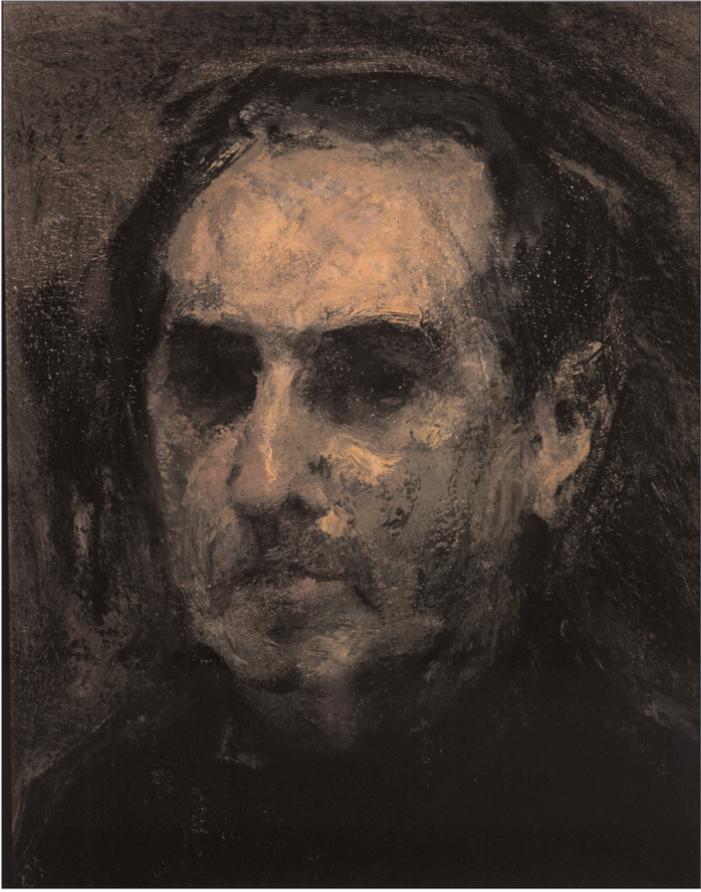


OLVIDAR LO APRENDIDO



El pintor Rafael Martínez Díaz (fragmento). 1982.

JOSÉ SÁNCHEZ-CARRALERO LÓPEZ

OLVIDAR
LO APRENDIDO

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
Consejería de Educación y Cultura

2000

Con la colaboración de:
CAJA DUERO

© José Sánchez-Carralero López

© 2000, de esta edición:
JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
Consejería de Educación y Cultura

Cubierta: Ricardo Fidalgo

Motivo de cubierta: El pintor Víctor Barrière. Fragmento.

Printed in Spain. Impreso en España

*A Rafael Martínez Díaz,
que me enseñó a ver la vida
por medio del paisaje.*

Dejar completarse cada impresión y cada germen de sentimiento absolutamente en sí, en lo oscuro, en lo indecible, en lo inconsciente, en lo inasequible al propio entendimiento, y esperar con profunda humildad y paciencia la hora del nacimiento de una nueva claridad; sólo eso es vivir como artista: en la comprensión como en la creación.

RAINER MARÍA RILKE. *Cartas a un joven poeta*.¹

¹ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Madrid, Alianza, 1988, 5ª ed., p. 44.

PRÓLOGO

Por el año 1982 sentí la necesidad de poner en claro la formación y el desarrollo de mis conceptos en torno al Arte y la actividad artística en su doble vertiente creativa y docente. Así, con la intención de superar ciertas dudas y contradicciones propias, me puse a redactar los textos que recoge este libro.

Han pasado casi dos décadas, en las que han sucedido acontecimientos importantes y abundantes cambios en la escena artística. Nuevas propuestas, movimientos estéticos inéditos, idas, retornos... Por ello, está claro que, en el caso de tener que escribir ahora de nuevo estos textos, seguro que no serían —ni mucho menos— los mismos. Surgirían aspectos innovadores, referencias nuevas, vivencias acumuladas, ejemplos diferentes, otras matizaciones e incluso distinto desarrollo de algunos de los temas planteados.

No obstante, al releer ahora lo escrito entonces, compruebo que sigo asumiendo hoy bastantes de los criterios planteados, puesto que se suelen referir a conceptos básicos, en cierto modo intemporales. Conceptos básicos que, aunque emanados de la necesidad de dar respuesta a preguntas propias, observo que, por lo general, son bastante comunes a todos aquellos que nos movemos en este complejo y deslizante mundo del arte. Estamos inmersos en una carrera obsesiva, en pos de unas manifestaciones artísticas que resulten sorprendentes, sin recelos a caer en el arte de la ocurrencia —de tan corta vida—, en lugar de intentar el arte verdadero, el arte de la profundidad expresiva. A ello colabora el momento presente de vorágine y velocidad, que se refleja, a su vez, en la fagocitación de la gran invasión de imágenes, siendo víc-

timas de cierta bulimia cultural, que nos impide una digestión y una asimilación adecuadas.

Hoy más que nunca se hace necesario que tengamos claras las preguntas fundamentales, esas que suelen ser pocas y acaso las de siempre. Preguntas que nada tienen de nuevas, pues se repiten una y otra vez a través de las sucesivas generaciones, jóvenes y mayores, en los diferentes niveles culturales. Preguntas que exigen respuesta para constituir el fundamento aglutinador de cualquier acontecimiento de la vida. Al respecto, es sintomático observar que, cuando leemos opiniones de nuestros predecesores, tenemos la sensación de que nos han usurpado —en inversión del tiempo— el pensamiento que cada noche de desvelo hemos —o creemos haber— elaborado por nosotros mismos. Lo cual me induce a pensar que son preguntas que nacen y están en cada individuo.

Por otra parte, hay ciertos tópicos en cuanto al oficio de escribir en relación con el artista, como es el de que entre pintores y escultores resulte excepcional —si es que no “inapropiada”— la expresión escrita de sus concepciones plásticas. Aceptarlo equivaldría a mantener una cierta idea de “el artista tonto”. Y es al contrario: el pensamiento del artista, producto de la meditación, de la reflexión, constituye uno de los pilares imprescindibles en la consolidación y dinamismo de las ideas, las cuales han de contribuir siempre a las conquistas técnicas y expresivas. Escribir esas ideas supone para el artista —como para cualquier otro profesional— un procedimiento inmejorable de insistencia, penetración y clarificación, así como también de comunicación. La historia del Arte está plagada de ejemplos. Ya en el Renacimiento Cennino Cennini nos dejaría su importante *Il Libro dell'Arte*, fuente de la que surge la mayor parte de nuestros conocimientos sobre la técnica del temple. Tenemos asimismo a Leonardo, su *Tratado de Pintura*, con sus riquísimas observaciones sobre la Naturaleza, que aportaron al Arte tanto como a la Ciencia. Tenemos a Delacroix, con sus investigaciones pioneras sobre el color y su aplicación, tras el descubrimiento de la naturaleza física de la luz por Isaac Newton. Tenemos a Cézanne, a Gauguin, a Van Gogh, a Maurice Denis, a Lothe, a Kandinsky, a Klee, a

Albers, a Duchamp, a Beuys, a Tàpies... Ultimamente va siendo habitual que los pintores declaren por escrito sus concepciones estéticas y su opinión crítica sobre el proceso de la pintura —la propia y la ajena—.

Por ello, cuando la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, conocedora de mis textos, me habló de la posibilidad de publicarlos en forma de libro, me ilusionó esta empresa —que me honra y que mucho agradezco—, en la confianza de que me conocerán más y comprenderán mejor mi pintura quienes afronten su lectura, y, sobre todo, con la ilusión de que mis reflexiones sobre la práctica del Arte y su enseñanza puedan ser útiles a mis amigos, a mis alumnos, a otros pintores y a otros docentes de Bellas Artes. Soy consciente de que se trata de la utilidad del punto de partida, de la convivencia de los planteamientos de base. En otras palabras, creo que este libro podrá aprovechar especialmente a quienes esperan de la lectura más un planteamiento de preguntas e inquietudes que un listado de respuestas o soluciones. Con modestia y con entusiasmo, incluso con ilusión, pongo a disposición del lector amigo estas páginas de ayer y de ahora, tan vividas como escritas.

INTRODUCCIÓN

Señalaré en primer lugar que, tras plantearme el propósito de escribir acerca de mi obra, he comprendido que no podía limitarme solamente a exponer cómo pinto, y cuál ha sido mi evolución pictórica, puesto que tales cuestiones dimanaban del porqué y para qué pinto, de donde se desprenderá más consecuentemente el cómo; consecuencia y resultados, más o menos coherentes, sobre los que tendrán que opinar los demás.

Por otra parte, esto me conduce a formularme preguntas sobre el aspecto humano y el sentido de la vida ya que, aun sin pretender meterme en terrenos de especialidades ajenas que no domino, en torno a estas cuestiones surgen diversos temas, aparentemente extrartísticos, que considero necesario introducir. Lo haré brevemente, con la voluntad de situar y dilucidar mejor el significado de la pintura como razón de un quehacer y expresión del ser humano, y por tanto, de mi obra y sus procesos.

Dicho de otro modo, entiendo que tanto la obra personal, como la reflexión en torno a ella son en sí mismas una síntesis correspondiente al sujeto mismo, al individuo, al yo, ya que son su consecuencia. Se trata, por tanto, de una síntesis abierta, que encierra la dificultad añadida de sentirme a la vez objeto y sujeto: objeto (relativo) de mi pasado y sujeto de mi presente, con el peligro que conlleva (y es algo que acepto como consustancial) de una visión personal del mundo. Sin duda esta visión debe tender en la mayor medida posible a la objetivación y la abstracción, pero ha de realizarse inevitablemente desde el individuo; no para aniquilarlo, sino para reforzarlo y enriquecerlo precisamente como tal sujeto.

Con referencia a lo anterior, expondré a continuación ciertos criterios que, a modo de principios fundamentales con respecto a la vida y al concepto de libertad, inciden muy directamente en mi pintura y su proceso de creación, y subyacen en el planteamiento de lo que se desarrollará en los capítulos de esta obra.

Generalizando, podemos observar que es frecuente la existencia de dos posturas extremas, que se suscitan frecuentemente en discusiones tertulieras y que, si bien dependen más de individuos que de profesiones, suelen estar asociadas habitualmente a dos tipos de profesionales: ciertos sociólogos por un lado y ciertos artistas por otro. Los primeros tienden a ver la sociedad como una unidad en la que el individuo está encajonado, como una célula perfectamente delimitada y supeditada al conjunto. La confirmación de su apriorística razón abstracta la buscan por inducción recurriendo a las frías estadísticas, las que les confirman y justifican (a su manera) que el individuo es como un tornillo, en un gran engranaje predeterminado, y que su pretendida iniciativa propia no es más que pura ilusión, ya que siempre está previsto por la maquinaria social cuál será su estricto papel en ella. Los segundos se identifican con ese estereotipado talante del artista utópico e individualista que, creyendo ser el centro del universo, está o considera que debe estar libre de toda atadura y condicionamiento. Estos, al querer prescindir sistemáticamente de la influencia del entorno social, caen en la utopía por negación del todo y de sí mismos, es decir, de su propia condición: la condición del yo y mi circunstancia. Si los primeros ven la sociedad como una gran losa en la que el hombre está situado por debajo, tal como si la sujetase con la cabeza, de manera que todo movimiento de dicha losa sería el producto de una colectividad en la que el individuo como tal no contase para nada; los segundos, en cambio, al aborrecer todo condicionamiento, tratan de emular a Icaro obteniendo su mismo final.

Frente a estos extremos, definiría mi deseo de ubicación como el constante intento de permanecer en esa ambigüedad consistente en agarrarme simultáneamente a ambas posturas y, como consecuencia, ser la semisuma;

lo que en definitiva se corresponde con el principio biológico de la dinámica sístole-diástole del corazón. Ahora bien, esta semisuma no debe identificarse con el punto medio que, continuando con el símil anterior, equivaldría a un corazón parado, al estatismo y a la muerte. Acepto, por ello, asumir tanto la losa social como el individualismo, aunque más bien en orden inverso; es decir, que si bien el hombre está condicionado por la losa social, no se encuentra debajo, sino encima, apoyándose con los pies, pisando en y merced a ella. Cada individuo es fruto de una sociedad, y ya desde el primer momento, como resultado de la combinación genética de sus padres, nace con unas incuestionables limitaciones, pero que conllevan en sí mismas posibilidades de transformación, posibilidades, constantes en cada momento y situación, de elegir, seleccionar y actuar. Este haz de potencialidades, aunque no sea infinito, incidirá por mutación, según se vaya usando en cada momento, en las posibilidades siguientes, comprometiéndose así en las derivaciones de nuestro propio desarrollo constante. De aquí procede lo que entiendo como el verdadero sentido de la libertad.

Así, a diferencia de las dos ideas antitéticas anteriormente expuestas, considero que nuestra medida no está predestinada de manera estricta e invariable, ni tampoco de manera ilimitada, extremos que conducirían al mismo final: al suicidio (físico o psicológico); sino que depende en una parte muy importante del propio individuo, aunque naturalmente también el azar juegue su papel. Del uso que hagamos de nuestra libertad dependerá igualmente el grado de influencia, positiva o negativa, en la transformación tanto personal como del entorno. Quizá, y como un ejemplo ilustrativo, si nos dejamos llevar por la pasiva actitud de inercia colectiva, nuestra medida estará destinada a llegar supongamos que a 1'60 metros, mientras que actuando y desarrollando al máximo nuestras capacidades individuales, podríamos llegar a los dos metros. De este modo, dos personas supuestamente nacidas con las mismas características genéticas e iniciales circunstancias, dependiendo de los derroteros que hayan tomado (en combinación con el azar), pueden quedarse

la una en 1'60 y llegar la otra a los dos metros. Esos cuarenta centímetros, vistos desde nuestra perspectiva como humanos, representarían la diferencia entre la mediocridad y la genialidad. En esto creo que estriba el sentido de libertad y felicidad: para ser felices y sentirnos vivos, estamos condenados, lo queramos o no, a aceptar esa dinámica vital.

La vida, el hombre, como constante tensión y dualidad sístole-diástole (y que entiendo hay que tender a asumir con todas sus consecuencias) se reflejará de igual manera en la oposición entre la introversión y la extroversión, entre lo ecléctico y lo empírico, entre la inducción y la deducción o entre el realismo y la abstracción.

De entre las doctrinas ecléctica y empírica, me inclino a verlas compatibles simultáneamente, aunque situando en primer lugar, como motor de cada acción, la motivación empírica, a cuyo servicio debe estar el eclecticismo; de tal manera que ambos modificadores sean complementarios, en unión de pareja, al igual que el Yin y el Yang chino. De lo contrario, cualquier doctrina por sí sola estaría incompleta.

Si bien se han venido reflejando en las corrientes históricas movimientos pendulares, en los que ha primado un aspecto u otro alternativamente en cada momento, en nuestra época, sin embargo, (en la que parece que hay tal variedad que admite todas las posturas, por lo que se supondría una sociedad más completa), esa multiplicidad se consigue precisamente a costa del desequilibrio del individuo, que en aras de la especialización pierde su estabilidad y plenitud. Esto parece darle la razón a la imagen figurada del sociólogo anteriormente expuesta, e induce a pensar que se camina hacia el contrasentido de pretender formar una sociedad completa a base de hombres incompletos.

Por lo que respecta a la manera como se desarrollará esta obra, diré que mi planteamiento no pretende ser erudito ni académico, sino empírico, aunque con el necesario auxilio de lo anterior. Desde las preguntas más inmediatas hasta las más trascendentes que la naturaleza y el entorno van planteando al pintor, ya desde su aprendizaje inicial, cuando aquéllos, indómitamente, se nie-

gan a su captación. Se referirá a la evolución, junto con el individuo, del concepto como modificando y modificador de la experiencia y su práctica. Se referirá al lento caminar hacia el intento de lograr dar sentido a “una manera de estar”, con unos conceptos lo más generales, dinámicos y amplios posibles, que no pierdan por ello su capacidad de servir de asidero vital y cálido de lo cotidiano, con el fin de salvar el peligro de caer en una concepción del mundo escéptica y kantiana, con la que este proceso sería estéril o negativo.

Pero si lo dicho hasta ahora puede referirse a una línea evolutiva, a un proceso, tanto del pintor como de la persona que encarna —pues son en definitiva la misma cosa—, esa línea representaría la urdimbre del tejido. El pintor (al igual que el poeta, el músico o el carpintero) se encuentra bajo el constante acecho del amaneramiento y la decadencia, ya por actitud, ya por biología o por ambas cosas. No resulta nada fácil distinguir cuándo aparecen estos signos, dado que suelen presentarse disfrazados de personalidad. Disfraz y confusión a la vez, ya que el amaneramiento implica la característica estática y anquilosada de un cliché personal, mientras que la personalidad es la característica, individual también, pero basada en la dinámica contradictoria, por cíclica, del individuo y por tanto de su creación. Esta será la trama estructural de la presente obra: hacia la constancia dinámica de los ciclos como evolución gestáltica.

La estructura formal se desarrollará, en líneas generales, acorde con lo antedicho. Desde las primeras experiencias e interrogantes en el lento camino hacia el utópico aprender a ver con pureza, hasta llegar a una manera de estar, de comprender y expresar; concluyendo con los conceptos más amplios y generales, conceptos que surgirán como frutos de un postconcepto, no de un preconcepto, es decir, de una consecuencia y no de un apriori.

Por último, pido al lector que, sobre lo vertido en estas páginas, no interprete que intento dar categoría de valor a mi obra pictórica. Pretendo por el contrario relacionarla con unos criterios a los que me preocupa dar forma y sentido didáctico, debido a mi dual dedicación como pintor y profesor en la materia.

CAPÍTULO PRIMERO

LA LUCHA POR APRENDER A VER

PRELIMINAR

He de confesar que me resulta difícil escribir sobre mi pintura, y especialmente, ya que ambas son inseparables, sobre mi evolución personal, por la relatividad que ello comporta. Al tratar de evocar mis estados de ánimo en cada momento del pasado, recuerdo estar en permanente lío, en eterna confusión, mientras que observando desde el presente y con la perspectiva del tiempo transcurrido, parece que lo veo todo engranado dentro de un proceso lógico y racional. Esto implica una cierta forma de falseamiento, puesto que todo está geometrizado y estructurado por mis conceptos actuales (que a su vez también son modificados y modificadores de las propias experiencias). Los recuerdos parecen acomodarse a estos conceptos y la memoria configura el pasado de un modo selectivo, olvidando aquello que no ha quedado dentro de lo que, desde mi visión actual, me parece el hilo conductor que me trajo hasta aquí. Probablemente aquello que se olvida contribuyó de igual manera en el desarrollo personal, teniendo en cuenta que todo proceso evolutivo tiene su germen en intuiciones y tanteos; algo así como si procedentes de la luz y empujados por la intuición vital, intentáramos mediante tales tanteos conquistar, un nuevo palmo de luz, restando con ello terreno a la oscuridad. Dichas intuiciones y tanteos, tanto los registrados como los olvidados —a los que precisamente me estoy refiriendo—, para bien o para mal, han formado parte de la evolución personal. Una selección constante por medio de la razón, más o menos oportuna, constituye nuestra particular y lenta historia hacia un

concepto fundamental que quedará siempre inconcluso. Concepto que cada vez se hace más complejo y ambiguo, menos simplista, aunque quizá ¿más sintetizado y simple? ¡Ojalá! De todos modos, parece ser que una cualidad de la mente es la capacidad de olvido y sintetización; en relación con esto recuerdo la frase del profesor Lafuente Ferrari, en la que venía a decir algo así como que, una de las cualidades de la inteligencia es la capacidad del olvido: ¡y ay!, ¡qué sería de nosotros si retuviéramos todo!

En resumen, todo análisis evolutivo se hace desde la luz objetivadora de la razón, de lo consciente y preestablecido, pero no podemos olvidar que la evolución está en la sombra, en el inicial misterio; de ahí la necesidad de escuchar la intuición, de ahí la necesidad de la poesía, del cuadro, del arte en definitiva, pues de lo contrario, caeríamos en el racionalismo a ultranza.

PRIMER PASO: EL PUERIL IDEALISMO DEL INICIO

Mis inicios en el arte partían de unos presupuestos muy sencillos, que hoy me parecen cargados de ingenuidad y de una ciega pasión por ser pintor, sin saber realmente lo que ello significaba y comportaba. Considero que era una pasión —como la de ser torero o algo así— por lo que representaba en ella la parte de mito social del que destaca en esta profesión. Pasión que, aunque hoy no comparto, considero que fue muy positiva, pues me dotaba de una fuerte entrega para dibujar, por ejemplo, el Discóbolo de Mirón a carboncillo pensado que estaba creando algo tan trascendente como Las Meninas. De este modo, mi aprendizaje estaba asistido por unos conceptos bastante adaptados —por cortos—, pero que en esa medida me ofrecían el estímulo de lo alcanzable para ir así superando etapas. Digamos que el proceso de evolución cultural, en el sentido de lo erudito, no iba por delante, puesto que creía que la cúspide de la montaña del conocimiento estaba ahí, a un salto, para divisar, cuando la alcanzaba, que la meta estaba un poco más arriba, y así sucesivamente. Se trataba acaso de una extraña mezcla de engreimiento y sencillez: engreimiento al

pensar que lo que realizaba era trascendente, y sencillez al comprender que tenía que ilusionarme empezando desde abajo, con lo que en cada momento estaba a mi alcance mediante un esfuerzo posible, para ir subiendo peldaños hacia un aprender a ver.

Como ejemplo de aquellos inicios, recuerdo una de mis primeras experiencias pictóricas. Cuando empezaba a soñar con ser pintor, encargué en una ocasión a mi padre que en su próximo viaje a Madrid me comprara un tubo de óleo de “color carne”, ya que los colores que yo poseía no me proporcionaban el efecto de la carne. Mi padre, tan ingenuo como yo en aquellas lides, intentó con toda buena voluntad cumplir mi petición. Me trajo un naranja; al verlo en el tubo sí me parecía cumplir mi deseo, pero tras cogerlo y aplicarlo con ilusión resultó que la cara me salió naranja. Qué decepción, no era color carne. Yo, asistido de razón, le dije a mi padre que le habían engañado, pues tenía que existir un color carne, como lo probaban todos los desnudos y retratos de los museos. Asintiendo mi padre y dándome la razón, en su siguiente viaje a Madrid volvió a pedir el color carne y, como quiera que en aquella tienda a la que había acudido anteriormente, le ofrecieron el mismo color naranja, se fue a otra donde le dieron un ocre —o algo así—. Nueva decepción, pues esta vez la cara me salió ocre. Tras volver a la carga en la búsqueda de tan misterioso color, algún dependiente más avezado le explicó a mi paciente padre que la carne no tenía un color determinado, y que no existía por tanto tal color. Entonces acudí por primera vez al Museo del Prado, y ante Velázquez logré entender aquello de que no había un color carne.

El haber intentado coger la naturaleza con aquella pueril idea no tenía sentido, ya que aun siendo yo como persona un primitivo muchacho, pertenecía al siglo xx, por lo que ya no podía aceptar pintar como un primitivo o como un niño. Si bien mis pobres conceptos y recursos me llevaban a enfocar la figura como signo plano, ya quería ser pintor y sentía que ese esquema no me funcionaba. El intento frente a la naturaleza me hizo tomar conciencia de unas carencias y limitaciones, y por

ello acudí a la cultura pictórica, a Velázquez, con una pregunta, pequeña, sí, pero que era una pregunta mía. Hallé la respuesta adecuada a mi incógnita de aquel momento y así sucesivamente: ante cada nuevo interrogante la cultura colaboraba en la respuesta, generándose una cadena incesante en la que, por lo general, el germen partía del intento de aprehender objetivamente los elementos —inicialmente estáticos— que la naturaleza me ofrecía para después, ante los inconvenientes, servirme de la Historia del Arte, especialmente a través de los cuadros del Museo del Prado para poder enterderlos y resolverlos mejor. De esta manera, se daba una simbiosis entre Naturaleza y yo, con la ayuda de la cultura y la adquisición de medios técnicos para cada logro (Fig. 1).

ESTUDIANTE DE BELLAS ARTES. *SAN FERNANDO*

Como alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes, considero que era rebelde y sumiso a la vez. Pensaba, o más bien intuía, que cada profesor tendría algo importante que aportar, y que las posibles lagunas del programa general, así como las contradicciones que pudiera haber entre ellos reflejaban, no obstante, la propia riqueza, variedad y contradicción del arte mismo (si bien, visto desde hoy con más claridad, pienso que tales lagunas y contradicciones se deben tratar de subsanar). Así, procuraba vaciarme en lo que cada profesor marcaba, de tal manera que si uno decía aquello es blanco, aunque yo lo viera gris, intentaba verlo blanco. En la siguiente aula quizá otro profesor me haría ver el lado negro de lo que aquél había mostrado como blanco, mientras yo trataba de acoplar mi punto de vista a cada uno. Con ello, a la posible influencia personal del uno se me opondría la del otro, lo cual pienso que era un factor de compensación de las fijaciones pseudo. Era el momento de aprender las convenciones y técnicas del lenguaje, y me prestaba a los azotes procedentes de todos los puntos cardinales. Algo me hacía intuir que aquella aparente despersonalización me conduciría a un enriquecimiento de posibilidades, aunque su amalgama posterior me costase sangre. Además, ya había un factor que iba cum-

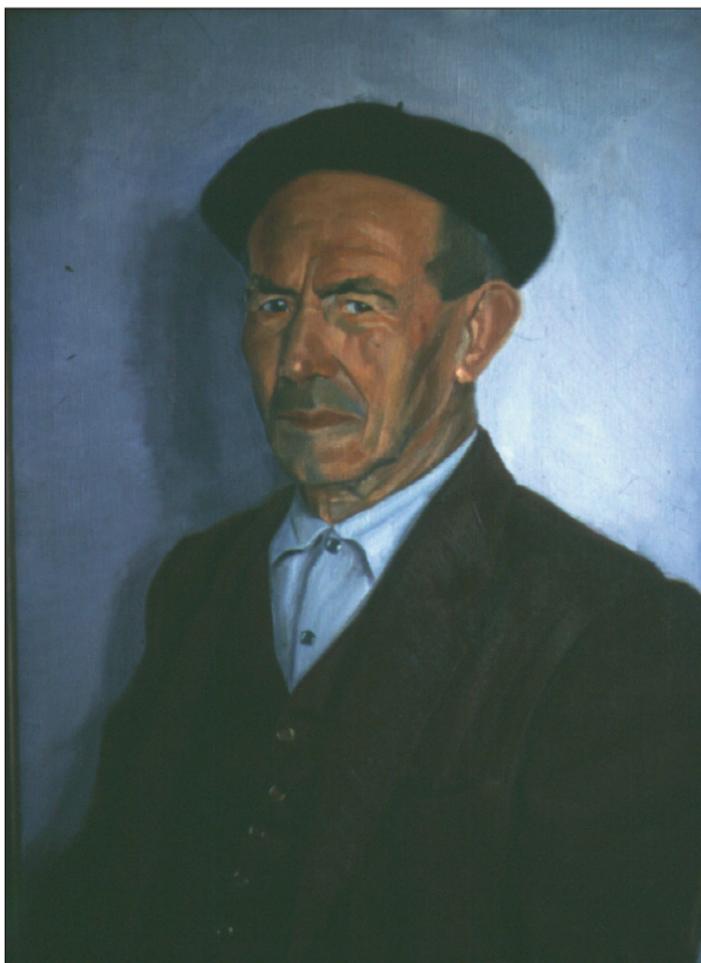


Fig. 1. *Mi abuelo Manuel*. 1960

pliendo esta función: la observación del modelo como medio de confluencia entre educando y educador; la Naturaleza seguía siendo por tanto el principal germinador de los interrogantes.

Simultáneamente, realizaba otra actividad movido por una necesidad que entonces tampoco sabría explicar y que ahora sí comprendo, a la vez que lamento no haberlo hecho con más intensidad: pintar fuera de la Escuela, aprovechando cada rato libre. El pintar fuera de la Escuela representaba cada vez más algo así como un desahogo, en el que el móvil principal era soltar libremente los colores en la tela. Incluso en ocasiones me levantaba por la noche para, fugazmente, plasmar un sueño que había tenido. Otra actividad era, si bien no de una manera ordenada, escribir y escribir. En la Escuela era ecléctico y a la vez, fuera de ella, era cuestionador y romántico. Como he dicho antes, añoro no haber intensificado más esa faceta de pintar fuera, y actualmente lo aplico como consejo hacia mis alumnos, pues entiendo que es generadora de jugos gástricos que permiten digerir el necesario bombardeo que recibe el educando.

Mi evolución como alumno se realizó mediante un proceso de percepción naturalista, fruto de una gradual sensibilización de los sentidos, desde un inicial sentido de tangibilidad de los objetos, a partir del tacto, identificando los elementos con lo tectónico-escultural a lo que le aplicaría el color local. Antes de mirar hay que tocar el modelo con los ojos cerrados, como un ciego; ver la diferencia entre una carne y una tabla, entre un raso y una seda nos venía a decir el profesor Soria Aedo en la clase de Retrato. Ya el año anterior, en Preparatorio, había quemado los pinceles pequeños porque me iba percatando que pintaba pequeño. Fui abriendo los ojos a la percepción como mera capacidad de llegar a una mejor relación de totalidad y síntesis de los elementos naturales representados. Iba entendiendo proporciones y planos de relación entre las partes de cada forma y de cada una de ellas con las demás. El color, sin dejar de ser local —o más bien en la búsqueda de lo local—, se iba relacionando en armonías grises hasta las tierras, dentro de la parca paleta que entendemos por castellana. Iba sinteti-

zando la realidad estática, pero en función de aprehenderla eclécticamente, y conseguía unos resultados satisfactorios en el aspecto académico. El dibujo lo entendía con un sentido pictórico, con la diferencia de la limitación cromática, tendiendo a verlo no como línea, sino como manchas de luz en un drama de medias tintas entre el blanco y el negro, en donde la línea surgía como fruto del choque entre dos masas lumínicas de diferente intensidad.

Por entonces me interesaba más por la Historia del Arte y la directa observación de las pinturas entroncadas en ella, que por la pintura actual de las galerías de Arte, aunque sí las visitaba con avidez.

En una ocasión, estando en la clase de Retrato, posaba la que había sido modelo de Julio Romero de Torres, Natalia. Quizá provocado por aquello de que había sido pintada y popularizada por dicho pintor —aunque éste ya entonces no me fascinaba— pues, según ella, fue la modelo del cuadro que de este pintor figuraba en billetes de cien pesetas, ponía un denodado interés en hacer algo magnífico. En su ejecución pintaba y raspaba, pintaba y volvía a raspar, pero el cuadro, lejos de progresar, se iba cansando y hundiendo, y con él yo hasta la obsesión. En medio de una sesión de la clase de pintura, dejé los pinceles para salir corriendo calle Alcalá abajo. Cuando llegué al Museo del Prado, el portero me llamó la atención, haciéndome tomar conciencia de que llevaba puesta la sucia bata en la que, nervioso, acostumbraba frotar ciegamente mis pinceles, la cual dejada en el suelo, casi se mantenía erecta como si tuviese un torso incorporado. De nuevo volvía a Velázquez, y tras la contemplación de la cabeza de Felipe IV recobré una gran serenidad²; recogí mi bata y me incorporé a la clase. En aquel rato que quedaba de la mañana acabé la cabeza de Natalia. Velázquez no me había acomplejado, una vez más me había serenado con su secreta y pedagógica sencillez; la lección era ésta: para pintar todo, no se puede pintar todo.

² Museo del Prado. Madrid. Catalogado con el n° 1185. Felipe IV (L. 0.69 x 0.56). Ca. 1655/60.

Próximo a finalizar la carrera, la clase de Paisaje representó para mí la apertura a un mundo nuevo. Inicialmente tomé esta asignatura como algo secundario, creyendo que hacer paisajitos era fácil y cómodo, refugio de malos pintores, pues lo mismo daría, por ejemplo, pintar un árbol más alto, más bajo o más rechoncho. Veía más dificultad en la figura humana, debido al rigor de sus proporciones y al color, además de entenderla como el elemento temático más expresivo y fascinante por ser el más próximo a nosotros mismos. Llegado cierto momento del programa de clase, el profesor nos pidió que pintásemos sin contemplar el natural, pero sí con la referencia de apuntes, dibujos, notas o recuerdos. Me hallaba atado; trataba de rememorar literalmente los elementos del paisaje y me surgían los objetos —que no los elementos— tópicos, bajo formas y colores igualmente convencionales y tópicos, debido a que estaba acostumbrado a agarrar y agarrarme al modelo estático. Quedándome a solas ante el lienzo, y con el pretexto del tema de paisaje, no sabía usar de esa libertad y ambigüedad paisajísticas, y pretendía asirme a la rememoración del modelo del natural, recurriendo a lo anecdótico del recuerdo. Esto constituyó una sacudida tras la cual comencé a ver que el paisaje me suponía un móvil para acceder a un sentido de libertad, pero a la vez de desnudismo, comenzando a desprenderme de la trascendencia esterilizante y anecdótica. Había desarrollado una capacidad de análisis que se iba estructurando y sometiendo a un sentido compositivo, sí, pero de manera fría, desde fuera, convencional y ajustada a lo que solemos entender por académico. Una corrección del profesor Martínez Díaz me dió mucho que pensar: Se nota que sabes que te lo sabes; lo que significaba que no cambiaba la moneda, pues hacía trabajos correctos pero sin emoción, carentes de ese riesgo y tensión apasionada que da sentido y calor a la obra.

Comencé entonces a percibir con más claridad la obra como valor unitario en sí mismo, no como fruto de una suma de partes, lo que me permitiría entender los aspectos reales más como referencias. De ahí la aparición del color como sentimiento de relación armónica y

aspecto principal de lo anímico en la obra, más allá de una traducción más o menos feliz de lo que como color local me ofrecía cada elemento natural.

Con la asignatura de Paisaje, y al comprender más la obra como valor unitario bajo el mando del clima anímico, comencé a sentirme más libre y a la vez más integrado en aquel acontecimiento, del que me consideraba como un elemento más. Las formas se tornaban abiertas y desprendidas a un fenómeno total y, como consecuencia, creo que toda mi personalidad sufrió una transformación orientada a una nueva manera de ver y de interrogar. Pero todo lo que pienso acerca del paisaje seguiría madurándose posteriormente, por lo que lo iré desarrollando como tema más adelante. Por otra parte, resulta obvio decir que mi actitud ante el modelo o la figura experimentó un cambio hacia esa nueva visión (Fig. 2 y 3).

LA CRISIS DEL POSGRADUADO. TRES AÑOS DE AISLAMIENTO

Terminada la carrera, pude comprobar que mi criterio con respecto a lo que entendía y esperaba de esta profesión había cambiado rotundamente en relación al que tenía en aquellos momentos iniciales y que me había movido a cursar estos estudios. Mientras entonces me guiaba el mito del pintor, ahora sentía una clara necesidad de entender la pintura como forma de realización personal, como recurso para comprender mejor la vida y a mí mismo, por encima de que tal actividad constituyese un medio de subsistencia, aunque ello no fuera deseñable. Este enfoque, que reconozco bastante romántico, se vería reforzado poco después con la lectura del pequeño pero enjundioso libro de R. M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*.

Como alumno, me había entregado a un bombardeo de información cultural y técnica sobre lo que se impartía en los estudios de Bellas Artes, en aquella recoleta y entrañable escuela de la calle Alcalá³ de la que salíamos

³ La antigua Escuela Superior de Bellas Artes San Fernando cerró sus puertas como centro docente en el año 1967, trasladándose a su



Fig. 2. *Tía Doro*. 1962.

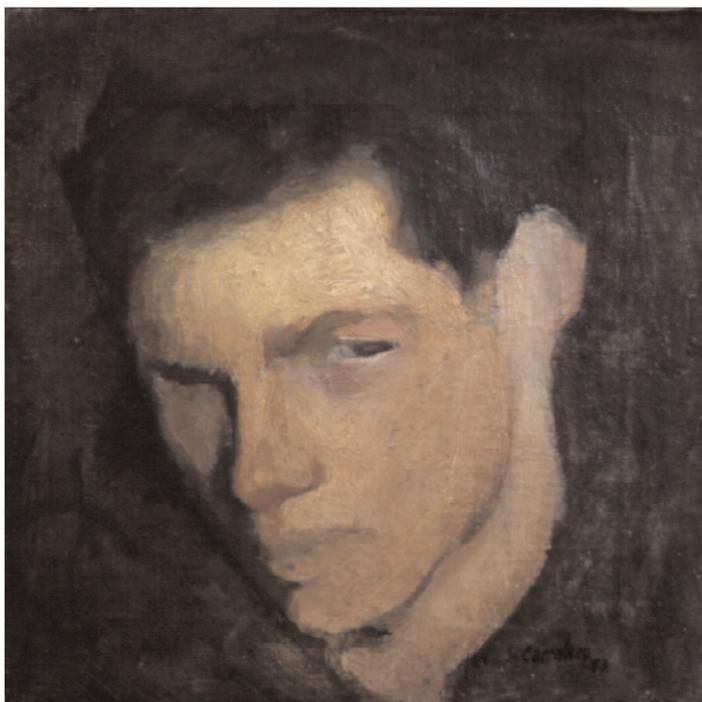


Fig. 3. *Estudio de cabeza*. 1963.

durante los descansos de las modelos por su puertecilla trasera a tomar el café o el chato mañanero a la estrecha calle de la Aduana, mientras discutíamos en grupo las frustraciones por la veladura que se había ensuciado. Pero a pesar del mencionado bombardeo, todavía había lagunas, pues quedaba inconcluso el conocimiento de los últimos movimientos artísticos. Llegado aquel momento, me faltaba además digerir todo lo aprendido, para hallar la adecuación de medios y conceptos a mi forma de ser y de sentir, y completar a la vez la actualización informativa antedicha. Es decir, debía superar el sello que se nota al recién salido de la escuela y, aprovechándome del sedimento de sus enseñanzas, dar salida a la personalidad que pudiera poseer en sintonía con el momento. Pero, ¿cómo debía llevar a cabo tal pretensión? Pensaba que la personalidad no se lograba eligiendo una forma determinada de hacer, un estilo que obedeciese a unas consignas previas; sino dejándose llevar por lo que en cada momento apeteciese pintar para después, pasado el tiempo, mirar hacia atrás y, ante las obras realizadas, poder hallar el hilo de unas características personales. Hilo conductor que, a su vez, no tendría que resultar necesariamente homogéneo o constante, pudiendo ser variable, al igual que en la vida, en la que hay momentos de reír o de llorar, de optimismo o pesimismo, de trascendencia o de liviandad, tensión o relajamiento.

Al mismo tiempo, y por haberme planteado ese deseo de realización personal por medio de la pintura como actividad prioritaria de mi expresión, consideraba peligroso aparecer prematuramente ante el público con mi obra —aunque ya tuviese la carrera concluida—. No sintiéndome lo suficientemente seguro, pensaba que podría ser perjudicial, tanto en el caso de un posible éxito como ante la posibilidad de fracaso, bien de público o de crítica. Además necesitaba no desprenderme de

actual ubicación en el Campus de la Universidad Complutense, pasando a ser su estructura docente como Facultad de Bellas Artes en el año 1978.

la obra, para poder hacer un análisis retrospectivo y clarificador. Por otra parte, creía que las posibles ventas podrían generar una dependencia de necesidades que me condicionasen a la hora de hacer la obra pensando en su traducción monetaria. Todo esto quizá pueda parecer muy idealista, pero así fue durante tres años, salvo alguna ligera excepción. Las necesidades monetarias se fueron cubriendo en el mínimo necesario, ejerciendo la enseñanza durante las horas justas para tal fin y así disponer del máximo tiempo posible para estar a solas, pintando o soportando las indecisiones, incertidumbres y amarguras. Tantas y tantas veces de no saber qué hacer, y preguntándome a menudo si tales planteamientos no serían absurdos: pintar, ¿para qué?, y la respuesta que cada vez volvía a emerger positivamente y con nuevos ánimos.

En ocasiones, en un mismo día trabajaba en cuadros con enfoques estilísticos distintos: fauvista, impresionista o surrealista por apuntar la representación de un sueño que había tenido; otras veces partía de una pura especulación con formas abstractas, etc. Copié en el Museo del Prado El bufón Calabacillas, de Velázquez; también a Goya en La maja y los embozados, y otros. Era un tremendo y dramático revoltijo del que hoy no me arrepiento, ya que me hizo entender muchas tendencias en el intento de asumir sus postulados mediante la práctica misma. Esto me dio posteriormente la posibilidad de elegir el lenguaje más adecuado y personal mediante la depuración selectiva, y no por la limitación del desconocimiento; aunque, naturalmente, siempre tenga limitaciones como humano. También me parece importante lo que aquellos pasos me aportaron en el sentido de poder acceder con un criterio más amplio a las diferentes manifestaciones de los demás; tanto por lo que respecta al propio enriquecimiento personal, como a mi labor de enseñante, labor que considero muy significativa vocacionalmente.

Pasado algún tiempo, fui mirando conjuntamente aquellos cuadros que se habían ido amontonando y observé que, en medio de todas aquellas posturas tan diversas, entreveía un hilo conductor que se iba manifestando, y

que a grandes rasgos podría definirse como una tendencia cada vez más marcada hacia la síntesis, consecuencia ésta de un análisis previo de los elementos naturales, con amplios recorridos de masas y formas cada vez más tensionales, lo que daba a las obras un carácter dramático. En cuanto a los temas, tocaba un poco de todo, aunque inicialmente había cierto predominio de la figura humana, naturalezas muertas e interiores. Entretanto, comenzaba a aparecer otro aspecto: la atracción de realizar paseos por el campo, de recorrerlo y verlo más que de pintarlo; en ocasiones me venía a la mente el recuerdo de algún reciente acontecimiento ocurrido durante un paseo campestre, o del fenómeno meteorológico o ambiental asociado a él, más que del paisaje en sí.

Pero al margen de hechos aislados como el anterior, fue llegando un momento en el que los resultados pictóricos se iban centrando y adquiriendo más homogeneidad y cuerpo, dentro de las características anteriormente citadas, con una visión cada vez más simplificada y decidida, cada vez más próxima a la abstracción de una realidad. No obstante, comencé a darme cuenta de que había algo que se me escapaba. Ganaba más y más en facilidad y habilidad técnica en función de lo que la naturaleza me ofrecía pero, a pesar de ello, me quedaba una sensación de frustración e insatisfacción; al margen de que los resultados pudieran gustar a un cierto público (por entonces –1967/68– ya comenzaba a sacar obra y obtuve algún que otro premio). Había facilidad y fluidez estilística, con unas características peculiares que marcaban un estilo personal, pero que a nivel íntimo no me estimulaban; reaparecía aquel sabes que te lo sabes.

Entendí que, tanto si hacía una obra muy realista o de una síntesis abstracta, había tomado conciencia de que algo se me escapaba en la contemplación de la naturaleza que intentaba traducir al lienzo. Se perdía la extraña sensación que me había seducido y por la que había decidido plantar el caballete y ponerme a pintar. El resultado, realista o abstracto, quedaba decorativo y epidérmico. De este modo, volví al paisaje con una gran ansiedad, porque a través de él sentía más clara e intensamente ese fenómeno atrayente, dinámico, presto a estimular la imagina-

ción mediante sugerencias evocadoras, oníricas y metafóricas. Ahora bien, puesto que veía que tras ir en pos de temas variados durante una temporada, seguía permaneciendo en esa epidermis, me propuse un programa de profundización ante un solo tema (Fig. 4).

INVESTIGACIÓN EN PROFUNDIDAD SOBRE UN TEMA:
“EL VALLE DE PERALES” (1969)

La cuestión que se me planteaba en ese momento era, como he dicho anteriormente, la necesidad de pararme y ahondar en un tema. Elegí un pequeño valle castellano de gastados montes, de color ceniciento y a primera vista poco definido, o más bien indefinido por casi monocromo, pero que, a pesar de ello, me seducía mucho. El lugar evocaba en mí cierta melancolía y un secreto diálogo, a través del cual me sentía transportado hacia una fusión en la que los montes se humanizaban, o yo me sentía monte. Resultaba fascinante percibir que ante aquel entorno tales evocaciones se daban en cualquier situación, con diferente luz y a distintas horas: por la mañana o por la tarde, incluso de noche; lloviendo o con el cielo despejado. Esto me condujo a pensar que, si bien es cierto que la luz nos permite ver los elementos, estando por tanto estos supeditados a las variaciones de aquella, existe no obstante una esencia o transfondo invariable que puede ser descubierto. Comprendí que la luz, y consecuentemente el color, e incluso las formas cambiantes que de ello derivaban, los tenía que entender como medio, pero no como finalidad o como protagonistas en sí mismos. Por tanto, debía adoptar una postura estética antiimpresionista, sin renunciar por ello a los conocimientos aportados por este movimiento, entendiéndolos y aceptándolos sí, pero como aportaciones a los recursos del medio específicamente técnico. Todo esto me indujo al planteamiento y búsqueda de un programa de trabajo con un método exhaustivo.

¿Cómo abordar la empresa de profundizar en ese reto? Si trabajaba directamente del natural, sabía que se repetirían las experiencias pictóricas anteriores, que me quedaría de nuevo en lo externo; a no ser que forzase



Fig. 4. *Primavera en Cacabelos*. 1968.

una interpretación que discurriría por otros derroteros. Si, por el contrario, pintaba en el interior del taller con el recuerdo del tema, me saldrían probablemente unos resultados farragosos, carentes de un mínimo apoyo necesario en las estructuras básicas de aquello. Si abordaba el tema pintando cuadros grandes y ante el natural directamente, la mancha inicial podría resultar más o menos sugestiva pero, ¿qué ocurriría con el paso de las sucesivas sesiones? Se iría quizá imponiendo una corrección convencional del tema, en detrimento de la emoción y el carácter perseguidos. Si realizaba apuntes directos, podrían, por su rapidez de ejecución y su tamaño, tener una frescura y unas sugerencias más próximas, pero sin conclusiones maduras; además, si hacía varios de estos apuntes sistemáticamente, ello impediría el proceso de profundización, entrando las ejecuciones en el campo amanerante de los actos reflejos. Incluso si a partir de los apuntes directos hubiese intentado desarrollar el cuadro después en el estudio, las sugerencias de aquellos me podrían poner en marcha para su realización, pero el desarrollo de la obra estaría muy influido por unos conceptos y unas vivencias acumulados con anterioridad y que, al margen del resultado estético, desvirtuarían el fin perseguido: la captación del *fantasma subjetivo* de un lugar concreto.

Acaso todo esto que ahora expongo suene a exceso de elucubración; puede ser que por entonces no lo pensara con esa complejidad, pero también es cierto que esencialmente lo tuve en cuenta, como lo confirma el programa de trabajo que adopté.

Considerando las razones que he comentado, parecería que con aquella postura estaba cerrando todos los caminos, todos los tamaños y métodos, como si ninguno fuera el adecuado, negando con ello toda posibilidad de abordaje. No fue sin embargo así, pues comprendí que tendría que interrelacionar las diferentes opciones en un proceso cíclico.

Por lo que respecta a los tamaños, comencé haciendo trabajos pequeños —35 x 27 cm aprox.— que me permitieron, por sus características de reducido tamaño y rapidez de ejecución, irme desprendiendo de conceptos

habituales que se imponen en los cuadros grandes debido a las continuadas sesiones. Posteriormente y de una forma gradual, iría aumentando los tamaños, pasando por 61 x 46 cms. hasta llegar a 146 x 114 cms.

En cuanto al espacio de trabajo, practiqué la simultaneidad constante entre ejercicios realizados en el taller, mediante el recuerdo, y otros elaborados directamente del natural.

Por último y en relación con el método, consideré importante comenzar por ejercicios en pequeño tamaño trabajando en el estudio, sirviéndome del recuerdo, tras haber paseado y contemplado el lugar durante largo rato, en diferentes horas del día y bajo diferentes condiciones climáticas. Así, ante las carencias y lagunas en el conocimiento analítico formal del tema, se suscitarían preguntas que generarían la necesidad de volver a él, no con intención de calcar ni de sintetizar, sino de preguntar esencialmente aquello que hubiera fallado o faltado en el ejercicio de taller.

En los trabajos iniciales, tras pintar alternativamente en las dos situaciones extremas, es decir, en el estudio y directamente del natural, los primeros resultados también fueron extremos. Los cuadros del estudio, pintados a partir del recuerdo, salían liados, farragosos, carentes de estructuras esenciales decididas, y con un color que, como gris, era sucio, uniforme e inexpresivo. Las obras pintadas del natural, por su parte, surgían con la habitual característica de mi etapa anterior, ya fueran analíticas o esquemáticas. Pero cuando retornaba de nuevo a trabajar de memoria en el taller, y sin ningún ejercicio anterior a la vista, los resultados iban siendo cada vez más ordenados, además de poder observar en ellos cómo iba queriendo hacer aparición esa cosa esencial que me preocupaba. Y así, con cuadros de pequeño formato, alternando constantemente los ejercicios de memoria con los del natural a diferentes horas y con diferentes luces, se iba produciendo la convergencia entre ambos, por vía natural y sin forzar ninguna estereotipación, de tal manera que cada vez se diferenciaban menos los resultados de los dos métodos, junto con la gradual aparición del fantasma subjetivo. El tratamiento y la técnica iban acusando

do también un cambio, con la poda y esencialización de los elementos plásticos adaptados en profundidad al fin perseguido. Este proceso fue haciendo surgir el huidizo fantasma, hasta el punto de que podía llegar a verlo en la contemplación directa del natural como si fuera real y objetivo. Es algo similar a lo que ocurre cuando miramos una mancha o una nube que inicialmente nos atraen aun sin saber por qué; tras observarlas surge la metáfora y se convierten en un animal, una persona, una cabeza u otra cosa, siéndonos imposible después sustraernos a ello y retornar a la visión de la mancha inicial, de tal modo que siempre que la contemplamos aparece aquella figura. Este aspecto de especulación imaginativa ha sido tenido en cuenta a lo largo de la Historia del Arte, como lo prueban los escritos de Leonardo da Vinci⁴, Alexander Cozens (con su método denominado *Blot Drawing*)⁵ y otros hasta la actualidad. También en Psicología es aplicado en el llamado Test de Rorschach⁶.

Habiendo llegado mediante los ejercicios de pequeño formato a unos resultados más óptimos de lo que pretendía, y tras la realización de diez o doce de ellos (seis de cada), fui aumentando gradualmente el tamaño, repitiendo las mismas actitudes que en los anteriores, hasta llegar a los formatos de 146 x 114 cm.; pretendía que estos tuvieran la maduración propia del tamaño grande, pero manteniendo en lo posible la síntesis de los tamaños pequeños. Colaboraba a ello un elemento auxiliar que me resultó muy interesante como investigación: se trataba de utilizar diapositivas tomadas de los ejercicios de pequeño formato, así como de apuntes y fragmentos, que al ser proyectadas en la pantalla, a tamaño mayor, permitían observar aspectos intuitivos de la composi-

⁴ Rfr. DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la Pintura*. Madrid, Editora Nacional, 1980, 3ª ed., pp. 362, 364.

⁵ Método que consiste en desarrollar libremente la composición y formas que estas le sugerían sobre el papel, y que parece ser lo describió en su libro titulado *Nuevo Método de ayudar a la invención en la composición de paisajes* (1785-86), desarrollado partir de la idea anteriormente citada de Leonardo da Vinci.

⁶ RORSCHACH, Hermann. *Psicodiagnóstico: una prueba basada en la percepción*. Buenos Aires, Paidós, 1969, 5ª ed.

ción, ordenamiento y tratamiento del color, y otros relacionados con motivaciones personales. Este procedimiento ofrecía igualmente la posibilidad de relacionar lo que de común puede tener el orden en cualquier tamaño, así como los conocidos paralelismos de organización entre un microcosmos y un macrocosmos. Tales observaciones pueden ser motivo de análisis para transformar y adaptar los conceptos plásticos del individuo en función de su personalidad y su ritmo interno, por la misma razón que los pequeños cuadros, dibujos o apuntes han sido frecuentemente dinamizadores de conceptos y pioneros de obras mayores. Un digno ejemplo sería Goya, cuyos *Caprichos*⁷, *Los Desastres de la Guerra*⁸, y demás trabajos de pequeño tamaño, realizados ya entrado en la segunda mitad de su vida, surgidos por una auténtica necesidad interior de desahogo que cumpliría una función de terapia psíquica, fueron los que le liberaron del convencionalismo de los *Cartones para Tapices*, transformando y modificando su concepto hasta hacer surgir *Los Fusilamientos* o *Las Pinturas Negras*⁹. No dudo, sin embargo, de que muchos pintores habrán seguido este proceso por vía intuitiva, pero obedeciendo a una razón interna; yo mismo por aquel entonces tampoco lo vería tal como lo estoy exponiendo ahora, sino más primariamente.

Cuando llegué al final de la serie *Valle de Perales*, entendí que, al margen de categorías de valor, había encontrado el camino de adecuación fondo-forma, que hasta entonces no había pasado del aprendizaje y la educación del lenguaje, técnica y medios plásticos. Ahora se me abría la puerta para penetrar hacia el fondo esencial que justifica a la pintura como necesidad y medio de expresión en armonía con uno mismo. Hasta entonces no me había dado cuenta suficientemente de que, si bien todo lo anterior era necesario, el ser pintor no radicaba en conocer un estilo u otro, una técnica u otra, sino en hacer aflorar, por medio de la adecuación, las motiva-

⁷ Serie de grabados realizados entre 1796 y 1799.

⁸ Serie de grabados realizados entre 1810 y 1820.

⁹ Museo del Prado. Madrid. Catalogado con el n.º 749 *Tres de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (L. 2.66 x 3.45). 1814.



Fig. 5. *Valle de Perales*. 1969.

ciones más íntimas, pues la esencia del arte no es la imitación, sino la expresión (Fig. 5).

HASTA HOY (1982)

Con el ciclo *Valle de Perales* sentí que la pintura me había agarrado. Pero paradójicamente iba entrando en una etapa de progresiva apatía, que acaso tenía su principal origen en otras cuestiones extraartísticas, cuestiones que no viene al caso especificar ahora. El hecho es que perdía ilusión hacia lo que me rodeaba. Si de alguna manera puede entenderse por vejez la pérdida de interés hacia el entorno, la pérdida de la capacidad de impresionabilidad y curiosidad, yo me estaba sintiendo viejo de forma prematura. ¿Obedecería mi apatía a un recurso psicológico ante circunstancias que me resultaban particularmente inmovilizadoras? En cualquier caso, no podía aceptar tal quietud y encogimiento, sintiendo que debía reaccionar y salir, aunque fuese temporalmente, de aquel ambiente en el que me sentía presionado. Pensé entonces en la necesidad de un traslado, pero no a un lugar de cultura y civilización más refinadas, sino a algún sitio donde los problemas humanos estuvieran a flor de piel y pudieran provocar una sacudida íntima y vivencial. No se trataría, por tanto, de la atracción hacia París, por ejemplo, con sus museos y sus artistas representativos de las últimas manifestaciones, sino hacia un lugar del Tercer Mundo. Las circunstancias me vinieron a ofrecer en ese preciso momento una oportunidad idónea: un contrato de dos años como profesor en la Escuela Nacional de Arte y Bachillerato en Artes Plásticas de San Salvador (C.A.).

Dos años estuve en San Salvador (1970-1972), y fue una etapa que supuso una sacudida y experiencias inolvidables, especialmente en el aspecto humano que a su vez redundaría en lo pictórico. Los problemas sociales, a flor de piel ya por entonces, irían aumentando progresivamente hacia la fatal maduración de la tragedia vivida por aquel país centroamericano, y que quizá constituya el símbolo máximo de la convulsión general de todo el continente.

La difícil situación del país me hizo tomar conciencia, humana y en consecuencia política, llevándome a la consideración de que había que desarrollar una labor muy importante y misional durante los dos años de estancia previstos por el contrato. La labor consistiría esencialmente en intentar una intensa colaboración, encaminada hacia la sensibilización de aquel deprimido pueblo, por medio de la misión a que me había comprometido: la enseñanza del arte y sus problemas educativos. No es que hiciera programa de no pintar, sino que había otra tarea prioritaria, que no era precisamente *hacer las Américas* o pasar como *mero turista contemplativo*, sino fundirme con aquel inminente problema social.

El análisis de los conflictos que veía, sumado a la ceguera (consciente o no) del gobierno y con él, de su Ministerio de Educación, me iría cargando de honda inquietud, porque percibía un clima social comparable a un volcán a punto de vomitar su lava. Quien lea esto puede preguntarse qué tiene que ver este asunto con la pintura en general y con la mía en particular. Creo, sin embargo, que sí tiene relación, y mucha, aunque sólo sea porque la pintura es una consecuencia del hombre y de todo lo que su ser comporta. Se relaciona además en cuanto a que, mientras la literatura hispanoamericana posee voces muy conocidas, de gran altura internacional, que precisamente reflejan y se nutren del sentir de su ambiente, sin embargo no suele pasar lo mismo en la pintura. En aquel país, la pintura estaba representada por artistas que, o bien trataban de emular el *eslabón perdido* de lo precolombino, o bien, las más de las veces, copiaban descaradamente el último cuadro abstracto (ya en su totalidad o en un fragmento) reproducido en la última revista procedente de Nueva York, prestándose con ello a un modo de pseudo-colonización y antisensibilización de la vivencia propia.

El caso es que mis pinceles estuvieron abandonados durante los cinco primeros meses y, curiosamente (o más bien sintomáticamente), arranqué a pintar tras haber entrado en una depresión anímica motivada por los mencionados problemas sociales, junto con la natural dificultad de adaptación. No es hacer literatura el decir

que considero que los cuadros surgidos en aquellos momentos constituyeron el mejor psiquiatra; mejoró con ellos mi estado de ánimo y mi disposición para ver con mayor claridad, serenidad y objetividad el cómo tendría que enfocar mi colaboración en aquellas tierras. Esto no es casual, y concuerda con la experiencia de que los movimientos más cargados de expresionismo han coincidido con etapas de depresión, colectiva o individual, como suele ser frecuente en los periodos de posguerra.

Los cuadros que pinté entonces solían presentar —y no por un planteamiento racional— figuras inmersas y arrinconadas en grandes espacios. Hoy veo que simbolizaban la fuerza poderosa de la *circunstancia* frente a la pequeñez del ser humano, del *yo*, de la impotencia de aquellos hombres para frenar la tragedia. Los colores me surgían entonados en plomizas gamas grises, tonos tristes que nada tenían que ver con la oferta colorista y fogosa propia de la naturaleza tropical. Esto probablemente se debía a que, en contraste con la alegría del paisaje, estaba la parte triste y gris del alma de sus habitantes. A este respecto, el crítico Jorge A. Cornejo, refiriéndose a un cuadro que realicé en aquella etapa, decía lo siguiente:

“Soledad” expresa un estado de ánimo, interpreta toda una realidad humana, es como si cada uno de nosotros estuviera recostado contra un inmenso muro, como un terrible símbolo que nunca logramos traspasar.¹⁰

Pero este tipo de obras (Fig. 6) correspondió a un periodo breve; posteriormente mis sentidos se abrieron a una naturaleza paisajística tropical de exuberancias cromáticas y vegetales. Sus montes de origen volcánico me sugerían estructuras potentes y agresivas; esta característica entroncaba con una predisposición que ya venía apuntando en mi pintura desde antes de arribar a América, potenciada allí por las peculiaridades de aquella naturaleza. El color se iría transformando desde la

¹⁰ CORNEJO, Jorge A. Diario *La Prensa*. San Salvador, 14-X-1972.



Fig. 6. *Marginaciones: San Salvador.*

tristeza hasta la agresividad, de los grises plomizos hacia un cromatismo de llamarada que incidiría decisivamente en un cambio del color en mi obra; cambio que se extiende hasta hoy. Posteriormente la exaltación cromática se fue ponderando y serenando, aunque muy lentamente y después de pasado bastante tiempo desde mi regreso a España. Aquel paso en el cromatismo fue evolucionando desde una reacción pendular hacia la moderación, para no dejar de ser ya el elemento que entiendo como principal protagonista de mi obra.

En una ocasión, disponiéndome a realizar una exposición en México D.F. invitado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, y a pesar de que creía que el autor no tiene que defender la obra por otros medios que no sean el de la contemplación de la misma, mientras me encontraba revisando los cuadros que iba a seleccionar para ser expuestos, me surgió escribir lo siguiente:

Días de millones de años se han gastado hasta cumplirse ese sexto día de creación; hasta lograrse ese equilibrio relativo, por dinámico, entre el mundo inorgánico y el orgánico.

La carrera por la superación implica ese dinamismo, esa necesidad de luchar por la supervivencia, pues para esa superación nos tenemos que apoyar en algo, pero a la vez y por la misma razón algo se apoya en nosotros. Así pues, somos oprimidos y opresores.

El vegetal depende de la gacela; la gacela del león; el vegetal, la gacela y el león, del hombre; el hombre de los demás hombres y de algo superior inaprehensible hacia donde tendemos. El mundo inorgánico depende del orgánico, de ahí que sólo surgan ya diminutas, microscópicas especies, y por conveniencia, para que se encarguen de completar el ciclo de la materia, para así podemos seguir apoyando en ella.

Al contemplar el paisaje siento esa represión, siento esa lucha. Cada árbol, cada piedra, cada monte, cada mancha son un ser frustrado, por sometido, un ser que cruje por levantarse para después tomar forma. Pero sigue siendo árbol, piedra, monte o mancha. Creo que algunos de mis paisajes expresan ese sentir.

Este escrito figuró en el catálogo de la exposición de México en 1972 y representaba la revelación, por la vía del pensamiento y su plasmación escrita, de unos extraños sentimientos que parecían comunicarme los elementos naturales mediante un misterioso y peculiar diálogo. Tal sensación era la que más sentido venía dando a ese *fantasma subjetivo* que me ofrecía la contemplación del paisaje natural, provocándome a sorprenderlo en su plasmación en el lienzo, y que comenzó a tomar cuerpo en mi obra con el ciclo *Valle de Perales*. Descubrí que, no por casualidad, estos sentimientos se correspondían con una serie de ideas que comenzaron a germinar en mí a partir de las enseñanzas recibidas en la asignatura de Anatomía, impartida por el profesor Fernández Curro. Las ideas a las que hago referencia se relacionan con las investigaciones sobre la evolución del árbol biológico del que, parece ser, partimos todos los seres vivos; árbol que se diversifica después por procesos de mutación debidos a necesidades de adaptación para la supervivencia. Por tanto, nuestro origen primario sería común, partiendo éste a su vez de la materia originaria. Esta teoría sobre nuestro origen y evolución todavía en 1972 casi se consideraba como tema tabú, a pesar de las ya históricas investigaciones de Charles Darwin¹¹, o del pensamiento filosófico-teológico de Pierre Teilhard de Chardin, y aun habiendo multitud de investigadores sobre el tema, tal como es digno ejemplo de ello el científico catalán Juan Oró¹².

A principios de 1973 regresé a España. Durante el periodo transcurrido desde entonces hasta hoy (1973-1982), observo que no ha habido en mi obra saltos bruscos en lo externo. Es como si la experiencia hispanoamericana representara la culminación de la etapa formativa (entendida en el aspecto convencional), con los tumbos que ello conlleva. Sería como la culminación de

¹¹ DARWIN, Charles. *El origen de Hombre*. Buenos Aires, TOR, 1966.

¹² ORÓ, Joan. *Orígenes de la vida: en el centenario de Aleksandr Ivanovich Oparin* (coordinadores: Federico Morán, Juli Pretó, Álvaro Moreno; prefacio de Joan Oró). Madrid, Complutense, 1995.

esa lenta búsqueda de la maduración relativa que no implica (o no desea implicar) estatismo, para desde ese momento seguir granando en profundidad, con el apoyo de unos conceptos más fundamentados, aunque estos sean siempre susceptibles de adaptación e incluso de modificación en cada momento, como fruto lógico de los procesos cíclicos. Dicho de otra manera, tras mi estancia en América tomaría cuerpo el norte cíclico personal y, a partir de entonces, vería la constante dinámica para darle cada vez más entidad.

Esta década (1973-1982) ha sido la más productiva cuantitativamente (y creo que también cualitativamente) de mi obra pictórica, aunque en los tres últimos años aminoré el ritmo en cuanto a la cantidad, debido a la preparación de las oposiciones para la Cátedra de la Facultad de Bellas Artes, con los ulteriores quehaceres extraordinarios derivados de las dos respectivas adaptaciones y traslados. Estos sucedieron primero en Marzo de 1979, con la toma de posesión de la Cátedra de Paisaje de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, y después en Diciembre de 1981, con la toma de posesión de la Cátedra de Pintura I de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Al hacer referencia a quehaceres extraordinarios quiero significar que no incluyo en ellos el trabajo pedagógico ordinario, ya que este siempre me acompañó desde que concluí los estudios de Bellas Artes. Aprovecho también para aclarar que considero que la enseñanza ha constituido una comunión de beneficio recíproco: pedagogía-creación pictórica, a pesar de que quizá ello haya podido mermar la producción en su aspecto cuantitativo.

Creo, por último, que no es necesario que me extienda más sobre esta etapa, ya que su significado se refleja de forma adecuada en el capítulo siguiente; los conceptos a los que allí hago referencia han surgido como fruto de las meditaciones desde mi pintura actual (Fig. 7, 8 y 9).

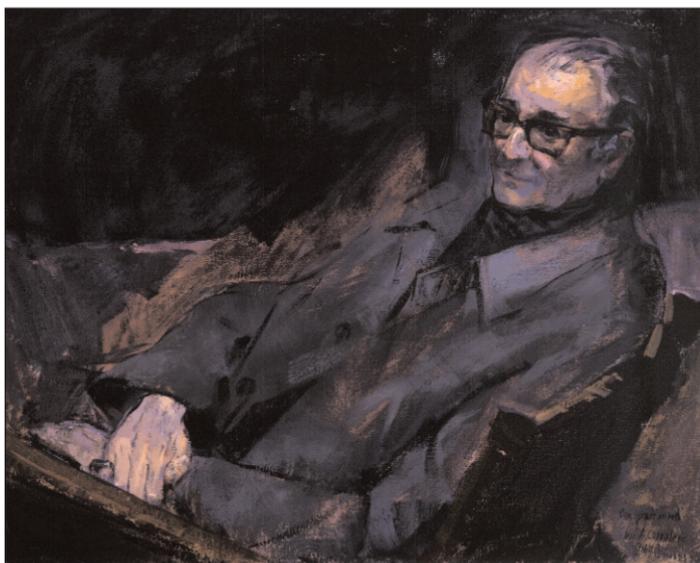


Fig. 7. *El crítico de arte Enrique Azcoaga*. 1974.

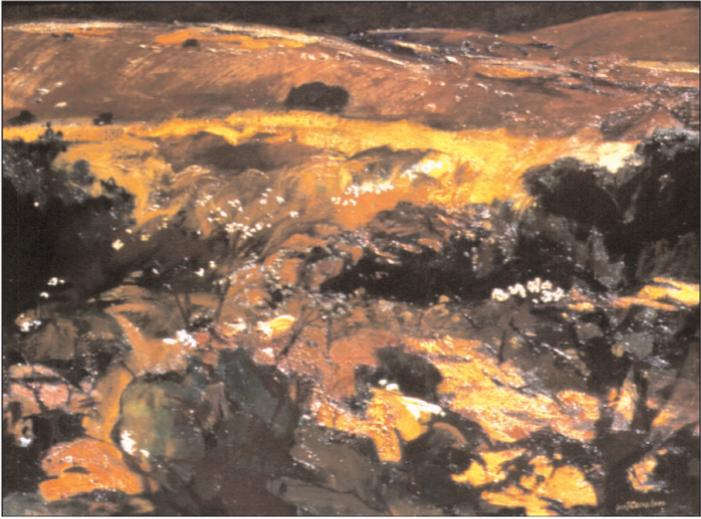


Fig. 8. *Atardecer estival*. 1975

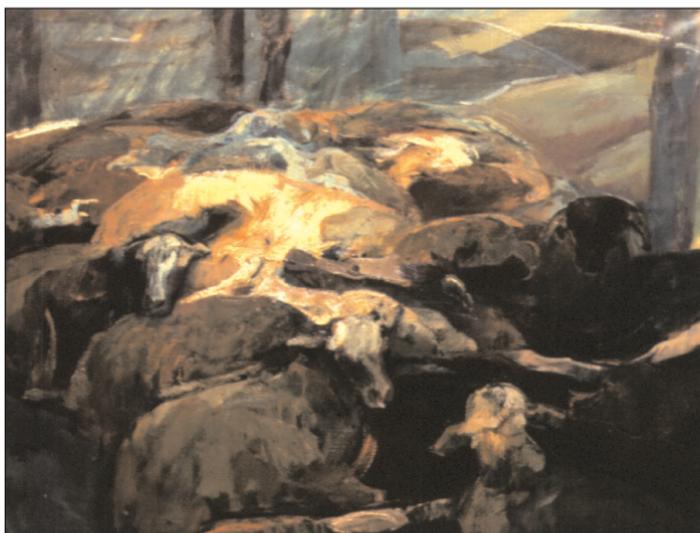


Fig. 9. *Feria en Villafranca del Bierzo*. 1976.

CAPÍTULO II

CONCEPTOS EN TORNO A MI PINTURA

LAS CONVERGENCIAS VER-SENTIR, FONDO-FORMA

En el capítulo anterior, *Pinceladas de la evolución personal*, pretendía reflejar el lento proceso que se desarrolla en el camino de *aprender a ver* para llegar a la expresión por medio de la pintura. A este respecto, podemos considerar que, mientras la palabra se va practicando y desarrollando con la persona como medio de expresión desde la infancia, la formación plástica, sin embargo, requiere todo un previo reciclaje educativo, no sólo de los sentidos, sino también de la mano (puesto que, como dijo Anaxágoras, *el hombre piensa porque tiene manos*).

Resumiendo lo que en el anterior capítulo decía, destacaré que en ese proceso de aprender a ver el punto de partida fue la observación de la naturaleza, con más o menos pretensiones de sintetización y estilización, pero con la voluntad, a través de la observación y la práctica, de aprehender la naturaleza mediante la ilusión imitativa. Acaso inicialmente el factor *expresión* contara poco, aunque siempre sea innegable su presencia en mayor o menor grado; de hecho, la sensación pura —entendida como visión pura—, tal como lo concebían los impresionistas, es una utopía, puesto que la percepción es selectiva, fruto de todo el complejo contexto cultural y psicofisiológico del individuo, de tal modo que es imposible deslindar lo que vemos de lo que sabemos. Por otra parte, si no fuera así, ¿qué quedaría de la persona? Este momento inicial (descrito en la primera parte del capítulo anterior) se correspondió con la etapa de estudiante y con la adquisición de los recursos y medios formales del lenguaje plástico.

Posteriormente vino el periodo de encerrarme en casa para digerir todo aquello que había aprendido. En este segundo momento, a la vez que continuaba con el estudio de los diversos lenguajes, buscaba que fuera aflorando progresivamente el *sentir*; ambos elementos constituían algo así como dos pilares que iban ascendiendo hacia una convergencia piramidal, conducente a una manera de *entender* y, por lo tanto, de *expresar*. Tal proceso se llevó a cabo no sin esfuerzos sangrantes, y comenzó a dar sus frutos en el ciclo *Valle de Perales* que representó, sin duda, un paso decisivo.

Tras este paso, fue surgiendo en mí la necesidad de ampliar vivencias en el plano humano que, a su vez, incidirían como consecuencia en la expresión pictórica. Esa necesidad fue la que me arrastró a Hispanoamérica, donde me encontré con motivaciones personales que, aunque en apariencia ajenas al arte, me ayudaron a comprender de una manera más clara cómo la pintura es reflejo de toda una manera de ser. Como ejemplo creo que es bastante elocuente lo narrado en el capítulo anterior sobre mis preocupaciones evolucionistas, y sobre cómo la sustancia de lo vivido puede emerger por medio de cualquier lenguaje, en este caso plástico y literario o de pensamiento. No quiero decir con esto que se produzca una suerte de traducción de lo literario a lo plástico, sino que, por medio del contacto con la naturaleza, a través de los sentidos y de todo el complejo psicofisiológico y cultural del individuo, surgen unas *intuiciones* que arrastran a una expresión plástica. Esta nueva forma de expresión, en una fase analítica posterior, es susceptible de encontrar una posible explicación por la vía del pensamiento, aunque no necesariamente.

Por lo que respecta a las motivaciones aparentemente ajenas al arte, creo que no lo son en realidad, sino que, por el contrario, tienen una incidencia muy importante en la creación artística. El pintor no puede conformarse con ser un mero contemplador a la caza de las puestas de sol; lo que verdaderamente da sentido a su obra dependerá siempre de la hondura de su persona, pues la obra no es otra cosa que el reflejo de su relación con todo lo que le rodea, de su postura ante la vida y ante el mundo.

En definitiva, pienso que el pintor no se hace solamente tras muchas horas ante el caballete, sino como fruto de un intenso y apasionado vivir, aunque para reflejarlo pictóricamente necesite, eso sí, el trabajo de muchas horas de caballete.

No se entienda lo que vengo diciendo como si yo, creyéndome en posesión de tales actitudes y aptitudes, me presentara como modelo. Nada más lejos de mi intención, más bien entiendo ese pensamiento como un reto, una meta hacia la que debo tender, una tensión en la que necesito estar inmerso y que constituye en mí la principal contradicción y drama vital.

Por otra parte, respecto a lo anteriormente afirmado en relación con la expresión como estadio creativo superior, emergente de la ilusión imitativa de la naturaleza y como producto de la suma entre ver y sentir, considero necesario aclarar que, no por ello, en mi obra actual la expresión implica la sustitución de la representación, sino el paso a la expresión activa de la representación misma. De hecho, dudo que se pueda dar una división tajante entre ambas.

Llegado a este punto, me resulta difícil definir cómo es mi pintura en cuanto a estilo, debido acaso al peligro de simplificación que conlleva, además de encontrarme sin la necesaria perspectiva histórica para ello. Generalmente tenemos cierta aversión a definir nuestras propias obras, así como a verlas encasilladas, por lo que esto supone de apriorístico, especialmente teniendo en cuenta que participo de la idea de que el arte *no es cuestión de preconceptos, sino de posconceptos* (esta frase, no siendo mía, la recuerdo sin saber con precisión de quién es: Generación del 98, ¿Azorín, quizá?). Todo esto lleva a interesarme por el análisis del proceso pictórico en la relación entre vida-hombre-arte, con el desarrollo de los conceptos desde mi personal experiencia.

Para refrendar lo expuesto, reproduzco el fragmento de un comentario del crítico Francisco Aragón referido a mi pintura:

No es de los que se ubican de inmediato en determinada corriente plástica, como es costumbre for-

malista de pintores que descuidan la formación humanística, la cultura como medio indispensable para responder ante las exigencias de la crítica: Sánchez-Carralero interrelaciona el conocimiento plástico con otras disciplinas, la filosofía, la literatura, el arte en general.¹³

En consecuencia, en el presente capítulo me referiré esencialmente a una manera de entender mi pintura y a conceptos sobre ella, que se ampliarán en el capítulo siguiente inmersos ya en los *conceptos generales*.

OLVIDAR LO APRENDIDO

Como principio de mi postura actual ante el hecho pictórico, me gustaría, cada vez que me pongo ante un lienzo, ser capaz de olvidar todo lo aprendido y dar rienda suelta a lo espiritual, a lo anímico. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que piense que la ignorancia sea el estado obvio de la creatividad, lo cual significaría una especie de retorno al embrión materno; por otra parte, ¿qué razón tendría entonces mi labor como profesor en esta materia? Lo que quiero decir es que si bien todos somos fruto de conceptos, que se van sustituyendo unos por otros en nuestra evolución desde que nacemos, sin embargo todo avance consiste en la conquista de parcelas de sombra a la luz, la que podríamos llamar *luz conceptual*.

Para explicar de forma gráfica lo anteriormente expuesto, me permitiré narrar una experiencia personal que lo ejemplifica. El ejemplo puede parecer pedante, especialmente en su conclusión, pero considero que no debo prescindir de él ni modificarlo, por ser altamente significativo al respecto y susceptible de constituir un motivo de meditación.

Estando en San Salvador año 1971, fui invitado a una cena en casa de un pintor de nombre Víctor Barrière. Entre los comensales se encontraban dos pintores más; los tres tenían en común el hecho de no haber pasado, durante su formación, por un centro oficial de arte,

¹³ Diario *La Prensa*. S. Salvador (C.A.), 26-6-1972.

aunque alguno, muy brevemente, había acudido a una academia particular de *aprender a pintar abstracto*. Habían logrado cierto nombre en su país y realmente el anfitrión tenía una obra muy agradable, obra que yo veía como llena de sensualidad pero inconexa con lo más hondo de su ser. Es decir, no le surgía como una necesidad expresiva, sino que habiendo aprendido unos pocos recursos y recetas, lograba con buen gusto una obra decorativa, con aires de actualidad o más bien de moda, pero que realmente obedecía a normas muy limitadas, preestablecidas y como tal totalmente académicas. Sus cuadros me parecían abstractos por limitación y evasión, pero no por consecuencia.

Como quiera que yo representaba para ellos la academia tradicional dado mi trabajo allí como profesor, surgió como tema de conversación la eterna polémica a favor o en contra de las academias.

Generalizando¹⁴ ellos defendían que la formación académica mutilaba necesariamente las posibilidades creativas del individuo, por lo que el artista se tenía que formar fuera de ella. Yo defendía que, al margen de consideraciones sobre la óptima programación de dichos centros, los veía totalmente necesarios, y combatía el autodidactismo con la evidencia de que aun los no titulados que han logrado destacar en el arte han sabido rodearse de verdaderos maestros, del mismo modo que no existe persona sin padres, reconocidos o no.

Mi defensa se sintetizaba de la siguiente manera: Quien no se ha formado es ignorante. Quien, habiendo recibido las enseñanzas de la academia, no se olvida de ellas y trabaja desde ellas, no crea. Quien, tras recibir las enseñanzas de la academia —oficial o no—, es capaz de poder olvidarlas por tenerlas ya digeridas, estará en condiciones de crear. De este modo, será más creador aquel que cuanto más haya aprendido, más sea capaz de olvidar en el momento de la creación, lo que le permitirá ir con la intuición por delante, pero una intuición creativa

¹⁴ Naturalmente, habría que explicar muchos matices sobre estas dos posturas, pero teniendo en cuenta que las desarrollo en otros apartados, en este caso simplifico.

que tendrá la altura a la que le haya colocado la fuerza de su conocimiento y no de su ignorancia, puesto que la ignorancia en sí misma es sinónimo de esclavitud.

A medida que avanzaba la reunión, el güisqui y la marihuana fueron tomando protagonismo, y se dio la circunstancia de que me apeteció correr la experiencia de probar esa droga blanda que, mezclada con el licor, logró dejarme “grogui”. Deseando agotar la experiencia que para mí era nueva y acaso no se repetiría, me dispuse a hacer el retrato del anfitrión. Puesto que este no tenía un lienzo en blanco, me cedió un cuadro pintado por él para que lo sacrificara. Mis manos, al igual que mi cabeza, estaban torpes y difícilmente gobernables, hasta el punto de no poder controlar certeramente donde posarse, por lo que usé como paleta una bandeja de plástico muy alargada que me permitía tener los colores bastante separados el uno del otro. Los colores eran mínimos, sólo cuatro, entre los que estaban el blanco y el negro; los otros dos, amarillo y rojo. Utilizaba solamente un pincel grande. Como iluminación, dos puntos aislados de luz en la habitación en penumbra: una pequeña lámpara de mesa iluminaba con exclusividad al modelo —quien de anfitrión había pasado a astronauta—; el otro punto era una vela que iluminaba el lienzo y escasamente la paleta. No quise más luz, ¿acaso para tener prevista parte de la justificación ante el esperado fracaso? Todos contemplaban...

La sesión me pareció muy larga, pero mi esposa, que observaba perpleja por la circunstancia en general y por mi estado en particular, y que era la única que se encontraba despejada, había contado por su reloj veinticinco minutos. Se hizo la media noche cuando se disolvió la reunión.

Al día siguiente, los asistentes a la cena acudieron a mi casa para decirme que se sumaban a la tesis que la noche anterior yo mantenía sobre las academias y la formación artística, ya que dado el estado en que me encontraba y viendo el retrato que había pintado, se veía claramente que sólo podía lograr algo aquel que tuviera una formación y, por consiguiente, algo que olvidar. Además, en su opinión, yo había dado prueba de haber observa-



Fig. 10. *El pintor Víctor Barrière* (fragmento). 1972.

do y conocer psicológicamente al retratado más que ellos mismos, a pesar de ser viejos amigos (Fig. 10).

LOS CICLOS. PERSONALIDAD-AMANERAMIENTO

Respecto a la experiencia relatada en el ejemplo del apartado anterior, sin querer decir que el retrato surgido fuese una obra maestra, ni mucho menos, y al margen del resultado artístico de la misma, confieso con cierto rubor (rubor debido a las circunstancias en que se produjo) que me satisface la contemplación de esa obra, que además constituyó para mí un motivo de meditación.

Con una visión simplista, podría sacar la conclusión de que si estaba conforme con ese resultado tendría que adoptar en lo sucesivo la misma postura creativa, es decir, debería seguir provocando situaciones como la anterior. Pero el fin lo daba por supuesto, pues arrastraría a una sistematización o automatización consistente en un funcionamiento de actos reflejos, terminando la mano por emanciparse del mandato cerebral.

Este principio, junto con el de partir de la sugerencia de manchas al azar, sería el que movería, tras el expresionismo alemán y el surrealismo, a los movimientos *Action-Painting*, *Tachismo*, expresionismo abstracto americano y otros similares, basados en la creencia de que el subconsciente del pintor es capaz de crear por sí mismo una obra de arte más pura y verdadera, por suponer que es el aspecto de la psique más libre de condicionamiento externo, hasta el punto de que el *Action-Painting* defiende que es la *caligrafía* del artista (el movimiento de su muñeca) la que da origen a la obra de arte. Estas ideas, si bien parecen relacionarse con la inspiración de Leonardo en las manchas de las paredes, presentan no obstante diferencias esenciales, puesto que Leonardo enfocaba tal procedimiento como un medio de estimular su imaginación creativa y no como un fin, como es el caso de los movimientos citados. Por otra parte, es bien conocida la compleja personalidad de Leonardo, su inquietud por tocar todos los campos, lo que dotaba de un constante alimento a su subconsciente. Personalmente interpreto que esos movimientos cometieron el

error de olvidar que al subconsciente hay que reforzarlo mediante los ciclos permanentes en que se provoca la aprehensión de nuevas vivencias y experiencias, con su aspecto analítico y consciente que, aun si no se cumple constantemente, puede dar frutos positivos en un momento dado de la vida del individuo, como en el caso de Jackson Pollock —con el sistema de manchas iniciadas al azar—, o el de Karel Appel, pretendiendo tomar la —relativa— pureza de los niños. Sin embargo, en uno y otro caso, la afortunada espontaneidad presente en un periodo de sus vidas pasaría a transformarse en posterior rutina e improvisación.

Se podrían seguir entresacando ejemplos pertenecientes a cualquier época. Incluso en el caso del genial Miguel Ángel en su *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, con la reiteración sistemática de torsos y la acumulación de figuras. Aunque en este ejemplo bien pueda obtener licencia Miguel Ángel si tenemos en cuenta el cansancio, fruto lógico de su edad, y la larga producción creativa, por lo que nos encontraríamos ante una razón biológica y no conceptual, como es la de los movimientos que venimos tratando.

De todo lo anterior podríamos concluir que la *madurez convencional* —del signo que fuere— se establece en el momento de la vida del individuo en que se cierran los ciclos de aprendizaje, con la consiguiente pérdida de la capacidad de impresionabilidad; mientras que la *maduración permanente*, el *nacer todos los días*, consistirá en el mantenimiento renovador de los ciclos vitales, que implican el análisis, síntesis, asimilación e integración en el manejo espontáneo de cada vivencia, tanto en el aspecto intelectual, como en el práctico de la plástica. En este sentido, considero aleccionador el ejemplo de Henry Moore, observado recientemente en la exposición antológica presentada en los palacios de Velázquez y de Cristal del Retiro madrileño¹⁵. Allí se podía observar cómo este artista continúa realizando dibujos analíticos

¹⁵ MOORE, Henry. *Exposición Retrospectiva 1921-1981* (Catálogo). Palacios de Velázquez y de Cristal. Ministerio de Cultura. Madrid, mayo-agosto de 1981.

de ovejas —entre otras cosas—, por pensar que cada una posee su peculiar retrato, y en simultánea postura de compensación con su obra más representativa. Por último, me viene a la mente una frase muy significativa que mi amigo, el fundidor Eduardo Capa, dice haberle oído al pintor Vázquez Díaz y que puede en pocas palabras resumir lo anterior: *Nueve meses de gestación para dar a luz en cinco minutos*, a lo que podríamos añadir: para seguidamente comenzar una nueva gestación, un nuevo ciclo.

Por amaneramiento y decadencia entiendo la citada madurez convencional; por personalidad viva, al margen de niveles de calidad, entiendo la referida maduración permanente. De ello continuó tratando en el apartado siguiente.

EL NORTE CÍCLICO PERSONAL

Analizando retrospectivamente mi obra y desde el momento de la experiencia relatada en el segundo apartado de este capítulo, se me iba haciendo cada vez más claro que las obras con las que me identificaba en mayor medida eran las que tenían cierta tensión dramática, cierto desgarramiento expresionista por presentar en gran proporción el reflejo de un estado de ánimo coincidente con el afloramiento de tensiones internas, que cumplían una función de necesaria psicoterapia. El estado anímico, más bien visceral, era el que aportaba alma y unidad a las obras con las que me encontraba en mayor sintonía, incluyendo a la vez el carácter y la motivación de vivencias y lugares externos a mí.

Todo esto toma cuerpo como característica personal de mi postura creativa, de mi manera de entender, abordar y hacer, en el ciclo *Valle de Perales*, y confluye con el planteamiento filosófico expuesto en la Introducción: la necesidad de la realidad, del entorno natural y social para, tras aceptar su condicionamiento, intentar poseerlo y digerirlo para proyectarme espontáneamente a partir de él, resultando una consecuencia expresionista, aunque alimentada muy directa y concretamente por un hecho exterior. Esta consecuencia quizás no pueda denominarse plenamente como expresionismo, en cuanto a ten-

dencia estilística clara o determinada, puesto que obedece a una dinámica cíclica en la que el proceso de asimilación plástica de la vivencia, pasa por los distintos puntos cardinales hasta dar su fruto en lo que entiendo como mi Norte. Este sería ese momento de pasión en el que parece que la obra surge espontáneamente, aunque en realidad no es así, pues tales procesos se reflejarán en los cuadros mismos, que a su vez contendrán un realismo analítico y una abstracción sintética del retrato caracteriológico de una realidad, o más bien del intento de dicho retrato.

Utilizando una imagen simbólica, sería algo comparable con una hipotética manzana, que tuviera un primer estadio fuera de nosotros (descubrimiento); un segundo en el que, ya ingerida, tiene lugar la lucha digestiva para transformarla (análisis); un tercer estadio que supondrá su transformación en energía propia (síntesis) y, por último, la liberación de esa energía en forma creativa. Traducido a mi propia experiencia, esto supone que si no en todas mis obras, sí al menos de vez en cuando, a cada cuadro representativo le han precedido previos dibujos analíticos, esquemas sintéticos, manchas libres. Posteriormente, al realizar la obra, ésta se ejecuta con aparente ligereza y despreocupación apasionada, pero llevando a nivel casi inconsciente toda la carga de un proceso que, al margen de categorías de valor, está latente y ha sido detectado por críticos que se han preocupado de analizar la obra¹⁶.

Volviendo a la manzana hipotética, cuando se deja de comer por considerarse ya suficientemente alimentado, puede surgir la inanición, que trasladada a la creación pictórica equivaldría al amaneramiento reiterativo. En el otro extremo, si siempre se está comiendo se producirá una constante atrofia digestiva por acumulación de materia en estado pasivo, no liberada; esto representaría la cultura sin digerir o el *archivo andante*, en cualquier campo intelectual o artístico. Insisto por tanto, una vez más, en mi preocupación por los procesos cíclicos, sin estancamiento en ningún punto. De ahí emana el

¹⁶ Cfr. MAYORGA, José. *Diario Sur*. Málaga, 17-6-1975.

principio de diferenciar la personalidad del amaneramiento, amaneramiento del que son víctimas muchos pintores y profesionales en general quienes, considerando que han llegado a un estadio óptimo en su profesión, abandonan ese enriquecimiento constante, quedándose en la profesionalización de la madurez convencional. Se produce entonces el amaneramiento, el aburrimiento, la carencia de tensión y de pasión motivada por la falta de algo nuevo y vivificante, y con ello la decadencia.

Entiendo la personalidad como el fruto de ese estar siempre comenzando, que equivale a no parar nunca ni aceptar características personales estáticas, a oponerse constantemente a la tentación de comodidad, asumiendo así los principios expuestos en la Introducción sobre el ritmo sístole-diástole, sociólogo-individualista. Creo —o más bien deseo estarlo— siempre condenado, con plena aceptación, a momentos en los que haga análisis pormenorizados (con la sumisión al temperamento que esto implica) de nuevas realidades exteriores, como también a otros momentos de sintetizaciones esquemáticas encaminadas a una desnaturalización abstracta de aquellas realidades para, finalmente, abocar al resultado de una interacción de todo aquello, hecho mío, con la pretensión de que se produzca la espontaneidad consecuyente de la aceptación del yo y mi circunstancia, aunque naturalmente y de acuerdo con el orden de la frase, con el sujeto por delante. La circunstancia se intentará enfocar como realidad local y asequible en sí misma y, a la vez, como proyección simbólica hacia lo universal, razón estética y filosófica que siempre ha preocupado al hombre a lo largo de su historia, y que viene a encontrar una respuesta en la actualidad, a través de la técnica óptica y fotográfica, al observar que el mismo orden universal se encuentra tanto en el microcosmos como en el macrocosmos.

Me suele ocurrir que cuando pinto paisajes la obra con la que mejor me encuentro es la de cierto tamaño (a partir de un metro), realizada en el estudio sobre la base de un boceto tomado directamente, el cual me apunta el recuerdo, naturalmente impreciso, de aquel tema contemplado. La imagen en nebulosa del recuerdo, con cier-

to matiz onírico, provoca la fusión del carácter del elemento nuevo con la parte subjetiva de mi personalidad; simultáneamente, los recursos del lenguaje son puestos a su servicio. Pero pasado cierto tiempo de reiterar trabajos en esa actitud, comienzo a notar que gradualmente voy quedándome en que los recursos toman demasiado protagonismo, yendo hacia un decorativismo abstracto con ausencia de palpitación y vida. Es el momento en el que corro el peligro de la relajación monótona, de la tentación de quedar en la comodidad de lo sabido, haciendo obras y más obras como quien hace churros. Debo entonces reaccionar, vencer tal tentación volviendo al natural; no para rescatar *borrones* que antes cumplirían ya su misión, sino para reanudar el trabajo de apuntes y dibujos analíticos o cuadros de medio tamaño, plantando mi caballete como hiciera un Constable, observando humildemente que cada elemento de la naturaleza tiene su propio carácter, reflejado en la riqueza de descubrir nuevas calidades, texturas, formas, ritmos y colores; viendo que cada árbol tiene su propio retrato y por tanto algo nuevo que ofrecer. Son momentos incómodos, en los que cuesta detenerse y es preciso tirar de las bridas y en los que surgen obras que pudieran parecer un retroceso estilístico, a pesar de que siempre conllevan, aunque más velado, el reflejo de la evolución personal.

Se trata en definitiva de una nueva digestión, que pasará posteriormente a una simplificación sintética del carácter de conjunto de los elementos de aquel acontecimiento o acontecimientos, para llegar a la maduración de una nueva fase, un nuevo verano, o Norte, o como lo queramos llamar, que dará sus nuevos frutos en el trabajo interiorizado del taller.

DEL TEMA

Con respecto al tema de mis obras, y continuando con la misma voluntad de equilibrio entre posturas aparentemente contradictorias, señalaré que creo que mi pintura tiende a ser atemática, pero partiendo necesariamente del tema. Trataré de explicar mi concepto personal del tema con un ejemplo procedente de la música,

cual es la conocida *Obertura 1812* de Tchaikowsky. En esta obra, inspirada en la guerra napoleónica, el resultado toma carácter independiente, sin que por ello deje de reflejar el móvil temático que la inspiró, de tal manera que cuando la oímos puede conmovernos, suscitando en nosotros un estado de ánimo en sí y por sí misma. Si posteriormente nos informan del tema, coincidiremos en que se corresponde al estado de ánimo suscitado, e incluso veremos que esta pieza nos ayuda a comprender mejor y a sensibilizarnos más hacia lo que representó aquella tragedia, con lo que la obra se completa aún más. En este sentido, y como he confesado anteriormente, necesito del tema como punto de partida, realidad motivadora que, en comunión con el sujeto, surja como resultado de *aquello y yo*, la obra con su carácter independiente. Volviendo al ejemplo de la música, tendríamos la serie de tres elementos: Tchaikowsky-guerra-*Obertura 1812*, en la que la pieza musical retrata a su vez, en dirección inversa, tanto al tema como al autor, pero siendo en sí otra cosa, tomando vida con entidad propia.

De todo esto surge la aparente paradoja de desear ser atemático, pero partiendo del tema y su anécdota para, en un proceso de esencialización y subjetivación, ir *podando* los elementos anecdóticos secundarios por medio de la metáfora plástica, y así poder penetrar más en su carácter y esencia, elevándolo simultáneamente hacia lo universal.

Es una contradicción similar a la que se podría deducir de lo expresado por Maurice Denis, cuando afirmaba que *un cuadro antes de ser una representación de cualquier cosa, es una superficie plana recubierta de colores en un cierto orden reunidos*¹⁷, mientras que precisamente en sus cuadros hay siempre un demostrado interés por el tema, aunque se le dé categoría de pretexto.

¹⁷ DENIS, Maurice. *Teorías 1890-1910. Del simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico*. Buenos Aires, El Ateneo, p. 53

EL PAISAJE

Justificada la necesidad del tema en mis obras, y aunque a lo largo del tiempo que llevo pintando he tratado todos los que genéricamente ofrece la naturaleza, es evidente que el de mayor predominio en número, hasta ahora al menos, ha sido el paisaje, a pesar de que en ningún momento lo enfoqué con carácter exclusivo, principal o de *especialización* temática (palabra que no me resulta nada grata por las razones ya expuestas). No obstante, considero que ha sido el aspecto que mejor me ha permitido despojarme del condicionamiento y del peso anecdótico que sobre mí ejercía la figura humana, sirviéndome de plataforma para una concepción abierta y poética, desde la que arribar a la figura con un sentido más exacto de su lugar y medida en el cosmos¹⁸, al igual que el águila incide con más precisión sobre su presa cuando la observa desde la altura. Esta preocupación conecta con otros aspectos de la filosofía personal apuntados en páginas anteriores y me ha llevado, recientemente, a interrogar a la Historia del Arte en un somero estudio, incluido en el capítulo III con el título de *El paisaje en la historia de la pintura. Sus incidencias culturales*.

Dado que en relación al paisaje, como tema general y referido en concreto a mi pintura, he dedicado bastante espacio a propósito de otros aspectos de mi evolución, evito extenderme más sobre él en este apartado.

EL RETRATO

Aparte del número mayor de paisajes pintados con respecto a los diversos temas, hay otro que he venido tratando siempre, aunque de manera más esporádica por razones que expondré más adelante; se trata del retrato.

El retrato como tal suele tener bastantes detractores, que fundamentan sus razones en la eterna ola de profe-

¹⁸ Digno ejemplo de ello es Giorgione da Castelfranco (1476-1510) especialmente en *La Tempestad* (L. 78 x 72 cm). Galería de la Academia. Venecia.

sionales del retratismo halagador, concesivo y manido —de cuya existencia el tema no es culpable—, o que argumentan simplismos como el de que está *pasado de actualidad* por haber sido tema demasiado tratado a lo largo de la Historia del Arte. Realmente, si admitiéramos esto último sobre la actualidad o no del retrato, deberíamos cuestionarnos antes la vigencia del tema representado, es decir, del ser humano. El retrato quizás sea el tema en el que más escasamente se ven obras de calidad, pero esto es debido a la enorme dificultad de superar creativamente sus fuertes condicionamientos y exigencias. Esta es la principal razón inconfesable de muchos pintores que no han tenido éxito en tal empresa. Deseo, no obstante, aclarar que esta defensa la hago respecto al retrato como tema en general y no de mis retratos en particular.

El retrato supone para mí un motivo de reciclaje y de comprobación de en qué medida mi producción artística se puede ir alejando de esa exigencia —mantenida hasta ahora— de ser fiel al carácter esencial de la naturaleza, de lo que me rodea; exigencia que no quiero perder, porque implicaría la desconexión con mi manera de entender la vida. Considero que tengo tendencia a ir hacia la sintetización abstracta que me lleva hacia la desnaturalización, en el sentido de la identificación realista de los elementos naturales. Esta tendencia implica el riesgo de perder la capacidad de conectar con lo vivo, quedando en un posible academicismo abstracto y frío, ya que el paisaje, si bien me ofrece más claramente —por lo ya explicado en otras páginas— el alejamiento de la anécdota y la mejor abstracción de lo esencial, conlleva en la misma medida el peligro de quedarme volando. Por todo ello, necesito ejercitarme de vez en cuando en la aprehensión de tan difícil presa como es el retrato. Así es como el retrato entra como un elemento más, dentro de ese proceso cíclico y pendular, en mi quehacer y en lo específico de la forma de abordarlo intrínseca y rigurosamente, debido a su naturaleza y exigencia.

Lo que pretendo con el retrato, al igual que con los demás temas, es captar su esencia y carácter peculiar, aunque estas palabras puedan sonar pedantes y a la vez tópicas, ya que todos los pintores diremos lo mismo.

Captar su esencia a costa de despojarlo, en la mayor medida posible, de todo lo que considero secundario, en el mismo grado en que sea capaz de sintetizar cualquier otro tema, sin por eso aceptar la caricatura, entendida como exaltación desde y de los rasgos peculiares del individuo. En otras palabras, si pretendo hacer el retrato esencial de lo que la naturaleza me ofrece, ¿qué mejor manera que con el retrato propiamente dicho? El retrato, por tanto, me supone un motivo de profundo reciclaje o *chequeo* esporádico, no permitiéndome la frase de *así lo vió el pintor*, que si bien tiene un sentido muy válido, es frecuentemente aplicada para justificar los mayores caprichos o atrocidades, so pena que del modelo no se pretenda tal retrato.

El retrato, además, dadas sus fuertes exigencias de fidelidad al carácter del personaje, me incita a luchar contra la tendencia hacia el resultado de un frío análisis de las formas y facciones externas, con el riesgo de la esclavitud de la técnica y la pérdida de fluidez y espontaneidad. Tal esclavitud impediría esa sutil y necesaria conexión anímica que debe darse entre el retratado y el retratista, sin la que no trascendería a la obra la personalidad del retratado, y que además me llevaría a una tajante diferencia respecto a mi manera de entender y ejecutar, técnica y conceptualmente, otros trabajos y temas.

Esto no quiere decir que la técnica tenga que ser fija y no pueda variarse para adaptarla a lo que demande el carácter del personaje, el momento anímico del pintor y el propio surgir de la obra; la técnica, como medio que es y no como fin en sí misma, también variará y se acomodará a las necesidades esenciales de cualquier otra obra o tema, y estará, aun en medio de sus posibles variantes, inmersa en la unidad estilística del pintor.

De acuerdo con mis criterios, ya expuestos, y su consecuente dicción y manera de ejecutar, intento que el retrato salga de golpe, de tal manera que surja como por accidente, sorprendiéndolo y sorprendiéndome. Se trata por ejemplo de encontrarme con los ojos hechos cuando me parecía que estaba pintando la nariz o viceversa, cuidando de que la pasión y la aparente inconsciencia —no

sin una fuerte tensión e interacción con el sujeto— me impida pensar en los elementos plásticos del lenguaje y del personaje; no tomando conciencia —clara al menos— ni de los planos, ni de las líneas, ni de las texturas o colores; no tomando conciencia clara de que ahora estoy haciendo la chaqueta, o el fondo, o la frente. Es el intento de alcanzar la utopía del discurso apasionado y a la vez preciso, en el que no nos podemos parar a analizar las palabras que hemos de usar en el momento en que nos dirigimos al auditorio.

Pero, ¿cómo provocar tal situación conservando a la vez el rigor pretendido?, ¿cuál es el proceso de trabajo?

En primer lugar, necesito conocer al personaje lo más posible, en su faceta humana y psicológica, hasta el punto de que cuando he tenido el compromiso de pintar a alguien a quien no conocía hasta el momento del encargo, he requerido antes del tiempo suficiente para convivir con él, hablando de múltiples aspectos, no necesariamente pictóricos, y observándole en sus gestos, movimientos, posturas, gustos, forma de vestir, etc.

Una vez dispuesto a abordar el trabajo, tampoco sé con precisión en qué momento lo voy a comenzar, pues en muchos casos la primera sesión se nos pasa hablando, hasta que sin darme cuenta siento que he hallado su postura sin buscarla directamente.

Ya ante el caballete, comienzo como un estudiante, dibujando, pero en vez de hacerlo sobre la tela lo realizo en un papel aparte. En el dibujo no parto de un esquema previo o canon prototípico de la cabeza humana, para desde él ir corrigiendo hacia las peculiaridades características del individuo (postura frecuente en el Renacimiento, como son ejemplo los tratados de Leonardo, Durero, etc.), porque he observado que me condiciona y encorseta el intento de acceder al carácter del retratado. Por el contrario, comienzo por el dibujo analítico de las partes, para dirigirme hacia su particular esquema y síntesis estructural, generado por las peculiaridades del modelo, lo que se materializa en varios dibujos, que varían en número según cada caso, pero que como mínimo incluyen los siguientes pasos:

1.º Dibujo o dibujos analíticos a la caza de rasgos característicos parciales, como por ejemplo observar si los ojos son almendrados, rasgados, la nariz chata, alargada o torcida, pasando después a la relación entre ellos, como puede ser la posible diferencia entre el tamaño de los ojos, si están o no a la misma altura, etc., hasta madurar el siguiente paso.

2.º Dibujo o dibujos de síntesis esquemática generada en función del bloque caracteriológico del retratado.

En ambos casos el formato suele ser pequeño, aproximadamente de tamaño folio.

3.º En un folio, marcando sucesivos recuadros de tamaño de tarjeta postal aproximadamente, varias posibilidades sobre el encuadre compositivo en el rectángulo, con mínimas líneas esenciales que marquen diferentes posibilidades de distribución compositiva y muy *a grosso modo*.

4.º Cuadro: Realizo los ejercicios anteriores como fase previa, considerando que durante este ciclo se irán procesando en mi mente los diferentes estadios de conocimiento, análisis y síntesis para llegar a la fusión e interacción con el individuo, que se deberá traducir en esa pretendida espontaneidad apasionada. Después, colocando inicialmente el lienzo en blanco, será un pincel grande quien llenará de borrones el cuadro, de modo que surjan casi sin pensar tanto el color como la forma, que aparezca la línea como consecuencia del choque de masas de diferente intensidad, y no como dibujo que me limita el color haciéndole funcionar constreñidamente como iluminador de la forma dibujística (proceso que no desdeño en otros, y del que la Historia del Arte está llena de hermosos ejemplos, pero que no es adecuado a mi talante). De esta manera, provocho llegar a la postura anteriormente expuesta de tensión apasionada y a la vez precisa. Este será el momento más decisivo del cuadro; posteriormente quedará el ir, a modo de un restaurador, escuchando la propia voz de lo realizado en esa primera sesión, respetándola al máximo. No siempre serán afortunadas la sesión o sesiones posteriores; cuando esto ocurre, es necesario provocar el comienzo, aun sobre lo pintado. De esta manera, los retratos, tengan las sesiones

que tengan, están resueltos de golpe y normalmente en las dos últimas sesiones¹⁹.

Concluyendo, después de lo manifestado en cuanto al tema, ya sobre el paisaje ya sobre el retrato, resumo diciendo que veo una cabeza como un paisaje y a la inversa (Fig. 11 y 12). A este respecto, me permito hacer uso de unas opiniones vertidas en torno a mi obra que pueden aclarar lo que vengo diciendo:

...figuras y paisajes. Se alternan en su obra, y el pintor asegura, "veo todo como paisaje, hasta una cabeza", pero me atrevería a llevarle la contraria y a decir que, al contrario, Carralero ve el paisaje como una figura, como algo cambiante, vivo, dolorido o alegre, con voz y con espíritu, con sangre y con arrugas. Carralero no es un espectador de atardeceres que nos cuenta en el lienzo bellezas naturales, sino un pintor que busca, herido de inquietudes, el alma de las cosas, el secreto escondido de la luz, el último esqueleto de las formas.²⁰

En el mismo sentido se expresa el siguiente poema de Antonio Colinas titulado Retrato:

De golpe has volcado en mi rostro tu obra,
has volcado en mi alma tus paisajes
para reconocermes, para reconocernos.
Brutal identidad la de estas gredas
sembradas por la Historia de muertos y de dioses:
(...)²¹

¹⁹ PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Sorolla*. Buenos Aires, La Prensa, 7-10-1923. *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*. (El autor narra cómo a pesar de la aparente rapidez en la ejecución y resolución, dos retratos que a él le pintó necesitaron más de treinta sesiones aunque la frescura de ejecución se determinase en las últimas). D'ORS, Eugenio. *Notas sobre el retrato y el autorretrato*. Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles 1800-1843. (Catálogo). Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, 1943, p. 19. (D'Ors hace una elocuente narración sobre la ejecución de los retratos como un proceso de tensión y altibajos en tiempo impredecible, hasta el logro final de la obra como feliz recompensa para el genialmente tozudo).

²⁰ ANTOLÍN, Mario. *Diario El Imparcial*, 11-12-1980.

²¹ COLINAS, Antonio. *Astrolabio*. Madrid, Visor, 1979, p. 120.



Fig. 11. *Valle de Perales II*. 1975.

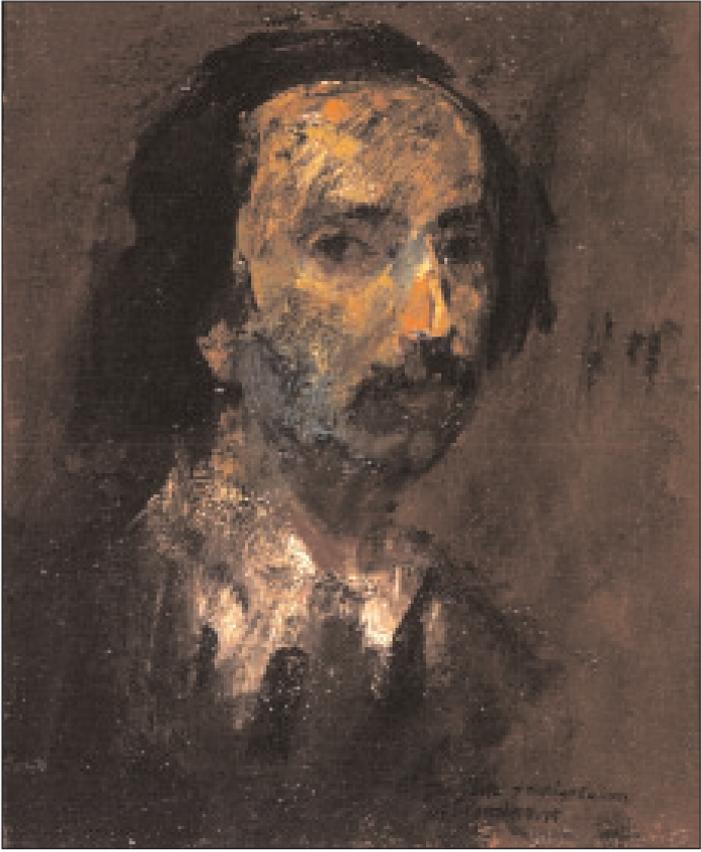


Fig. 12. *El poeta Antonio Colinas*. 1975.

CAPÍTULO III

CONCEPTOS GENERALES

LAS INCÓGNITAS DEL ARTE

—¿Es el arte una necesidad imprescindible o simplemente placentera?

—¿Es arte solamente aquello que se encuadra en lo que se ha entendido siempre como pintura, escultura, etc.?

—¿Es arte todo lo que hace el hombre?

—¿Es el arte un lenguaje?

—¿Qué funciones cumple, o debe cumplir, el arte?

—¿Es su primera función o necesidad el comunicarse con los demás?

—¿Podemos considerar el arte un producto para élites? Y en ese caso, ¿qué élites?

—¿Qué es el arte?

Las preguntas con las que se inicia este apartado, y muchas más, están siempre en el aire y a pesar de que se ha vertido mucha tinta a lo largo de la historia en torno a ellas, hoy el hombre se las sigue planteando a todos los niveles: en la calle, en la universidad, en las tertulias de intelectuales y ante el caballete. Existen definiciones y enfoques, múltiples y controvertidos, para todos los gustos; mientras que en otras ocasiones la respuesta consiste precisamente en tratar de eludir la definición: *El arte no se puede definir porque sería limitarlo.*

Para unos, son obras de arte todas aquellas que se pueden encuadrar dentro de lo tradicionalmente entendido como Bellas Artes; el resto es otra cosa. Para otros, la clasificación es muy distinta, como lo prueban —por ejemplo— los términos contrapuestos y excluyentes *arte tradicional*, *arte conceptual*, términos que parecen sugerir

que la pintura de Velázquez no posee concepto, o que el arte conceptual está totalmente exento de tradición. Esta idea resulta lamentablemente simplista, y en ella acaso subyace una no bien intencionada confusión entre tradición y tradicionalismo, conceptos que, como es bien sabido, son muy distintos. En relación a este tema, resulta esclarecedora la sentencia en múltiples ocasiones reiterada por Eugenio d'Ors: *Lo que no es tradición es plagio*.²²

Se dice que el arte debe ser, entre otras cosas, diferente según cada artista, de manera que refleje su personalidad de forma clara e inequívoca; pero a veces se confunde esto con hacer *el mismo cuadro* durante toda una vida o, por el contrario, con la obligación de *variar constantemente*. Así pues, ¿qué se entiende por *personalidad*? Ante las nuevas y múltiples corrientes artísticas, unos valoran como arte creativo todo aquello *nunca visto* y otros lo *siempre visto*. Algunos aciertan, o más bien se aproximan, al afirmar simplistamente que hay dos clases de arte, *el bueno y el malo*, al margen del nivel de originalidad, frase esta que es ciertamente orientativa. En cualquier caso, siempre existen posturas extremas y superficiales, *de cáscara*, en las que no suele estar la verdad ni lo auténticamente revolucionario. Aun teniendo en cuenta la eterna y natural dificultad de dictaminar en materia de arte, existen en cada época —y con notable evidencia en la presente— una serie de factores deformantes que complican el establecimiento de definiciones claras y conceptos estables.

A pesar de todo, de lo que no se suele dudar es de que el arte existe y ha existido siempre. Existen auténticos creadores, de una talla u otra, aunque en muchos casos no sepan definir con palabras qué es el arte. No obstante, se debe intentar tener un concepto firme y esencial, un concepto lo más claro y abierto posible, que permita abarcar todo el dinámico e infinito haz de ramificaciones y manifestaciones artísticas surgidas y por surgir; esta necesidad es ineludible para el docente en arte y, por supuesto, en nada estorba al creador.

²² D'ORS, Eugenio. *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*. Madrid, M. Aguilar, 1944, p. 71.

En medio de todas las dudas e interrogantes, lo que sí es evidente es que el arte es expresión y producto del hombre, es su reflejo y proyección, luego algo nos tendremos que preguntar sobre el hombre mismo. Por ello, pido al lector que no interprete las reflexiones que se exponen a continuación como un afán de rebuscamiento y pedantería; entiendo tales reflexiones como algo necesario para poder meditar sobre preguntas como las planteadas al inicio del capítulo y para desarrollar, simultáneamente, unos fundamentos básicos que considero imprescindibles en nuestro trabajo, especialmente en lo que atañe a la enseñanza del arte. Eso sí, sin pretender en absoluto ocupar el lugar del psicólogo o del filósofo. A estas razones se puede sumar el que el hombre, por el hecho de serlo, se pregunta el porqué y para qué de su situación y actividad en esta vida y, por ello, tiene su propia filosofía. En realidad, el filósofo y el artista plástico tienen mucho en común, ya que ambos intentan expresar la vida, sus misterios y sus elementos en relación con el absoluto, con el universo: aquel, con ideas expuestas mediante palabras; este, con sensaciones plasmadas mediante formas y colores.

NECESIDAD DEL ARTE. EL LENGUAJE Y SU DINÁMICA

El arte es expresión y producto del hombre, es su reflejo y proyección.

Aunque el hombre es muy complejo, y a pesar de sus constantes contradicciones y vulgaridades, parece ser que le caracteriza la tendencia a permanecer y hacer trascendente su *yo* con respecto a la naturaleza; para ello, intenta comprenderla y hacerla suya, a base de interpretarla y transformarla, tanto en lo —para él— tangible y material, como en lo misterioso e inmaterial. Trata, pues, de proyectar la naturaleza hacia él y de proyectarse a su vez en ella. Esta tendencia implica dos elementos difícilmente separables: lo material y lo espiritual. En la medida en que el primero predomine sobre el segundo, el hombre estará más lejos de su condición humana; y en la medida en que el segundo prevalezca sobre el primero, el hombre se hallará más próximo a la pureza, térmi-

no utópico y paradójicamente desnaturalizador, puesto que somos materia.

El hombre, ya que no puede incorporar dentro de sí a la naturaleza, necesita interpretarla para digerirla, al igual que el cuerpo necesita digerir los alimentos, y así es como surge y cobra sentido el lenguaje; así es como el ser humano comienza a entender a la naturaleza y a entenderse a sí mismo. Desde el momento en que el hombre descubre el lenguaje, más allá de la elemental comunicación de los animales, es cuando toma conciencia de hombre y, como tal, comienza a serlo. Desde el momento —relativo— en que el hombre descubre el lenguaje, empieza a rasgar los velos del misterio; comienza a ser mago, intérprete y creador de la naturaleza y de sí mismo.

El lenguaje es suma de palabras que estructuran ideas, suma de formas, colores y sonidos que estructuran sensaciones.

Entre las diversas teorías que existen respecto al origen del lenguaje oral, parece ser que la más comúnmente aceptada es la que sostiene que se inició a partir de onomatopeyas, a las que se sumaron sonidos de aparición fortuita, que se fueron constituyendo en convenciones representativas de un significado de imágenes naturales. Del mismo modo, para la representación de elementos formales con sentido imitativo, se produjo el inicio del lenguaje plástico. A partir de ahí, el hombre comienza a hacer suyo aquello que imita. El lenguaje entra entonces en un proceso dinámico de adaptación al hombre y por el hombre. En la medida en que el ser humano evoluciona y se hace más complejo, más complejo se va haciendo también su lenguaje. En la medida en que el ser humano evoluciona y se hace más complejo y profundo, más velos rompe de los oscuros misterios conquistándolos a la luz. Por eso, aquellos que iban por delante en tales conquistas, cuando eran comprendidos, cuando eran alcanzados (en su tiempo o posteriormente), se les erigía en brujos o magos (hoy llamados genios) por sus representaciones y, lo que es más importante, en intérpretes y proyectores de las preocupaciones espirituales de su tiempo.

¿Qué huellas deja el hombre de sus inquietudes y conquistas espirituales? El lenguaje: filosofía, poesía, música, pintura, escultura y arquitectura; son las Bellas Artes. Hoy habría que añadir la cinematografía, el arte electrónico...

A medida que el hombre evoluciona y amplía sus conquistas sobre la naturaleza, también se van haciendo mayores sus necesidades espirituales. Por eso el arte siempre acompañó al hombre, porque forma parte de su propia condición humana. Por eso, hoy más que nunca, hoy que el hombre ha conquistado tanto a la materia que siente una profunda angustia e inconformidad espiritual, es cuando más necesario se hace el arte.

EL ARTISTA. LA ACTITUD ESTÉTICA

Henry Moore, en una entrevista realizada para la televisión, hablando sobre la *Piedad*²³ de Miguel Ángel, de la Catedral de Florencia, venía a decir lo siguiente:

Es muy importante para un artista, al contemplar las obras escultóricas, observar el palpitar de la mano, por medio de la herramienta que desbastó, que pulió, etc.; pero para mí, lo más importante de la obra de arte no es la técnica, sino el palpitar que de amor a la humanidad tenga la obra. Miguel Ángel plasma en la expresión de las cabezas y en el torso (madre-hijo) la tragedia y patetismo de la humanidad, porque la ama.

Creo que el artista no es aquel que pinta por el mero hecho de hacerlo, sino el que teniendo una actitud estética ante la vida, la refleja por medio de la pintura, de la escultura, de la palabra. Es decir, el hombre, cada hombre, en la medida en que desarrolle sus potencialidades y su comprensión de la naturaleza en relación con su *yo*, así colaborará a construir positivamente tanto a la naturaleza como a sí mismo, dependiendo de ello su trascen-

²³ BUONAROTTI, Miguel Ángel, *Pietà* (1550/1555); mármol; alto, 226 cm. Duomo. Florencia.

dencia y su felicidad, *el ser o no ser*. Esta comprensión le llevará a entender la vida bajo el signo del amor, surgiendo de este modo las actitudes necesariamente bellas, es decir la actitud estética.

La actitud estética no implica, en principio, una determinada altura intelectual o una profesión concreta. De ahí que, por ejemplo, un campesino que planta, cuida y desarrolla la especie de su siembra con amor y conciencia de estar aportando algo útil a la vida, podríamos aceptar que posee una actitud estética. Lo mismo podría decirse del científico o respecto de cualquier otra actividad. El hombre, a su vez, será más elevado, humano y sensible cuanto más capaz sea de enriquecerse esforzándose en sentir, comprender y aportar a la naturaleza, al Todo, al Absoluto, desde su pequeña, limitada y localizada pero importante función. Sin pretender que esto sea algo así como la receta del elixir del bienestar, sino más bien como referencia idealista, diría que: la actitud estética dota al hombre de comprensión, libertad y antidogmatismo, lo que, por supuesto, es compatible con el inconformismo y la crítica constructiva. ¿Quién puede negar que las *Pinturas Negras* de Goya son una crítica provocada por el dolor que le producían los problemas de la sociedad de su tiempo, sociedad a la que amaba y ante la que no podía permanecer indiferente? Por eso es por lo que esas grotescas pinturas construyen y transforman, y de ahí el misterio de su gran belleza.

Así entiendo la esencia del arte y su mística.

El artista es aquel que en su cuadro, escultura, etc., obedece al fiel reflejo y consecuencia de su actitud ante la vida, a la que contempla bajo el signo del amor que implica la actitud estética. Partiendo de esta idea, admitiremos que es más artista, en el sentido de estar más cerca de lo que entendemos por genialidad, aquel que, atendiendo a sus necesidades espirituales (contenido), y desarrollando los medios y conocimientos adecuados para exteriorizarlas y plasmarlas (forma), vaya por delante con respecto a su sociedad, cristalizando, aclarando, despejando y proyectando a la humanidad en sus, también, necesidades espirituales. Estas, posteriormente, suelen pasar a una traducción demostrativa y aplicable por

medio de la ciencia y otras disciplinas, como fue, por ejemplo, el caso de Copérnico-Galileo.

Conformémonos, pues, con el esfuerzo de dar todo lo que cada uno es y puede ser, sin afán de aparentar lo que no se es o no se siente. Esta es la única manera de ser artista, al margen de la escala, incluso la única manera de llegar a genio, por supuesto para quien haya nacido con condiciones y predisposición para ello. La historia se encargará después de confirmarlo y pregonarlo, si así lo considera.

Por todo ello y para concluir, afirmaré que el genio no es aquel que se empeña en ser distinto o superior con respecto a los demás, lo que implica mezquindad y es el perfecto aval del *antigenio*; sino aquel que, por el contrario, se esfuerza en fundirse —despersonalizarse— con todo lo que le rodea, en un grado infinito de generosidad, actitud que como consecuencia le hace necesariamente distinto del común de los humanos. Le mueve un deseo de poseer, sí, pero de poseer comprensión de la vida y sus secretos, de la naturaleza y sus secretos. Esta visión del genio nos obliga a todos a adoptar tal actitud, moviéndonos a pensar y actuar en función de ese genio (mayor o menor) que cada individuo lleva dentro, por medio del trabajo, de la constancia, del amor a todo, de formular preguntas y buscar respuestas. Con ello se desmitifica la parte negativa con que la palabra *genio* se suele enfocar, y que consiste en entenderla como predestinación dirigida a individuos concretos y como mito, que en lugar de generar estímulos para todos, genera alienación acomodaticia por un lado, o ambición soberbia y posesiva por el otro.

EL ARTE EN LA ACTUALIDAD

En este apartado me interesa especialmente el enfoque conceptual y humano.

En los últimos tiempos, el hombre ha avanzado notablemente en medios, técnicas y conquistas sobre la naturaleza; el arte, siempre como fiel reflejo, acusa este proceso. De este modo, el arte ha abierto infinitos campos, tendencias y métodos que dotan al individuo de un

amplio haz de posibilidades para desentrañar los misterios y para desarrollarse más y mejor en su creatividad. Estos cambios han llevado consigo la ruptura de cánones y medidas fijas y, con ello, una mayor libertad individual.

Tal y como he manifestado en el segundo apartado de este capítulo, creo, por principio, en la dinámica del lenguaje, de manera que, aun admitiendo modestamente la posibilidad de que haya casos en que no lo entienda, en que no alcance su disfrute y aportación, pienso que en cualquier tipo de manifestaciones puede haber, y de hecho hay, posturas sinceras y auténticas. Además, la diversidad de tendencias conduce y conducirá a que haya más gente participando y creando en el arte y por medio del arte. Por ello, toda esta revolución y multiplicidad de manifestaciones artísticas las contemplo no solamente como representación lógica del hombre de hoy, sino como un hecho altamente positivo.

No obstante, en este terreno, como en tantos otros, pueden darse derivaciones positivas o negativas; es algo similar a lo que ocurre con el descubrimiento del átomo: dependiendo de los fines para que se use, puede servir tanto para destruir a la humanidad como para ser energía utilizada en favor de ella. Así es como contemplo en la actualidad el arte. No pretendo determinar categóricamente, sino con la debida relatividad, qué obras actuales de las llamadas artísticas son mejores, peores o *impresentables*; pero creo que no podemos eludir nuestro compromiso ético e histórico y ello nos lleva a opinar y objetivar lo objetivable dentro de esa relatividad, incluso en aquello que está por encima de la razón: la intuición, el *olfato*. A este respecto, permítame el lector una caricatura que acaso tenga mucho que ver con la realidad:

El mundo burgués contemporáneo ha accedido a la adquisición de obras de arte. Una mayoría (aunque no la totalidad) adquiere las obras artísticas movida por la razón simbólica de que siendo el arte una representación cultural, el hecho de tener obras de arte en los hogares representa la cultura de sus poseedores. El comprador, puesto que no adquiere la obra por auténtica identificación con su sensibilidad (porque le gusta), sino como

símbolo externo, no dispone de otro medio para apreciarla que su valor monetario. De ahí surge una oportunidad especulativa, de manera que gentes avisadas han percibido la necesidad y la ventaja de elevar los precios y presentar la compra como una inversión, para tranquilidad del comprador y ventaja del vendedor. Siguiendo en esa dinámica, es preciso mitificar al artista, lo que a su vez también implica que este posea un estilo *propio* y *definido* que lo distinga de los demás, una *personalidad*. Cuanto más sofisticado sea el público hacia el que se prepare y se canalice el *artista*, más *lo nunca visto* tendrá que ser el estilo y los medios que use para, de este modo, resultar más vanguardista a fin de que el *consumidor de arte* se sienta más selecto, pues ilos genios de la historia siempre han ido por delante de su tiempo! Hoy disponemos de estupendos medios de comunicación para realizar estas promociones del *mito del artista*. Libros, revistas especializadas en arte (otras especializadas en cómo se peina el personaje), televisión y radio lanzan críticas y entrevistas por doquier.

Así se forma el círculo vicioso de compradores, críticos, galerías y *trabajadores del arte* que pretenden confundir y trastocar la actividad artística, noble en su esencia, llegando incluso casi a creerse ellos mismos que lo que producen, promocionan y adquieren es el verdadero arte.

Un natural y elemental ejemplo: ¿Dónde está la Meca del Arte? En Nueva York.

De esta manera, el arte también es reflejo, y en muchos casos víctima, del materialismo y la manipulación que caracterizan a nuestra época, y de ello se podrían poner ejemplos en abundancia. Uno de ellos es el caso de la *Bauhaus* que, habiendo nacido con la finalidad de ayudar a la humanidad, desde el intento de socializar el arte, se usó como aprovechamiento especulativo de unos cuantos, a costa de encerrar a la mayoría en colmenas, cajones fríos e iguales, desnaturalizadores y aislantes de la naturaleza.

En el arte actual hay muchas obras que tienen como característica el abuso de los medios por los medios, dándoles carácter de finalidad. Estas técnicas y tenden-

cias, ya antiguas y *museales* o ya nuevas, surgen con olores de ancianidad, sin sentido ni contenido por carentes de una auténtica imaginación, por ausencia de un mundo propio, por ausencia, en definitiva, de sentir el arte.

Toda la abundancia de medios y posibilidades que actualmente ofrecen la sociedad y el arte, y que en principio son positivos, según se apliquen pueden producir claridad o desorden. Por eso, cada individuo debe estar alerta y no confundir:

- Novedad con novedoso.
- Genialidad con ingenioso.
- Personalidad con extravagancia y amaneramiento.
- Relatividad con ambigüedad y falta de compromiso.
- Conocimiento con erudición sin digerir.
- Realidad con apariencia.
- Niveles de sensibilidad y calidad con el elitismo debido al poder adquisitivo.

En definitiva, el eterno problema de distinguir lo auténtico de lo falso.

El lector se preguntará que cómo habiendo comenzado este apartado con un canto de alabanza al arte actual, a continuación parece que lo echo por tierra. No hay tal. Los glóbulos de nuestra sangre necesitan cuerpos contrarios para luchar y fortalecerse; el hombre necesita agentes externos para desarrollar, fortalecer, alimentar y superar su mente, proceso en el que sucumben aquellos que tienen menos conciencia del *ser*. Del mismo modo, arte verdadero y arte muerto o falso coexisten, y no solamente en dos bandos de individuos, sino también en cada uno, ya que este hecho es reflejo de la contradicción inherente a nuestra condición humana. En unos estará más desarrollada la autenticidad, en otros ocurrirá lo contrario; de la proporción resultante dependerá la diferencia de calidades humanas, y por tanto artísticas.

A pesar de todo, y como he expresado en páginas anteriores, me interesa recalcar una vez más que en la medida en que el hombre evoluciona, evoluciona su lenguaje. Por ello, el fracaso o el éxito de los medios de expresión dependerá inevitablemente de cuál sea el prin-

cipio generador con que cada artista lo aplique y viva su momento. Toda la multiplicidad de nuevos medios será muy positiva siempre que los apliquemos al servicio de la sensibilidad, de la espiritualidad y de la aportación sincera.

El arte en la actualidad, tanto en sus elementos positivos como negativos, si bien presenta peculiaridades propias de nuestra época, en su esencia es cosa vieja. En medio de las manipulaciones y especulaciones innovadoras, *extrartísticas*, en unas y otras tendencias, se halla el verdadero, fresco y nuevo arte: artistas, críticos y público en general que buscan la autenticidad por medio del único camino, la entrega, el conocimiento y el esfuerzo. Este es el camino que les sitúa en la intuición.

Un día no muy lejano, los academicistas del Salón oficial de París rechazaban a los impresionistas; a continuación, Van Gogh pasaba ante la mirada indiferente de todos, academicistas e innovadores. De aquellos rechazados surgiría un amplio haz de *ismos* y tendencias que ahora nos permiten ver el arte con aires frescos y audaces, ahondando en los profundos estratos del alma humana. Se abrieron nuevos campos de la plástica que rompieron con el anquilosamiento de tabúes y cánones formales, ganándose en libertad de experimentación y permitiéndonos entender que el arte no es necesaria e imprescindiblemente tema, ni determinada tendencia o estilo. Así, la pintura pasó a ser como el verso libre, y sus características formales temporales —no me refiero a las leyes esenciales de la plástica— obedecen hoy al canon particular del espíritu que impone cada obra. Esto, aunque parezca paradójico, unifica un lenguaje de apreciación común que nos permite ver que, por encima de cada tendencia o estilo, hay dos tipos de pintura: la viva y la muerta. La una conduce hacia mayores y mejores posibilidades de entendimiento y comunicación; la otra, hacia la bíblica imagen de la Torre de Babel.

Procuremos no entregarnos al ridículo espectáculo de los personajes del conocido entremés cervantino *El retablo de las maravillas*, no pertenezcamos al grupo que

adora el conocido como *traje invisible*²⁴ si no lo vemos, ni al del Salón oficial parisién de 1863.

Mantengamos la pureza de visión, permaneciendo siempre atentos a lo nuevo y a lo auténtico.

LAS FACULTADES DE BELLAS ARTES

Si bien sería un tema para desarrollar más larga y profundamente dada su naturaleza, en este caso lo abordo con la brevedad proporcional a la naturaleza de este libro.

Los centros superiores de Bellas Artes, por su misión de educación artística, han recibido y están recibiendo cargas y censuras en relación a la situación del arte en la actualidad. Creo que estas críticas a veces son desmedidas, aun sin soslayar la parte de responsabilidad que pueda corresponderles. Esto propicia titubeos en los planteamientos humanos y programáticos de su seno mismo, lo cual hace imprescindible llevar a cabo entre todos un análisis en profundidad del tema.

Es preciso entender las facultades de Bellas Artes en su concreta ubicación, misión y competencia, lo que nos permitirá adoptar posturas claras y coherentes y, desde ahí, tomar conciencia de su verdadera responsabilidad. Para ello, permítame el lector que previamente haga una síntesis de las ideas que he expuesto en páginas anteriores.

El arte, como reflejo y consecuencia del hombre, será tanto más elevado cuanto más se oriente hacia las preocupaciones espirituales. Esta tendencia lleva al hombre necesariamente, bajo el signo de la evolución, a aportar elementos positivos a la creación, siendo el artista partícipe, consciente y voluntario de su evolución en y del Universo.

Tal actitud de creación en la evolución le exige una postura crítica, respecto de sí mismo y respecto de su entorno, lo que le conduce a comprender y con ello a

²⁴ De los famosos cuentos que entre 1835 y 1872 publicó el escritor danés Hans Christian Andersen, entre los que destaca el citado *El traje nuevo del Emperador*.

amarse y amar. Entiendo que esto es el humanismo, la belleza, en definitiva, la actitud estética.

El hombre manifiesta y aprehende esos misterios por medio del lenguaje y deja constancia de ello preferentemente en las Bellas Artes, que están más allá de las necesidades cotidianas, es decir, que surgen en función de las necesidades espirituales.

Hasta aquí lo que entiendo por Arte en su sentido más puro o ideal.

Pero, si volvemos al principio de que el arte es reflejo y consecuencia del hombre, comprendemos que también por medio de las manifestaciones artísticas el hombre refleja sus tendencias negativas (consustanciales a su condición humana). De ahí que en cada momento histórico convivan las manifestaciones artísticas que *construyen* (auténticas), con las de signo contrario. La historia es la que se encarga posteriormente de sedimentar y conservar, e incluso a veces de rescatar, aquellos elementos más representativos.

Hoy, y por ser el momento que nos ha tocado vivir y sentir, percibimos en el hombre la tendencia a usar los medios como fines en sí mismos (materialismo), tendencia que es anunciada claramente por el *piloto de la angustia vital*. Este predominio del materialismo potencia la confusión de los valores humanos e incide en sus manifestaciones artísticas (principio lógico que ha sido corroborado por Umberto Eco). No obstante, no quiero decir con esto que usar el arte sea un fenómeno nuevo.

Aunque el arte es el representante lógico de cada época, tampoco debemos olvidar que a su vez puede y tiene la obligación de intentar condicionar e influir en su momento histórico y social. Teniendo en cuenta esto, vemos que es necesario intentar enfocar el arte a partir del individuo y su autenticidad, es decir, desde uno mismo, como elemento compensador que palíe y proyecte ese humanismo tambaleante.

Así, llegamos a las Escuelas o Facultades de Bellas Artes. Se trata de instituciones que pertenecen a la sociedad, de modo que, queramos o no, son fruto y reflejo de ella. ¿Qué pasa con las escuelas de Bellas Artes? Lo mismo que con el resto de la Universidad y de todas las

demás instituciones humanas: es la sociedad de la que todos formamos parte. El componente humano, tanto del profesorado como del alumnado, es representante de la sociedad actual, y aporta al seno de estas instituciones todos los problemas, contradicciones y vacilaciones, máxime tratándose de la naturaleza sensible que nos caracteriza a los que de ella formamos parte. Es el río revuelto desde un orden de valores que ha quedado viejo lo que nos reclama una verdadera colaboración para aclarar las aguas.

Las Facultades de Bellas Artes no pueden permanecer inmunes, pues no son instituciones fantasma o llevadas por extraterrestres. No debemos engañarnos ni permitir engaños; estos centros no tienen en sus manos todo el poder de dar al arte su verdadero sentido y misión. Pero desde su limitación, entendiéndolos en su verdadera ubicación artística y social, tienen una importantísima misión que cumplir: dotar al educando de una base de formación que le permita sentir la vida abierta, sensible y artísticamente, brindándole para ello los medios (conocimientos y técnica) necesarios para expresarlo.

Es necesario contemplar estos centros inmersos en el fenómeno social del que forman parte y no como entes aislados, y no olvidar su pequeña y limitada pero muy importante función. Sólo esta postura colaborará a la comprensión, clarificación, coordinación y unificación de metas, unificación de criterios humanos y programáticos.

Las Facultades de Bellas Artes deben ser eminentemente humanistas, tendiendo al desarrollo del ser, pues es ahí donde está su verdadera rentabilidad. Buscar el ser y la autenticidad de la creación artística exige la entrega en la búsqueda del conocimiento y el esfuerzo (individual y colectivo). Para ello es preciso el desarrollo del lenguaje plástico y la adquisición de cultura que nos ayude a *comprender y pensar*; el ser artista no sólo consiste en horas de caballete —aunque son imprescindibles—, además de la exigencia del título universitario.

La amplitud de conocimientos y el desarrollo de las técnicas de expresión no significa conocer muchas especialidades o ser *políglota*. El tiempo no lo permite y, ade-

más, esto conlleva en algunos casos el peligro de alienación y evasión del alumno ante sus limitaciones frente a las exigencias necesarias para su formación. Es preciso entender que, en principio, no se es más abierto, ni más culto, ni más humano por saber muchos idiomas, sino por saber pensar, entenderse y entender.

Por tanto, las Facultades de Bellas Artes deben procurar, en su línea esencial, ser eclécticas y humanísticas, impartiendo las leyes y rasgos fundamentales del hombre, del arte y de los medios técnicos actuales y necesarios para que el educando pueda desarrollar ampliamente su personalidad y forma de expresión.

No pueden anclarse en el pasado, aunque sí aprovechar lo útil de la tradición contemplada desde el presente. Tampoco deben inquietarse por correr en pos de lo novedoso, ni perderse ante las exigencias de especialización y las múltiples aplicaciones del arte. Todo eso es competencia de los individuos, después de haber recibido una formación que sea, más que múltiple y variopinta, profunda y amplia, una síntesis de totalidad orgánica.

Deben fomentar la investigación actualizada, pero partiendo del individuo y de sus auténticas necesidades expresivas.

No dudar nunca de que el vivo y eterno medio para el desarrollo del lenguaje plástico está en el contacto con la naturaleza. Estos centros de enseñanza nunca envejecen por seguir este principio si se sabe analizar, ver, sentir e interpretar; el envejecimiento se produce cuando la naturaleza se contempla rutinariamente y bajo el encasillamiento de normas o recetas academicistas. Por otro lado, el abandono de la naturaleza conduce a la frialdad, el anquilosamiento y la deshumanización del arte.

No obstante, cuando se estudia durante largo tiempo continuado el natural (ya sea bajo un supuesto predominantemente sensible, ya bajo un supuesto predominantemente conceptual), sin otra actividad complementaria, se corre el peligro de limitar la capacidad de imaginación e inventiva. Considero por tanto necesario que desde el principio de la carrera haya de forma simultánea actividades complementarias, que se caractericen por ser trabajo libre e investigación, en las que predomine la ini-

ciativa del alumno. Estas actividades podrían canalizarse bajo el sistema de *opciones*.

Para que el núcleo ecléctico que se desprende de lo anteriormente expuesto mantenga una constante vitalidad y actualidad, es imprescindible dejar siempre una puerta abierta; estar al tanto; observar e informar de todos los movimientos artísticos, así como de las salidas y aplicaciones existentes para los titulados. Este punto no es contradictorio con lo que venimos diciendo, y debe enfocarse como algo complementario y definido, sin antagonismos. Se podría llevar a cabo por medio de asignaturas optativas (las opciones antedichas), cursos monográficos y conferencias de personajes y artistas idóneos. Aclaro de nuevo que considero este aspecto imprescindible, pero siempre como complemento, sin contraponerse ni mezclarse en ningún momento en el terreno del núcleo ecléctico.

Ahora se cumplen cuatro años del paso de Escuelas Superiores a Facultades de Bellas Artes. Esta reciente integración a la Universidad española comporta adaptación y cambios, tanto del profesorado, como de los planes de estudios, creación del tercer ciclo, etc., lo que sumado a su vez a los grandes cambios que se están llevando a cabo en la Universidad española, supone un gran reto. Reto al que doy mi más calurosa bienvenida, aunque tendremos todos que hacer un gran esfuerzo para saber afrontar, adaptarnos y digerir, sin que implique merma de nuestra esencia, a fin de lograr que constituya la mejor aportación y enriquecimiento mutuos entre Bellas Artes y la Universidad.

SOBRE LA OBRA DE ARTE. PINTURA

Centrándome ya en la obra de arte en concreto, expondré a continuación lo que entiendo que son sus elementos componentes y sus conceptos fundamentales.

Según he venido manifestando, creo que la obra de arte es la realización por medio de la cual el hombre plasma o expresa su interpretación de la naturaleza (comprendido él mismo en ella), tanto en lo tangible como en lo misterioso o intangible. La obra de arte es reflejo y

consecuencia de la persona que la realiza; es el resultado del esfuerzo del hombre por captar la intuición que le plantea su incertidumbre ante la vida.

La obra de arte surge a partir de la problemática del artista ante una situación nueva, ante un momento, por lo que refleja toda su personalidad, formada hasta ese momento, junto con la situación anímica del momento mismo. Toda obra de arte es una abstracción, puesto que obedece a una visión –interpretación–personal. Pondré un ejemplo:

Observo dos paisajes que me ofrece la naturaleza; uno me seduce, me llama e inquieta, el otro no. Trato de indagar el porqué de aquella impresión, diferente ante el uno y el otro; para ello comienzo a aislar elementos comunes. Suprimo nubes que aparecen blancas en ambos. Hay árboles que también elimino porque tienen objetivamente las mismas características. Y así sucesivamente, hasta que desnudo ambos paisajes. Cuando completo el proceso, resulta que no he podido resolver la incógnita, pues un paisaje me sigue seduciendo y el otro no. Así, llego al convencimiento de que la seducción no depende de los elementos como tales, considerados objetivamente: árboles, nubes o cielo azul, sino de un inconcreto *fantasma subjetivo*, producto de la manera de ver y sentir la relación de colores, formas, ritmos y calidades; así como del significado simbólico que aquel paisaje me sugiere mediante sus elementos (árbol, nube, etc.). Ese era el fantasma que me atraía, y que no estaba realmente en la naturaleza, sino en mí ante ella.

La captación de esa sensación o *fantasma* la llevaré a cabo por medio de mi lenguaje plástico –conceptos, recursos–, que puede ser de un hiperrealismo exacerbado o de una síntesis de abstracción máxima; con una técnica archiconocida o como otra nunca vista, pero que será abstracción en cualquier caso. El lenguaje será válido y actual en la medida en que yo, como individuo, sienta la vida y viva mi momento, mi época. Como consecuencia, la obra obedecerá a un orden emocional y no convencional. Si, por el contrario, al pintar el paisaje no soy capaz de percibir el *fantasma*, quedándome únicamente en los elementos, ya pinte un árbol con todas sus

hojas o lo pinte con la síntesis de un brochazo, ya con óleo o con cualquier otra técnica, obedecerá a una habilidad más o menos estilizada, pero siempre convencional y muerta.

La armonía de la obra de arte es fruto del contacto, de la interacción entre la naturaleza y el alma humana. De la capacidad de sentir e intuir dependerá la pureza y actualidad de la obra, la cual no es privativa de ninguna tendencia, técnica o estilo, sino de aquel más adecuado al individuo que lo plasma. Como es lógico, cada individuo se expresará a partir de los elementos culturales de la época a la que pertenece, y su innovación o cambio lo serán en la medida en que lo requieran sus exigencias de fondo. Conocer sin sentir equivale a nada; pero a su vez el conocimiento es imprescindible, pues sin él no podría surgir la obra. Como dijo André Lhote, es preciso tener *histeria técnica*²⁵. Sólo se llega a dominar la expresión artística después de mucho esfuerzo, en el momento en el que los resultados del conocimiento teórico y la práctica se funden en uno, es decir, la intuición, que es la esencia del dominio de cualquier arte.

Sobre el ejemplo anterior, en relación a los dos paisajes distintos, podemos sacar otra importante conclusión: la naturaleza, para el artista, es la eterna, imprescindible, inagotable y viva fuente que le alimenta, tanto en sensaciones y vivencias, como en todo lo que concierne a la forma plástica. La naturaleza no mediatiza; lo que mediatiza es la forma de verla, de sentirla, de entenderla. Es más, yo diría que lo que mediatiza es el no entenderla, puesto que la mediatización está en uno mismo. Hasta los artistas más abstractos plasman órdenes que, ya de forma directa o ya del archivo mental, han partido de la observación y sugerencias de la naturaleza. El arte se hace viejo cuando damos la espalda a las fuentes de la naturaleza; entonces nos quedamos en estereotipos mentales y fríos, o la contemplamos bajo reglas encasilladas por rutinas y sistematismos formales, conscientes o inconscientes.

²⁵ LOTHE, André. *Tratado del paisaje*. Buenos Aires, Poseidón, 1970, 4ª ed.

Como representación del hombre, la obra de arte también posee materia y espíritu, elementos que denominamos forma y contenido. El contenido es el que da esencia y sentido a la obra; de él hemos venido hablando hasta ahora, tanto en el presente capítulo como en los anteriores.

Pero al igual que en el hombre, el contenido o espíritu se muestra por medio de la materia, y de hecho, está en la materia misma. La forma es como un cuerpo vivo: partes, miembros, órganos, sistemas circulatorios y tejidos de diferente calidad y composición. Todos sus aspectos son necesarios en función del *Todo*. Un cuadro no es una suma de partes, sino una unidad de contenido en sí misma, aunque compuesta por la suma de múltiples elementos y factores formales. De aquí se desprende un principio fundamental respecto a la concepción de un cuadro que debe aplicarse en la pedagogía del arte: no partir de la suma de pinceladas, sino de la idea y estructura esenciales, con lo que las pinceladas surgirán espontáneas.

No obstante, para poder desarrollar la formación—educación— del lenguaje plástico, considero necesario abordar y entender los diferentes aspectos formales por separado, aunque sin perder nunca de vista lo dicho anteriormente. Estos aspectos formales son la composición, ritmo, color, claroscuro, textura, técnica, etc.

— ¿Qué es la composición? Comenzaremos por poner en entredicho las normas y leyes compositivas. Cuando el cuadro es concebido sobre la marcha, ¿nos guía una intención razonada, o nos salen las cosas *por las buenas*? En cualquier caso, de una u otra manera estamos adoptando decisiones, eligiendo y rechazando, y con ello estamos componiendo. Aunque es frecuente la expresión, dicha con aire desdeñoso, de *yo pinto por las buenas*, lo cierto es que nada hay que no haya pasado por el filtro del pensamiento, pues los estímulos son sedimentos de las vivencias acumuladas, pasadas y presentes. Para que surja la obra de arte, no es suficiente sólo con una intención cualquiera, ya que el pintor pretende dar al cuadro un orden con una finalidad plástica determinada. Ahora bien, no se trata de dar una receta o norma

de composición; esta obedecerá a unas leyes inseparablemente unidas al mecanismo psicofisiológico del individuo, aunque según cada época y su estilo predominen unas características compositivas u otras, de las cuales el individuo es a su vez fruto y reflejo.

La composición, por tanto, no puede reducirse a receta o norma, pero sí es necesario conocer sus leyes esenciales, conocer profundamente el tinglado de la plástica, ampliar el bagaje de conocimientos y posibilidades. De su asimilación, adecuadamente digerida, dependerá nuestra verdadera libertad creativa. Cuando los conocimientos no están digeridos mediatizan la intuición, convirtiéndose en racionalización, norma y receta; pero esto no quiere decir que debamos sacar la conclusión de que el conocimiento estorba, pues la ignorancia no nos permitiría ir más allá de lo primario; esto se refleja palmarmente en una frase que cierta ocasión oí: *el que se tiene a sí mismo por maestro, tiene a un idiota por discípulo*. La creación se dará a partir de la digestión e integración del conocimiento, que abre la puerta de la intuición, de la creación, de la superación dinámica, que propicia, en definitiva, que lo creado obedezca a la identificación con el mencionado mecanismo psicofisiológico del individuo.

Para definir más específicamente lo que es composición, entiendo que es el orden con que están distribuidos y relacionados todos los elementos y aspectos que constituyen la obra, en este caso, el cuadro.

Por otra parte, la composición, por ser representación del individuo, reflejará también las diferentes tipologías humanas. Es decir, según cada uno se caracterice por ser introvertido, extrovertido, sensible, intelectual, apasionado, temperamental, etc.

Los sensibles suelen necesitar las sensaciones surgidas de la observación directa y concreta del natural; aunque después lo transformen en esquemas mentales y lleguen, en algunos casos, a la máxima abstracción o desnaturalización de las cosas. Su mecánica consistirá en partir de un asunto sin premeditación estética, para después despojarse de la objetivación extrapictórica y quedarse con la emoción. A partir de ahí entrarán a funcionar los dife-

rentes aspectos del cuadro, es decir, la elaboración. Es una manera de actuar en la que no buscan, sino que hallan.

Los intelectuales, que piensan y meditan las cosas, no necesitan para la elaboración del cuadro comenzar directamente del natural, pues parten de ideas a priori y esquemas mentales en los que enjaulan los elementos que desean representar. Sus obras arrancan a partir de un concepto abstracto, aunque en muchos casos sean realistas. Por ejemplo, cuando Paolo Ucello o Piero de la Francesca representan una batalla, la idea de concepción y composición de la obra es previa; en el caso de necesitar del natural, acudirán a él después, para completar la obra consultando una cabeza o la pata de un caballo.

Los temperamentales actúan por pasión intuitiva; su composición es, por tanto, más apasionada, de tal manera que el orden está más escondido, menos evidente, menos frío. Su composición suele llegar a ser más visceral, de armonía y ritmo internos. En este grupo es quizá donde suelen estar generalmente los genios, pero también los desmelenados que amasan y enguarran colores en anarquía y desorden.

Es obvio que estas clasificaciones tipológicas siempre son relativas, teniendo en cuenta además los lógicos cambios de cada persona. Por ello, resulta peligroso encasillar a los artistas, y especialmente a los educandos, aunque como orientación pueda resultar positivo.

— Por lo que respecta al ritmo, hay que señalar que el equilibrio y orden de la obra de arte no se basan en la igualdad sistemática, y tampoco en lo contrario. Lo primero significaría monotonía, *obra blanda*; lo segundo, confusión, caos, desorden. La armonía, equilibrio u orden de una obra, de un cuadro, consiste en la oposición conflictual de los elementos que la constituyen o, dicho de otra manera, en la unidad dentro de la variedad. La necesaria diferencia y oposición entre los elementos del cuadro posee, como factor de unidad e integración, algo así como un sistema venoso que recorre la estructura de la obra, y esto es lo que entiendo por ritmo. El ritmo, por tanto, es un factor que pertenece a la composición estructural del cuadro. Obviamente, el cromatis-

mo también colabora de forma decisiva en el ritmo y armonía de la obra.

– El color. Gauguin dijo: *Un kilo de verde es más verde que medio kilo*²⁶. El color por sí sólo no tiene valor en pintura, pues existe merced a su relación de cromatismo y extensión con los demás. De ahí que también esté sujeto a la forma, estructura y composición general de la obra. El color en pintura es el aspecto más subjetivo e inefable; no pudiéndose emplear en buena lógica, debido a su naturaleza enigmática. El color es el aspecto más musical del cuadro y entra de lleno en el sentimiento.

No voy a hacer un repaso del empleo del color en la Historia del Arte, pues sería extenderme demasiado; prefiero referirme a su expresión y concepto. Es fácil hacer un análisis del temperamento y la mística de las culturas a través de la presencia del color en sus manifestaciones artísticas; aunque también es verdad que el hombre y las culturas, para llegar al uso del color, bajo ese aspecto, suelen partir en su aprendizaje del análisis del relativo color local, basándose en una visión claroscurista. Tenemos como ejemplo a Velázquez, comparando su etapa sevillana con sus últimas obras. Naturalmente, se hallan pintores en que esto no sucede, pero se debe a que su sensibilidad y criterio no les lleva a sacar partido del color en ese aspecto, poniéndolo al servicio de una visión claroscurista, sin que ello merme necesariamente las posibilidades joyantes del color, como por ejemplo Rembrandt.

Una aportación relevante para la posterior aplicación del color de manera más sentida, subjetiva, libre e inefable es el descubrimiento físico hecho por Newton consistente en la descomposición del prisma solar en sus colores fundamentales. Basándose en este descubrimiento, artistas como Delacroix²⁷ y sobre todo los impresionistas, se plantearon y potenciaron la vibración de la luz por medio de la yuxtaposición del color, para que la mezcla se produjese por sensación óptica, logrando así más limpieza, pureza y misterio en el color.

²⁷ DELACROIX, Eugène. *El puente de la visión*. Antología de los diarios. Madrid, Tecnos, 1987.

Planteamiento que, a nivel sensible e intuitivo, ya tenía precedentes artísticos en varios pintores, profetas del devenir, como por ejemplo Velázquez en su *Villa Medici*; Goya con la *Lechera de Burdeos* y sobre todo William Turner. Lo que potenciaron los impresionistas como una preocupación, y tras pasar por el cientificismo cromático de Seurat, posteriormente penetró en lo más hondo de la sensibilidad, emergiendo desde la profundidad anímica, mezclado con la fuerza apasionada y expresionista de un Van Gogh. Así, en los pintores más coloristas, se fue potenciando más y más la expresividad y libertad del color como plano y vibración modulante, iluminándose las sombras en sustitución del oscuro por el complementario.

De pasada apuntaré algo ya indicado anteriormente a propósito del claroscuro. Aunque siempre con relatividad, podemos distinguir dos grandes familias de pintores dependiendo de la manera de entender y enfocar el color. Unos son los claroscuristas, que conciben el color en función de los rigores del claroscuro o valor luz-sombra (lo que entendemos en métrica del color como luminosidad), que provoca la evidencia de los volúmenes, de las formas, recorridos y pantallas, con medias tintas, pasajes y contrastes de entonación lumínica, y que generalizando podríamos llamar pintores sustractivos. La otra familia corresponde a los más eminentemente coloristas, que reemplazan el sentido del claroscuro por el valor color-tono, merced a la sustitución del valor luz por el complementario, de las medias tintas por los grises; lo que ya Chevreul definió como las *leyes del contraste simultáneo*²⁸. También generalizando podríamos llamarlos pintores aditivos —entiéndase esta definición como metáfora—. Ser pintor colorista no implica necesariamente ni tener muchos colores ni que éstos tengan que ser fuertes o saturados (aunque esto se puede dar). Dos colores que se destaquen en el cuadro pueden ser suficientes para lograr tal efecto y armonía; e incluso uno solamente puede animar y despertar a los restantes en armonía

²⁸ CHEVREUL, Michel-Eugène. *The Principles of Harmony and Contrast of Colors and their Applications to the Arts*. Chester, Schiffer, 1987

sorda. Por ejemplo, grises neutros pueden despertar y parecer azulados mediante la introducción de una nota opuesta —complementario—, y exaltarse aún más su sensación cromática con la introducción de alguna pequeña nota o clave complementaria, de contrapunto, más próxima a la saturación. De ello nos han quedado muy buenos ejemplos: como los fauves, los expresionistas alemanes, etc.

En cierta ocasión, viendo directamente y por primera vez un cuadro de Derain, me llevé la sorpresa de que su fiereza cromática no estaba tanto en la proliferación de tonos saturados, según me había parecido en las reproducciones, sino en la sabia y sentida colocación de predominantes grises cromáticos con unas limitadas y justas notas y zonas de saturación, no plena incluso, que servían de contrapunto a su entorno o a la gama dominante en la obra.

Se podría continuar hablando sobre el color, sobre las armonías cromáticas, las claves, los complementarios, primarios, etc, así como sobre sus aspectos psicológicos y simbólicos, pero eso supondría prolongarse demasiado.

Como cierre de estas opiniones y criterios sobre el color quiero hacer mención de Kandinsky quien, a pesar de su amplia actividad investigadora, tanto plástica como teórica, viene a afirmar sobre el color, que éste es el aspecto más espiritual e inefable de la pintura.²⁹

EL PROFESOR Y EL ALUMNO

En cualquier manual de pedagogía se pueden hallar todos y cada uno de los adjetivos que requiere el profesor competente. Pero es necesario que cada cual se los repita a sí mismo constantemente, procurando que no sólo queden en la memoria, sino que se extienda verdaderamente su significado pragmático en la adaptación a la materia que se imparte, con el esfuerzo diario de la observación y aplicación.

²⁹ KANDISKY, Vasili. *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona, Barral, 1973.

No es nada fácil ser profesor, sobre todo en esta materia, la pintura. No es nada fácil impartir los preceptos necesarios para la formación del artista y futuro profesor de arte de tal manera que, en lugar de frenar, potencien su creatividad artística y su individualidad. Nada fácil es si además contamos con que a la natural condición revisionista de la juventud se suma la tendencia del estudiante en arte a confundir *limitación* (en cuanto aspecto que aún ignora) con *personalidad*; esta confusión se ve reforzada por la falta de fe que le produce la observación de las deformaciones e incoherencias existentes en el mundo del arte. Este es el marco de circunstancias en el que se tiene que mover el profesor de pintura; marco que le exige reunir una serie de condiciones que constituyen la *autoridad*.

La autoridad del profesor no tiene nada que ver con el autoritarismo y tampoco con la blandura. Es el reconocimiento libre y espontáneo del alumno hacia el profesor, y se produce como consecuencia de los conocimientos, entrega y facultades del profesor para llegar al alumno y desde él colaborar en su formación.

El profesor de pintura debe ser capaz de infundir fe en el alumno para *portar el espejo* en el que éste se vea a sí mismo, con sus posibilidades y limitaciones. El profesor debe procurar el desarrollo de la creatividad del alumno, con la ortodoxia y el espíritu del programa de la asignatura, que a su vez estará coordinada con el programa general o sistema del Centro. Del mismo modo, debe existir una estrecha relación con los profesores de las restantes asignaturas, en especial con las más afines, y con todos los del curso, para poder comprender y ayudar más oportunamente al alumno. Las asignaturas no se deben enfocar como compartimentos estancos.

Dadas las características del alumno de Bellas Artes, el profesor, entre los diferentes aspectos que comporta el reconocimiento de la autoridad, necesita poseer dotes de persuasión para convencer al alumno de la necesidad de observar y afrontar ciertos aspectos de conocimiento y análisis que son necesarios para su aprendizaje y formación.

El profesor debe conocer su asignatura, así como contemplarla y hacerla contemplar siempre desde una visión amplia, en relación a la esencia del arte y su razón de ser; de tal manera que el alumno encuentre sentido en su labor diaria como algo proyectivo. Esto implica que el profesor posea una formación cultural y humanística amplia (lo que no quiere decir precisamente ser especialista en todo) en cuanto a ideas y principios fundamentales, con capacidad de coordinación y síntesis hacia una *totalidad orgánica*.

El profesor de pintura debe llegar a todos y cada uno de los alumnos, preocupándose de conocer no solamente sus posibilidades académico-artísticas, sino también sus rasgos personales. La atención se prestará por igual a los más capacitados y a los menos, ya que éstos últimos son los que más lo necesitan. Nada estorban para ello los conocimientos psicológicos, siempre que no se invierta la especialización; de poco o nada serviría conocer, por ejemplo, la tipología de Ernst Jung, si no se posee por encima de todo la sensibilidad necesaria para entender y percibir los aspectos psicológicos que dimanen de la obra del alumno a través de sus valores plásticos.

El profesor no tiene por qué sentirse infalible; no debe ocultar sus lagunas ante los alumnos, pues es un ser humano más, con sus limitaciones incluso profesionales. Este convencimiento es una cualidad de sencillez que no debilita su autoridad, más bien al contrario, la refuerza.

Es conveniente que el profesor de pintura posea aptitud y actitud creativas, que le doten de la *llama* diaria ante el caballete. Ello influye en la capacidad de transmitir al alumno la pasión, fe, lucha y vacilaciones que implica la creación; dotándole a la vez de comprensión hacia el educando, que también lucha y vacila, y con mayor motivo dada su condición. Si bien esta es una cualidad, conlleva el peligro de que el profesor valore las obras en función de su manera o estilo personal de crear. No es una limitación pedagógica el que el profesor posea una personalidad pictórica; sí es limitación el que la imparta y la imponga. De este modo, es necesario que el profesor haga un esfuerzo constante por dejar *en la puerta de la clase* su estilo, para dirigirse al alumno con la sen-

sibilidad limpia, atento a todas las posibilidades, con los sentidos abiertos para escuchar la obra del alumno y al alumno mismo. Así colaborará con él en la investigación y aclaración de sus preocupaciones, planteamientos, tensiones e intuiciones, en relación con los aspectos técnicos y creativos.

A todo este pliego de condiciones, se pueden añadir otras como: comprensión, serenidad, decisión, prudencia, orden, reforzamiento o estímulo, sencillez, energía, etc.

Todas estas observaciones y preceptos se funden en la *autoridad*, y esta no se da si no se posee, por encima de todo, vocación, preparación y espíritu de superación.

LA ENSEÑANZA DEL PAISAJE³⁰

Cada ser vivo se compone de partes, todas ellas diferentes y todas ellas necesarias para la existencia equilibrada de esa unidad orgánica, de ese ser. Del mismo modo, la asignatura de Paisaje, entendiendo debidamente su enfoque, es de vital importancia en el contexto de la enseñanza de las artes plásticas.

El alumno que llega a esta asignatura ha recibido, entre otras disciplinas, práctica del natural, observando, dibujando y pintando los elementos generalmente en recinto cerrado, lo que hace que los objetos observados posean unas características que se traducen en: estructura estática, composición fija, color local, evidencia tectónica de las cosas y seres, tanto en lo particular como en lo general. Este aspecto de la luz, si bien ofrece la cualidad analítica (y otras que no ignoramos y que no viene al caso desarrollar) que lo hace necesario como parte del contexto total que contribuye a la formación del futuro

³⁰ Mi defensa del paisaje, o más bien del concepto que emana de nuestra integración en la Naturaleza (se refleja en dedicarle este capítulo y el siguiente), es motivada no sólo por mi natural vocación al respecto, sino también como ocasión de la cátedra obtenida en 1979 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, cuyo perfil de denominación en la plaza era "Paisaje", aunque inmersa en el género o área de Pintura.

artista y profesor; sin embargo, y al margen de las excepciones individuales, entendido y practicado por sí solo es tiranizante y frena el sentimiento interpretativo y poético del alumno. Por ello, existen otras disciplinas complementarias en las que el alumno investiga fuera del modelo, a partir de otras motivaciones, para colaborar al desarrollo de su propio mundo.

Partiendo de esa experiencia de la práctica del natural, el alumno se enfrenta al paisaje y se encuentra con un fenómeno totalmente nuevo para él en cuanto a sus experiencias plásticas; totalmente nuevo y difícil, a pesar de que muchos lo vean a priori como algo fácil, sumiso, domable e intrascendente.

Ante el paisaje, nos hallamos con una infinita gama de elementos variados en todos los aspectos. Tales elementos, partiendo de una práctica academicista convencional pueden resultar más fáciles que, por ejemplo, representar un desnudo humano; sin embargo, a nivel esencial, expresivo e intrínsecamente plástico constituyen un gran reto. Así, es más frecuente de lo que nos pueda parecer a primera vista el caso del alumno que, habiendo demostrado buenas dotes y habilidad en el dibujo de la figura humana, al comenzar intentando dibujar un simple y humilde árbol le sale el vulgar *cogollo esférico siempre del mismo verde unido al suelo por un frío e inexpresivo palote*. Cualquier persona medianamente sensible, puesta ante la simple contemplación de un árbol, puede sentir que el concepto generalizado, vulgar y genérico que previamente tenía de lo que es un árbol se va gradualmente transformando hacia una personificación, hacia la percepción del carácter y vida propia que late en ese árbol concreto, hasta sentirse sorprendido con la sensación de que parece posible comunicarse con él.

En el paisaje, las formas, colores, evidencias, evanescencias y calidades (lisas, rugosas, agrietadas, etc.) de los terrenos, las montañas, los árboles, las nubes..., su ordenación y proporciones, así como sus sugerencias vivas, palpitantes y metafóricas nos ofrecen una cantera de infinitos recursos, tanto formales como espirituales, que enriquecen nuestro archivo de posibilidades expresivas y

que no son desdeñables, sea cual sea nuestro temperamento, nuestra preferencia temática, tendencia o estilo.

En el paisaje todo es variable y dinámico: los objetos, su color, los volúmenes, la composición y las líneas rítmicas y generadoras están y no están; son y no son; aparecen y desaparecen o se transforman. Todos los elementos parecen jugar y burlarse, como duendecillos, de aquel no avezado que lucha en su primer empeño analítico por objetivar, conocer y aprehender las cosas que todavía no le son familiares plásticamente, porque todavía no ha hallado las bases mínimas de traducción de aquella nueva realidad que le permitan la interacción con sus sentimientos.

La *bruja* que mueve los duendes y que provoca el tinglado, la que es protagonista principal de todo ello es la luz. Mientras que en espacio cerrado la luz se localiza desde una misma procedencia, siendo por tanto poco variable, ahora se nos presenta radicalmente distinta. En el paisaje la luz inunda y baña todo; en asociación con los fenómenos meteorológicos cambia notablemente la proporción proyectiva, tanto en cantidad como en calidad, de sus ondas electromagnéticas, de tal manera que unas veces se nos presenta tenue, otras cegadora, en ocasiones fría, otras caliente. La luz se pone de acuerdo con las nubes para proyectar recorridos de sombras, luces y pasajes eternamente cambiantes e irrepetibles. Así, los elementos cambian constantemente de color y luminosidad, aparecen y desaparecen o se transforman, lanzando una infinitud de sugerencias que conectan con lo más hondo y anímico del espectador sensible. Las cosas pasan a ser elementos y accidentes de un acontecimiento total y vivo. Quizá la *luz paisajística*, como generadora del color, unificadora de los elementos y creadora del misterio, ha sido el principal protagonista de la evolución de la pintura hacia el sentido poético e inefable, desde que Giorgione pintó su *Venus dormida* o la *Tempestad* hasta nuestros días. Incluso *Las Meninas* podrían entenderse como *luz paisajística*.

Al presentar el paisaje estas características, aunque el educando pretenda representar los elementos con un resultado analítico, convencional y frío, no puede parar-

los; se le imponen. Esto le procura, de manera natural y sin elucubraciones, el desarrollo de una visión y técnica ágiles e intuitivas que le permiten captar y retener la sensación y emoción recibidas. El alumno se verá obligado a tomar decisiones, seleccionar, rechazar y elegir tanto la composición como las formas, líneas, colores, texturas, etc., bajo un campo interpretativo. Se verá en la necesidad de pisar el terreno del desarrollo de una síntesis esquemática, esencial y previa, sumando a ello el *juego*, el *accidente*, el *hallazgo*, el quitar y poner, el resurgir de la obra en su proceso de ejecución.

Es evidente que la colaboración del profesor resulta decisiva para propiciar esta actitud. Tal actitud, provocada por las características que nos ofrece el paisaje (la naturaleza), permitirá que los resultados sorprendan en muchos casos al propio alumno, sobre todo cuando se trata de apuntes, constituyendo algo así como un psicoanálisis de los valores plásticos propios, reales y potenciales, surgidos espontáneamente y sin la mediatización del pensamiento racional en el momento de la realización. Un ulterior análisis y examen de la obra puede ir afianzando las bases de la investigación. Desde la sugerencia, desde los descubrimientos y las necesidades más hondas y personales, mediante la práctica de ejercicios de investigación en los diversos aspectos y caracteres (materiales, técnicas, leyes fundamentales, etc.) se podrá, de una manera viva, propiciar el desarrollo y adaptación de los conceptos del individuo, de manera que se integren con su temperamento, con su personalidad visceral, su sensibilidad e intuición. Todo ello cristalizará y se compendiará a través de las obras de mayor tiempo o ambición, *obras mayores o definitivas*, en las que hay que procurar que lleguen a calar en la esencia pictórica, trascendiendo a la temática misma, y conectando con las demás materias o disciplinas, en especial con las afines del departamento de Pintura de la Facultad.

Representa un grave error entender la pintura en función del tema, como si hubiese que adoptar una estilística y una concepción distintas para pintar figura o paisaje, o abstracción. Esto no es incompatible con el hecho de que cada artista pueda tener sus preferencias o identi-

ficaciones temáticas, y tampoco con el carácter específico de cada asignatura. La Historia del Arte está llena de ejemplos al respecto; así, aunque Turner pintó sobre todo paisaje, puesto que fue la naturaleza y su luz el móvil externo principal de su obra, nos importa sobre todo su aportación estrictamente pictórica de una manera de ver y sentir, que es la que pertenece y colabora en todo el contexto del fenómeno plástico y cultural de su época, proyectándose hacia el futuro.

Para ir cerrando este apartado, diré que la pintura de paisaje brinda grandes posibilidades de libertad, posibilidades que han aprovechado tanto los pintores cómodos y vacíos como los más exigentes y creativos. En los pintores cómodos y vacíos, poco exigentes, abundan los paisajes manidos, convencionales y sistemáticos, machacando para el espectador de sensibilidad poco desarrollada, de poco *paladar*, la pureza viva de la naturaleza y del sentimiento poético que ella suscita. Otros pintores sin embargo, los responsables de lo que representa la libertad creativa, han aceptado y entendido el paisaje como un reto, dejando con sus obras grandes aportaciones que han ayudado a modificar nuestra visión para sentir y entender mejor el acontecimiento natural que nos rodea. Estos pintores han colaborado decisivamente en la evolución del arte y la cultura, capitaneando en muchos casos los movimientos artísticos occidentales (aunque no podamos olvidar tampoco el caso de China en la cultura oriental), desde aquel momento en que el hombre comenzó a comprender que no era tan superior como creía, que no era el eje del universo; desde aquel momento en que el Renacimiento había sobrepasado su cenit.

LA INCIDENCIA DEL PAISAJE EN LAS CULTURAS

Este apartado constituye el breve esbozo de lo que me gustaría que fuera un amplio estudio que desearía abordar algún día.

Aclararé que en ese estudio no se trataría de realizar un mero análisis histórico del paisaje como temática en las diferentes culturas y periodos, como algo aislado y al

margen de las restantes formas culturales, no solamente pictóricas. Este enfoque nos podría conducir a conclusiones superficiales, e incluso a ver el paisaje como temática menor. En cuanto a esta última idea, aunque debamos reconocer que en muchos momentos históricos fue así; sin embargo, contemplada en su totalidad la historia del paisaje, corresponde a una visión limitada y pobre del mismo, si bien es cierto que ha sido y aún es compartida por algunos historiadores y críticos.

La línea de investigación que pretendo desarrollar se basa en la observación de que, generalmente, la temática del paisaje apareció de manera más o menos generalizada y significativa en momentos coincidentes con una visión filosófica del hombre basada en la desegolatrización, orientada hacia la apertura e integración con el entorno, tanto inmediato como cosmogónico; abarcando lo tangible y lo intangible, la poesía y el misterio. Esos momentos coincidieron con la aportación de nuevas ideas que dieron paso a importantes movimientos culturales.

Estas reflexiones respecto a la historia del paisaje me fueron surgiendo a partir de la observación de la gigantesca y misteriosa figura que tanto representó y representa en la Historia del Arte, y que es el veneciano Giorgione. Este provocó un importante cambio, una decisiva renovación que supuso el abandono de un mundo egocéntrico, que terminó secándose en sí mismo, y cuyo principal protagonista en pintura era la figura humana. Obviamente, me refiero al Renacimiento. Giorgione invirtió ese protagonismo, hasta entonces fundamental, pasando la figura humana a ser un elemento más de la naturaleza³¹ y todo, a su vez, bajo el denominador común de *luz totalizadora* como enfoque de un mundo abierto y poético, en el que el hombre abandona su incuestionabilidad y prioridad sobre el cosmos para incorporarse desde su humilde pero importante pequeñez. No creo que se pueda considerar una simple coincidencia el que simultáneamente a esa visión paisajística del Giorgione, la filosofía, la religión y la ciencia,

³¹ Me estoy refiriendo a su emblemático cuadro *La tormenta*.

es decir, el ser humano, se debatieran en torno a un interrogante que podríamos enunciar como: *¿Es el cosmos el que gira en torno a nosotros, o somos una parte de él, girando nosotros en torno a...?* La cronología de este proceso, con Colón, Copérnico y Lutero, y seguidamente Calvino y Galileo, no obedece a simples hechos casuales. Desde distintos campos, todos confluyen en una concepción abierta y radicalmente nueva del mundo y del hombre ante él; esto es algo, que en aquel momento estaba flotando en el *subconsciente colectivo*.

Cuando el hombre (y las culturas) se egolatriza y recrea en sí mismo, termina cerrándose y precipitando su sequedad y caída. La salida está en adoptar una *visión abierta*, que conlleva la ubicación de su limitada realidad en una contemplación universal. Así pues, a partir del ejemplo de Giorgione expuesto y de esta idea, podemos recorrer los ciclos históricos y sus manifestaciones pictóricas renovadoras, advirtiendo que ese fenómeno paisajístico se repite muy significativamente.

Sólo daré algunas breves referencias:

La pintura china, con su contraste entre el arte taoísta y el imperial.

La pintura alemana del siglo XVI, con la idiosincrasia de su pueblo reflejada en el hombre atormentado ante los acontecimientos naturales, en los paisajes de A. Altdorfer.

Los cuadritos ya citados de la *Villa Medici* de Velázquez, en los que se advierte una visión abierta e impresionista que se reflejará también en *Las Meninas* a pesar de ser un interior.

Rembrandt, quien sufrirá un decisivo cambio tras la década intermedia de su vida, a la que, precisamente, pertenecen los paisajes de él conocidos que le llevarían al protagonismo de la luz sobre el ser humano, aun en los temas de figura.

Turner y Constable desde una Inglaterra que contaba con ínfima tradición pictórica en contraste con la Europa continental. Estos, partiendo de una visión abierta a los acontecimientos naturales, revolucionaron Europa tras la exposición de París en 1805, motivando a Delacroix, a la Escuela de Barbizon, etc. Esto daría paso

al impresionismo, postimpresionismo y toda la ulterior influencia de esta cultura abierta y paisajística en la dinámica de las tendencias precipitadas hasta nuestros días, tendentes cada vez más hacia ese sentido total que entroncaría con pensadores como Teilhard de Chardin, entre otros (Fig. 13, 14 y 15).



Fig. 13. *La Vera Cruz*. Segovia. 1979.

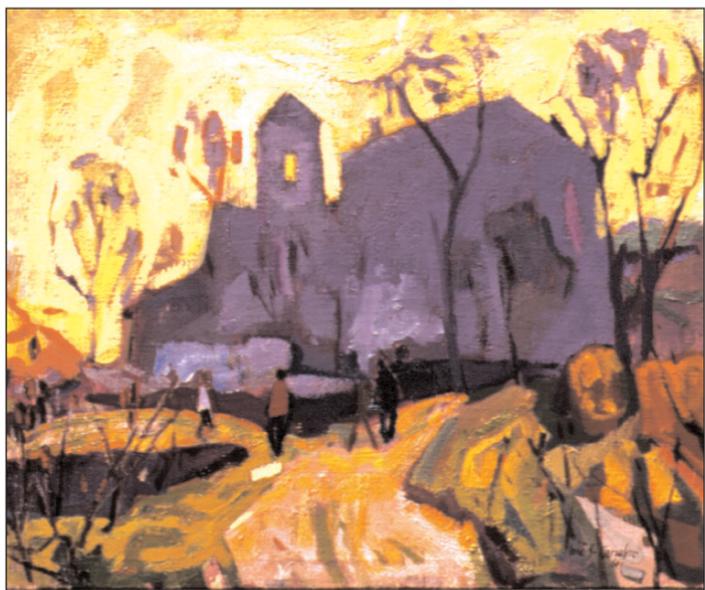


Fig. 14. *Por sabadell*. 1980.



Fig. 15. *...era un corero...* 1982.

LISTA DE FIGURAS

	<u>Pág.</u>
<i>El pintor Rafael Martínez Díaz (fragmento).</i> 1982. Óleo sobre lienzo. Colección del autor...	4
1. <i>Mi abuelo Manuel.</i> 1960. Óleo sobre lienzo. 81x65 cm. Colección particular.	25
2. <i>Tía Doro.</i> 1962. Carbón, papel Ingres. 70x50 cm. Colección del autor.	30
3. <i>Estudio de cabeza.</i> 1963. Óleo sobre lienzo. 29x29 cm. colección particular.	31
4. <i>Primavera en Cacabelos.</i> 1968. Óleo sobre lienzo. 91x130 cm. Colección de la Diputación de León.	36
5. <i>Valle de Perales.</i> 1969. Óleo sobre lienzo. 97x130 cm. Colección del autor.	41
6. <i>Marginaciones: San Salvador.</i> Óleo sobre lienzo. 81x100 cm. Colección del autor.	45
7. <i>El crítico de arte Enrique Azcoaga.</i> 1974. Óleo sobre lienzo. 65x81 cm. Colección Enrique Azcoaga.	49
8. <i>Atardecer estival.</i> Óleo sobre lienzo. 97x130 cm. Colección Fundación Santander Central-Hispano.	50
9. <i>Feria en Villafranca del Bierzo.</i> 1976. Óleo sobre lienzo. 114x130 cm. Colección Francisco Gil.	51

10. *El pintor Víctor Barrière* (fragmento). 1972. Óleo sobre lienzo. 81x65 cm. Obra que motivó el subcapítulo y el título del libro. Colección V. Barrière. 59
11. *Valle de Perales II*. 1975. Óleo sobre lienzo. 90x100 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía..... 73
12. *El poeta Antonio Colinas*. 1975. Óleo sobre lienzo. 41x33 cm. Colección del poeta..... 74
13. *La Vera Cruz. Segovia*. 1979. Óleo sobre lienzo. 50x61 cm. Colección particular..... 109
14. *Por sabadell*. 1980. Óleo sobre lienzo. 50x61 cm. Colección particular..... 110
15. *...era un corero...* 1982. Óleo sobre lienzo. 115x130 cm. Colección Congreso de los Diputados..... 111

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
Prólogo	11
Introducción	15
 CAPÍTULO I. LA LUCHA POR APRENDER A VER	
Preliminar	21
Primer paso: El pueril idealismo del inicio	22
Estudiante de Bellas Artes. San Fernando	24
La crisis del posgraduado. Tres años de aislamiento	29
Investigación en profundidad sobre un tema: El Valle de Perales (1969)	35
Hasta hoy (1982).....	42
 CAPÍTULO II. CONCEPTOS EN TORNO A MI PINTURA	
Las convergencias ver-sentir, fondo-forma	53
Olvidar lo aprendido	56
Los ciclos. Personalidad-amaneramiento	60
El norte cíclico personal.....	62
Del tema	65
El paisaje	67
El retrato.....	67
 CAPÍTULO III. CONCEPTOS GENERALES	
Las incógnitas del Arte	75

Necesidad del Arte. El lenguaje y su dinámica.....	77
El artista. La actitud estética.....	79
El Arte en la actualidad.....	81
Las facultades de Bellas Artes.....	86
Sobre la obra de Arte. Pintura	90
El profesor y el alumno.....	98
La enseñanza del Paisaje.....	101
La incidencia del Paisaje en las culturas.....	105
Lista de figuras	113