Antonio López, el acceso a la realidad

Antonio López García, nacido en Tomelloso, Ciudad Real, en 1936, es una de las grandes figuras del arte contemporáneo. La tenacidad con que se adhirió al realismo a lo largo de su carrera, en una época de claro predominio de otras tendencias, le valió no pocas incomprensiones, que terminaron disipándose ante la fuerza discutible de su obra. Este manchego de mirada transparente ha dedicado su vida a acechar la superficie visible de la realidad para tratar de capturar sus pliegues más secretos. Su pintura es fruto de una larga espera, del establecimiento de una relación de complicidad con el mundo que no puede forzarse y debe acatar el ritmo adecuado. Esta manera de acercarse a la esencia de las cosas es necesariamente lenta y tiene algo de ritual; por eso la observación reserva para él un valor en sí misma, que va más allá de su carácter de paso previo a la realización del cuadro.

La realidad asoma en la pintura de López con la potencia primigenia de una aparición. Una imagen cotidiana revela de pronto sus capas más ocultas y produce en el espectador la turbadora inquietud del sueño, la sensación de que un objeto es el mismo que está habituado a ver en la realidad pero a la vez es otra cosa. Y esto no ocurre solamente con las obras de una etapa de su trayectoria que incluían elementos oníricos explícitos. La peculiaridad de su camino realista, que lo aleja tanto del tradicional, consiste en que por medio de la exacerbada fidelidad a la descripción del natural desemboca en el territorio de lo fantástico. Su Nevera de hielo *(1966) o* El aparador *(1965-66), por ejemplo, muestran objetos de la vida corriente transmutados en presencias de un misterio devastador. El pintor arranca fragmentos de la realidad más banal y enseña a verlos como entes desconocidos que ofrecen por primera vez el enigma de su existencia. En su admirable dibujo* Habitación en Tomelloso *(1971-72), el cuarto vacío aparece poblado por las huellas de los hombres y del tiempo. Sus figuras humanas, tanto en pinturas como en esculturas, parecen rescatadas del fluir temporal y de la trampa de lo cotidiano y entregadas a un cierto hieratismo que las preserva del desgaste y la destrucción.*

Antonio López se prestó al diálogo con Cuadernos Hispanoamericanos. *A sus sesenta años, el pintor vive una etapa de definitiva consagración*

internacional. Sin embargo, confiesa, «no podría decir que me siento completamente feliz. A mi edad se empiezan a percibir algunas grietas, hay una especie de miel que dejas de sentir. Y por otra parte esta época me hace padecer: algo amenazante flota en el aire».

–¿En qué obra está trabajando ahora?

–Hoy*, precisamente, trabajé toda la mañana en una pintura de Madrid visto desde la zona de Vallecas. Es decir, desde Mediodía-Levante. Por la tarde estoy trabajando en otro paisaje de Madrid, pero que ya tengo que dejar porque la luz que necesito es la del verano. En cambio puedo continuar el que pinto desde Vallecas, porque me va bien la luz otoñal. Y cuando deje éstos me dedicaré a otros. Siempre tengo planes.

–¿Se trata de cuadros grandes, como sus conocidos paisajes de Madrid?

–Sí, son grandes, quizás no tan grandes como los anteriores, pero rebasan los dos metros de anchura. En un tamaño más pequeño es imposible describir con amplitud todo lo que el ojo ve.

–¿Cómo suele elegir un tema pictórico?

–Llevo viviendo muchos años en Madrid, es una ciudad que conozco bastante, y como no conduzco, ando mucho, voy y vengo, y en ese ir y venir veo cosas que me interesan; entre ellas hay muchas que no puedo pintar, por distintos motivos, pero también algunas a las que tengo acceso. Yo no salgo a buscar temas, me encuentro con ellos. En la zona de Vallecas llevo trabajando desde los años sesenta; ésta es la tercera pintura de Madrid que hago desde allí. Todo el Madrid del sur a mí me gusta, me conmueve mucho más que el del Norte y el Oeste, el de las zonas más elegantes.

–Cuando inicia un cuadro, ¿lo planifica totalmente desde el principio y cumple ese proyecto hasta el final o a veces su propia dinámica lo lleva a resultados que no eran los previstos?

–Ocurre de todo. En este caso, por ejemplo, me instalé en la torre de un parque de bomberos de Vallecas y empecé el cuadro desde su parte más baja, en un tamaño relativamente pequeño. Después me subí a la parte más alta y vi que desde allí se dominaba mejor el paisaje, pero no contaba con la protección que tenía abajo. Comencé un segundo cuadro que abandoné, porque la escala me resultaba pequeña y en vez de corregir decidí hacer un tercero. Quiero decir que yo empiezo con un plan relativamente preciso pero muy abierto a otras posibilidades que pueden surgir mientras pinto. Hay veces en que todo se ve muy claro desde el principio, por ejemplo en el cuadro que estoy haciendo del Campo del Moro. Pero hasta que ajusto el tamaño, la proporción de la tierra, la del cielo, muevo mucho las formas. Porque yo no puedo hacer bocetos,

* *10 de octubre de 1996.*

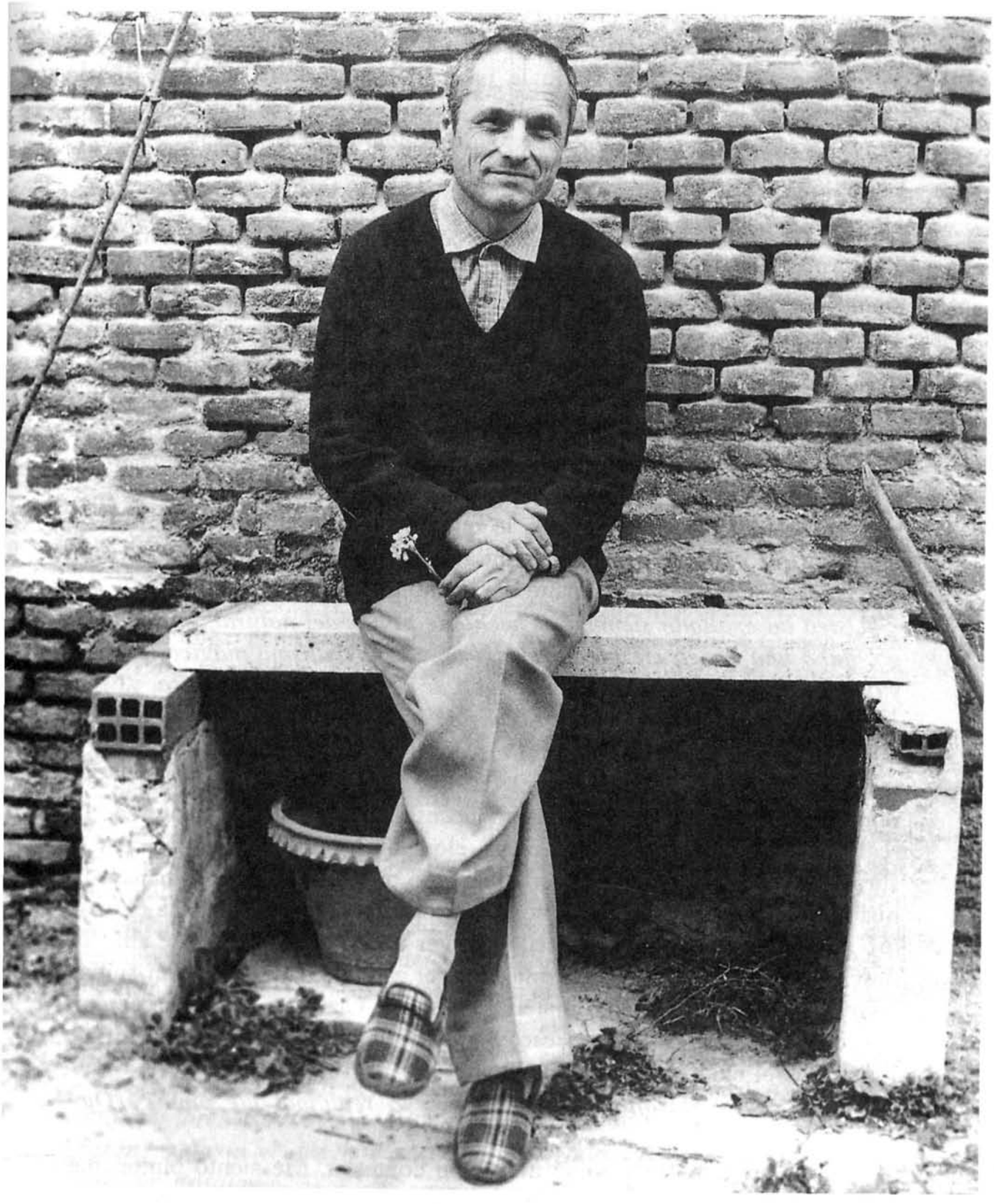

Foto: **Juan Dolcet**

tengo que trabajar sobre el tamaño del cuadro definitivo. En mi caso el boceto es el propio cuadro. Y a veces sobre la marcha tengo que hacer correcciones importantes, sobre la base de que el tema siempre es el mismo.

–¿Cuál es su técnica habitual? ¿Utiliza óleo directo o lo mezcla con témpera?

–Trabajo con óleo desde el principio. Hace años pintaba sobre tabla, porque estas pinturas sufren bastante con tanto traslado y el lienzo no aguantaba. Pero luego advertí que con los cambios de temperatura se pueden abrir las vetas de la madera. Desde entonces pinto sobre lienzo encolado a tabla, o sencillamente puesto sobre un soporte más duro. Preparo los lienzos a la manera clásica que me enseñaron cuando era alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Mi técnica es tradicional, no necesito introducir en ella ninguna modificación, porque me parece que da de sí muchísimo; otra cosa es lo que uno consiga. A mí no me parece que si yo pintara con una técnica más complicada conseguiría más; por el contrario, todo lo que puedo simplificar lo simplifico, porque ya es bastante complicada mi aventura global como pintor. Tengo que resolver muchas cosas aparte del hecho mismo de pintar.

–Usted ha exaltado siempre el hecho de pintar del natural. Sin embargo, hubo una época en que cultivaba un cierto realismo mágico, en que yuxtaponía los elementos de la imagen de una manera fantástica. ¿Cuál era entonces su actitud frente al natural?

–Ha sido una conquista para mí el ver en el natural pelado los elementos que me bastan para pintar el cuadro. Llegar a eso me ha costado muchísimos años, y mientras tanto necesité un apoyo para reforzar la realidad objetiva. Por eso utilizaba elementos oníricos, o mágicos, o surrealistas, como le querramos llamar. Me parecía que de esa manera la historia tenía más sustancia. Pero luego, por ejemplo cuando hice el cuadro de la Gran Vía, ya no necesité agregar nada que no estuviese allí. La descripción de las fachadas, de la luz, del asfalto, me parecía tan sumamente interesante que tenía material de sobra. Claro, el problema es que hay que profundizar en todo eso y trasladarlo al lienzo. Es muy difícil lograr que el natural a pelo conmueva.

–¿Cuál es su filosofía última frente a la realidad que pinta? ¿Qué busca en ella?

–Es una pregunta que no sé muy bien contestar. Me siento pintor, me gusta pintar, y por destino, por educación, por lo que sea he acabado trabajando de esta manera, con este lenguaje. ¿Qué busco? Pues muchas cosas: llenar el día, por ejemplo. Hacer frases ingeniosas respecto a algo tan serio no me gusta, no me gusta el llegar tan hondo en la indagación de estas cosas. Nunca voy a saber qué busco exactamente al pintar. Creo que no es necesario conocer todos los entresijos de lo que hacemos. Por

supuesto, en principio busco lo que busca un novelista, un compositor: quien trabaja con las emociones busca siempre expresarse, expresar algo que previamente ha sentido en su vida. Después, claro, si sientes horror te sale *La metamorfosis,* si sientes alegría te sale un cuadro de Renoir, yo qué sé...

–¿Se siente un pintor realista o, en un sentido más amplio, figurativo? En todo caso, ¿cuál es hoy la frontera entre realismo y figuración?

–Ya me gustaría a mí saberlo. Hay un vicio en esta época que consiste en ir con la linterna desentrañando las cosas hasta el fondo. Bueno, cada cual que mire hasta donde pueda y hasta donde quiera. No confío en que eso ayude mucho, creo que todos estos términos son muy imprecisos. La realidad... ¿Un cuadro de Mondrian expresa la realidad o no? Para mí, sí. Es que todo expresa la realidad. El Bosco expresa la realidad, aunque en la realidad no veamos esas escenas que él pinta. En el *Juicio Final* de Miguel Ángel veo el mundo, siento la realidad, aunque yo no haya visto jamás el Juicio Final y él tampoco. ¿Entonces qué? ¿Pintores realistas han sido únicamente Vermeer, Velázquez y tres más? Eso no es posible. La realidad está en toda obra que nace de una experiencia, sea a través del lenguaje que sea. Partiendo de estos presupuestos luego ya dices: «Sí, en este momento en que hay unas distancias tan enormes entre unos lenguajes y otros, pues es más realista Lucien Freud que Luis Gordillo.» Sí, pero también Luis Gordillo a mí me evoca mucho el mundo, aunque claro, yo no puedo llamar realista a su pintura. Y por otra parte hay mucha pintura realista que a mí no me evoca nada la realidad.

–Una pintura surrealista puede evocar más la realidad.

–Claro. Incluso una abstracta. A mí una pintura de Rothko me parece profundamente verdadera, me parece que eso yo lo he visto, me parece un mundo muy familiar. Por eso han hecho tanto daño esas divisiones. Yo las puedo hacer, pero partiendo del conocimiento de su relatividad. Una vez dicho esto, yo me considero un pintor figurativo, realista, que desde hace ya mucho tiempo necesita trabajar desde el comienzo hasta el final sobre el mundo objetivo, sobre el tema. Ahora bien, si no hay un hecho espiritual o emocional en lo profundo de esa aventura, no hay nada.

–¿Cómo relacionaría el realismo que en este fin de siglo hacen usted y otros pintores españoles con la gran tradición de un Velázquez o un Zurbarán? ¿Y con el que hacían en el siglo pasado un Madrazo, un Fortuny, un Rosales?

–Pues yo pienso que a lo mejor un pintor como Millares, o como Saura, o como Gordillo dirían lo mismo que yo: que todo eso está en la base de mi pintura, pero cuando pinto estoy a una distancia inmensa, me parece, tanto de un Madrazo o un Fortuny como de Sánchez Cotán, Velázquez o Goya.

–Lógicamente, usted está expresando este tiempo...

–Hombre, claro, y todas las dudas, y todos los logros y toda tu aventura están gravitando y moviéndose. Estamos todos en el mismo lugar y viviendo las mismas cosas, y tenemos las mismas angustias, los mismos placeres, y llevamos la misma vida. Entonces es una pregunta común para todos. Por el hecho de hacer realismo yo no puedo decir que me estoy apoyando en Velázquez o en Goya, porque yo no lo siento así. Lo que pasa es que yo soy un pintor europeo, y toda tu cultura del arte y tu lenguaje del arte están apoyados en lo que conoces, que se remonta mucho más atrás de Velázquez, va hasta los asirios, los egipcios, los griegos, los romanos. Todo eso me emociona muchísimo. Pero ahora, cuando me pongo a pintar este paisaje, queda a una distancia inmensa, detrás de mí. Y delante tengo el mundo, prodigioso, enigmático, y a ver cómo toreo eso.

–Estuvo en Italia varias veces, desde muy joven. ¿Qué lecciones extrajo del arte italiano en esos primeros contactos?

–Fui a Italia esperando ver cosas tan gloriosas y maravillosas que, en conjunto, lo que vi me decepcionó. Uno de joven tiene mucho entusiasmo, pero se equivoca mucho. Cuando he vuelto a Italia muchos años después ya he visto otras cosas. Pero en aquel primer momento se me derrumbó casi todo lo que yo había soñado ver en Italia y sólo conocía a través de láminas: Piero della Francesca, Mantegna, Giotto. Todos ellos me decepcionaron muchísimo, y esa experiencia, quizás, me ayudó a entender el arte español, que lo tenía aquí, tan cerca, en el Museo del Prado –hablo de Velázquez, de Goya, de toda la gran pintura española antigua– pero los fantasmas acerca de lo que yo pensaba que era la pintura italiana me impedían apreciarlo. Y desde allá entendí la grandeza de lo español en su modestia. Lo que sí me causó muchísima impresión y me sigue pareciendo maravilloso es el arte romano y todo lo que allí hay de arte griego. En eso sí que todos mis sueños se cumplieron.

–¿Nunca se sintió atraído por la abstracción?

–No, para nada. Y he tenido amistad y me he formado con pintores que han derivado a la abstracción, por hablar con conceptos convencionales, como Lucio Muñoz o Enrique Gran, y ese lenguaje me resultaba tan familiar como si lo hiciera yo. Pero nunca he tenido la tentación de expresarme por ese camino. Es que a mí la realidad me parece absolutamente prodigiosa. Lo que percibo con la mirada me parece un punto de partida tan rico, que sobra material en él. Lo difícil es convertirlo en pintura, transformar ese material inicial en algo interesante y que tenga un matiz nuevo. Porque claro, ya sabemos que en el lenguaje de la figuración se lleva trabajando miles de años. Pero a la vez no tengo la sensación de que sea imposible decir algo nuevo con ese lenguaje. Ahora es difícil hacer un desnudo, pero cuando se mira hacia atrás se ve que en

Fotograma de la película ***El sol del membrillo*** de Víctor Erice

España, salvo en dos o tres ocasiones, no se han hecho desnudos. Lo difícil es hacer cosas extraordinarias, en cualquier época.

–A menudo tengo la sensación, viendo pintura figurativa contemporánea de distintas tendencias, de que existe hoy una dificultad especial en la representación de la figura humana.

–Sin embargo, hay unos cuantos ejemplos de pintores de este siglo en los que sí funciona, y muy bien, la figura humana.

–Bueno, me dirá Balthus, Lucien Freud...

–Y bien, pues ya está. A lo mejor es así de difícil el arte. Quizás dentro de la cultura del siglo XIX, salvo Rodin y cuatro más, tampoco se hicieron grandes cosas. Y comparado eso con la cultura griega es muy poco. El mundo antiguo sí que es excepcional. Uno entra en una sala de arte asirio, o griego, o sumerio, y es todo milagroso. Yo quedo anonadado ante ese arte, hechizado. Sin embargo, de dos mil años para aquí... no sé, no me pasa lo mismo. Entro en una sala de Tiziano y hay muchos Tizianos que no me gustan. Me parece muy buen pintor, muy bien dotado, plásticamente muy potente, pero también me parece muy convencional a veces. Entonces, al final, acabas quedándote con muy pocas cosas. ¿Y por qué en el siglo XX va a haber tantas? Pues está Giacometti, que lo ha hecho muy bien, está el propio Picasso, que tampoco lo ha hecho mal... y unos cuantos. Y a lo mejor hay otros que no conocemos y también lo estarán haciendo muy bien. Si hay uno puede haber cien.

–¿Ha influido el cine en su pintura?

–Claro, y ha influido la radio, y la televisión. Influye el mundo en que vivimos, y el cine está incluido en él. Lo que me resulta difícil es aislar lo que me influyó el cine específicamente. Porque el cine va unido a mi infancia en Tomelloso y al conocimiento del mundo que hice a través de él, pero no lo he aprovechado de una manera literal, como otros pintores. De modo que ahí queda, como un elemento más.

–En la película de Víctor Erice El sol del membrillo *hay una reflexión sobre el proceso creador centrada en su trabajo de pintor, pero también una reflexión sobre el paso del tiempo y la muerte que impregna el filme. ¿Lo ve así?*

–En primer lugar debo recordar que la película es de Víctor Erice, aunque esté apoyada en unos elementos que somos nosotros. La mirada es suya. Pienso que como es un hombre muy inteligente y tiene muchas facultades para hacer cine, nos hizo un buen retrato. Pero siempre hay algo añadido, que es la aportación del retratista. Si es melancólico, si es pesimista, si es optimista, todo eso pesa en la obra, sin desvirtuarla. Entonces la vida, la muerte, el tiempo, todas esas cosas...

–Que están muy presentes en su pintura...

–Están en la vida de todas las personas, no sólo en la pintura. Lo siente el taxista y lo siente la persona más roma y más ignorante del

mundo, todo eso en algún momento lo percibe, por instinto. Yo no actúo frente a estos temas de una manera cerebral; actúo un poco como el taxista.

–Otra impresión que deja la película de Erice es que al narrar su intento de capturar la realidad del membrillo, muestra a ésta como un blanco móvil, inapresable. Termina el filme y su cuadro queda inconcluso. ¿Parece desalentador, no?

–Pienso que hay un tipo de artista que ha trabajado con esa sensación de precariedad, como Leonardo, a quien le atormentaba la perfección. En el caso de mi pintura, nace de una relación muy cercana con el mundo visible. Y el mundo visible es tan inmenso, todos sus aspectos son tan fascinantes, que nunca llegas; todo lo que haces es poco. Cuando estaba pintando la Gran Vía traía el cuadro a casa y allí lo veía como un pobre reflejo de aquella inmensidad. Y esa sensación la tengo delante de cualquier cosa. Por supuesto, sé que la pintura se justifica en sí misma, al margen de la realidad, pero no siempre es posible evitar un sentimiento de naufragio en ese océano de la representación.

–Usted ha manifestado muchas veces que el placer de estar ante el membrillo o ante otro objeto todo el tiempo que sea necesario para intentar atraparlo ya justifica la aventura.

–Hasta ahí he llegado. A esa pequeña sensación que decía tener Cézanne ante la naturaleza. Al final lo que nadie me quitará será la permanencia de horas ante un objeto que me gusta o interesa. La larga observación.

–¿Y esa contemplación no entra en conflicto con el mecanismo comercial del mercado del arte, que exige cuadros para vender, como cualquier otro producto?

–Yo pienso que en la sociedad tiene que haber el hombre *standard* y el hombre raro. A mí me ha tocado ser el hombre raro. Pues está muy bien.

–¿Pero se lo permiten? ¿Siempre se lo han permitido?

–Sí, cuando la sociedad tiene conciencia de tu rareza. Antes, a lo mejor, te piden lo que no puedes dar, pero llega un momento en que tu leyenda, o tu imagen, consisten precisamente en ser eso, y entonces la gente no sólo acepta sino que pide que tardes cada vez más en pintar un cuadro, porque de eso se trata. Es tu personalidad, lo que te diferencia de los demás. Eso se paga, tiene un valor en el mercado. Naturalmente, yo no tardo tanto en pintar por eso, pero noté que acabó siendo así.

–O sea que ganó su espacio de libertad para ser lo que es y como es.

–Bueno, no sé cuál es el espacio de libertad de Tápies, pero el mío es ése y no puede ser otro. Por otra parte, a mí ir en contra de las cosas no me gusta. Yo soy un desobediente no evidente.

–Cuando empezó en el camino de la pintura, ¿a qué pintor tenía en la cabeza como máximo modelo?

–Cuando empecé verdaderamente, a mi tío, Antonio López Torres. Recuerdo que a la salida del Museo del Prado, adonde él me llevó por primera vez cuando vine a Madrid a estudiar Bellas Artes, a mis 13 años, le dije: «Me gusta mucho más su pintura, tío, que todo lo que hay en el Prado». Mi tío se puso ancho. Quiero decir que durante un tiempo, digamos de los 13 a los 15 años, mi tío era para mí lo más excelso, era mi norte, pintaba como él me decía. Pero al tercer año ya había conocido a Picasso y comenzaba a dejarme influir a través de la admiración. Rápidamente me di cuenta de que copiar de una manera mecánica no tenía ningún valor. Que el cuadro, el dibujo, la escultura, se tenían que salvar por algo que contenían en sí mismos. Aprendí pronto que el arte no era una cuestión de habilidad.

–¿Cuándo sintió que dejaba de ser un alumno de Bellas Artes y comenzaba a convertirse en un pintor con voz propia?

–Estaría muy bien que esas cosas ocurriesen de golpe, como si un día te levantaras y sintieras que tienes voz propia. Pero es un proceso muy largo, a lo mejor de casi toda una vida. Recuerdo que estando estudiando en Madrid, en las vacaciones para mí era una necesidad y un enorme placer trabajar en mi pueblo con las cosas que a mí me gustaba pintar, con total libertad, a partir de los bodegones, o los desnudos, o del mandato de la Escuela de Bellas Artes. Pero eso no era tampoco tener voz propia. La voz propia, no sé, pienso que quizás la tiene todo el mundo. Hasta los malos pintores tienen voz propia, lo que pasa es que es una mala voz. Es como una cara propia, todos la tienen, pero hay rostros hermosos y rostros feos. Por ejemplo, Velázquez no es que tenga una voz propia, es que su aportación es muy enriquecedora, nos ha enseñado mucho. Y Murillo, que también tiene una voz propia, nos enseña menos, su voz nos resulta menos emocionante, no la necesitamos tanto.

–Ciertamente, hoy se puede apreciar muy bien qué menor es Murillo al lado de Velázquez.

–Pero no hay que fiarse tanto, porque hay pocas cosas en el arte que sigan en el sitio donde surgieron. Hay cosas que suben, cosas que bajan, algunas están dos siglos bajando, luego otros dos subiendo. Está el propio ejemplo de Murillo: desde su época hasta casi finales del siglo XIX era el pintor más estimado por los entendidos. Siempre nos resulta muy claro lo que vemos en nuestro presente, pero eso no quiere decir que en el próximo siglo no se cambie de opinión.

–¿Qué tres o cuatro pintores del siglo XX le parecen fundamentales?

–Responder a eso es muy difícil. Para mí serían más de tres o cuatro. Además una cosa es que sean fundamentales y otra que me entusiasmen.

–Bueno, ¿quiénes lo entusiasman?

–Por ejemplo, yendo más atrás en el tiempo, David fue un pintor muy importante y tuvo una influencia enorme, pero a mí me gusta mucho más

Goya, que en su momento no influyó nada en la pintura europea. Pues bien, cierto Picasso me entusiasma, una serie de pinturas que hizo en los años treinta de unas mujeres sentadas, muy monstruosas, que a mí me parece algo verdaderamente extraordinario, de una gran profundidad, como visión del mundo y como obra personal. Y me gustan Rothko, y Hopper, y Lucien Freud, y Gordillo. Me gusta Lucio Muñoz... Es que me gustan muchos, pero son siempre pocos al lado de la cantidad de mierdas, de bazofia, de pintura absolutamente innoble que se está haciendo. Me gusta Balthus, sus primeros años, la época de los retratos de Derain y de Miró; luego me gusta menos, porque se perdió en una especie de laberinto esteticista. Me gusta Bacon, cierto Bacon, porque hay otro que me parece excesivo. Y De Chirico, Morandi, Carrá. También me sigue gustando mucho mi tío, López Torres: hubo un tiempo en que lo desdeñé, porque pensaba que era un pintor puramente realista, hasta que vi su alma, todo lo que su pintura realista, aparentemente modesta, contiene, que me parece fascinante. Y me atrae gente poco conocida, como un pintor joven español, José María Mezquita, que tiene momentos maravillosos.

–¿Tiene algún cuadro o escultura suyo preferido?

–Sí, no uno sino varios. En principio siento mucha ternura y simpatía hacia mis cosas más antiguas, aunque estén lastradas de muchas influencias y sean muy inocentes. Me conmueve esa primera etapa que va desde mis comienzos hasta 1956, más o menos, que coincidió con el descubrimiento de la vida, del amor físico. Hay otras etapas, en cambio, que me avergüenzan un poco, me abochornan, preferiría borrarlas.

–¿Pensó siempre que iba a vivir de la pintura o se planteó trabajar en otra cosa?

–El ejemplo más cercano lo tenía yo en mi tío, López Torres, que vivía de la enseñanza. Yo me inicié en una época que era tan dura, era un desierto tan imposible, que pensaba que la pintura era una aventura en la que lo más probable era no salir adelante. Pero quizás en ese riesgo creció la pintura de todas las épocas. Sólo en los años últimos se pensó que la sociedad podía alimentar a todo aquel que se decía artista. Luego se vio que no era así.

–¿Y qué piensa de aquellos pintores que tienen un oficio alternativo para vivir?

–Pues me parece muy bien. Los poetas están todos en esa situación. Así pintó Vermeer, que no vivía de la pintura, sino de un negocio. Aunque la pintura y la escultura son muy absorbentes y no te dejan muchas energías para dedicar a otro trabajo. Por otra parte, si tienes que dejar de pintar, pues dejas, y no pasa nada. Creo que hay un límite para defender las aficiones, y a partir de ese límite, para mí, están antes la vida y otro tipo de obligaciones. A mí ir de héroe no me gusta nada. Con un Van Gogh ya está bien.

–No le gusta la marginalidad.

–No me gusta el sufrimiento. Si se puede evitar hay que evitarlo. Y si la sociedad se queda sin unos cuantos cuadros buenos, pues ya tiene otros. No me gusta la idea de que alguien sufra por hacer algo. Además, de todas maneras se sufre.

–¿Le molesta que lo definan como un pintor hiperrealista?

–No. Siento que es una caracterización equivocada para lo que yo hago, pero me da igual. Llega un momento en que tampoco sabes muy bien lo que hay que decir. Si lo supiera, saldría al paso. Pero no sé, son palabras: realista, hiperrealista, abstracto, neofigurativo, no sé qué, no sé cuánto. Me merece más respeto el nombre que el propio pintor se adjudica, si es que eso alguna vez ha ocurrido. No sé qué pensaría Degas cuando lo llamaban impresionista. Luego pasa el tiempo y dices: «Hombre, impresionista impresionista sólo era Sisley. Los demás no me lo parecen tanto. Él es quien más trabajó con sensaciones visuales, es el más fisiológico.»

–¿Le interesa el arte latinoamericano?

–No lo conozco en profundidad, pero sí lo suficiente como para sentir que en todas partes se pueden hacer cosas interesantes, tanto más interesantes cuanto se hacen de una manera más cruda, es decir con menos complejos. Me gustan los artistas más marginales. Por ejemplo, Frida Kahlo infinitamente más que Diego Rivera. Me gusta Botero, a veces mucho. Y me gusta muchísimo menos cierto arte americano que quiere ser europeo. Claro, a lo mejor es imposible que hoy se dé un arte absolutamente sudamericano, o norteamericano, o colombiano, porque el mundo está muy intercomunicado. Quizás la esencia de todo eso se tendrá que dar en un lenguaje más universal. Pero yo conecto muy bien con los pintores más originales, porque soy de un pueblo manchego y viví esa vida esencial, ajena a la cultura universal.

–¿Tiene prevista alguna exposición individual?

–Hay varias previstas, en Milán, en América, pero me dan mucha pereza, porque yo no tengo una colección personal suficiente como para una retrospectiva, que de eso se trata, y me cuesta volver a pedir obra a los coleccionistas. En cuanto a obras nuevas para vender, como tardo tanto en realizarlas nunca puedo juntar veinticinco o treinta cuadros para una muestra.

Carlos Alfieri