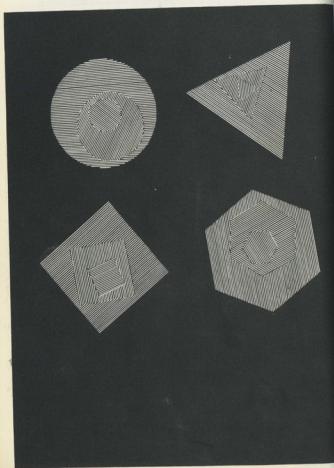
¿Estaba hablando de la primera exposición de Valencia, no? Lo rompí todo, sí, y ya me arrepiento. Me gustaría recordar qué tipo de cosas eran las que me ocupaban antes. A la gente de Valencia no le debió de parecer muy bien lo que estaba haciendo, me pusieron muy mal; bueno, casi ni eso, la mayoría me ignoró. Después me volví otra vez a París, una vez pasado el verano. Estaba ciertamente preocupado. Se me había acabado la beca hacía ya tiempo, y, sin embargo, me iba a París a trabajar a una fábrica, como un obrero más, como un emigrante más, no lo entiendo.

—París...

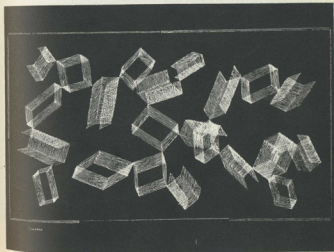
—Son unos años muy tontos. De desconcierto, de encontrarse con una ciudad descomunal donde existe todo lo que había soñado en arte y también en todo lo demás. Imagínate un chaval recién salido...; produce un desconcierto terrible. Uno intenta, si quiere ser pintor, alcanzar aunque sólo sean las migajas, algo de ese festín que te están mostrando. Pero la dificultad es enorme. Te sientes perdido y lo único que encuentras es tristeza, desolación casi. Pero, por otro lado, eso sólo, la soledad, es lo que puede salvarte. Tú te, sales. Te acuchillan por todos los lados y vas y te sales. La única solución que te dejan tomar es la de que te vayas a tu casa, encerrarte en tu estudio, quedarte tranquilo y empezar por lo que quieres hacer. Es paradójico, ¿no? Te condenan a la soledad sabiendo que o bien mueres o sales fortalecido, algo así como una lucha inútil, como en los circos de gladiadores. No tiene ningún sentido, ni París



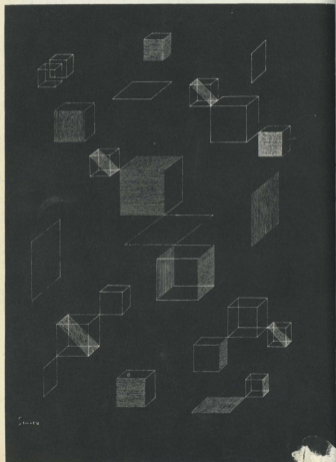
Gouache. 50 x 70 cm.



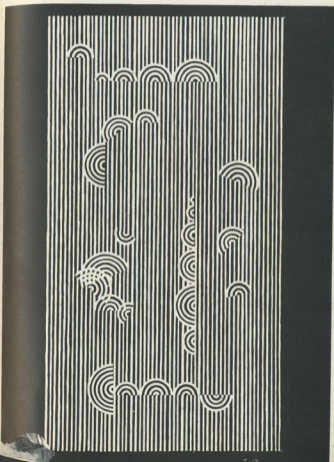
Gouache. 65 x 50 cm. 1956.

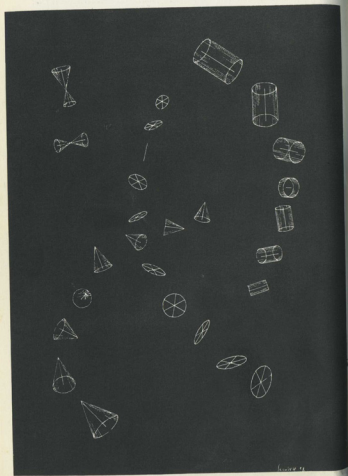


Gouache. 50 × 65 cm.



Gouache. 50 × 65 cm.





ni ninguna otra gran ciudad. Son la banalidad misma. Yo me empecé encerrando. De ahí salieron unos gouachecitos muy pequeños, y humildes, muy humildes... Lo terrorífico de París está en que para vivir en ella no tienes más remedio que subsistir. Imagínate la fábrica. París y la fábrica. En mi caso era un sinsentido, un absurdo. No por el trabajo, sino por el sentido mismo del trabajo, por el sentido que tenía el que yo lo estuviera haciendo... metiendo dátiles en unas cajitas. Ahí debí estar mucho tiempo. Años. El trabajo era muy simple, lo que pasa es que lo hacía muy de prisa y me daban un sobresueldo. Metía más que nadie, iba a una velocidad de espanto, y no es que pensara que me iban a dar más, sino simplemente que trabajaba más de prisa. No es que quisiera ir más lejos que nadie, no, ese era mi ritmo... y ¿tú sabes lo que supone dejar aquella fábrica, después de hablar todo el día tonterías y llegar a tu habitación y empezar a querer pintar? No puedes imaginarlo, era un choque durísimo. Puede que a los poetas, a los escritores, todas esas cosas, una situación así; pueda servirles para inspirarles en lo que están haciendo; pero al pintor no, de ninguna manera, porque es radicalmente distinto. Sólo me sirvió de ayuda... para humanizar a la gente, para comprender a todo el mundo, los problemas de todos, la soledad de siempre. Pero yo pienso, o pensaba, que nada de aquello me serviría.

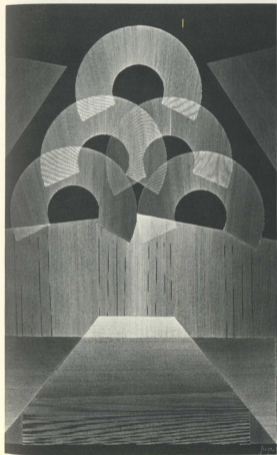
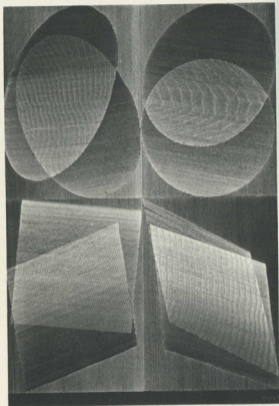
—¿Plásticamente, en qué consistían aquellas primeras obras abstractas que sus amigos llamaban «quesitos»?

—Las obras que hacía durante la noche no sabría explicarlas. Cuando me decidí a hacer aquellos gouaches no tenía noticia alguna de la obra que se estaba realizando en el grupo de Vasarely, Soto o Agam... Quiero decir que había pintores como Mortensen, Tinguely —que estaban con sus maquilnitas— y Herbin —con una abstracción geométrica derivada del cubismo—..., pintores que ya estaban trabajando cuando yo me puse a hacer mis cosas sin saber por qué. Y no, no sabría explicarlas. Cómo te diría... era como cuando un niño pequeño empieza a escribir. Sin saber

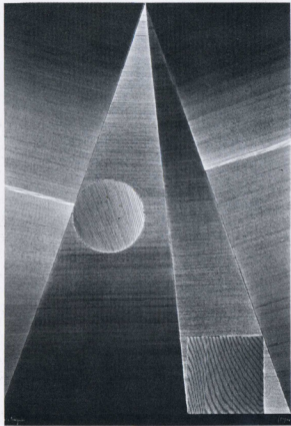
para qué sirve, sin saber lo que tenía que escribir luego, sin ilación ninguna. Era una especie de disciplina que me impuse yo como para abarcar algo desconocido que tendría que venir luego. Como si me preparara para algo que iba a suceder a mi vida, como si estuviera esperando una vida diferente a ésta...; preparándome para otra vida fuera de la tierra. Lo voy a explicar mejor: imagina que ahora me preparo para una vida fuera de ésta que conozco, fuera de lo imaginable; yo no sé en qué consistirá, pero estoy preparado sin embargo. No sólo preparado, sino deseándolo. Deseando una vida que no fuera mejor que ésta, pero sí más justa y más inmaterial...; ¿dónde estábamos...?, ya, en aquellos gouaches. Pues era como si, ignorando lo que estaba pintando, me estuviera predisponiendo para dar un salto enorme. Ten en cuenta que el salto que se iba a producir era entre el tradicionalismo y la academia y las nuevas formas abstractas. Dos mundos absolutamente opuestos, al menos en un primer momento. Eso eran aquellos gouaches pequeños. Pero no pude hacer muchos, todos los que hubiera deseado. La sinrazón de mi vida en París me venía ya impuesta por la forma que había elegido —o que me había sido impuesta— para mi vida: el trabajo en la fábrica... tenía que aprovechar los momentos que tenía desocupados y ponerme a pintar. No pinté, después de todo, mucho...; bastante poco. Esas obras prácticamente no las vio nadie, muy poca gente. Vasarely vio algunas. Arp fue seguramente quien tuvo en sus manos más cosas de éstas. Tú sabes perfectamente que la gente joven no interesa a los mayores. No sé por qué. Pienso que porque no son conocidos, o porque no tienen la confianza suficiente, o porque generalmente se piensa que un chaval joven no puede hacer nada de valor, que no sirve para nada todo lo que le preocupa, y además, como el arte es una cosa tan poco práctica, terminas preguntándote para qué sirve todo eso que te están enseñando, que qué tontería, que claro, que cada cual siga con sus chaladuras, pero que a ellos no les vayas a importunar.

—Muchas de las críticas que ha recibido el «op art» le han venido por donde menos lo esperaba en un principio: por sus relaciones con una realidad «científico-técnica». En un principio se pensó que el arte, una vez más, crearía la naturaleza. Al poco tiempo esa realidad desbordaría al arte, reduciendo a éste a pura imitación, remedo simple...

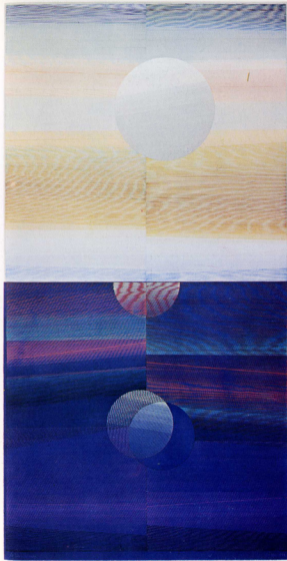
—Sí, tendríamos, sin embargo, que remitirnos a atrás, a muy atrás, porque ni a Vasarely ni a Agam, creo, les interesaba mucho la pintura en sentido tradicional. He hablado a menudo de este problema. Pero con Vasarely no. El venía del grafismo y de la publicidad. Entonces, seguramente —yo no estoy seguro— carecía de ese sentido de la pintura tradicional, de esa pintura que llamaríamos más compleja... El había estado en contacto con el grafismo y, lógicamente, desconocía la pintura. Imaginé que ésta había llegado al extremo de convertirse en realidad, en tangibilidad, en utilidad. Es decir, el momento en que se crearía a sí misma como nueva y en que por primera vez crearía un espacio objetivamente nuevo y útil. Ya es conocido el sueño de Vasarely: todos los motivos ópticos distribuidos por todos los objetos de uso cotidiano, de la índole que fueran, con el servicio específico que tuvieran. No sucedió así, y, poco a poco, lo que fue una somera profecía, fue tomando cuerpo precisamente en esos mismos objetos, con una dinámica propia, con un desarrollo personal al margen del desarrollo del arte. Comenzaron las investigaciones sobre el color, sobre la dis-



Gouache. 65 x 50 cm. 1977

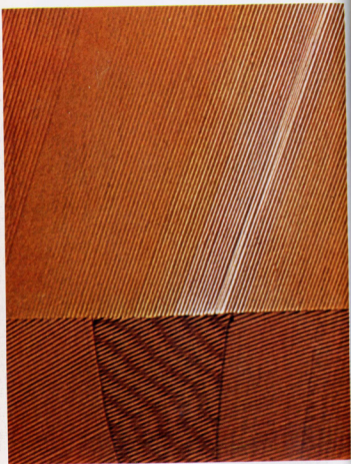


48



El día y la noche. Tabla. 42 x 80 cm. 1977

«Fragmento», 1976.



Tabla, 1976.

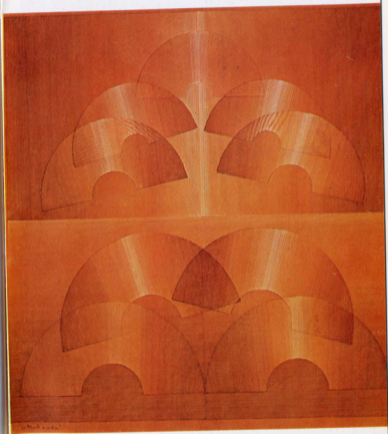




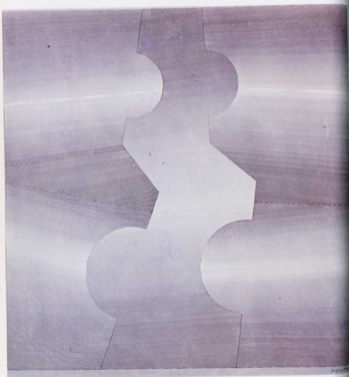
Tabla. 1976.



Tabla. 1976.







tribución de las masas de color, sobre las posibles combinaciones... Poco a poco el arte se vio en la necesidad de ir a la zaga de esas investigaciones científicas. No por impotencia, sino por falta de adversario. Me explicaré: la ciencia no puede competir con el arte, porque sus métodos son diferentes y también sus objetivos. En un primer momento parecía que el arte seguiría siendo creación libre, fuera de toda mecanización, ¿me entiendes? Pero no fue así. El arte tuvo que admitir que había caído sin darse cuenta en uno de los mayores peligros que le pueden acechar: en la mecanización, en el determinismo. La creación había dado paso a la combinación, al determinismo. Sabías de antemano qué resultado ibas a obtener si combinabas tal color y tal otro, sabías el orden. La sorpresa, el juego del arte, se había ido al garete. Era un juego sin posibilidad de infracción, sin posibilidad de diversión. Había desaparecido lo más valioso del arte: la lucha, la diversión. Lo que en un primer momento auguraba ser lúdico, se convirtió en fórmula aburrida..

**—¿Hasta qué punto se sintió usted ligado durante su estancia en París al resto de los miembros que componían el grupo francés del op art?**

—Bueno, había grupo y no había nada. Verás, cada cual estaba en lo suyo. Trabajábamos todos de por libre, con nuestros fantasmas. Yo al menos no sabía qué es lo que iba a salir de lo que tenía entre manos. Hablabas con algunos de ellos y después te encerrabas y te ponías a trabajar. Ya dije que las cosas que yo hice al principio eran muy modestas. Me daba casi vergüenza enseñarlas. Eran los días en los que comenzaban las grandes exposiciones en Denise René, con grandes cosas, con grandes formatos. Lo mío parecía una diversión sin mayor importancia. Arp y Vasarely me doblaban en edad y también en prestigio, aunque todos estuviéramos buscando... Cuando conocí a Arp debía de rondar éste por los setenta. El grupo se iría haciendo con el tiempo su propia teoría y se dejaba notar como grupo a nivel humano. A pesar de la diferencia de edad, a pesar de que yo era muy joven. Era como si humanamente comprendiéramos

que todos estábamos en lo mismo. Eso te ayudaba, ¿no? Las relaciones que mantuve con ellos fueron muy limitadas, excepto con Arp. Alguna vez fui buscando dinero a su estudio. No podía más. Y a él se le ocurría la forma más airosa de salir del trago. Se le ocurría que me tenía que comprar algo y así yo me marchaba algo más tranquilo. O me decía que venía a verle un marchante y que trajera mis gouaches a su estudio para que los viera el marchante. Lo hacía así pero el marchante no me prestaba ninguna atención. Al final Arp debía de pensar: Pobre, no le ha hecho caso, ni le ha mirado, y me compraba entonces algunas cosas. Ese era el grupo: charlas pocas, y trabajo individual. Al principio, en las colectivas de la René fui marginado, era lógico. Después pasó el tiempo y me fueron dejando un rinconcito, poca cosa, pero para qué más. Podía exponer, pero no porque exponer me importara mucho, no, sino porque podía sacar estas cosas para que las vieran y me dijeran, me ayudaran a pensar, porque llega un momento en que no sabes si estás detrás de una huella inexistente, ¿me entiendes?, y eso era lo más importante. Oías cosas, las hablabas, las volvías a pensar, las rehacías, las rompías...; no sé, era algo tuyo, muy tuyo, sin posibilidad alguna de que el proceso de creación se viera frivolidado.

—¿Hasta dónde podrían establecerse los parecidos de la pintura que usted estaba haciendo por aquellos años con la que realizaban el resto de los artistas del movimiento?

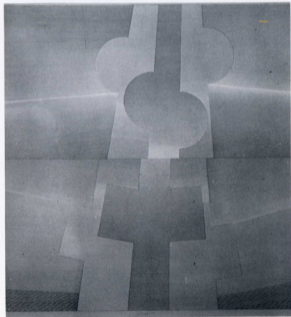
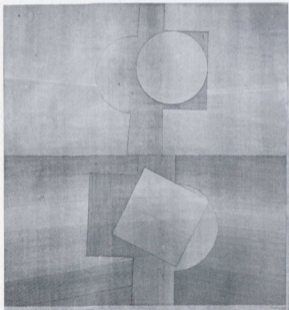
—Me diferenciaba algo importante de todos ellos. Mi tradición; mejor, mi educación. Detrás estaban los grandes pintores, la pintura tradicional. Ya hablé de Goya, también recordaba ahora a Ribera, a los pintores que copié cuando estaba estudiando. Discutía mucho con Herbin. El no comprendía cómo podía aplicar masa de pintura en unas superficies que él se las imaginaba exclusivamente de color plano y liso. Bien es verdad que la escuela, la educación que tuve, no me servía entonces de nada, pero sí la memoria, la observación, la atención. Por un lado tenía esta memoria de la pintura clásica a la que no estaba dispuesto a renunciar,

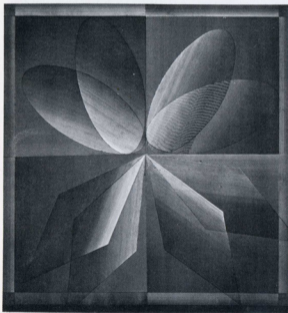
y, por otro, estaba intentando formar ese pequeño, vocabulario, esos esquemas tan elementales de la composición abstracta. Ninguna de las dos cosas estaba dispuesto a dejarlas. Quería ir adelante, o sea, como aprender a escribir. Lo primero era eso, después, si quería, ya podría hacer literatura. Lo malo era quedarte ahí y perderte, y no saber salir nunca. Ese era el peligro. Estar haciendo cosas de esas toda la vida, siempre, siempre. Es como una apuesta: te estás preguntando si vas o no a poder con lo que te has propuesto. Pasan los años, y con suerte llegas a saber si has salido o si todavía sigues en las mismas cosas.

Personalmente, eso era lo que quería hacer

—La práctica de su pintura se va alejando del grupo francés a medida que van pasando los años, dejando, de paso, los mismos vicios que les habían condicionado a aquellos...

—Es algo de lo que uno se da cuenta luego, más tarde. Todos nosotros sabíamos muy intuitivamente lo que estábamos haciendo. Pero la intuición es muy limitada, lo sabes, muy para ciertas cosas, pero nada más. De alguna forma, en aquella época tanto yo como ellos cumplimos cada uno nuestro cometido. Pienso que mi práctica difería bastante de la que ellos estaban realizando. Había, si quieres, la misma falta de perspectiva. Es normal: ésa te la da el tiempo, el cansancio, si quieres. Ellos consiguieron lo que querían: una pintura racional, de fácil consumo, de lectura primordialmente visual, de código reducido. Yo, por mi parte, cada vez más conscientemente, me fui alejando de ellos. La cuestión de los empastes en la tabla, lo que tanto disgustaba a Herbin, fue una de las primeras tomas de conciencia de mi (¿me permites?) mismidad. Esto era muy serio y tenía derivaciones importantes, tanto a nivel personal como a nivel objetivo de la obra, lo que hacía que también para el público, para el receptor, fuera importante. Con la cuestión del empaste lograba hacer perdurar lo azaroso. Era la victoria de lo imprevisto sobre lo pensado previamente. Une esto a las disposiciones y estructuración del color, y tienes





el juego. Yo podía crear y ser sorprendido y el espectador podía ser sorprendido. De algún modo estaba atacando los propios principios del opticalismo: la serialidad como base de la familiaridad con el signo. Al cabo de ver unos cuadros de Vasarely tienes el signo metido dentro, grabado, de modo que inmediatamente, al ver otro parecido o semejante en igual o diferente contexto, recuerdas el modelo y crees que es una copia, una redundancia, una respuesta idéntica. La pintura como círculo cerrado, con igual número de preguntas y respuestas. Todo sabido. Por mi parte quería conseguir el azar como parte fundamental del juego de la pintura y rechazar, por tanto, el mecanismo que el resto de los franceses deseaban para su obra: control de emociones, previsión de respuestas ante un estímulo determinado, propuestas estudiadas y sabidas de antemano, bueno, todas esas cosas. Ellos mismos, creo, tuvieron por fuerza que plantearse todo lo que estoy diciendo. Pero a Vasarely, por ejemplo, toda esta problemática le pilló muy viejo, en una edad en la que resulta muy difícil cambiar. Ten en cuenta que un pintor luchará por no agotarse, hará todo lo posible; pero a Vasarely le pilló mayor, y, antes de renunciar a pintar, sigue haciendo sus cosas. Es justo.

—Por las referencias que usted está dando de los comienzos del opticalismo se observa que sigue barajando los conceptos que sostienen al sujeto pintor como un ser no excesivamente vinculado a principios teóricos. De sus explicaciones puede desprenderse la idea de reducir al artista a un quehacer puramente material, artesano, alejándole de cualquier formulación teórica sería que le ayudara en su trabajo concreto...

—De ningún modo creo que se puedan extremar las cosas. Mira, hasta el punto que, llevando esto mismo hasta sus últimas consecuencias, tendríamos resultados sorprendentes: si tuviéramos en cuenta la lucidez e inteligencia de los entendidos en arte, tendríamos que los mejores artistas deberían proceder de entre los críticos, y sucede que no es así.

Un gran pintor puede ser elementalísimo. Ocurre que es un ser muy lineal con una inteligencia; cómo lo diría, con una inteligencia más perspicaz de lo común. Es posible que no sea ni muy culto ni muy humanista ni muy reflexivo en el sentido del pensador filosófico... Bueno, creo que lo que estoy diciendo no es del todo cierto. Voy a empezar otra vez. No hace falta estar superdotado, no. Pero si tener ese sexto sentido que te hace ser humanista y culto sin serlo, que te obliga a ser reflexivo sin querer serlo. Otra cosa muy diferente es que tenga que serlo como quiere la academia, como quiere la sociedad que sea el hombre culto y el humanista. Podrá zafarse de toda esa convención y deberá ser un hombre renacentista a su manera... Es una especie rara la del pintor, sí, muy rara. Yo, por ejemplo, apenas si leo. No tengo mucho tiempo ni tampoco puedo, no me resisten los ojos. Pero entonces tienes que buscarte una compensación y debes, al menos, ver pintura, ver y observarla y pensarla. El artista es ese hombre que reflexiona a partir del hecho concreto. Una reflexión a su manera, pero una reflexión al fin, ¿no? Porque, ¿quién establece el principio de la reflexión, de la cultura, de la sabiduría? ¿El sistema? Fíjate entonces qué garantía la nuestra. Si nos guiáramos de los principios que nos dieron en la escuela, estaríamos perdidos, perdidos de la manera más tonta. Llegaría un momento en el que nos daríamos cuenta de que estábamos haciendo arte y cultura para el sistema, según sus propias directrices, según sus propios intereses. Caeríamos de nuevo en una trampa tonta, en la trampa de creer en la inocencia del sistema...

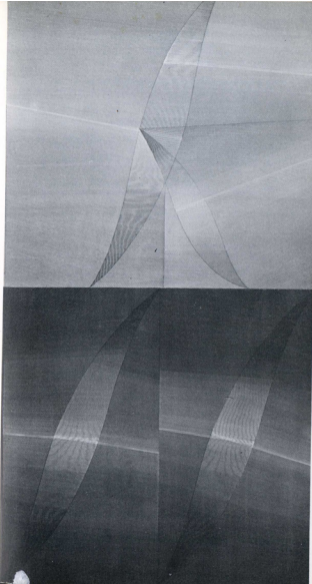
Y el artista tiene que saber estar prevenido, sustituyendo, desbordando o negando los métodos que ese sistema ha puesto en sus manos. Pero siempre saliéndose de los intereses por él marcados. Una de las armas más útiles al artista es la intuición. Puede ser puramente intuitivo. Se pueden mirar las cosas de una manera superficial y menos superficial, hasta el punto de llegar por la intuición a superar la carencia. Recuerdo, por ejemplo, y no quiero mostrarme como candelero, de verdad, que cuando hice el viaje al Pra-

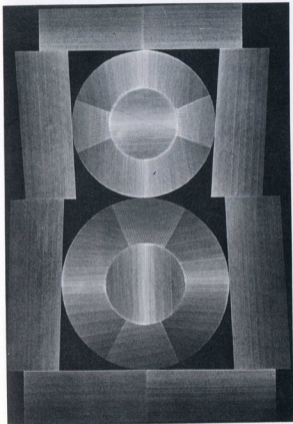
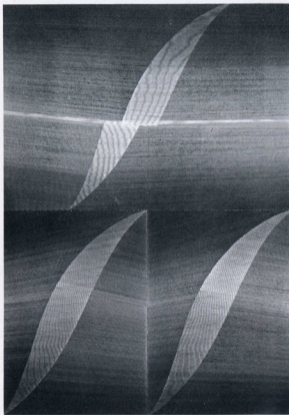
do pintaba de una forma determinada y después de haberlo visto lo hacía de forma distinta, mucho mejor que antes de que lo hubiera visto. Me fijé de manera especial en Velázquez. Te había dicho que no lo entendía, pero intenté entenderlo pintando uno de sus cuadros. Salí igual, bueno, ya entiendes. Antes no lo hubiera podido hacer sabía por qué él había utilizado tal color, y tales veladuras... y es posible que no todo el mundo sea capaz de eso. Lo que ha sucedido es que se ha explotado bastante la incultura general de los artistas, incultura que yo llamaría ineptia, porque están desprovistos incluso de ese elemental sentido de la certeza, ese sentido que te hace comprender dónde pueden estar las cosas, que te hace medir la realidad.

#### —¿Cuándo surgió la idea de volverse a España?

—No hay derecho a que la gente sufra tanto. Estoy hablando por los años pasados en París. Lo encuentro como inhumano, demasiado descarnado. Hasta cierto punto, menos mal que es una pesadilla que uno mismo elige y que se convierte en penitencia que tienes que cumplir. Pero, con todo, es inhumano. No me quejo sólo por mí, de veras, no sólo por mí. Por más gente, son demasiados los que sufren. Imaginate cuántos sufren desde que nacen hasta que se mueren de viejos. Es espantoso, no hay derecho a eso, no hay derecho. Ahora pienso en los sufrimientos míos de entonces, y los veo tan inhumanos, que pienso en esa injusticia y me aterra... Después de todo, yo tenía la esperanza, me salvaba algo. Tenía la esperanza de no ser obrero toda la vida, no para renunciar a lo que tiene el ser obrero, a una conciencia, no, sino para acabar con una esclavitud y con un estar sojuzgado... Te quedaba la esperanza de que entonces podrías hacer un poco lo que te gustara, que en mí era pintar. Si estaba en París era para pintar; si no era así, no tenía ningún sentido. Era descabellado irse de Valencia a trabajar como peón en París. Era un sinsentido. Ya lo he dicho antes. Cuando volvía a París tras las vacaciones de verano o de Navidad me decía: ¿qué sentido puede tener todo esto?...

No tiene ninguno. Así fui yendo a París los últimos años. Al final, tanto pensé la falta de juicio que tenía todo aquello, que decidí venirme. En París no dejaba nada grato, nada especialmente grato, reconfortante. Apenas si visitaba o me mantenía unido con otros pintores. Con los franceses ya he dicho en qué consistía nuestra colaboración y nuestra ayuda. Después, de los españoles apenas si conocía a nadie. Conocía a los del equipo 57... Me acuerdo que me invitaron un día a su estudio. Fui y vi que estaban pintando todos una misma tela, cada uno una esquina. No estaba de acuerdo con aquella manera de hacer arte y me fui, o sea, que otra nueva posibilidad de colaborar se había venido abajo, y así todo... ¿Qué estaba diciendo?... Bueno, sí, no tenía nada que me pudiera atar a París. Me sobrevino una especie de cansancio, un cansancio horrible, un cansancio físico terrible. No soportaba visceralmente nada. Al final todo me parecía una conspiración contra mí... Sí, lo sé, sé que de mí se desprende ese personaje que por todos los poros suda indefensión. Ese temor a no estar protegido, a sentirte de repente solo, sin poderte agarrar a nada. Una debilidad que te invade y te impide hacer lo más elemental para sobre vivir. Hasta el punto de que lo estoy recordando ahora y pienso que sería incapaz de volver a pasar aquello que entonces soporté. No sé por qué, pero la juventud es mucho más fuerte para soportar esas bestialidades del destino. Ahora me dejaría morir en un rincón. Si tuviera que soportar lo mismo a lo que me obligaron, sin duda me sentaría en un rincón y esperaría pacientemente a la muerte; ni siquiera me molestaría en ir yo hacia ella... Ya no soy capaz de contestar a esa violencia. ¿Si llegaron a entender todo esto los que estaban conmigo? Sí, pero no puede, la gente no puede pararse en eso, porque si no diríamos que te pasas toda la vida en eso, en consolar, haciendo obras de caridad. Imaginate ahora mismo, en la calle: seguro que hay personas que sufren. Seguro que en la casa de al lado hay alguien que sufre, que está enfermo, muy enfermo, y que necesitaría, lógicamente, nuestra ayuda, que no tiene dinero y que necesitaría nuestra ayuda. Yo tendría que ocuparme de esa







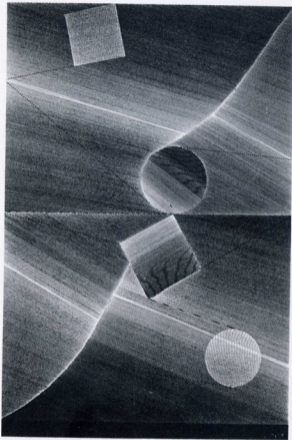
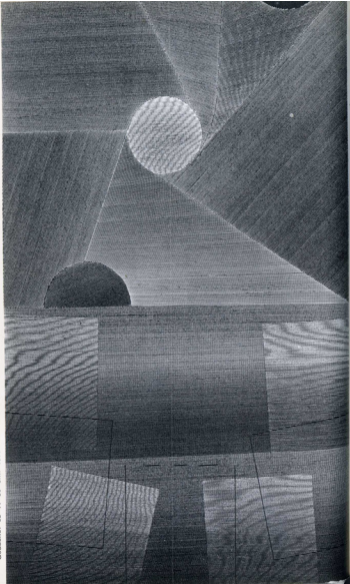
persona y tendría que elegir entonces entre cuidar de ella o pintar... y la elección la he hecho mucho antes, conscientemente de todo esto: pintaría. Por ejemplo, en este sentido tendría que entenderse la relación que yo mantenía con Vasarely. Necesitaba ayuda y él me la proporcionaba a su manera. Después él se desentendía porque tendría que trabajar y un montón de problemas encima. Estoy convencido de que hay personas que ayudan a las demás por filantropía durante toda su vida. Estoy seguro. Pero yo no soy así. Mejor, para ser exacto, yo no tendría la voluntad constante de comportarme de esa manera durante toda la vida. Sabes, a veces haces lo que puedes, de forma esporádica, pero no exigiéndote una entrega total, un estar allí siempre... Sería angustioso, me produciría una ansiedad insoportable. No soporto la gente que sufre y lo evidencia. Voy por la calle; ayer mismo me fijé en un chiquito, joven como era yo, delgadito, delgadito, como era yo, cargado con una caja tremenda, y entonces yo miraba el peso de la caja metálica que estaba soportando... Me entró una angustia horrible. Tendría que haberme ocupado de ese chico. ¿Qué quieres, que le dé limosna?; no tiene ningún sentido; ¿que vaya a su casa a ver cómo viven, el dinero que tiene su madre? .. No podría hacerlo..., al cabo de media hora estoy viendo en su madre otra persona igual, que sufre y tan desvalida como el hijo; sería la historia de empezar no sabiendo nunca el final. No, por desgracia no..

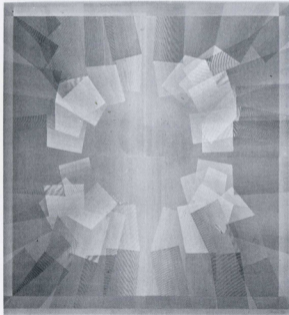
Esa había sido mi situación en París. Nada que perder. Podía por lo menos alejarme y recuperar un pasado... Tampoco lo tengo muy claro.

—La obra de arte es, de algún modo, reflejo de ese proceso de comunicación que ocupa a las personas. En más de una ocasión usted ha renegado de ese proceso, por las razones que ha aducido, contribuyendo, sin embargo, a que esta comunicación se establezca a través de la obra que produce. Sin quererlo, usted es fruto de una contradicción...

—En cierto modo, sí. Pero tendría que delimitar aún más los momentos en los que ese proceso se produce. Es verdad que las personas no me interesan nada. Nadie. Es verdad. También lo es que no me interesa comunicarme con ellas. ¿Para qué? Eso por un lado. Por otro, se produce una comunicación entre el espectador y el cuadro, pero, si te das cuenta, ya no tengo nada que ver en ella. Se produce cuando yo estoy lejos, cuando no veo a las personas, cuando estoy de nuevo marginado. No, no me desagrada, no; ni siquiera me preocupa, de verdad. Yo no pinto para comunicar nada a nadie. Sería como si me sintiera portavoz del problema del otro. Pero ¿qué conocemos unos de otros? ¿De verdad podemos erigirnos en, no sé, en intérpretes de la tragedia del otro? Sería ridículo. Y es aquí donde empiezan a funcionar los mecanismos que son ajenos al propio artista. Por una parte, los medios de comunicación, los medios de difusión, los circuitos de difusión; bueno, todas esas cosas. Yo no pintaba, decía, ni para ganar dinero, ni porque quisiera hacerme famoso, ni siquiera porque quisiera llevar una palabra a alguien. De alguna manera, todas estas cosas que se producen, luego son como tributos que tienes que pagar, como tributos insalvables. Quiero pintar y vivir de mi trabajo, sin vivir hipotecado a todas ellas. Quiero mantener una absoluta independencia entre un momento y otro del acto comunicativo. Podría simplificarlo diciendo que mientras pinto no se produce de manera explícita ningún atisbo de comunicación convencional, ya sabes, con interlocutor expreso. Y después, una vez acabada la obra, cuando ya el espectador inicia el diálogo con el cuadro, procuro desentenderme de él. Claro, por una razón muy sencilla, porque de no hacerlo volvería a aparecer el mismo proceso de comunicación que se establece con las personas, y de ninguna manera quisiera caer en él. Soy consciente de que los espectadores de mis cuadros pueden necesitarlos... Me resultaría difícil crearlo. De todas formas, hago una comparación entre la pintura y la música y así sí logro entenderlo. Ya lo he dicho. A mí me gusta mucho la música. No entiendo nada. Pero llevo a casa y, no sé por qué, necesito oírlo. De repente







todo se va y empiezo a establecer un diálogo con lo que estoy oyendo...; puede resultar maravilloso, sí.

—De algún modo cabría otra contradicción: entre sus obras y lo aquí referido. Un hastio, el suyo, que produce una viva interrelación entre sus cuadros y la gente que los ve...

—No, no creo que se pueda hablar de interrelación. No hay nada de esto. Sería más correcto si nos refiriéramos a un **monólogo** del espectador. Todos los sentidos que la obra dice de sí misma no son tales. Mejor, sí lo son, pero hace falta explicitar esta definición. No son sentidos que ella tenga desde el principio. Por el contrario, se trata de sentidos que cada espectador tiene dentro de sí mismo y que en contacto con una obra los aplica a ésta. Es el espectador quien los aplica y no al revés, la obra la que enriquece al espectador. A lo sumo, es el soporte que le ayuda y que le sirve de base para que el espectador se enriquezca. Soy consciente de ello. Por ejemplo, cuando voy a la Universidad y veo que los jóvenes se muestran interesadísimos en mis cuadros, no logro entenderlos. Es verdad que esa euforia vital me sorprende favorablemente, esas ganas de vivir y entender la vida..., pero no puedo soportarlo físicamente. De cualquier forma, se dé o no esa comunicación a la que estamos haciendo referencia, es algo que me tiene despreocupado. Es más, si ocurre por fortuna que te comunicas realmente con algo o con alguien, se produce una situación tan tensa que no soy capaz de soportarla. Es lógico; si así sucede, si así es, realmente no podrían soportarse, porque las cosas que se te están comunicando son de tal envergadura que uno no puede por menos que echarse a temblar. Y es entonces cuando decido volver a mi estudio; no, de verdad, no lo entiendas así, no es una situación escapista. ¿Que podría hacer si no?

—Sin embargo, cuando usted se encierra, que es a lo que a menudo ha hecho referencia, parece como si fuera complaciente con el juego autor-obra-espectador que sabe que se va a establecer en cuanto el cuadro esté terminado...

⊗

—Juego del que no soy consciente. Me da igual que después vean mis cuadros; es una parte del proceso en la que ya no tengo que intervenir. Si por mí fuera, jamás mostraría un cuadro. Pero resulta que así está establecido: para que tú los veas en una galería. Y, además, a mí me gustaría que estos cuadros nunca pudieran verse en una galería. Voy a contarte lo que más desearía del mundo: pintar y reunir toda la obra, encerrada en un sitio, y al final destruirla toda. Por eso estoy siempre destruyéndolo. Y no seguramente por imperfección ni por, llámalo como quieras, ni por una especie de pudor, no, sino porque no me gusta que la gente pueda ver mi intimidad. ¿De qué les sirve? Si estuviera en mi mano, no podría permitir que esa intimidad, mi intimidad hecha de cuadros, saliera nunca a la luz, se mostrara, cuando en realidad fue pensada y realizada para que nadie la viese. Siendo banal, diría que cada exposición es una especie de «strep tease» público y aplaudido, y como enseñar cuadros es eso, no me da la gana enseñarlos. Y, a pesar de todo, es irremediable.

⊗

Algunos, y yo mismo, me han aconsejado entonces dejar de pintar, pero no resulta. Del mismo modo que es inevitable que los vean, también lo es que tenga que pintar. ¿Que me comunico? ¿Que mi obra comunica?, no me interesa nada. Al contrario, llevo a odiar los elogios. Voy a poner un ejemplo de recato: Velázquez. Jamás le importó deslumbrar a nadie. Su castellanismo era portentoso. Algo más allá de lo común. Y estaría aterrado de ver hoy las salas del Museo del Prado. Jamás pensó que saldrían de Palacio.

—Desde un primer momento, sin hacer referencia explícita a ello, está hablando de una agresión...

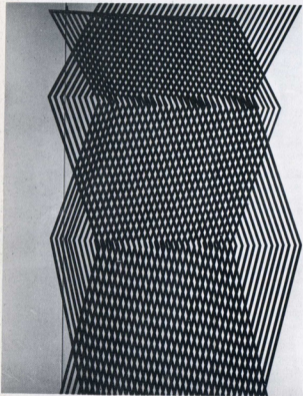
—Por los motivos que sea, desde pequeño me he sentido agredido por el mundo. Me agreden los árboles, la primavera, el otoño, el sol, el verano, el metal frío. Cuando hace frío, siento un frío que cala. Cuando hace calor, me asfixio. Un árbol que es bello también me agrede, su verde me agrede. El movimiento de las hojas me está agrediendo. Y no hay solución. Será así mientras viva. Sólo cabe una: que yo

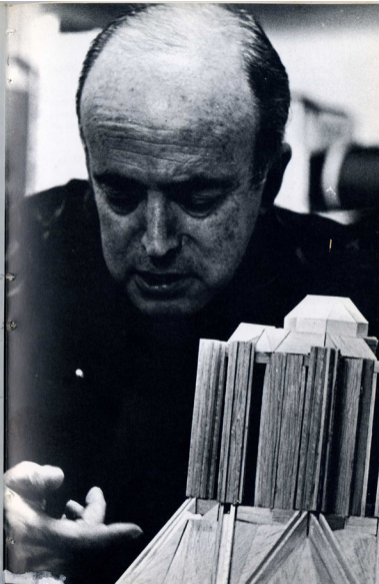
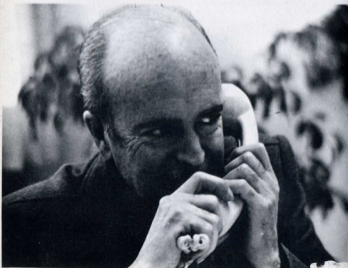
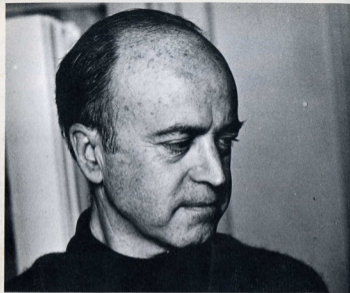
fuera espíritu puro. Cógelo así, sé que la expresión está desprestigiada, pero cómo iba a decir otra cosa si ésta es la verdad. ¿La soledad de Castilla? No, no me agrede, pero lo hace la soledad. Aquellos paisajitos míos, muy suaves, poco agresivos, eran Castilla, pero también llegaron a abrumarme. Por eso mismo prefiero el Mediterráneo al Cantábrico o al Pacífico, porque es menos convulsivo que ellos. Las olas vienen despacito, descansando. Ese azul verdoso me tranquiliza, si quieres, por su profundidad, por su lejanía, por lo desconocido que se esconde en su fondo. Todo eso, sí, me tranquiliza. De ahí que prefiera un lugar lejanísimo, que el hombre no lo haya pisado, que miras y es siempre verdoso...: me sumergiría en él para toda la vida. Conozco un pasaje de Machado. Allí se describe una laguna pecinosa, muy honda, verde toda ella, profunda, profunda. A veces me doy cuenta que ésa debiera ser mi casa. Vivir allí otra vida diferente a la que he tenido que vivir, a la que me he obligado y me han obligado a vivir.

¿La agresión? Pues se explicitó a lo largo de todos estos años en muchas cosas. Era todo un estado de ánimo. Hace ya mucho tiempo, cuando todavía estaba en París, no fui demasiado afortunado en una relación amorosa. Ella se fue. Sospecho que sería un desencanto como les sucede a otros muchos. Empecé a perder peso. No comía. Tuve que volver a Valencia, dejé de pintar y me puse en manos de mi madre. Recuerdo que fue horrible. ¿Si a raíz de aquello se agudizó mi agresión o mi falta de interés por el resto de la gente? No lo creo. Es una historia igual que otras, con la misma importancia.

—Desde entonces, ¿usted no ha vuelto a intentar una comunicación mediante una relación afectiva...?

—No, ya nunca. No serviría de nada. Y me pongo muy en guardia cuando hablo con una mujer. No por temor propio a verme fuera de mí, sino por no permitir que aquella vieja historia volviera a repetirse. Sería muy factible. Por otro lado, las mujeres son unos seres cuya actuación a ciertos





niveles sobrepasa mi posibilidad de recepción... y, además, ¿solucionaría algo?

—No hace mucho hizo una referencia a la actividad desplegada por los jóvenes, a la irritación que ella le producía. Sin embargo han pasado por su estudio muchos de los artistas jóvenes más importantes de este momento...

—Quizás porque fueron entonces muy injustos conmigo, trato de paliar un poco esa desatención reiterada y tópica. No, si después esos mismos jóvenes me interesan una barbaridad. Es como una sorpresa continua ante ellos que hace que me acerque hasta su mundo. Es decir, tengo una opinión muy personal de la vida, pero, claro, cuando hablo con los demás me sorprende que puedan pensar de forma diferente. Esa sorpresa hace que, en contradicción con lo que he venido diciéndolo, lleguen a interesarme mucho. Lo que sucede es que inmediatamente comienzo a sentir verdadero pavor. Un miedo horrible. En realidad, sabes, me gustaría estar detrás de un cristal y estar observando todo en silencio, yo solo, nada protagonista. Estar al tanto de lo que sucede, pero detrás de un cristal... me evitaría intervenir.

A Arp le interesaban mucho mis dibujos, no sé por qué.... ¿es curioso, no? Y no entiendo cómo me hacía ir a su estudio para que le mostrara mis cosas. El era muy conocido entonces, sí; pero, bueno, no era un escultor consagrado y si lo estaba era para un sector muy reducido de artistas e intelectuales. Era de verdad muy entusiasta con la gente joven y con todo lo que pudieras contarle. Por otra parte, era muy hiriente y mordaz; nunca podías hacerle caso del todo..., y él a mí me hizo siempre mucho caso, no logro entenderlo. Hasta el punto que escribió aquellas cositas para mis **gouaches**. Y también, como era un hombre que había sufrido mucho, seguro que le gustaba ayudar en lo que pudiera a la gente que iba por su casa.

—Ese interés por la «vida» y las «ideas» de los jóvenes ¿le ha llegado a influir en el proceso de sus obras?

—En realidad... no. Pintores, no. Tal vez algún escritor. Aunque alguna vez veo obra de algún artista joven y me digo: hombre, esto es perfectamente copiable, yo podría hacer esto perfectamente y sacarle jugo; en fin, esas cosas, lo que están haciendo otros muchos. Pero es un sentimiento muy débil. De alguna forma, los jóvenes se muestran, más que como un ejemplo de imitación, como sujetos de reflexión, y más cuando tengo la manía de analizar todo inmediatamente. A veces se piensa que sólo puede llegar a interesarte lo que te es afín y que cualquier cosa que se salga de esto tiene que ser necesariamente ajena, y no. Es la cosa más absurda. Bueno, no tan absurda. Mondrian no soportaba que hubiese alguien que no pintara como él. A mí me sucede lo contrario. Picasso (y, por favor, ponlo de modo que no parezca una proyección mía), Picasso solía siempre alabar a quienes no le interesaban nada. Veía la obra de un joven y decía: «Muy bien, muy bien. Siga usted por ese camino». Era mentira. Cuando le interesaba algo de verdad, no decía nada. Se callaba, lo miraba y se iba corriendo a su estudio. Fue lo que hizo con la obra de Braque. ¿Qué te estaba contando? Lo de las influencias, sí. De repente aparece por ahí una cosa durísima que me gusta una enormidad. Y lo que más me gusta de Picasso es lo más duro. El bodegón de la cacerola, la mandolina entre triángulos y después una **Mujer llorando**; es uno de los cuadros que más me gustan de la historia de la pintura. Y Luis Fernández. ¿Qué duro era! y qué sincero... y qué personaje, qué personaje...

Y me interesa la figuración siempre que aporte algo. ¿Si ha aportado algo la figuración reciente? La de este siglo no me interesa, llamando no figuración al cubismo... ¿Y la escultura? No puedo hablar de escultura. Cuando lo hago, lo hago siempre de manera muy afectiva, pero de una manera real no la captó. Tampoco cuando la realizo. Bueno, yo no hago escultura. Hago unos artefactos, unos cachibaches que no son esculturas. Ten en cuenta que yo me muevo en dos planos, y si le doy tres es para que cobre un cuerpo más real. Por eso tardo tanto en hacer una «escultura» que ni



siquiera lo es, porque formalmente las que hago son elementales, muy elementales. Si se llaman así es porque entran dentro de una convención. De alguna forma, ves, soy incapaz de captar la verdadera esencia de la escultura. También hay que decir que yo nunca he querido hacer una escultura como objeto sedente, fijo, con el peso suficiente que le dé esa cualidad de escultura. No me ha interesado nunca así. Nunca me ha llegado a interesar como objeto estático. Si por algo me interesan las mías es por lo que se mueven. Las de Chillida sí serían buen ejemplo de esculturas y no las mías, que ni siquiera tienen la suficiente base como para ser puestas en el suelo y asentadas. Una «escultura» mía la dejas y se cae, se dobla y se cae porque no tiene sobre qué posarse. Tienen que estar siempre flotando. Incluso su forma está aplicada de una forma sistemática. Si te fijas con atención verás que no tienen forma y sí una repetición de elementos determinados. No es una forma como tal forma. Las cuelgo de un nylon y puedo disponer de ellas como quiera.

Todo esto no supone que yo me mantenga reactivo a ver obras fijas, esculturas tradicionales. No. Hay, por ejemplo, escultores que consiguen una movilidad extraordinaria en obras que permanecen fijadas al suelo. Es el caso de Chillida. Sus esculturas me sorprenden en cierto modo por ese sentido de movilidad que tienen, algo que parece imposible de conseguir y que él lo hace.

«Todos, ¡oh hermano Galión, desean vivir bienaventuradamente; pero andan a ciegas en el conocimiento de aquello que hace bienaventurada la vida; y en tanto grado no es fácil el llegar a conocer cuál lo sea, que el que más apresuradamente caminar, desviándose de la verdadera senda y siguiendo la contraria, le vendrá a ser su misma diligencia causa de mayor apartamiento.»

Lucio ANNEO SENECA



*(El último día de nuestro trabajo en común tuvimos la mala fortuna de que el magnetófono de que disponíamos no grabara nada de una sesión de cerca de cuatro horas. Tal vez el más comprensivo de los dos fuera él, que, haciendo halagos —pienso ahora que desmedidos— a mi buena memoria, quitó importancia a algo que, dijo, era tan banal. Reproduzco, pues, lo que el paso de los días no logró borrar, ayudado por unas notas que a tropicónes querían ser agarradera fútil que me salvara del vacío de la cinta.)*

**—¿A qué atribuye usted la frialdad con que fue recibido en 1961, a su vuelta de París, por lo que entonces era en España la vanguardia pictórica agrupada en el Grupo El Paso?**

—Cuando llegué no era nadie. Era lógico que no tuvieran noticia mía. Por mi parte conocía a Lucio Muñoz, de alguna temporada que nos vimos en París. Y de ahí, pienso, esa frialdad, que no fue tal. Creo que debería referirme a aquellos años como si los rodeara un halo de desinterés, de apartamiento. Una de las razones, de más peso incluso que esta que acabo de decir, habría que verla en el tipo de pintura que El Paso estaba haciendo por aquellos años. No teníamos nada que ver. Por su parte, la realidad que les había tocado vivir dentro de España era tan terrible que se vieron en la

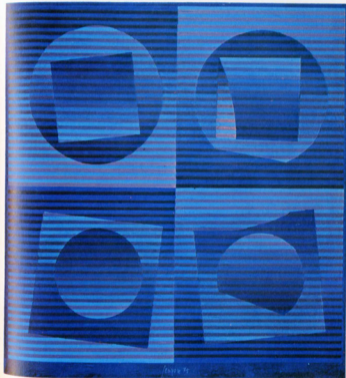
necesidad de hacer una pintura arrebatada, fuerte, ¿sabes? Como si trataran de oponer a la mística del Estado la mística revolucionaria. Más o menos fue así. Esa pintura, que yo tal vez veía muy justificada en ellos, en mí no tenía ningún tipo de trascendencia. Yo venía de un país en el que las condiciones sociopolíticas no tenían, a la corta, nada que ver con todo esto. Incluso el nivel de relación entre las personas era de forma diferente. ¿Es lógico, no? Cada cual íbamos haciendo lo que podíamos. Ellos, su informalismo, y yo, mis cosas. Recuerdo que llegué a hablar con alguno de ellos. Millares me impresionó. Me impresionó su persona, la fuerza que tenía... Y a ellos tampoco les interesaban demasiado las cosas que yo venía haciendo. No tenía nada que ver de forma directa con esa España imperial que ellos se traían entre manos. Por eso digo que no fue frialdad.

Por otra parte, a mí, de alguna manera, me impresionaron todos los componentes de El Paso. A un nivel muy personal. Era su forma de ver las cosas, de pensar, de ver la pintura, de comprender España. Inmediatamente esto, aunque por poco tiempo, se reflejó en mi pintura.

A pesar de no haber renunciado a la forma de empastar los cuadros, sí me había ido acostumbrando a una pintura mucho más plana. Al llegar a Madrid hubo una euforia en la forma. De nuevo vinieron los empastes, la pintura tradicional, la pintura española, El Prado, esas cosas, ¿no? También llegó a interesarme Castilla como símbolo del paisaje y del hombre. De aquella época datan todos estos paisajitos.

Después seguí haciendo mis gouachecitos. La primera exposición fue ya en el año 65, cuatro después de haber llegado. No recuerdo bien, pero debió de airar a algunos, aunque los pintores la recibieron con cierta expectación. Y, bueno, después la historia es conocida. Comencé a exponer en España y en Madrid, y la gente empezó a conocerme. Pero de esto hace muy poco. Unos tres o cuatro años. Hasta entonces aún tenía que vivir de las serigrafías que yo tiraba para otros artistas..., hasta hace muy poco, sí.

Tabla. 1975.



-Fragmento- 1975.



Tabla. 1975.

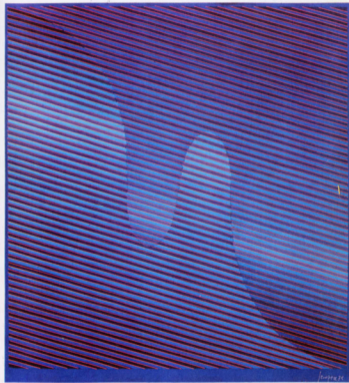


Tabla. 1974.

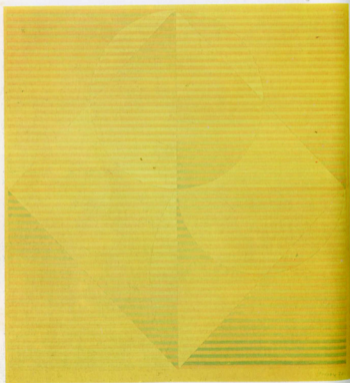


Tabla. 1976.

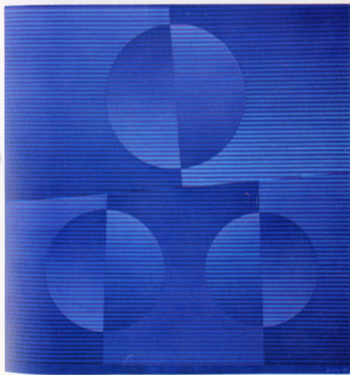


Tabla. 1974.

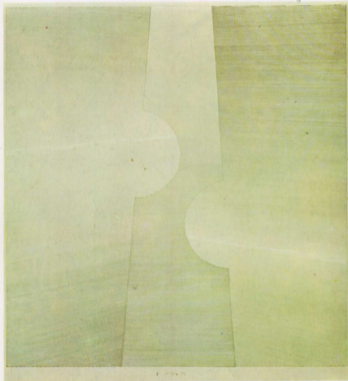
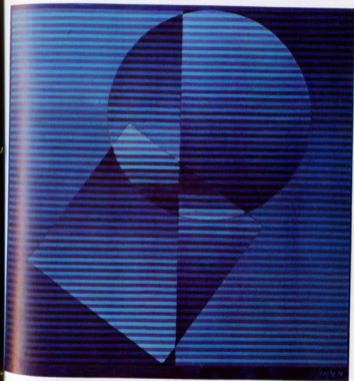
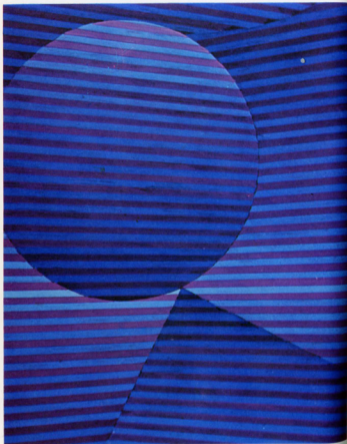


Tabla. 1975.





—Toda su obra parece estar hecha en dos planos, prescindiendo en todo momento de la profundidad. La razón es obvia. Nunca pudo ver con ambos ojos. De otra parte, es conocido su temor a verse ciego...

—La ceguera... Mi vista es muy mala. Me sirvè de muy poco. De momento voy aguantando, soportando el dolor, que a veces es como un punzón que se clava. Y la cabeza, un dolor terrible de cabeza. Por eso tengo el presentimiento de que no tardando mucho me quedaré ciego... Fíjate lo que es la vida, que muy posiblemente mi ojo se vea resentido por la crueldad física de este mundo. Parece que la agresión de la que hablaba es premonición de mi ceguera. Agresiones físicas horribles de las que tengo que protegerme. Todo lo que para mí sea puntiagudo me repele inmediatamente, porque parece que va a entrar en mi ojo. Veo a un niño con una caña de pescar y huyo como si lo hiciera del demonio, porque pienso que va a clavarme la caña en el ojo y me va a dejar ciego. A veces la gente dice que exagero..., y no de verdad, no es verdad. Es pánico. Como vea una verja con pinchos, inmediatamente doy la vuelta y me marcho, porque no podría soportar los pinchos. ¿Sabes qué solución tengo? Cuando me quede ciego sabré que ha llegado mi fin y tendré que suicidarme...

¿Para qué serviría la paciencia, esa resignación de la que hablan quienes no tienen que estar resignados y los que, además, jamás sufrieron nada por lo que tuvieran que estar resignados? ¿De qué me serviría la paciencia si no tuviera vista? Ver es muy importante, ¿sabes?; lo es todo. Y es lo único que me ata. Por eso la solución no es terrible. Siempre se da en el hombre esa dualidad entre lo que es, que es enojoso, y lo que ahora no es, pero que ofrece posibilidad de ser: la esperanza de la apacibilidad o, al menos, la esperanza de lo soportable. Partes de que lo que te rodea te está martirizando, ¿no? Tienes algo que te libra de ese martirio, porque a través de ello puedes permitirte el lujo de crear algo no tan punzante. Ese algo es la vista. La utilizas para hacerte tu propio paraíso. Un paraíso que rechaza al menos todo lo que no sea llevadero. Es el único



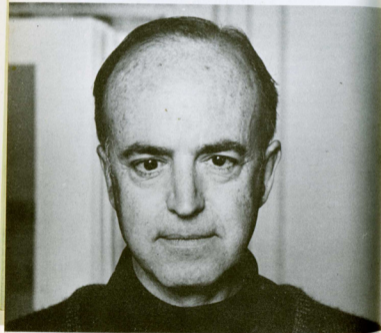
motivo de vivir. Por ejemplo, yo, comer no comería nunca, porque no me interesa nada comer; pero tengo que seguir comiendo para seguir viendo y poder vivir. ¿Y por qué no dejo de comer para dejar de vivir? Porque, no sé, por cobardía. Siempre puede pensarse que es una manía lo de mi ceguera. Bueno, al final, tanto da, ¿no?; pero sucede que cierto tipo de convivencia queda viciada por la aceptación de algo que se da como dudoso...

Sí, desde que nací no veo de un ojo, del ojo derecho...; sería de herencia, supongo. Mis padres no se dieron cuenta de que no veía hasta mucho tiempo después. No, no veo nada, como si no tuviera ojo. Pensaron que, como era muy torpe, se me caían la cosas fuera de donde tenía que dejarlas. No podía calcular las distancias y todo se caía fuera. Por eso he tenido siempre ciertos impedimentos con la pintura y la escultura. La escultura no la veo en toda la dimensión que debiera verla. Posiblemente la vea más plana que otros. No veo la distancia que media entre las cosas. Veo las cosas por costumbre; la distancia que hay entre las cosas por costumbre, por pura rutina. Porque desde que nací he aprendido que de aquí a aquella puerta puede haber tres metros..., pero no lo veo. Veo a las cosas, a su distancia, a lo que hace que se encuentren donde están y sean lo que son por la intencionalidad de la perspectiva. Todo se ve plano, con un ojo todo es plano. Tú nunca lo entenderás. Hombre, la prueba la tienes en que tapándote un ojo ves la distancia no porque exista, sino porque la experiencia te coloca los objetos. Pero yo nunca pude ver con los dos ojos, lo que me priva de la experiencia de la perspectiva. Es posible que mi pintura sea plana por eso, sí, es posible. Es posible que yo siempre haya tendido a lo plano en pintura. Recuerda aquellos bodegones, aquellos primeros que pintaba. Todos los objetos son muy planos. Así era; los retratos que hice no lo eran, pero se debía a que me venían dados por el automatismo de las sombras, por la escuela y el aprendizaje que te enseñaba por lógica dónde debían encontrarse las sombras que se producían por un determinado foco de luz. Sabía dónde ponerlas, creando la fantasía del relieve gracias a esa escuela de las sombras y no a que yo pudiese

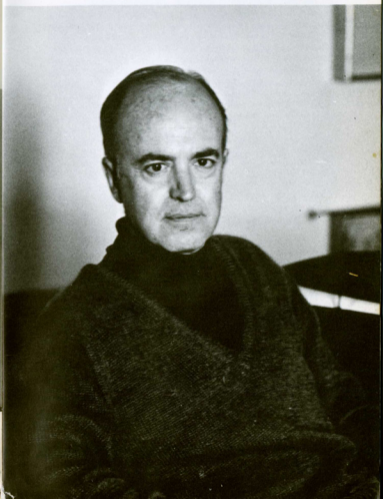
probarlo. Desde muy pequeño estuve pintando las escayolas y, claro, la incidencia de la luz produce una sombras y unos reflejos que automáticamente producen el relieve. Es una cuestión de pura observación lógica, no de observación empírica.

Esto, en especial, nunca me produjo ningún tipo de complejo, o al menos un complejo superior a los que ya tenía. Por ejemplo, en la escuela. Primero, porque me miraron muy mal. ¿Sabes qué pasa?, que yo he tenido siempre un poco aspecto de señorito. Soy menudo. Nunca me gustaba ir mal vestido, porque nunca he ido sucio, y entonces se llevaba en la escuela de Bellas Artes el ir desarrapado, con alparagas. Ir con zapatos era algo terrible... Se iba con la camisa desastrada, toda sucia, y entonces, no sé por qué —imagino que mi madre me lavaría las camisas, porque yo no tenía ningún interés en ir más limpio que nadie—, eso le sentó muy mal a la gente. Y mal visto por otros motivos. Porque rehuía a todos los demás. Generalmente fui muy egoísta para las amistades y no todo el mundo me interesa, y eso lo muestro inmediatamente. Un tipo bestia, por ejemplo, no me interesa, aunque el pobrecillo no tenga la culpa de ser bestia, ni gordo, pero a mí, desde el momento en que lo es, deja de interesarme. Si habla de determinada manera, deja de interesarme. Si tiene la voz desagradable, sucede lo mismo. Si lo que dice no es interesante, no me interesa... Por eso a mí me gusta que mis amigos sean mucho más inteligentes que yo, porque entonces siempre aprendo. Es una manera muy egoísta de ser, pero qué le vamos a hacer, yo soy así. A mí me gusta muy poco hablar, entonces ¿por qué tengo que llevar una conversación forzada de un tema o materia que no me interesa? Por eso soy muy poco hablador y dejo hablar a los demás. Porque me interesa aprender. Por eso mis amigos son escogidísimos... Mira, el chico que vino hace un momento. Fíjate en él. Era encantador. Tendrá muchas cosas interesantes que decir...; creo que no; pero, bueno, no me interesa lo que podría contarme. Ha venido a proponerme una exposición y ya está, no tiene nada más que decirme... Con todo lo que estoy diciendo





100



podría quedar como un ser muy arbitrario, ¿no? Tampoco es grave. De alguna manera soy arbitrario en la medida que el mundo fue arbitrario conmigo. Pero con una diferencia, el mundo es injusto indiscriminadamente. Yo no. Procuero no pisar nunca la libertad de los que están a mi lado. Es una manera de ser justos. Y si hubiera alguien que por su forma de ser me obligara a ser injusto, prefiero marcharme, dar yo una vuelta, como un rodeo, e irme. No puedo soportar la agresión, lo sabes, y tampoco la soporto en los demás. ¿Qué razón tendría para hacer mal a nadie? Sería insensato. sufriría tanto como él viéndole sufrir... Ni siquiera me muestro agresivo porque sea tan débil, porque este cuerpo de mierda que tengo esté metido de lleno en una vida que no me gusta nada; no es porque vaya a quedarme ciego o porque mi estómago se resienta a menudo, sería muy estúpido ser agresivo por tan poco. Es el mundo, las cosas, nosotros, todos, los que estamos mal... Pintaría monstruos, porque la vida es monstruosa. No sé otra vida. Sé la que tengo delante, la que día a día me tengo que tragar. Es tan cruel que ni siquiera te agradece la condescendencia que tienes al mostrarte justo con los que tienes al lado; ni siquiera eso, ya ves, tan poco.

—Está usted hablando de manera que al hombre no le queda ningún sentido de ser. Sería una eterna llaga, un sentimiento andante y trágico de la vida...

—¿Y qué sentido crees que tiene la vida? ¿Hay otro? La única purulencia salvable de esa llaga es la sublimación de la obra que tienes entre manos mientras vives: el sufrimiento moral tiene su propio rito, y el mío es la obra. Mientras uno se dedica a seguir el ritual se distrae de cuantas cosas se le están clavando. Un rito sangriento y silencioso y, lo más triste, ineficaz. ¿Comprendes ahora por qué no es ninguna tontería desear ser espíritu puro? Alguna vez me podrán decir que no es moral imaginar lo inimaginable. Pero ¿no lo es cuando no queda otro remedio? Si te das cuenta, los totalitarios tienen alma de sadomasoquistas. Odian el arte porque es la única forma de escapar a la tira-

nia que nos acecha de continuo. Lo persiguen por eso. No entienden cómo puede soñarse... Son despreciables.

—De algún modo el reproché que alguien podría hacerle es el de dar pábulo a un proceso de alienación, en la medida que prefiere olvidar la vida cotidiana para imaginar algo que, aunque pudiera ser real, no lo es, al menos de forma evidente. En otras palabras, de cosechar la imaginación como escapismo, evadiendo un compromiso que trata de hacer al hombre más feliz, y, como usted sabe, esto no puede conseguirse si no es mediante la transformación total del hombre, una transformación lenta, pero que es la única que conocemos.

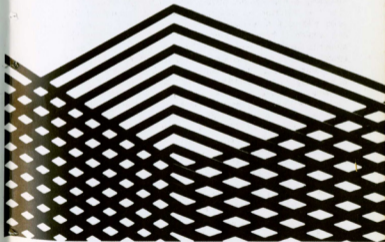
—No es cierto que olvide la vida cotidiana para dejar paso a una fantasía discutible. ¿Cómo podría olvidarla? Es tan cruel que sólo los insensatos, los inconscientes, pueden olvidar su agresividad. Es algo que está presente siempre, que te marca de una forma brutal. Ese substrato real, objetivo y palpable que crees como condición indispensable para hacer arte, ya lo tengo. Soy yo mismo. No podría estar más cerca de mí, ¿ves? Y la obra que resulta de todo ello es tan real como lo soy yo y su validez está en la misma proporción que me conozco a mí mismo. No es ninguna tontería pensar que cuanto mejor te conozcas, más conocerás al hombre y al mundo y, de esa forma, más veraz será tu obra. Cuando, por el contrario, te encuentras con persona que pinta o hace unas cosas que sabes que están mal, puedes afirmar sin miedo a equivocarte que esa tal no se conoce. Voy a poner un ejemplo. Ves un cuadro impresionista hecho ayer; el pintor que lo hizo no puede conocerse. Conoce a una persona que vivió hace cien años y a lo sumo puede conocer el mundo de hace cien años. Y ahora la contrapartida. Ves un hombre que está haciendo cosas dignas. Da lo mismo que desconozca la rutina de la vida cotidiana, que desconozca las banalidades concretas de los días, da igual que no sepa fechas ni datos. El es fruto de su tiempo y sabe cómo es él. Ahí tienes una obra coherente, fruto de un análisis coherente, de una realidad que puede incluso desconocerla el señor que la está haciendo.

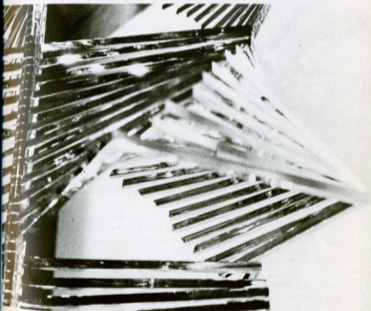
Por mi vista no leo los periódicos, me fatiga hacerlo. Sin embargo, ¿acusa mi obra falta de realidad porque no lo haga? No tiene nada que ver. Pero, ¡ojo! Hay gente que se escuda en esto para justificar una obra que no tiene pies ni cabeza. ¿Recuerdas cuando hace unos días hablábamos del espíritu renacentista que debe tener un artista? Pues sucede lo mismo aquí. La cultura puede verse suplida por un espíritu que no sabría muy bien especificarte. Pero ese espíritu de, no sé, de «finesse» no puede ser sustituido por nada. Y eso es lo que han pretendido hacer algunos. Es una treta burda, ¿no?

Además, ¿qué va a hacer el hombre si no es escudriñarse? Es lo único que no ofende a nadie, es la mayor justicia. Imagina que todos los hombres se conocieran a sí mismos. Comprenderían mejor al otro, a las cosas, a la naturaleza. Evitarían de ese modo todo aquello que les impidiera ese proceso de conocimiento. Las guerras, las injusticias, la explotación, bueno, toda la porquería que tenemos que soportar, se vendría abajo. Pero sucede que hay unos intereses muy claros para mantener todo el montaje que impida al hombre conocerse a sí mismo. Del desconocimiento vendrá la explotación. Esa es el arma de los poderosos, ésa ha sido siempre su arma durante toda la historia. Antes les tenían preocupados y absorbidos por la religión. Hoy, por la sociedad de consumo. De esa forma la mayoría se ocupa de esas nimiedades y no tiene tiempo de pensar en la explotación de que son objeto. Mientras tanto los ricos pueden sacar provecho y se dedican al pillaje... Pero están podridos, porque, así como la mayoría no se conoce porque está ocupada en tratar de subsistir, ellos no se conocen porque no quieren, por necios, porque no tienen otra meta que la propia sociedad podrida que ellos han creado a su imagen y semejanza...

—Esto pone sobre la mesa una cuestión tan importante y vital como su concepción política de la vida...

—Imagino que será muy simple. Es lo que estaba diciendo. Más o menos. Llegará un día en el que esa mayoría arre-







casas entrañables, en un ambiente apacible; pero como no me lo creo, como sé que todo ello es una reacción falsa... al final llegas a plantearte la posibilidad de certeza, la posibilidad de credibilidad en las cosas que te rodean. Y mi única certeza era que mi madre me protegía. Pero también ésta es una certeza simple, sin base alguna. Más allá de esto no creo que nada fuera capaz de protegerme..., y lo de mi madre, porque entró en una etapa de gran credibilidad, en la ingenuidad de la infancia; pero a medida que vas tomando conciencia de la vida, la certeza en el mundo se va viendo reducida hasta quedar en nada, en nada. Podrías suponer que esto es crueldad, pero ¿es que la vida es de otra forma que no sea ésta? Y así no te extrañe que te diga que no me gustaría levantarme por las mañanas. ¿Para qué debo hacerlo? Nada me retiene. Tal vez la cobardía. De todos modos, tengo cierto miedo. Cuando pienso en el día que me levante ciego, me inquieto. Una vez sucedió. Trabajé hasta muy tarde. Y al levantarme no veía nada. Me puse muy nervioso, creía que había llegado la hora. Luego se me pasó. Pero cuando sea definitivo sentiré esa inquietud que sentí una vez. Es un miedo a saber si cuando me vaya tendré algún apego a las cosas de la tierra, es la única duda que tengo. No lo creo, no creo que después vaya a sentir apego, ¿por qué iba a suceder así?

—¿Es usted creyente?

—No, no lo soy. Al menos tal como se entiende la palabra **creyente**. No creo en Dios, y sí en un mundo que por fuerza tiene que ser mejor, que esté fuera de lo que conocemos. Somos energía y andaremos por ahí vagando con plena consciencia, sin nada físico que pueda dolernos o que sirva como blanco de agresión. Todo esto es muy tonto, ¿no?; bueno, tampoco voy a extrañarme de algo que he pensado muchas veces...

—Todo esto suena a una música cristiana de trasfondo.

—Nada tengo en contra de los cristianos, pero creo que no tienen nada que ver entre sí. Nada me puede redimir, ni

siquiera nada puede hacerme esta vida más soportable. Tampoco la otra vida se me ofrece como un premio o un castigo. Simplemente creo en la pervivencia de una energía que está encerrada en mi cuerpo, y que, cuando éste se transforme en otra cosa, la energía vital, a su vez, se verá transformada en algo muy diferente a lo que fue. De alguna manera es éste el misterio de la vida. Lógicamente, lo que entendemos como espíritu tiene que sufrir un cambio de cualidad y cantidad cuando se vea libre de un cuerpo que le ata en exceso. Creo que no estoy diciendo nada del otro mundo. Es una de las hipótesis. Tan razonable como cualquier otra y que yo me creo. Es la única certeza que hoy puedo sostener. Una creencia razonable, sí.

—Esa falta de apego por las cosas de este mundo le ha llevado no hace mucho a donar toda una importante colección de su propiedad a la ciudad de Alicante. En ella estaban comprendidas obras de los más importantes artistas europeos de nuestros días. ¿Qué supone desprenderse de unos objetos que van tan estrechamente ligados al propio desarrollo vital de su persona?

—Cuando hice la donación apenas si pensé en las repercusiones que esto tendría en mí. Era como el comienzo de ese despegue del que he hablado. Son obras que están muy bien, que son importantes, sí, pero ha llegado el momento en que mis propias obras ya hechas me sirven como impulso vital. Comprendo que haya personas que las necesiten, que necesiten de objetos de este tipo para hacer mucho más llevadera su existencia. Parecería una crueldad que, siendo así, yo las retuviera en mi casa. El recuerdo a veces está bien, pero nada más. Puestos en una balanza el recuerdo y la posibilidad de hacer agradables unos momentos a muchas personas, la elección es clara. Por eso las doné. Pero quiero dejar claro que no fue ninguna obra de caridad, no, nada por el estilo. De eso estoy seguro.

—En todas las apreciaciones que sobre la vida ha estado haciendo, hay una especie de interés por mostrarse como insensible, cuando no egoísta y cruel, desvirtuando en lo posible cualquier atisbo de amabilidad, reconocimiento o dulzura que se dan en las cosas. ¿Por qué ese interés tan desmedido?

—¿Ah, sí? Pues, fíjate, no me había dado cuenta. ¿Tú crees? Debe de ser que quiero evitarme cualquier complicación venida de este tipo de deferencias o cortesías.

—La gente que le rodea debe ignorar estas cosas. De lo contrario se sentirían responsables, con mejor o peor conciencia, de hurgar en una herida que a buen seguro atribuirían a una neurosis...

—Sí, seguramente lo ignoran todo. De estas cosas no he hablado nunca con nadie. Tampoco me lo habían preguntado. En el fondo, la gente tiene mucho miedo a preguntar, y los que no lo tienen lo hacen en ocasiones para banalizar la respuesta. De otra forma sería inexplicable que la gente quisiera enterarse de la abrumadora vida del otro. Sería algo así como un sentimiento masoquista enorme. Y prefieren no preguntar para no tener que sufrir. Además, tampoco hay tantas ocasiones como para hacerlo. Está todo tan bien montado, que preguntar se ha convertido en un lujo. ¿Si la gente con la que trato se va a enfadar? No tendría por qué. Tampoco he dicho nada tan hiriente como para que haya personas que se sientan aludidas. Me he limitado a decir que no me comunico con nadie porque no quiero. Y eso no es grave. Podría callármelo, pero quiero decirlo porque es verdad y lo siento así. Seguiré manteniendo mis relaciones de cortesía y una amistad que se divide en algunos grados, y después las cosas seguirán como hasta ahora. Las mismas pesadillas, el mismo terror a verme sin vista, el mismo asco... ¿Cuándo las palabras han cambiado el mundo?

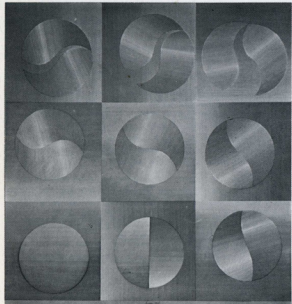




SEMPRE  
UNO DEI PIÙ GRANDI  
© FOTOGRAFATO DA GIAN P.

SCHÖNBERG





ANTES DE LA PARTIDA,  
YA EN LA PUERTA



ediciones

rayuela

colección maniluvios