

INVENTARIO

Andrés Rábago / El Roto



Museo Barjola | 2016



INVENTARIO

Andrés Rábago / El Roto

Del 27 de mayo al 14 de agosto

Museo Barjola | 2016

SOBRE TERRITORIOS

Felipe Hernández Cava

Preguntado en una ocasión, a propósito de su libro sobre el poeta René Char, Paul Veyne sostenía que la mayoría de las veces, cuando queremos entender un verso difícil, nos limitamos a parafrasear –“se dice lo que se quiere decir”, puntualizaba-. Cada uno, en efecto, acaba entendiéndolo como quiere. “Pero”, comentaba, “ante un texto jeroglífico, usted no puede decir a un egiptólogo: yo lo entiendo de otro modo, si no sabe egipcio. Usted tendrá derecho de entenderlo de otra manera, pero cuando haya estudiado egipcio”. Por esa misma razón, y pese a todo lo que llevo “interpretado” sobre OPS, El Roto, o Rábago, e incluso sobre otros heterónimos más que Andrés Rábago tuvo, y que se quedaron por el camino, me pareció tentadora su oferta de reunirnos un par de mañanas, una con el dibujante satírico, y otra con el pintor de lo trascendente, para conversar sobre algunos aspectos de sus pensamientos y de sus estéticas. En esta ocasión no sería yo quien se entregara a la paráfrasis.

Con El Roto *(9 de marzo de 2016)*

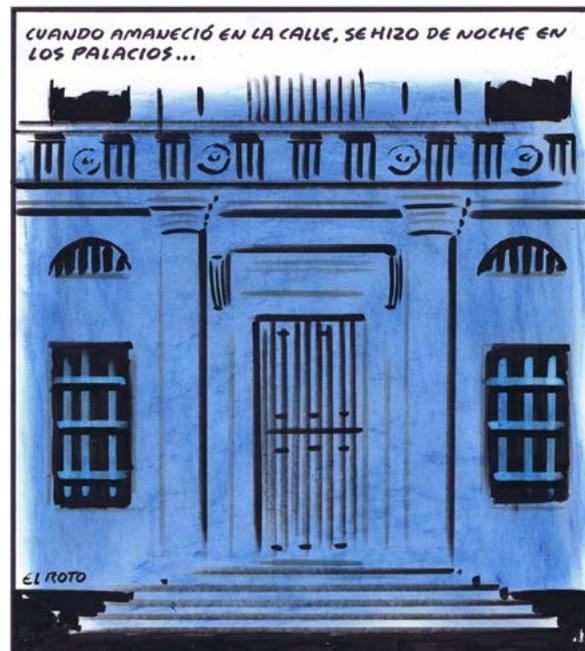
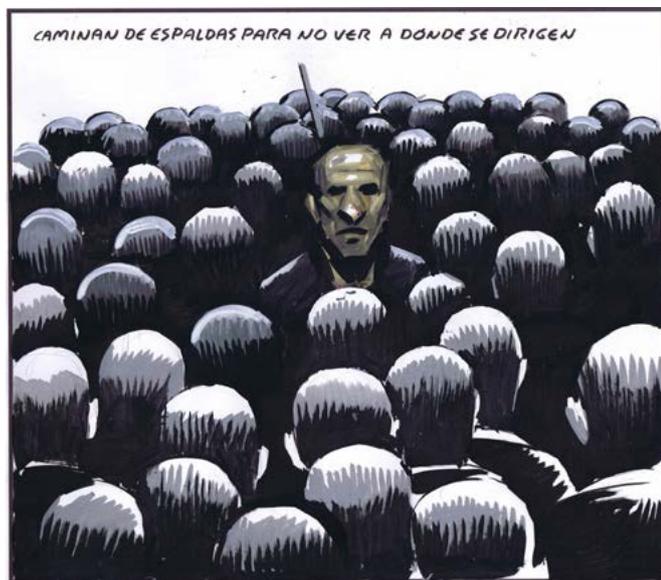
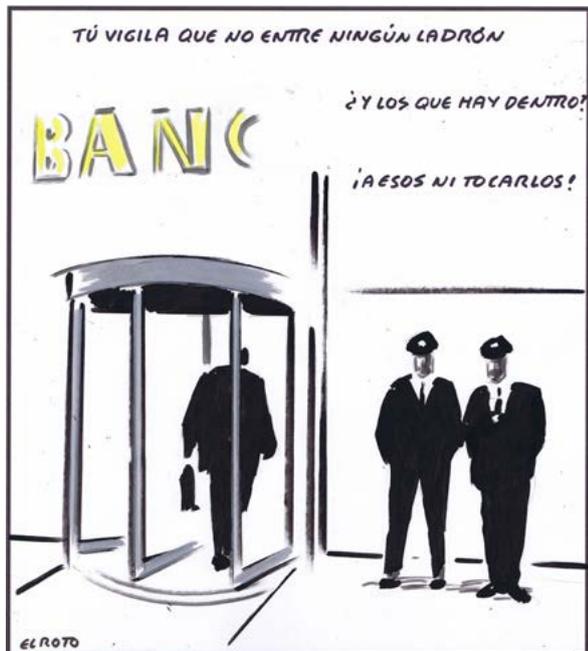
FHC.- Hasta ahora tú te has defendido de ser etiquetado como humorista, en una reacción lógica frente a la degradación del concepto humor, y te has refugiado bajo el manto de dibujante de sátira. ¿Pero qué pasa cuando, en nombre de una mal entendida libertad de expresión, como estamos viendo a menudo, algunos se limitan a insultar u ofender diciendo que es su manera de practicar la sátira?

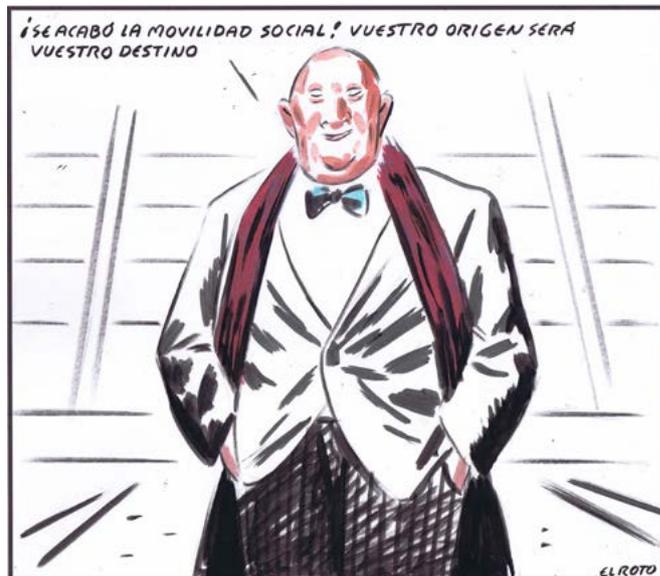
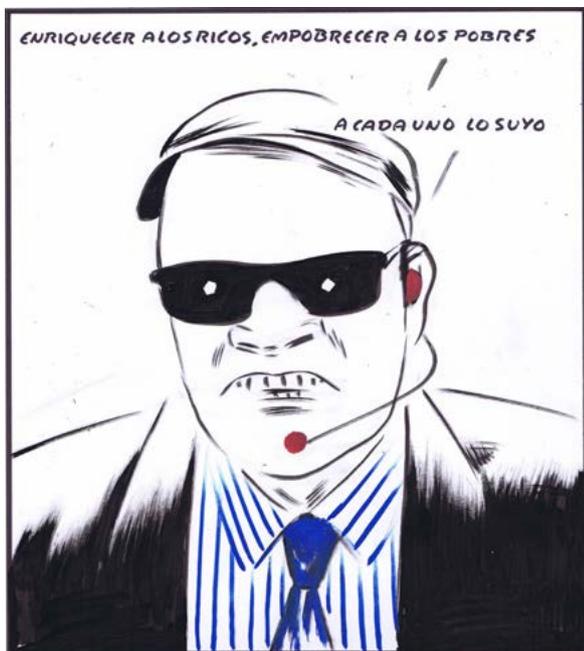
ER.- La sátira depende mucho más de la posición previa que tú tengas a la hora de hacer ese trabajo que del resultado, porque el resultado lo analizas desde una posición posterior al momento de realizarlo. Para analizar algo necesitas alejarte de ello y esa distancia requiere tiempo, no solo un tiempo físico, sino también una distinta implicación. No sabemos

lo que estamos haciendo hasta mucho tiempo después de que ha sido hecho, pero uno puede intuir un poco en qué territorio te mueves o calibrar cuáles son las inclinaciones que están en juego en el momento en el que estás haciendo la obra. El análisis en profundidad es posterior. Y ahí yo sí creo que se podría separar aquello que tiene una voluntad de resultar clarificador y aquello que tiene una voluntad de aumentar la confusión, o de tener una intención fragmentadora o partidista. Yo creo que la mejor sátira es aquella en la que la intención no es fragmentada, sino unitaria.

FHC.- Estamos hablando, por tanto, de un proceso previo que debería controlar el creador, o al menos tenerlo muy en cuenta.

- ER.-** Quizás no lo pueda controlar todo. Pero entiendo que es importante que sea consciente de su posición, del lugar en el que se instala en sí mismo, no en la sociedad, sino en sí mismo. Y eso no es fácil, no lo es saber dónde estás en ti mismo, pero al menos deberías saber en qué lugar te quieres situar.
- FHC.-** A lo largo de mi vida, y tú también lo habrás constatado, me he encontrado con muchos compañeros de profesión que se consuelan con la idea, que a mí me parece distorsionadora, de que su viñeta del periódico es el mejor editorial posible.
- ER.-** Es un error. Sí que hay dibujantes que trabajan en la línea editorial de un diario. Pero ese es un tipo de trabajo secundario dentro de lo que es el trabajo satírico. Ese dibujo editorial, o satírico editorial, que está al servicio de una línea editorial o en paralelo a ella, es un trabajo utilitario dentro del periodismo que predomina en la prensa sajona y en otros lugares, y puede que sea útil o al menos práctico, pero es un trabajo distinto del que yo hago.
- FHC.-** Lo que yo no veo es que sea, ni siquiera en el caso de los dibujantes especializados en esa modalidad del dibujo, la más perfecta síntesis de la opinión editorial del periódico que lo contiene.
- ER.-** No soy nada aficionado a leer editoriales. Poquísimas veces he leído un editorial que tuviera la suficiente entidad para perdurar. La mayoría de ellos suele tener una prosa no solo pobre, sino descaradamente interesada. Son opiniones de unos poderes concretos, y eso normalmente no suele tener mucho interés, excepto para conocer lo que esos poderes piensan y lo que les gustaría que ocurriese. Es un discurso del Poder. Pero la sátira, teóricamente al menos, y justamente, debería ser lo contrario: no digo que un discurso del contrapoder, pero sí de una visión más humana, más universal.
- FHC.-** El dibujante de prensa tiene que competir en el mismo medio con otro poderoso lenguaje, como es el de la fotografía, en su afán por reflejar la realidad. Y a mí, cada vez más, me sucede que no sabría determinar cuál cumple mejor ese cometido. Incluso la fotografía empieza a resultarme por momentos más inverosímil.
- ER.-** La realidad es inasequible, inaprensible en sí. A la realidad no la puedes sujetar y meter en una forma, porque no sólo es un continuo, sino un continuo que tiene múltiples dimensiones. Y eso no lo puedes fijar. Únicamente puedes captar una parte mínima de ello. Y cuanto más parcelado sea ese trocito que captas, cuanto más se ajuste a lo aparente, menos dimensiones tiene. Por eso es más rico aquello en lo que captas más cosas que las que aparecen a primera vista. No siempre es posible, pero en algunos casos sí se da.
- FHC.-** Sí, pero ¿cuál de ambos lenguajes muestra, a tu parecer, más de esa parte que no es visible inmediatamente?
- ER.-** Tanto una buena foto como un buen dibujo pueden mostrar elementos que están más allá de lo aparece en esas imágenes. Para mí no cabe duda de que la fotografía es, sobre todo en mi trabajo, un elemento





básico sobre el que construyo lo que dibujo. O sea que para mí la fotografía es un instrumento esencial. Lo que pasa es que los lenguajes son distintos y yo creo que permite más diversidad de intenciones un dibujo que una fotografía. Creo que la fotografía es inevitablemente más limitada que el dibujo, que, al ser un lenguaje más abierto, tiene más posibilidades de incorporar más elementos y facetas que la fotografía.

FHC.- Sí, pero yo veo que, en efecto, tú partes en muchas ocasiones de una imagen fotográfica para construir tu dibujo, pero en la elaboración o recreación que llevas a cabo consigues que tu tratamiento refleje mucho más convincentemente el sentido que la imagen de partida.

ER.- No deberíamos comparar el trabajo del fotógrafo con el del dibujante, no deberíamos ver qué tiene más interés o más valor. En lo que sí podemos centrarnos es en el tema del lenguaje. Son dos lenguajes distintos que tienen posibilidades distintas. Y ocurre además que hay personas más interesadas en la fotografía y otras más sensibles al dibujo. Lo que yo digo es que la fotografía tiene muchos menos códigos que el dibujo, códigos consubstanciales al dibujo como lenguaje, al margen de lo que haga cada dibujante. El dibujo es un lenguaje infinitamente más rico desde el punto de vista de los códigos implicados que la fotografía, y por lo tanto tiene más posibilidades también de incorporar distintos elementos. Es cierto que la fotografía puede tener más valor como documento en cuanto reflejo de lo que el fotógrafo tiene

delante, pese a que obviamente también puede ser objeto de manipulación.

FHC.- Nunca he acabado de verlo de forma tan evidente. Tengo mis dudas acerca de esa mayor objetividad de la fotografía. Y, de hecho, añoro aquella práctica de algunos medios en el siglo XIX y en parte del siglo XX que preferían enviar dibujantes a fotógrafos para cubrir visualmente una información.

ER.- Es posible que tengas razón, entre las fotos de los desastres de la Primera Guerra Mundial y los dibujos de Otto Dix y otros dibujantes de esa época que la vivieron “in situ”, a lo mejor los dibujos reflejan más la barbarie que las fotos, que resultan algo más asépticas.

FHC.- Otro asunto que me interesa de este trabajo de la sátira en prensa es que, salvo que esos dibujos se recuperen más tarde en un libro, su vida es muy breve, de veinticuatro horas a lo sumo. Y se me antoja que esa vida aún se acorta más si el contexto de los mismos es internet y no el papel.

ER.- Sí, en ese último caso están en el limbo de una falsa existencia. Teóricamente pueden ser recuperados, pero hay algo de falsa existencia, como todo en internet. Es un territorio ficticio, irreal. Un dibujo en prensa siempre puede quedar en un recorte, o esa página en una hemeroteca, como papel viejo, pero el hecho de que lo que tú haces no es lo que aparece en el papel prensa, sino lo que has dibujado en una cartulina o en otro soporte, convierte lo que se publica en una segunda existencia. Mientras exista el dibujo original, eso tiene vida. La vida de

un dibujo de prensa no es su vida en el periódico, sino su existencia física real, el aura de la que hablaba Walter Benjamin. De hecho, todavía podemos contemplar dibujos originales publicados en otra época, como cuando tú los recoges en una exposición del Museo ABC, donde te vales del original. La realidad de un dibujo de prensa es su realidad física original, no su utilización posterior.

FHC.- Me preocupa, sin embargo, que lleguemos a magnificar en exceso la importancia de ese original, cuando, hasta el mejor de ellos, nació con el único fin de ser reproducido en el papel.

ER.- No. Yo creo que tiene una vida autónoma. Todo dibujo, toda cosa que haces, aunque tenga un uso o haya sido realizado para algo, tiene indudablemente una vida autónoma. Lo que es propiamente el trabajo es ese original, no su reproducción.

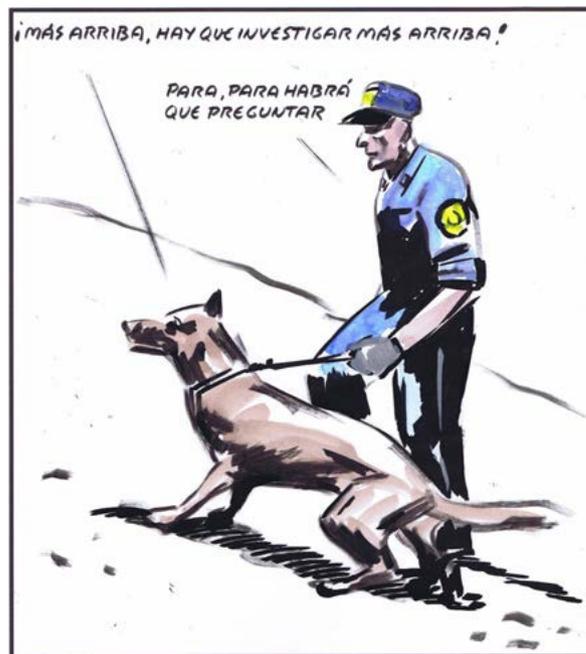
FHC.- El caso es que ahora, en la medida en que muchos dibujantes trabajan con otros medios, en los que no existe ese original previo en papel, aproximan más la práctica al fin, lo que no sé si es bueno o malo. Lo que sí constato es que antes me consolaba ver en algunos dibujos de prensa cosas como tiempo detenido, y para detenerse, conciencia de su función y memoria del medio... y ahora las hallo menos.

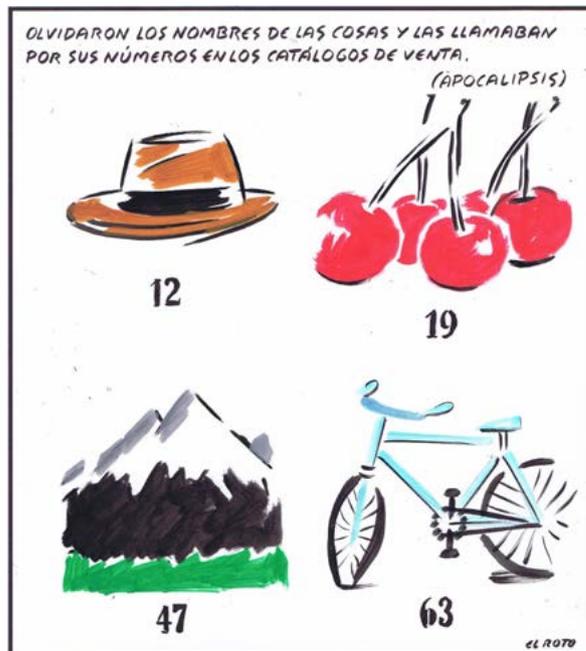
ER.- La conciencia y el tiempo tienen memoria. Está la historia personal y la colectiva, y están tus intereses. La conciencia es una amalgama de todo ello. Y yo creo que cuantos menos elementos personales intervengan, cuantas menos manías

aparezcan, mejor. Cuanto más colectivo y menos individual, cuanto más universal sea el contenido, mejor. Inevitablemente, cualquier cosa que se hace refleja la época en que se hace. Así que el tiempo va a estar ahí, aunque no lo veas, porque es demasiado próximo a lo que estamos viviendo.

FHC.- Yo no me refería tanto a un tiempo histórico, sino a una dimensión temporal en la que te puedes detener más allá de un simple vistazo y de la que puedes extraer más cosas. Hablaba de ese tiempo que un buen dibujo te regala y que no hay en un titular y en muchos artículos.

ER.- Eso es normal, porque los contenidos son mucho más amplios, así como las implicaciones que un dibujo puede tener. Un dibujo evidentemente tiene que ser interpretado. Si no hay interpretación, no hay lectura. Y si no hay lectura, no hay nada, o como mucho sólo hay forma. El dibujo requiere su desentrañamiento. Por eso mismo hoy no podemos entender correctamente los cuadros de El Bosco, porque hemos perdido los códigos de su época y los del propio artista; hemos perdido una enorme cantidad de información y de lecturas, y eso mismo nos puede pasar ahora con lo que estamos haciendo. Dentro de cien años, alguien se puede preguntar de qué iba ese dibujo, más allá de lo que pueda ver él en ese momento, que a lo mejor es muy poco, al haberse perdido el contexto de su época. O sea que podemos decir que el dibujo satírico tiene inevitablemente una temporalidad, que es lo que lo enraíza y también lo que le da vida.





- FHC.-** Sí, pero es que además ahora mismo estamos viviendo una especie de ajuste de cuentas con la herencia, en la que el dibujo cultiva una suerte de adanismo. Son muchos los dibujantes que no quieren sentirse herederos de nadie.
- ER.-** No sabría qué decirte sobre eso, porque yo no soy lector atento de dibujo satírico. Tú eres un historiador del medio y es lógico que tengas otra óptica. Pero yo no soy un buen lector de dibujo satírico. A mí me interesan los lenguajes plásticos, y dentro de los lenguajes plásticos el de la pintura, en la que hay una gran diversidad de esos lenguajes.
- FHC.-** Ya, pero en tu obra, por personal que sea, que lo es, yo al menos detecto algunos rastros de los que te han precedido.
- ER.-** No sabría qué decirte. Yo creo que el lenguaje, como el reflejo físico de una actividad formal, está casi todo aprendido de unos y de otros, pero eso al final cristaliza en tu forma de desenvolverte sobre el papel. Está lo que has aprendido de muchos con el tiempo “los cubistas, los surrealistas, los expresionistas, tanta gente...”, pero todo eso ha ido formando dentro de ti como masa madre, y se ha convertido en un lenguaje plástico. Por descontado que está todo ahí. Les debes tanto a los realistas como a los abstractos, a todas las cosas que has ido viendo, en mi caso concreto siempre más del mundo de la pintura que del mundo del dibujo. Me ha interesado siempre más aprender de lo que de dibujo había en la plástica que no en la sátira.
- FHC.-** Volvamos sobre el dibujante de prensa, al que se le exige que haya cierta adecuación a la actualidad, un concepto bien relativo y que depende de muchos intereses. Uno no puede ser un vehículo del Poder y de sus intereses; debe encontrar formas con las que defenderse de ese dictado, y cada cual tiene sus resortes para ello. Tú, por ejemplo, recurre mucho a dejar reposar tus dibujos para someterlos luego a una segunda visión; otros, por ejemplo, a adelantarse a los acontecimientos...
- ER.-** En mi caso, también recorro a hablar del presente en el pasado.
- FHC.-** Sí, esa fórmula de “en aquel tiempo...” para referirte a lo que está ocurriendo ahora, un recurso que utilizas mucho.
- ER.-** Es que yo no creo que exista el presente en ese tipo de cosas. Hay un presente real, pero ese presente real es un estado mental difícilísimo de adquirir. Estar en el presente absoluto es obra de místicos, y normalmente no estamos en un estado místico, sino bastante adormilado. Así que, obviando el hecho de que no estamos en el presente, todo el resto, ese otro tiempo, es un continuo, lo que podríamos llamar territorio de la actualidad son unos veinte años para atrás. Los últimos veinte años son la actualidad, a menos que las sociedades sufran cambios bruscos de carácter revolucionario.
- FHC.-** Habría quien diría que eres demasiado generoso, que la actualidad caduca de hoy para mañana...

ER.- Eso es una convención que usa el periódico, como poner la fecha, pero tú lees y observas que se está informando de cosas que vienen gestándose desde hace quince años y que ahora sólo están en su momento de efervescencia, o de otras que todavía no acaban de emerger y que pasarán dentro de diez años, y te permiten ver cómo se van creando esos problemas. Es decir, que hay un tiempo dilatado dentro de ese tiempo inmediato. Todo es en un continuo vital. De modo que el seguimiento de esa actualidad periodística no me parece que sea relevante. Lo que sí debe ser relevante es que aquello que estás comentando tenga actualidad, que sean cosas que tiene sentido comentar ahora, porque consideras que es útil volver sobre ellas, o hacerlas presentes si se han olvidado, que eso también pasa. Los hechos se olvidan y ya no se vuelve a hablar de ellos porque dejaron de originar titulares. Entonces a veces tienes que comentar algo que crees que ha sido olvidado, aunque parezca que está fuera de contexto. De alguna manera, el dibujante impone el contexto. Hay momentos en que toda la atención está puesta en algo y puedes dar una nota discordante, pero lo normal es que esa nota ni siquiera se oiga, porque toda la trompetería no permite oírla. Y al mismo tiempo, claro, tienes que tener cierto sentido de la oportunidad para decir algo.

FHC.- Has mencionado la opinión pública, que sabemos que puede ser encauzada, pero en cierta medida tú tienes que decantar o catalizar ese sentir público, a sabiendas de que en esa relación que inevitablemente estableces con ella puedes estar

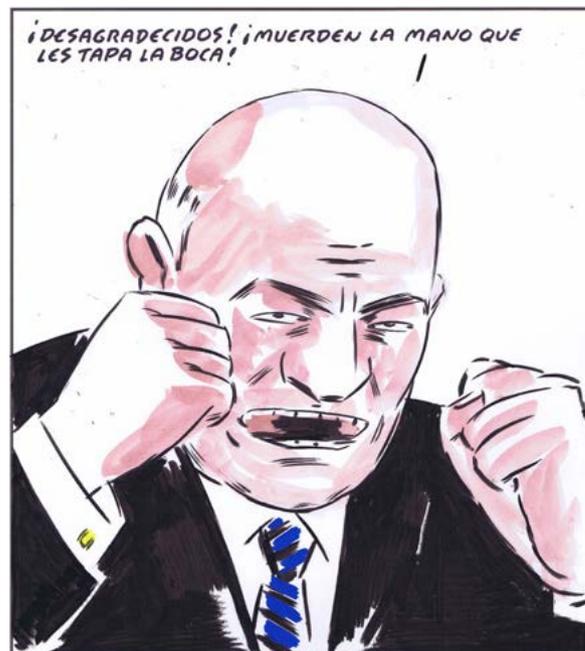
reafirmandola en sus convicciones o poniéndoselas en entredicho.

ER.- Una de las funciones del dibujante de sátira es, en efecto, ser un referente de ciertas opiniones que están en la sociedad que pueden ser fluctuantes, y de darles una forma que ayude a crear estructura mental. El problema es que en general carecemos de un pensamiento estructurado, porque nuestras opiniones son volubles, continuamente cambiantes. Según nos influye una cosa o la contraria, tomamos una dirección u otra, y yo creo que necesitamos alguna especie de andamiaje más potente, que nos permita una visión más sosegada de las cosas. Esa es una función de la sátira: la de reforzar, la de asentar, la de dar estructura a ideas volátiles.

FHC.- ¿Y en ese reforzamiento qué sería más importante? ¿Reforzarles en sus convicciones o en sus dudas?

ER.- Las dos cosas. Es un poco lo mismo. Cuando hay algo malformado, primero lo tienes que desmontar, para mejorarlo. Y hay mucha malformación en las opiniones públicas, malformaciones dirigidas, controladas, creadas. La sátira tiene esa doble función. Están las dos líneas, tanto la línea de voladura como la de construcción. La sátira que sólo hace voladura no es útil; tiene que tener también una faceta de construcción. Las formas de anarquismo satírico a mí no me sirven.

FHC.- Lo que no me ha quedado muy claro es el grado de conciencia con el que ha de desenvolverse el dibujante en todo ese proceso.





- ER.-** En realidad no tienes una idea de cómo debe ser la sociedad. No hay una ideología o una superestructura ideológica construida, sino que vas siguiendo el paso del propio proceso vital.
- FHC.-** No digo que les propongas tus fórmulas acerca de cómo debe ser la sociedad, sino si tú intuyes, mientras trabajas, según el medio en el que lo haces, cómo es esa gente a la que estás hablando y lo que aguarda de ti.
- ER.-** No te lo puedes plantear, porque en realidad yo creo que nadie trabaja para alguien que no sea esa multitud que es uno mismo. Trabajas para tu propia multitud, no para alguien externo acerca del cual te plantees lo que le gustaría oír. Yo no creo que exista nada externo al propio individuo. Todo está en él. No hay esos otros individuos a los que te diriges, sino que ellos son también tú. Por supuesto sabes que hay gente cuya forma de pensar es tan ajena a ti que no lo van a entender en absoluto, o que pueden pensar que hay mala intención en lo que dices, en cómo piensas, porque a lo mejor está en contra de sus intereses y lo perciben como un ataque. Pero en realidad no es a esos a los que te diriges, porque sabes que son impermeables. Te diriges a eso que eres tú mismo, y que a lo mejor es mucha gente. Todo es parte de ti. Yo soy parte de todo en el sentido de que otras personas también me integran a mí.
- FHC.-** Y al margen de ese compromiso, ¿qué otros se deberían tener en cuenta?
- ER.-** El formal. Quizá el principal compromiso, o uno de los principales, sea el formal. Es básico. La elevación del nivel del lector se da tanto por el componente de pensamiento que puedas dar, que tampoco es un tratado de filosofía, como por el componente formal. Ese pensamiento debe ser generoso, altruista, y no tener fines propios. Ese componente enriquece el dibujo. Pero si la parte formal es tosca, chabacana, fea, mal hecha, si no hay implicación formal, degrada la otra parte, porque es consustancial. No hay una parte de dibujo y otra de texto, sino que tiene que haber un equilibrio entre ambas, si no el resultado sería una chapuza. Y yo creo que construye tanto al individuo la belleza formal como la intensidad o claridad de pensamiento.
- FHC.-** En esa arqueología, como tú la denominas, que yo practico, de revolver dibujos satíricos de otros tiempos, los que mejor han sobrevivido son, como es obvio, los que más cuidaron ese aspecto formal, y muy en especial cuando es notorio que aquel dibujante se alimentó no solo de los dibujos de su especialidad sino de otros lenguajes plásticos, como tú ya has señalado anteriormente.
- ER.-** Sí, pero yo iría aún más lejos. Lo mismo que hay que recurrir a un pensamiento que ayude a crear pensamiento, a crear una estructura que dé forma a esa vorágine de ideas que nos asaltan continuamente, buscando cierta coherencia desde la que construir, de la misma manera la estructura formal crea pensamiento formal. Si tú consigues tener una buena estructura de la forma, ella te va a

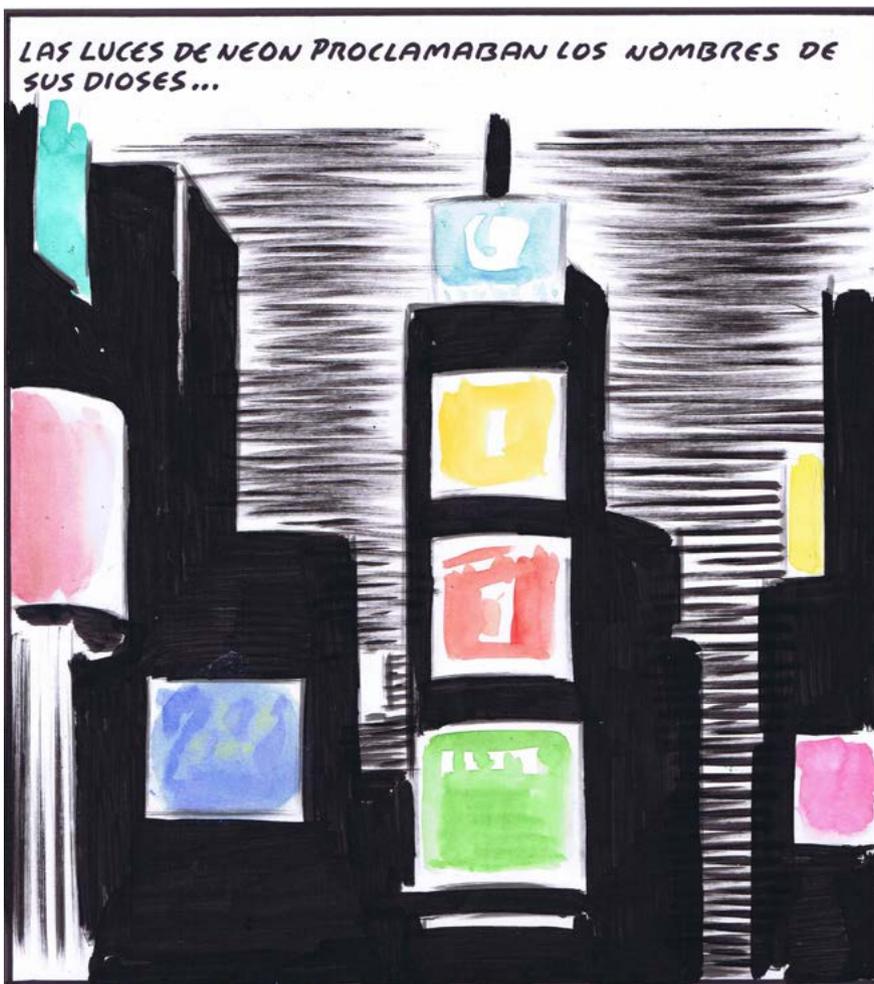
ayudar a pensar mejor, porque tu mente está mejor construida. En esos espacios creados se ubican las ideas, son como el alveolo donde entra la idea. El dibujo podría ser como uno de esos maravillosos alveolos de las abejas en el que se podrá guardar miel. Una mente desestructurada es como un basurero. Ahora bien, pese a que he utilizado la imagen del alveolo, no entiendas que me refiero a una estructura cerrada.

- FHC.-** Creo haber entendido bien la metáfora: si creas un continente bueno, el mismo puede admitir un contenido bueno.
- ER.-** Puede admitir incluso otro continente, porque está abierto siempre. Un buen continente siempre está abierto, no es algo cerrado.
- FHC.-** Sé que acudes habitualmente a exposiciones de pintura y que consultas también libros de pintura como una forma de hacer frente a la esclerosis en que se puede caer muy fácilmente en este trabajo. Y me acuerdo también de que Chumy Chúmez decía que para evitarla necesitaba dibujar continuamente del natural y luego incluir esas figuras en sus dibujos para que no se le murieran.
- ER.-** El amaneramiento es lo peor que le puede ocurrir a un dibujante, y de hecho ocurre muy a menudo, porque es un trabajo diario y por tanto muy reiterativo, en el que a veces las formas de expresión pueden acabar siendo clichés. El mantenerte siempre abierto a la indagación, a la búsqueda de nuevas formas, es básico. Hay que buscar continuamente algo distinto de lo que

has hecho. Repetir un dibujo es muy aburrido. Y el dibujo tiene que ser tan espontáneo como el respirar y estar siempre abierto a nuevos y fortuitos encuentros, estar siempre abierto a la experimentación. Por su ligereza, el dibujo permite una experimentación mucho más sencilla que otros lenguajes artísticos. Si experimentas en un cuadro en el que llevas un mes trabajando para ver cómo funciona algo, se te puede venir abajo todo el asunto. Pero con el dibujo, al ser mucho más inmediato, puedes experimentar, y si no funciona lo rompes y empiezas otro.

- FHC.-** Sería básico no perder jamás esa posibilidad experimental.
- ER.-** No es solo que no haya que perderla. Es que esa posibilidad de experimentación es la esencia del dibujo. No la poseen otros medios, en los que todo tiene que estar muy estudiado. El dibujo tiene casi una ausencia de técnica, o digamos que tiene mucha técnica, pero nada pesada, una técnica que casi no se ve. Otros medios más densos, que no más complejos, no poseen su "sencillez". Es su riqueza y es su belleza. Lo hace un niño y lo termina haciendo un viejo, con lo mismo: un papel y un lápiz.
- FHC.-** Ahora quisiera que habláramos de un asunto verdaderamente preocupante para mí. Es obvio que estamos viviendo unos tiempos muy confusos y difíciles. Por supuesto que ha habido tiempos más difíciles a lo largo de la Historia, pero en algunos aspectos los actuales me parecen singularmente sombríos. Son tiempos en los que está claro que algo está terminando y se vislumbra el parto de





otra cosa, que no sé si va a ser mejor o no. Pero a mí alrededor veo muchas personas viviendo situaciones dramáticas en lo laboral y en lo personal, y me desconcierta que, salvo en algunos casos, como el tuyo, la estética hegemónica que nos habla de este presente, aunque parezca a ratos que atiende a esos contenidos, es demasiado blanda, ñoña incluso. Veo los anuncios institucionales, miro los dibujos de los diarios... y no hallo, en general, más que infantilización. Y entonces me pregunto si todo ello es calculado o azaroso, si no se estará sumiendo a la gente en una especie de letargo en el que el dibujo actúa como un placebo bobo.

ER.- Es tu visión de historiador unida a la de profesional de este asunto.

FHC.- ¿Quieres decir que es posible que mi mirada esté deformada?

ER.- No. Solo digo que parte de una óptica distinta a la mía. Lo que ocurre se corresponde con la época, en la que no hay densidad, en la que todo es muy frágil. A veces veo a algunos pensadores y me pregunto: si éste es un filósofo, ¿cómo será el resto? Es tremendo. Pero es que creo que vivimos en una época clave. Siempre ha habido problemas, por supuesto, pero ahora estamos en una época en la que se acentúa de forma dramática la lucha entre la luz y la oscuridad. Una lucha real, no una ficción, entre las fuerzas de la luz y las de la oscuridad. Y las fuerzas de la oscuridad, que creo que temen esa posibilidad que tú apuntabas de una aurora de una nueva época, están acentuando su voluntad de aplastar cualquier atisbo de aparición

de luz. Unas fuerzas que son instrumentos de adormecimiento de la conciencia, y que son cada vez más potentes. Y ese lenguaje tan simple que se utiliza hoy tiene también que ver con esto, porque necesitan mensajes más fáciles, más sencillos, más inmediatos, más digeribles manipuladores e impactantes. Hay una infantilización del lenguaje porque hay una voluntad de infantilización de la población.

FHC.- Estoy bastante de acuerdo con tu análisis, pero es que la oscuridad se presenta ahora como nunca antes, plétórica de farolillos electrizantes...

ER.- Es que justamente utiliza los elementos hipnóticos. No tienes más que ver el comportamiento de un niño ante la televisión; no está donde está, ni siquiera te oye... Son medios hipnóticos poderosísimos, y sin embargo son considerados medios de comunicación, cuando lo son de incomunicación. Ahora bien, la responsabilidad es de la gente.

FHC.- El summum de lo que estamos hablando lo encuentro en los mensajes visuales de algunas organizaciones políticas radicales. Esos mensajes, casi siempre al servicio de una ideología añeja y que me retrotrae a otros tiempos, se supone que están al servicio de unos impulsos revolucionarios, pero ni siquiera aprovechan la herencia de algunos ricos grafismos revolucionarios de grupos de los que se presentan como herederos. Ante su blandenguería, uno pensaría que tendrían que nutrirse de...

ER.- Rodchenko y compañeros, por lo menos.

FHC.- Sí. Parecería mínimamente coherente que trataran de enlazar con las vanguardias plásticas soviéticas en vez de recurrir a esa estética empalagosa de “hellokitty” de la que se valen. Hay algo que a todas luces chirría.

ER.- Es que, si miras con un poco más de profundidad, te darás cuenta de que las formas aparentemente revolucionarias son antievolutivas. Esa falsa revolución nos lleva hacia atrás, no hacia delante; nos lleva hacia atrás no solo desde el punto de vista social, sino desde el punto de vista estrictamente humano, nos devuelve a formas arcaicas del hombre, como la lucha de los unos contra los otros, la antievolución. Yo creo, aunque parezca que me alejo de lo que estamos comentando, que hay una confusión entre revolución y evolución. Estamos en revoluciones continuas en la Historia, pero no hay evolución, por lo que volvemos otra vez al punto de partida. Inevitablemente, al final de la revolución estamos donde estábamos al principio.

FHC.- ¿Y no será que nos produce vértigo no imaginar cómo podría ser ese cambio evolutivo?

ER.- No. Tiene que ver con esa lucha cósmica entre la luz y la oscuridad. Aún no se dan las circunstancias para que el hombre dé ese salto evolutivo. Hablo de cosas más allá del nivel histórico.

FHC.- La misma evolución hasta donde hemos llegado ha estado presidida por una gran complejidad.

ER.- Todavía estamos en un proceso en el que, técnicamente, podemos someter al hombre; y

la evolución no va a ser desde el punto de vista técnico, sino que va a ir asociada al desarrollo de otras capacidades humanas que justamente el desarrollo de la técnica está impidiendo. Esa es la contradicción en la que estamos, el punto hacia el que hemos evolucionado en cuanto a ideología, pensamiento, racionalidad técnica... Eso es lo que está impidiendo el salto que se requiere ahora, cuando la propia ciencia, la más avanzada, está comprendiendo que hay cosas que rompen los paradigmas sobre los que se sustentaba. Tenemos que encontrar nuevas formas de aproximación a lo real.

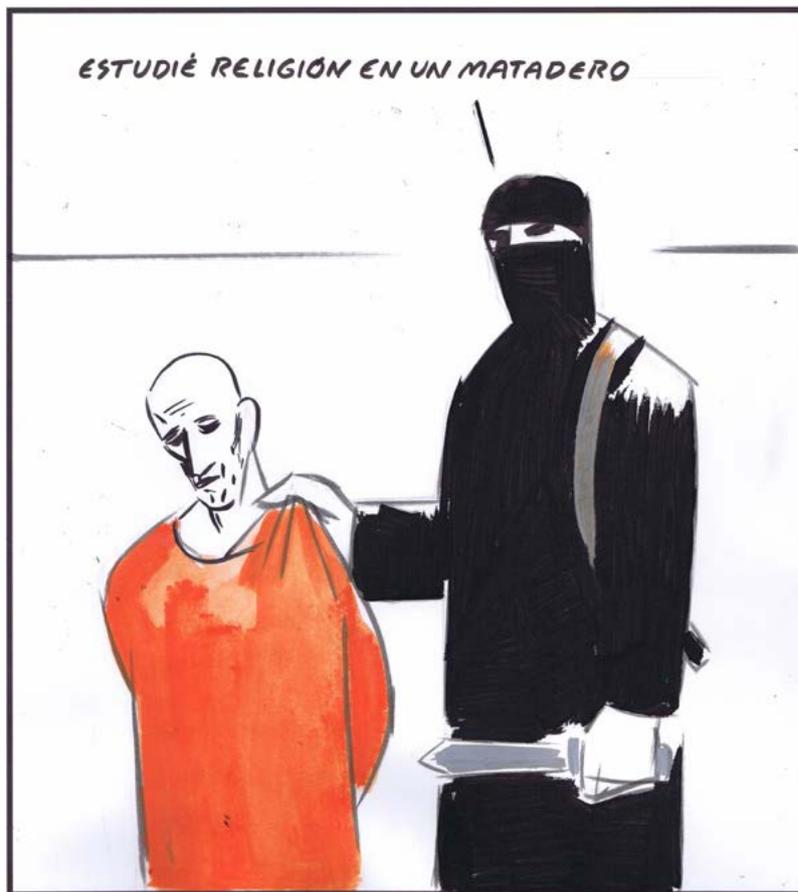
FHC.- No sé si viene o no al caso, pero yo tengo la permanente sensación de vivir enredado en una suerte de juego de la oca, en el que cada dos por tres me veo obligado a regresar a la casilla de salida.

ER.- Es que el juego de la oca es un juego bien sabio y con unos interesantes símbolos.

FHC.- Sí, en una ocasión Joaquín Díaz me encargó precisamente un trabajo sobre su riqueza simbólica para una exposición en Urueña. Pero regresemos de nuevo a nuestra querida sátira y a lo que en su momento apuntaste sobre la posición desde la que se debe trabajar en ese campo.

ER.- Yo creo que hay una posición de agresión desde la que se puede trabajar, dado que la sátira puede tener un componente agresivo, pero el otro componente, el que para mí es esencial, es el afectivo. La sátira que está hecha desde la agresividad a mí no me es útil, porque tiene la





Ilustraciones. rotulador de pigmento y acuarela sobre cartulina

voluntad de herir, algo que se ha utilizado, por ejemplo, en la sátira de los períodos bélicos.

FHC.- Y que me temo que, con guerras o sin guerras de por medio, es hoy la dominante...

ER.- Ese componente de agresión desvirtúa a mi entender su nivel de componente ético, de componente moral. La sátira tiene que estar construida desde la capacidad de empatía, de afecto, más que desde la posición de odio, o de alejamiento del otro. Yo creo que no debe ser usada para agredir al enemigo sino para afianzar la hermandad entre los más próximos.

FHC.- Agresividad que, por otro lado, es el componente más fácil, el que menos esfuerzo requiere, y también menor elaboración. Es la mala sátira, la del exabrupto gratuito.

ER.- Y sobre todo es que supone colocarte en una posición de superioridad. “Yo soy más listo que tú”. Y la posición de superioridad no tiene sentido cuando comprendes cómo son las cosas y te das cuenta de la fragilidad de todo. Ese aspecto me es bastante molesto.

FHC.- Lo que me pregunto, y bien sé que te sonará a juicio del historiador, es si eso es bastante español, si en cuestión de humor somos más hijos de Quevedo que de Cervantes...

ER.- ¿Y por qué creer que somos distintos? Yo no creo en eso, de la misma manera que no creo que la España del grupo El Paso fuese la única España de

verdad, esa España del mundo de Antonio Saura, o de las arpilleras de Millares... España es tan variada como cualquier otro país, en todos los cuales ha habido guerras civiles también, a mayor o menor escala. España tiene a Velázquez y a El Greco tan antitéticos, por ejemplo... Y el mismo Goya es un compendio de todo, con sus cartones para tapices y con sus pinturas negras. Goya es toda España, de un lado y de otro.

FHC.- En los últimos tiempos tengo la sensación, y así te lo he comentado en varias ocasiones, de que los dibujos de El Roto han empezado a tener relaciones de afecto y cordialidad con la pintura de Rábago.

ER.- Se están aproximando, sí. Pero es que es inevitable que de lo que vas aprendiendo en un lado introduzcas elementos en el otro.

FHC.- Sin embargo, antes los mantenías más distanciados...

ER.- Sin duda, pero es que, creo intuir, que El Roto está admitiendo más alma, que va siendo menos “social”, o que está admitiendo, dentro de lo social, más componente de luz. Hay incluso algunos dibujos que son casi religiosos, porque hay un componente de voluntad de ir introduciendo dentro de ese cuerpo social algo que creo que puede introducirse. Y ello en parte porque la sociedad está mucho más desarrollada, creo, de lo que nos indican.



Pintor. *oleo sobre tela. 100x81cm. 2016*

Con Andrés Rábago *(16 de marzo de 2016)*

Felipe Hernández Cava.- Empecemos, si te parece, por conocer la opinión que Rábago tiene sobre la visión del arte contemporáneo que destila El Roto, y que saca a relucir todos los años con motivo de la celebración de la feria ARCO.

Rábago.- La considera una opinión bastante superficial, evidentemente. Y es lógico porque los comentarios de El Roto sobre el asunto no son muy acreditados. Pero, en lo fundamental, yo creo que básicamente hay un acuerdo entre ambos sobre todo ese mercadeo, esos chalaneos, y las falsas creaciones de mitos. En suma, sobre ese vacío amplificado. Otra cosa es que al punto de vista de El Roto le falten matices, que tenga una visión muy parcial del asunto. El Roto ve la parte negativa de todo ello, pero no hay en él una aproximación positiva al mundo del arte, mientras que Rábago valora cosas de ese territorio que El Roto, por el propio lenguaje que utiliza, la sátira, deja de lado.

FHC.- Lo que sí da la sensación es que El Roto ve muchas de las propuestas del arte contemporáneo como una injerencia en su territorio de la sátira.

R.- No creo que vea competencia. Por el contrario, pienso que El Roto se siente reforzado como dibujante satírico cuando ve que la sátira ha entrado en lo que podríamos llamar el “Gran Arte”, cuando ve que éste utiliza los mecanismos de la sátira en su trabajo. Pero no creo que El Roto confunda los territorios.

FHC.- ¿Y hasta qué punto crees tú que ese recurso a la sátira en el “Gran Arte” obedece a una clara determinación o es un resultado que no buscaba, más producto de su extravío?

R.- Yo creo el arte se ha hecho más satírico, porque uno de los problemas del arte actual es su desconexión con la sociedad, e intenta reconectar a través de ese mecanismo de crítica. El arte quiere tener influencia social, pero no en el territorio que le es propio, sino en otros a los que se acerca para lograr dicha influencia.

FHC.- Me temo que en la mayoría de las ocasiones ese deseo se plasma solo en lo que yo calificaría como meras ocurrencias.

R.- Puede, pero no olvides que esas ocurrencias tienen una voluntad de presencia, se vale de ellas para conseguirlo.

FHC.- De hecho, al final, en la mayoría de las ferias el eco mediático suelen conseguirlo esas gracietas. Pero empecemos a hablar ya de la pintura de Rábago, como debe ser nuestro afán, y la primera duda que me asalta es cuál sería la más correcta definición: ¿es una pintura religiosa?, ¿metafísica?, ¿sacra?...

R.- Eso no sería una definición de su pintura, sino del territorio al que se aproxima. La pintura en sí tendría otras definiciones desde el punto de vista estilístico. Podríamos hablar de que se acomoda

más a las formas clásicas, o de que es una deriva tardía o una pretensión de deriva tardía de la pintura egipcia, que tenía que ver tanto con lo formal como con lo religioso. En la pintura egipcia había una simbiosis perfecta entre ambos aspectos; en aquel momento se consiguió esa perfecto entañamiento entre el continente y el contenido. Ha habido otros intentos posteriores, pero el encaje perfecto fue entonces; después ha habido muchas otras maneras de intentar esa integración, sin conseguirlo plenamente.

FHC.- ¿Te refieres sobre todo a su alta carga simbólica?

R.- El símbolo es equivalente a aquello a lo que alude, sobre todo en el arte. Si pretende ser eficaz, no puede haber disparidad entre el símbolo y aquello a lo que alude. Si simplemente es una alusión, está en el territorio de lo simbólico, pero no del arte, que es distinto. Esa imagen que se presenta integra en sí misma ambos territorios. Es como una especie de doble imagen o de doble fondo. Tiene algo de icono, aunque no sé si es el término más correcto...

FHC.- Yo creo que sí, si entendemos por icono algo así como una de esas pinturas religiosas de los ortodoxos, de las que, por cierto, tú y yo vimos hace años una interesante muestra en Barcelona...

R.- Sí, es casi en sí mismo un objeto religioso, porque el cuadro es una especie de puente o de umbral que permite la entrada del hombre en sí mismo, un mecanismo especular en el que el hombre se encuentra a sí mismo en ese espacio, en esa imagen. Yo creo que su función es tanto la de

señalar como la de reflejar. Es esa doble dirección, que no podemos evitar cuando hablamos de arte, ese doble movimiento complementario: hacia un territorio personal del espectador y hacia lo que le trasciende. Y ese punto de encuentro entre los dos territorios es lo que produce la emoción artística, el encuentro con uno mismo en el territorio de lo numinoso al que alude el artista.

FHC.- Tus cuadros son, en efecto, como umbrales entre distintos niveles de conciencia...

R.- Algunos, incluso, se titulan así: "Umbral".

FHC.- Pero es que sucede igualmente que a menudo en el interior de tus obras hay segundos umbrales perfectamente visibles, unos umbrales arquitectónicos que marcan esa diferencia entre territorios, y que en los últimos tiempos parecen perder consistencia física para volverse más misteriosos...

R.- Yo creo que hay dos tipologías: el umbral y el elemento luz, que se supone que está al otro lado del umbral. En un lado está la oscuridad y en el otro la luz. Y el camino de acceso hacia ese segundo punto son a veces también escaleras, por las que sube gente...

FHC.- Escaleras que han estado muy presentes también desde el principio.

R.- Sí, escaleras como elemento de ascenso de un espacio a otro.



Cazadores. *oleo sobre tela. 130x97 cm. 2015*



Leñadores. *oleo sobre tela, 146x114 cm, 2014*

- FHC.- Umbrales, escaleras, luces... Porque dentro de tus cuadros se ven también otra suerte de cuadros como representaciones de diferentes luces...
- R.- De otros espacios. Porque probablemente no haya uno solo. El espacio tridimensional en el que nos movemos creo que no deja de ser unidimensional. Estamos convencidos de movernos en tres dimensiones, pero en realidad en el mundo físico en el que estamos nos movemos en una, que además creo que es ilusoria.
- FHC.- El otro día El Roto hablaba de la tensión entre el mundo de la luz y el de las sombras. Y en la pintura de Rábago estalla la luz por doquier. Yo me atrevería incluso a afirmar que su obra gira en torno a la luz.
- R.- Es que el propio lenguaje pictórico es el trabajo con la luz. La pintura no es otra cosa que el trabajo con la luz. El pintor es una especie de alquimista de la luz.
- FHC.- Y también he visto algunos alquimistas en tus pinturas, como he visto una especie de acomodadores que guiaban a las personas con la luz de sus linternas... Pero es un hecho que no todos tus personajes se relacionan de la misma manera con ella. Los hay que parecen conscientes de su presencia, pero los hay también a los que esa luz les sorprende dormidos, o ensimismados, o indiferentes...
- R.- Efectivamente, pero la luz nunca deja de ser un elemento de atracción, incluso para los que están dormidos.
- FHC.- No siempre. Y digo esto acordándome de un cuadro tuyo de hace años en los que había unos que estaban dormidos a la vera de lo que podría ser una versión del Santo Sepulcro...
- R.- Lo que sí creo es que de un tiempo a esta parte la luz se ha convertido en un elemento en sí mismo, más que lo que sucede alrededor de ella. Pasan cosas, sí, pero el protagonista es la luz... o los colores, porque en realidad si hablamos de pintura deberíamos hacerlo más de colores que de luz, de las distintas formas que adopta la luz dentro del territorio de la pintura.
- FHC.- De hecho, en efecto, hay obras, que no son la mayoría, en las que no hay más personaje que la luz...
- R.- O, por ejemplo, una piedra que va a romper una ventana de luz... Ese peligro externo... Y que son elementos que yo no busco. Porque uno de los aspectos más curiosos es que yo no busco la forma en que aparecen las cosas. Las cosas se hacen presentes como un todo. La imagen emerge y yo simplemente lo que hago es reflejarla con mi lenguaje, lo mejor que sé. La imagen no es una traducción de algo que había pensado, sino que viene como un todo, y entonces tú le ves sentido y trabajas para fijarlo.
- FHC.- ¿Renuncias a ellas siempre que no las entiendes?
- R.- No. Porque dentro de una imagen hay imágenes que no sabes muy bien lo que son, pero sabes que tienen contenido, o que tienen un contenido que

tú entiendes de una manera y a lo mejor tiene otro sentido... Pero sí que aparecen como un todo, como esferas completas, y simplemente las pintas. No es que sea una aparición, no es eso. El mecanismo es mucho más sencillo. No es que tengas visiones. La imagen inicial aparece y luego van emergiendo elementos complementarios que son indicativos.

FHC.- Convenimos, pues, en que no son apariciones.

R.- No, la palabra aparición es demasiado ampulosa. Son imágenes que te rondan, que te asaltan, que te sobrevienen... que están ahí.

FHC.- Eso guardaría una estrecha relación con algo que me parece también propio de tu pintura: el que casi toda ella es un ejemplo de cómo lo trascendente estalla de repente en lo cotidiano. Ves que en el territorio de lo cotidiano ha sucedido algo inexplicable.

R.- El mundo en el que vivimos es el cotidiano. Y es como si los elementos cotidianos tomaran una dimensión en la que se transparentase en ellos algo que está más allá de ellos. Nuestro lenguaje inevitablemente tiene que ver con nuestro mundo ordinario, pero de repente ese mundo transparenta cosas que aparentemente no estaban ahí.

FHC.- Sí, pero podrías llegar a prescindir de reflejar mínimamente ese mundo cotidiano, quedarte solo con las imágenes que no acabas de interpretar fácilmente a lo que responden... Y, sin embargo, con ese apoyo en lo cotidiano, yo diría que le creas

al espectador una pequeña familiaridad para ayudarle a traspasar ese umbral...

R.- Aquí entramos en otra cuestión: el territorio de la abstracción o el de la figuración. En la abstracción puedes inventarte formas, contrastes, colores... aunque luego hemos visto que es bastante limitada, que en cien años hemos quemado casi todas las formas de abstracción habidas y por haber. En cambio, la riqueza visual del mundo ordinario es infinita. Hay en ella todo tipo de posibilidades. Pues bien, se trata de que, adoptando ese mundo en el que vivimos, nos pueda dar acceso a otros territorios. A mí me parece que este mundo es muy rico, que tenemos para muchas vidas y muchos siglos todavía de comunicación a través de ese lenguaje, porque son infinitas sus posibilidades de intercambio, de mezcla, de combinación.

FHC.- Y ese acceso a otras cosas, ¿qué es lo primero que nos transforma?

R.- La mirada. Fíjate en cuando ves un Cézanne, como nos ha ocurrido, y sales a la calle y sigues viendo los árboles a lo Cézanne. Yo creo que el arte propicia ese tipo de cosas, que tiene la suficiente potencia para transformar la mirada sobre lo real, sobre lo inmediato. Cuánto nos ha transformado la mirada una buena exposición de Matisse, o de Caspar David Friedrich... Sales en otro estado. Esa es la gran función del arte, transformarnos por dentro, una función a la que es muy difícil acceder, pero que es el ideal que persigues.



Caseta de feria. *oleo sobre tela. 146x114 cm. 2016*



Disparos en la noche. *oleo sobre tela. 146x114 cm. 2016*

FHC.- ¿Y el que tus personajes no tengan rasgos demasiado definidos? ¿Está calculado eso para facilitar la relación con el cuadro del espectador?

R.- En los cuadros de otras épocas las referencias de identidad, que fueron muy fuertes en su momento, se han convertido en símbolos con el paso del tiempo. Ya no ves a los personajes de Tiziano, por ejemplo, como personajes reales; los ves como símbolos, porque el paso del tiempo los ha transformado, ha diluido sus referencias. Siempre es así, incluso con cuadros más recientes como los de Leon Golub; sus personajes, que son muy “realistas”, se convierten en arquetipos casi de forma inmediata. Yo creo que el arte inevitablemente trabaja con arquetipos más que con individuos. Es más interesante desde el punto de vista del arte el arquetipo que el individuo, porque dentro de un individuo puede haber distintos arquetipos, pero en un arquetipo no hay distintos individuos.

FHC.- Precisamente porque sus arquetipos son más evidentes es por lo que siempre he visto tu interés hacia el arte primitivo.

R.- El arte siempre ha trabajado con arquetipos. No conozco ningún gran pintor, ya sea el Picasso del Guernica o el Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, que no haya trabajado con arquetipos.

FHC.- Es interesante esa argumentación, pero yo creo que es, más o menos, a partir del primer Renacimiento cuando esos arquetipos sufren una merma a favor

de un afán de concreción de la individualidad de los personajes...

R.- Sí, en el aspecto retratista, pero yo creo que todos los pintores en los que pensemos –Golub, Schlemmer, Dix, Cézanne, Munch.– trabajan con arquetipos. Otro asunto es el grado de humanidad que se puede conferir a un arquetipo.

FHC.- ¿Y dónde estaría la frontera entre el arquetipo y el estereotipo?

R.- Son términos contrarios. Para mí, el arquetipo es el molde y el estereotipo sería las copias que sacas del molde. Lo que es cierto es que los arquetipos varían en el curso de la humanidad, hay algunos que se mantienen y por eso son legibles, porque aluden a algo universal, que tiene densidad y continuidad en el tiempo, otros sin embargo se han perdido.

FHC.- Hablemos de otra vocación de Rábago, a mi parecer, una que hemos ido perdiendo y que poseían los primitivos: la búsqueda de una unidad entre lo divino, lo humano, y el mundo natural, con un grado tal de imbricación que resulta imposible de ser disociado. En la pintura egipcia, que ya salió a relucir, todo es perfectamente armónico.

R.- Por esa razón hablé de ella como el punto máximo que, a mi parecer, hemos alcanzado.

FHC.- ¿Sería posible recuperar esos vínculos?

R.- Difícilmente. Hay que tener en cuenta que en aquel mundo, al menos en lo que podemos atisbar,

que podría ser el mundo del pensamiento de esa época, había un pensamiento mágico y mítico que ya no existe. Existe, sí, en el niño, que vive en ese pensamiento hasta que lo pierde, a los siete u ocho años, pero el hombre actual ya no vive en el mundo de pensamiento en el que vivía el artista egipcio, para el que su mundo era coherente con su propio lenguaje. Lo que él representaba estaba ahí. El artista actual no tiene esa trabazón tan perfecta que había entonces. Hemos perdido esa relación, y por eso es por lo que el arte contemporáneo busca recuperar una parte de ella. Una relación que nos ayude a adentrarnos en unos territorios que hemos perdido o, mejor aún, a los que no hemos llegado. No hablo de recuperación en el sentido de nostalgia de otras épocas, sino de nostalgia de futuro, de esperanza en un futuro que no está presente todavía.

FHC.- Hay un elemento más, que para mí es capital: la condición ritual de aquel arte, que hacía que influyera más en la sociedad de lo que hoy lo hace.

R.- Sí, tenía una función y esa función se ejercía, sin duda. Por eso hoy en día una gran parte del arte se ha quedado en un territorio de lo ornamental o de lo trivial, se ha banalizado, y es necesario recuperar, en lo posible, ese cauce de lo sagrado, de lo trascendente.

FHC.- Ardua tarea en un mundo tan profano como el actual, aunque nunca ha dejado de haber artistas empeñados en ellos.

R.- Lo que no puede hacer el arte es seguir dócilmente lo que se le presenta como su territorio. El artista es un poco el canalizador de otras cosas, no un mero funcionario de la ideología, llamando ideología a toda forma de pensamiento de un momento determinado. El artista canaliza cosas que no están todavía o, en otros casos, que han estado y han desaparecido, pero no es un mero notario de la forma de pensar de su época, porque la forma de pensar de su época puede que la reflejen mejor otros lenguajes... el periodismo, ciertas formas de literatura, el ensayo...

FHC.- O el cine.

R.- Yo creo que el arte debería ser creador de sentido, que ésa sería su función: crear sentido en un mundo caótico, como el de hoy en día. El hecho de crear sentido es lo que sería su aportación sustancial a la vida.

FHC.- ¿Rábago pretende, entonces, no darnos solo una forma, sino un sentido?

R.- Rábago no puede hacerlo, por su propia limitación.

FHC.- Pero aspira a ello...

R.- Digamos que, como pintor, tiene eso en mente.

FHC.- ¿Y qué opinión te merece el arte que ha buscado esa trascendencia a través de la abstracción? Y es inevitable pensar, entre otros, en Rothko, por ejemplo...



Ceremonia. *oleo sobre tela. 81x65 cm. 2015*



Joaquín Pacheco. *oleo sobre tela. 38x46 cm. 2016*



Anunciación. óleo sobre tela. 100x81 cm. 2014

- R.- Creo que es valioso. Y probablemente es en el caso de Rothko donde mejor se ha explicitado eso, junto a algunas cosas de Mondrian... Pero yo creo que es limitado, que las formas en las que se ha intentado son limitadas. En la abstracción puedes perderte en lo formal sin que haya ningún aporte de ese otro nivel, al contrario de lo que sucede mientras utilizas las imágenes de la realidad. Tenemos una larguísima experiencia de la relación entre unas y otra. No hay que abandonar el lenguaje de una civilización que lleva muchos años trabajando en ese territorio, y que es nuestra cultura. Sería absurdo, empobrecedor, prescindir de todo ese bagaje cultural. La abstracción no es el campo visual de Occidente. La cultura occidental se basa en la imagen reconocible, que no se da en el arte árabe, por ejemplo, o que en el japonés o en el chino se da de otra manera. La aportación básica del arte occidental, a partir de cierto momento, es la invención de la perspectiva, cuya introducción no solo ha transformado el arte, sino nuestras vidas. Una técnica, la de la perspectiva, que podemos dejar de lado, porque la tenemos ya tan asumida que no nos es necesaria, y que puedes usar o no, que puedes prescindir de ella o distorsionarla si te conviene.
- FHC.- Que incluso, actualmente, la podemos percibir como una rémora para abordar la representación de esa dimensionalidad nueva...
- R.- Puede ser, sí, que la carga hipnótica que posee sea una rémora. Y de hecho se ha abandonado porque era algo que ya no ayudaba, sino que estaba lastrando. Podríamos decir que se usa para negarla, pero que incluso así tiene una función.
- FHC.- O digamos que en el lenguaje moderno hay distintas perspectivas, que se dan simultáneamente...
- R.- En el cubismo, sin ir más lejos.
- FHC.- Y cómo no hablar también, a propósito de tu pintura, de la contemplación. Y no hablo de la contemplación del cuadro, sino del valor que tiene en el interior de tus cuadros, en el que algunos de mis personajes predilectos son aquellos que están arrebatados por ella, envueltos en una especie de paz y de serenidad... Sabedores de algo que, como espectador, yo no conozco, pero en un grado de suspensión que me produce envidia...
- R.- Están ahí para proponer estados. O una contemplación interior.
- FHC.- Sí, se les ve maravillados de observar un paisaje, o un río que fluye ante sus ojos...
- R.- Generalmente, es una mirada en una dirección que físicamente no existe. No están mirando algo concreto, sino algo que es imposible saber bien qué es. El territorio en el que se hallan no es un territorio físico, sino mental.
- FHC.- Pero al mismo tiempo hay también una gran fisicidad... en el brocal del pozo en el que se apoyan, en el pretil del puente... El contexto no es del todo extraño... El ámbito nos es familiar, como su actitud, pero despiertan cierta extrañeza...

Extrañeza o envidia. Envidia de decir qué sabe él que yo no sé...

R.- No, la pregunta es qué sé que no sé. Qué es lo que te está diciendo, que es un poco de lo que hablan los cuadros. Qué sé que no sé: esa es la pregunta. Y eso es lo que a veces puede ayudarnos a averiguar cosas que no sabíamos.

FHC.- Estamos hablando de la pregunta crucial de todo pensamiento, la pregunta de alguien que se detiene para interrogarse...

R.- Una pregunta que nos ha llevado a la tecnología. Pero ahora lo que cabe preguntarse no es tanto eso, sino qué sé que no sé de otra dimensión. Porque sé qué no sé de lo que la ciencia ha ido investigado, y así hemos llegado a saber muchas cosas, aunque quedan muchísimas por saber, pero a un nivel más pedestre o más cotidiano.

FHC.- Un progreso tecnológico, a fuer de preguntarnos, que nos ha conducido a renunciar a esa comunión con lo sagrado, de la que antes hemos hablado. Nos hemos...

R.- Laicizado.

FHC.- O endiosado un poco.

R.- No en vano se entronizó a la Diosa Razón, que era una falsa divinidad. No podemos seguir idolatrándola. Se puede y se debe hacer un uso de la razón, pero no entronizarla como sustituta de lo sagrado.

FHC.- Algo que, en su versión más chusca, se puso en práctica durante los días de la Revolución Francesa, cuando se colocaba a alguna señora de buen ver en el interior de un templo para que el pueblo visualizara mejor ese cambio: ahí tenéis a la Diosa Razón. Pero volvamos con tu pintura y con una evidencia, para mí y muchas otras personas: la de que cada día pintas mejor.

R.- O que tengo menos miedo y permito que fluya más por sí misma.

FHC.- Comentábamos el otro día que en ella va habiendo cada vez menos dibujo y más pintura.

R.- Yo creo, en cambio, que ahora hay más dibujo.

FHC.- Será subyacente quizá. Porque lo que yo veo, entre otros aspectos, es que no hace mucho tiempo, sin necesidad de remitirme a la pintura de OPS como antecedente, todo estaba más delimitado, los puntos de contacto entre las superficies de color eran más evidentes...

R.- Eso es lo que yo llamo miedos. Cuando te abres más, también la pintura se distiende, coge aire, respira. Antes había una cierta claustrofobia en mi pintura, estaba más asfixiada. Ahora, al respirar con más libertad, la pintura se vuelve más abierta, se vuelve también más viva. Si no respira, produce asfixia.

FHC.- Le confieres hasta más autonomía...



Marinero en tierra. óleo sobre tela. 100x81cm. 2015



Galerna. *oleo sobre tela. 81x65 cm. 2016*

- R.-** Sí. Antes había una pretensión de control absoluto de lo que estabas haciendo. Ahora permites que haya hallazgos, cosas que aparecen por sí mismas, y las respetas.
- FHC.-** Una autonomía relativa, porque yo he visto que, siempre que puedes, vuelves sobre algunos de tus cuadros anteriores para hacer ajustes.
- R.-** Sí, porque te das cuenta de que hay otros posibles ajustes, cuya variación es infinita. Modificas un tono en un punto determinado, y, acorde con eso, tienes que variar todo el resto. Y también hay veces en que te dices que tienes que sustentarte sobre lo que está construido, y tener un límite en las variaciones, porque si no estarías pintando siempre el mismo cuadro. De hecho, hay cuadros en los que has trabajado tanto que los tienes que destruir, son cuadros demasiado fatigados. El cuadro está tan fatigado que al final, aunque esté más cerca de lo que buscabas, está muy cansado, ambos acusáis la fatiga. Entonces, tienes que romperlo, y normalmente no lo empiezas otra vez. Lo abandonas. El cuadro ha sido útil, porque has aprendido cosas que luego aplicas a otros, pero lo tienes que destruir sin sentimiento de pérdida.
- FHC.-** ¿Nunca lo indultas?
- R.-** No. Hay otros amigos pintores que te dicen que hay que guardarlo, aunque esté enfermo, porque es posible que en un momento lo recuperes, pero tener un cuadro enfermo es muy desagradable, aunque tengas un estudio muy grande y lo guardes en un sitio perdido en el que no lo veas.
- FHC.-** Has ido conquistando libertad en tus cuadros, y ampliando la gama de color, y han incrementado también su condición mágica, mágica en el sentido de trascendente...
- R.-** Yo no usaría el término mágico, no me agrada. En su capacidad de alusión, podríamos decir que sí, que esa capacidad se ha enriquecido y comunica más.
- FHC.-** No solo comunica más, sino que a mí se me antoja más misteriosa, y, en la medida en que gana en misterio, gana en significados.
- R.-** El ideal que pretendes es ése: que no sea unidireccional, que tenga distintos niveles de comunicación, que armonice el alma del que lo contempla. Y la función para eso es básicamente el color, que es un asunto que me preocupa enormemente. Cuando ves pintura, a veces te das cuenta de que el color o bien te es indiferente en algunos casos, o bien se ha usado de forma banal, o su utilización no es consistente... En muchos casos, hay una ignorancia completa del funcionamiento interno de las armonías del color. Digamos que esa búsqueda, desde la época de los expresionismos, se ha abandonado, se han destruido ciertos niveles de comunicación del color, porque no parece que sean útiles, o porque simplemente se utiliza como un espectáculo pirotécnico, que también es muy común... Sin embargo yo creo que el color tiene una función civilizadora, una función armonizadora, que a mí me gusta utilizar.

FHC.- No sé si el pasado 12 de marzo leíste en El País el artículo de Rafael Argullol que se llamaba “La devolución del enigma”...

R.- Lo leí y me interesó ese aspecto de la rehumanización del arte...

FHC.- A mí me sorprendió muy positivamente esa idea, tan relacionada con todo lo que hemos hablado, de que hemos destruido muchas cosas: la armonía del color, elementos formales por doquier... Hemos deshumanizado el arte con la desfiguración, casi como si se hubiera cumplido la idea que esbozara Ortega y Gasset en su día... Y lo que me pareció interesante es que él no culpaba de ello a la abstracción, no lo planteaba como una cuestión entre abstracción y figuración... Pero el hecho es que hemos deshumanizado el arte y deberíamos plantearnos rehumanizarlo.

R.- El arte no se puede deshumanizar porque es una obra humana. Todo lo que haga el hombre es inevitablemente humano. Yo creo que él hacía hincapié en la desaparición de las figuras simbólicas, de las imágenes como representación de ideas...

FHC.- No es solo una cuestión de la desaparición de las imágenes. A lo mejor podíamos haber encontrado un arte igual de humano a través de formas abstractas, igual de poderoso, pero eso no ha sucedido. Hemos dinamitado todo humanismo en el arte.

R.- No lo creo, lo que sí creo es que en el texto había un cierto pudor a hablar de lo sagrado.

FHC.- Es que corres el riesgo de que te lapiden, como esos lapidadores de luces que aparecen en algunos de tus cuadros...

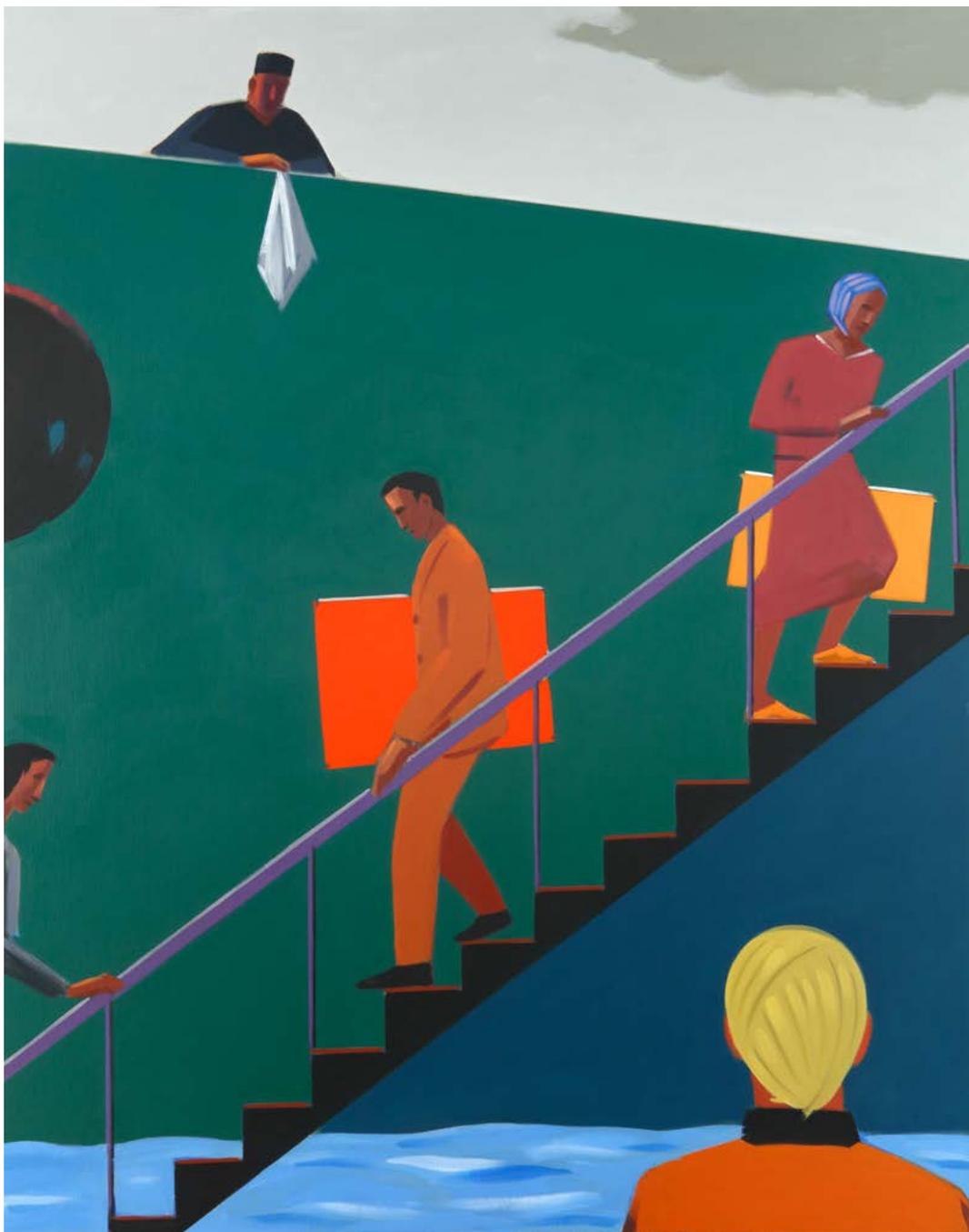
R.- El asunto es que el término sagrado es un término tabú, como el término amor. El lenguaje moderno es un lenguaje de negación, mientras que lo que yo intento es un lenguaje de afirmación. Es verdad que vas en contra del espíritu de la época, del espíritu dominante, en el que vemos con más simpatía lo sucio que lo limpio, la oscuridad que la luz. Sin embargo, cuando veo arte, lo que busco es precisamente hallar atisbos de esa dimensión que llamamos trascendente, pero que podríamos llamar sagrada, ese término que eludimos. Yo reclamaría la resacralización de la vida, porque la desacralización de la vida nos está conduciendo hacia la catástrofe. Algo, que me parece obvio, pero lo quiero subrayar, es que esto no tiene nada que ver con la religión como institución, sino que tiene que ver con la religión como lazo de unión con lo sagrado. En vez de rehumanización, yo prefiero hablar de resacralización, de vuelta a lo sagrado. Esa pérdida nos está llevando al caos y todo lo que ayude a ir en la otra dirección para mí es positivo. Y si a eso le añadimos unas exigentes calidades formales, mucho mejor. Porque si quieres tratar con asuntos de lo superior inevitablemente tendrás que buscar formas que evoquen esa trascendencia.



Interior. *oleo sobre tela. 100x81 cm. 2014*



Embajada. *oleo sobre tela. 162x130 cm. 2015*



Embarque. *oleo sobre tela. 146x114 cm. 2016*



Entre dos luces. óleo sobre tela. 100x81 cm. 2015



Encuentro. óleo sobre tela. 100x81cm. 2016



Fuego. *oleo sobre tela. 130x97 cm. 2016*



Furtivo. óleo sobre tela. 73x60cm. 2014



Meteorito. óleo sobre tela. 73x60cm. 2016



Nocturno. oleo sobre tela. 146 x 114 cm. 2012



Pescador. óleo sobre tela. 130x97 cm. 2016



Tormenta. óleo sobre tela. 81x100cm. 2014



Umbral I. *oleo sobre tela. 46x38 cm. 2015*



Umbral II. *oleo sobre tela. 46x38 cm. 2015*



Una mesa junto a la ventana. óleo sobre tela. 146 x114 cm. 2015



La espera. *oleo sobre tela. 146x114 cm. 2015*

**COMISIÓN ASESORA
DEL MUSEO BARJOLA
DE GIJÓN**

Presidente:

D. Genaro Alonso Mejido

Vicepresidente:

D. Vicente Domínguez García

Directora Museo Barjola:

Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:

D. Vicente Díez Faixat

D. Calixto Fernández Hernández

Dña. Maite Centol

D. José Antonio Galea Fernández

D. Jaime González Herrero

D. Fernando Alba

Representante Liberbank

Representante Ayto. de Gijón

Coordinadora

Isabel Cervera

Texto:

Felipe Hernández Cava

Fotos:

Pablo Linés

Transporte montaje:

ALBA

Audiovisual:

"Un viaje de mil demonios",

Félix Pérez- Hita (cedido por el Centre
d'Art Tecla Sala)

Edita:

Museo Barjola

Diseño del catálogo:

Marco Recuero

Imprime:

Eujoa

DL:

Agradecimientos:

Galería Cornión

Centre d'Art Tecla Sala.



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS



MUSEO BARJOLA

Barjola



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS