



Hombre,
Escultura en madera, en realización.

Antonio López García: El ámbito urbano como ámbito desierto

ELBIA ALVAREZ

La década de los 60 se caracteriza en el campo artístico, y, fundamentalmente en el de la pintura, por la extraordinaria variedad y complejidad de movimientos y estilos: Informalismo, Arte Conceptual, Minimalismo, Pop-Art, Arte Povera, Op-Art... En este contexto cabe remarcar el auge que toma nuevamente el realismo, nunca abandonado. Pero no se puede hablar de un realismo, pues lo que lo define en el arte de nuestro siglo es su diversidad de modos, en España bien representados: realismo fotográfico (Claudio Bravo), realismo crítico (Eduardo Arroyo, Equipo Crónica), realismo social (Amalia Avia, Juan Genovés), realismo intimista (Carmen Laffon) y lo que algunos han denominado realismo mágico (Antonio López García).

Esta diversidad de realismos pone de manifiesto la dificultad de su propia esencia: la mimesis. ¿Cómo se lleva a la imagen artística la premisa aristotélica de que esto es aquello? ¿Es posible reproducir la realidad circundante?

El problema planteado se percibe especialmente en la iconografía del paisaje urbano, que empieza a tener importancia a partir de los años 20. Se estructura en torno a tres grandes movimientos: los realistas alemanes, los surrealistas y los hiperrealistas americanos.

En las imágenes de los primeros —*Sinagoga* (1919) de Max Beckman, *Taller sobre el techo* (1920) de Schlicter, *Autómatas republicanos* (1920) de George Grosz, *El especulador* (1920-21) de Davringhausen, *La Grève* (1931) de Franz Radziwill—, el sujeto participa en la realidad empírica añadiéndole elementos que en sí misma no tiene.

Entre los surrealistas cabe destacar los interiores de Dorotea Tanning —el ámbito interior como el exterior conforman el paisaje urbano—, en los que introduce figuras de carácter fantástico —*Birthday* (1942), *Pequeña música de noche* (1946)— y las imágenes poéticas y cotidianas de Balthus —*La calle* (1933)—.

¿Se cumple aquí la premisa aristotélica?

En las obras de los hiperrealistas americanos —*Trasnochadores* (1942) de Hopper, *Restaurante* (1967) de Estes, *Palmeras* (1971) de Bechtle, *Boneville abollado* (1971-72) de Salt— la ciudad aparece representada en su pura fisicalidad convirtiéndose en un objeto vacío de significado.

¿Qué sentido tiene la realidad circundante desprovista de significado? ¿Existe la realidad sin significado?

Los paisajes de Antonio López García se sitúan ambigualmente —todo es ambiguo en su obra— entre estas grandes orientaciones: surrealismo, realismo e hiperrealismo. El pintor retoma la tradición anterior a él —la influencia de otros pintores «realistas» habría que iniciarla en el Renacimiento italiano— y la transforma, produciendo una imagen pictórica única, con una realidad sólo propia a ella.

«Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble», escribe Aristóteles en su *Poética* (1), poniendo de relieve uno de los problemas centrales de la teoría de la mimesis: la coherencia, problema en el que vuelve a insistir más adelante (2). El problema de la mimesis o imitación se ha planteado a lo largo de la historia de la teoría de las artes en Occidente como uno de los temas más polémicos y determinantes, particularmente para los movimientos realistas. Para Aristóteles mimesis es representación de acciones u objetos dados, existentes en la naturaleza, y con esta afirmación inicia su *Poética* (3).

Imitar no es copiar, no es captar la pura fisicalidad de los objetos, como hacen los americanos, sino una reconstrucción de la realidad (4). Si la mimesis no es la copia de las cosas particulares ¿qué es? Es necesario hablar aquí de dos categorías tan importantes en Aristóteles como en López García: lo particular y lo universal. Aristóteles establece una clara diferencia entre poesía e historia, y nos habla de un «tipo de hombres» a los que luego se les aplica un nombre (5). Lo general, la universalidad, característica del «tipo», es propio de la poesía y el arte. Lo individual es nota que define, según el filósofo griego, a la historia. Pero la verosimilitud de la poesía y el arte exigen una concreción de aquella universalidad. Aristóteles implica ambas categorías: lo general («tipo de hombres») y lo particular («el nombre» que se les aplica posteriormente). El rasgo propio de su individuali-



Luisa Perales,
Óleo, 104×82 cm., 1960.



Josefina,
Dibujo, 31×25 cm., 1950.



Matrimonio,
Óleo, 60'5×83'5 cm., 1956.

dad y verosimilitud, pues aquellos tipos han de ser hombres, personajes concretos, singulares. Representar supone crear un mundo, no reproducirlo (6).

El realismo de Antonio López García hay que entenderlo en este contexto. No puede hablarse en su obra de un hiperrealismo estricto, o al menos en el sentido en que lo desarrollan los realistas americanos. Por el contrario, su realismo que a veces alcanza una perfección técnica y una exactitud imitativa que puede confundirnos haciéndonos concebir algunas de sus imágenes como mera reproducción de lo real, va a estar traspasado en sus diferentes momentos de evolución por elementos plásticos y conceptuales que rompen o producen una realidad sólo propia de la imagen, difícil de verificar en la realidad empírica. Estos elementos van a caracterizar las distintas etapas de la obra del pintor. Pero hay que matizar porque no se puede hablar de etapas en su sentido habitual, pues no termina una para iniciarse otra sino que se van solapando. Por ejemplo, las obras de carácter surrealista son anteriores a las de carácter más realista, pero entre los años 1961 y 1964 conviven ambos «estilos».

La primera etapa (1950-1959) estaría caracterizada por un predominio del clasicismo que podría recordarnos el Renacimiento italiano. Un clasicismo que tiene dos vertientes: por un lado la representación de un mundo absolutamente abstracto e idealizado en el que la figura clásica se relaciona «idílicamente» con el paisaje y que comentaré más adelante, pues plantea el problema de la reconstrucción de un mundo perdido al que dedico un epígrafe aparte, y por otro, la que hace referencia a lo cotidiano. Es más, si se define lo cotidiano como el concepto aplicado a las vivencias diarias de una persona, que transcurren por tanto en su ámbito familiar, en su casa, en su vida privada, entonces lo cotidiano participa en todas las obras de López García, desde las primeras hasta las más recientes. Durante estos años el pintor nos ofrece una serie de retratos familiares y de personajes de Tomelloso, su pueblo natal: *Josefina*, hermana del pintor (dibujo, 1950), *Matrimonio*, abuelos maternos (óleo, 1955), *Mis padres* (óleo, 1956), *Matrimonio*, abuelos paternos (óleo, 1956), *Carmen*, hermana (óleo, 1960), *Luisa Perales* (óleo, 1960), *M^a Juliana Olmedo* (óleo, 1960), *Francisco Carretero*, pintor de Tomelloso y amigo de López García (óleo, 1961), *Carmen Torres*, abuela (óleo, 1961) *Mari*, mujer del pintor (óleo, 1961).

Los retratos que el pintor hace de sus abuelos o de mujeres de principios de siglo como M^a Juliana Olmedo y Luisa Perales están inspirados en fotografías. Roland Barthes habla de la tragedia del que es fotografiado, al no sentirse ni sujeto ni objeto, o más bien, ese instante en el que «un sujeto se siente devenir objeto» (7).

El distanciamiento que produce la cámara fotográfica, la objetualidad de los retratados y las referencias formales al clasicismo como son la frontalidad de las figuras, superpuestas a un fondo neutro, es lo que hace que se superen los rasgos particulares, la simple crónica costumbrista de personajes y se llegue a objetos universales, trascendentes.

El surrealismo iconográfico conlleva la desaparición de los presupuestos clasicistas en general. Nos encontramos ante un mundo de cosas que no se ven sino que se presienten, un mundo formado por elementos poéticos y oníricos donde ocurren apariciones, en el que se producen alteraciones espacio-temporales. Un mundo construido a partir de recuerdos, sueños o epifanías. Ahora no va a entrar sólo en juego la realidad empírica, visual —realidad visual a la que pertenecen sus parientes y amigos—. Ya no es lo que se ve sino cómo se ve, y, sobre todo, cómo se vive esa realidad cotidiana que se plantea no sólo en torno a la visión exterior de las cosas sino también a la vivencia interior del hombre. Es el encuentro entre el sujeto y el objeto, su relación dialéctica, la oposición de conceptos y de mundos, lo que produce el conflicto y la inquietud.

Entre los años 1957 y 1964 el pintor realiza *Niña muerta* (óleo, 1957) *Jugando alrededor del reloj* (óleo, 1958), *En la cocina* (óleo, 1958), *La madrugadora* (óleo, 1958), *La novia* (óleo, 1958), *La lámpara* (óleo, 1959), *La calle de los pintores* (óleo, 1959), *Aparición del hermanito* (relieve en bronce, 1959), *Carmencita jugando* (óleo, 1960), *Niña dormida* (óleo, 1960), *Campo del Moro* (óleo, 1960), *Afuera de Madrid* (óleo, 1960-61), *Pintando en el campo* (óleo, 1961), *Recordando a Pepito* (óleo, 1961),

La alacena (óleo, 1961-62), *Mari en Embajadores* (óleo, 1962), *Homenaje a Marilyn Monroe* (óleo, 1963), *Aparición* (relieve en madera policromada, 1963), *Atocha* (óleo, 1964), *Los novios* (relieve en madera y poliéster policromados, 1964).

El problema de la coherencia analizado por Aristóteles se plantea radicalmente en estas obras. La coherencia formal está motivada por la coherencia temática. Al igual que nosotros podemos soñar y recordar desordenadamente, «incoherentemente», en contraposición al sentido que habitualmente se da a la coherencia, con un ordenamiento cronológico, con un principio y un fin, en el sueño o en el recuerdo no se respetan estas normas, produciéndose una realidad distinta que tiene coherencia y sentido sólo y exclusivamente en el marco en el que se desarrolla. Por ejemplo, en *Niña muerta* vemos un ataúd en medio de una calle de Madrid lo que, en principio, no es muy normal. Tampoco es muy normal ver las calles de Madrid absolutamente desiertas. Pero cuando un objeto se inserta en el otro, la imagen cobra coherencia.

La mujer es una figura central en la obra de López García. En la mayoría de las obras citadas la mujer es protagonista. Ahora aparece independiente, sola, con un mundo propio que se ha construido ante una sociedad que le ha sido hostil durante mucho tiempo. Pero ante esas circunstancias concretas, la mujer goza de un poder casi sobrenatural, de un mundo oscuro y misterioso que le permite evadirse y estar por encima de la realidad que la rodea. Sólo la mujer puede jugar con el tiempo, sólo la mujer tiene apariciones.

LO QUERIDO Y LO PERDIDO

En las dos obras de apariciones lo que se aparece es un niño. El niño quizá representa un mundo primitivo pero también un mundo más puro e inocente, un mundo feliz que se ha perdido como también se ha perdido el mundo clásico y el mundo rural. El pintor va a emprender la reconstrucción de esas realidades, entendiendo, quizá desde el principio, que su recuperación es imposible: los niños no viven en el mundo «felizmente» excepto cuando duermen —¿sueñan?— (*María dormida*, hija del pintor, escultura en madera policromada, 1964; *Niña dormida*, óleo, 1960) o cuando juegan (*Carmencita jugando*, óleo, 1959-60). En los demás casos (*Carmen*, óleo, 1960; *María*, hija del pintor, escultura en madera patinada, 1964; dos óleos de Carmencita, la hija pequeña, de 1966; *Cabeza de Carmencita*, bronce, 1971) la infancia no se vive como un paraíso, sino más bien con desconcierto y temor, siempre con melancolía.

La reconstrucción del mundo rural es inexistente. El pintor nos presenta una serie de dibujos, ya considerados realistas (*Habitación de Tomelloso*, *Corral de Tomelloso* y *Calle de Santa María*, los tres de 1972, y *Cocina de Tomelloso*, 1975-80) en los que su pueblo aparece desierto, las habitaciones vacías y los enseres recogidos y tapados con sábanas. El pueblo, que en obras anteriores podía tener un significado de vida, de humanidad, que era tratado por parte del artista con la contradicción que existe entre un mundo querido y al mismo tiempo perdido, aparece ahora desierto, abandonado.

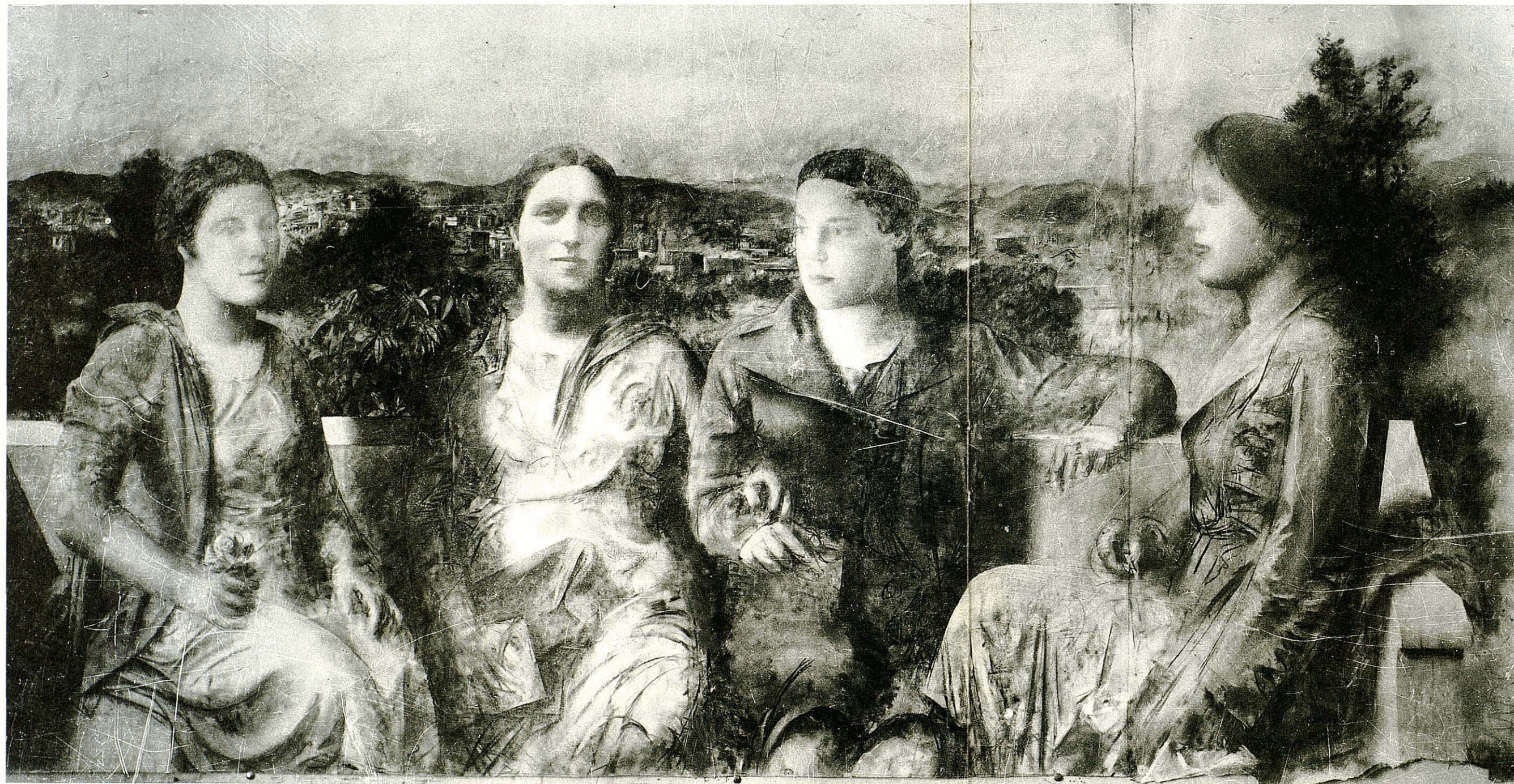
La reconstrucción del mundo clásico tiene dos vertientes: por un lado, como ya indiqué anteriormente, la representación de un mundo idealizado y abstracto. En las imágenes que aluden a él (*Cuatro mujeres*, dibujo, 1955; *La madre*, dibujo, 1956; *Niña en el campo*, dibujo, 1957; *Mujer en la playa*, dibujo, 1959) la mujer aparece como la matrona clásica romana. Su figura puede recordarnos las figuras femeninas de Masaccio, concretamente la que tiene un niño en brazos en el fresco *San Pedro y San Juan dando limosna* de la Iglesia del Carmen, o las del *Fragmento de la Leyenda de la Cruz: La reina de Saba adorando el madero de la cruz* de Piero della Francesca. Todas estas figuras se construyen con volúmenes geométricos y cúbicos, los óvalos perfectos de los rostros, los cilindros de los cuellos, anchos y fuertes, los brazos gruesos y redondos. Son figuras que gozan de lo que Bernard Berenson ha denominado «valores táctiles» (8).



Ataúd,
Óleo, 90×105 cm., 1957.



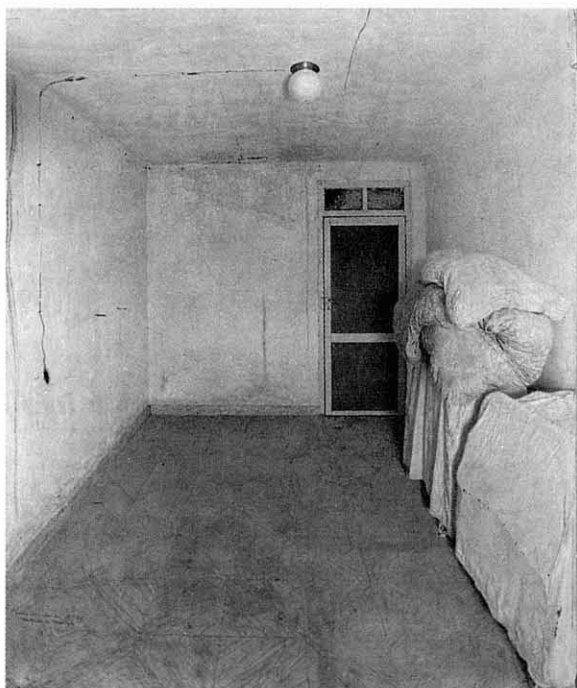
Carmencita,
Óleo, 59×44 cm., 1966.



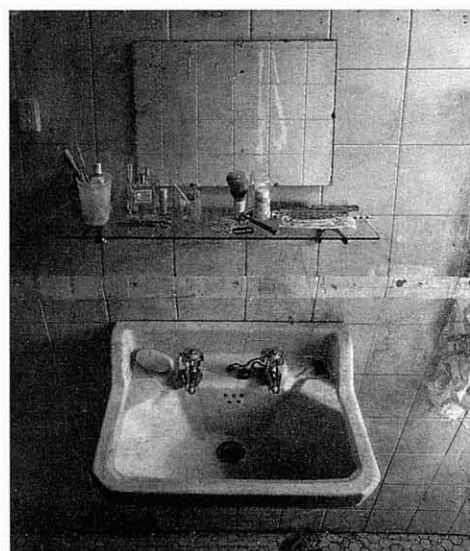
Cuatro mujeres,
Dibujo, 98 x 197 cm., 1957.



La Novia,
Óleo, 85×100 cm., 1958.



Habitación de Tomelloso,
Dibujo, 81'9×68 cm., 1972.



Lavabo,
Óleo, 100×84 cm., 1967.



Restos de comida,
Dibujo, 28×40'5 cm., 1970.

Madrid,
Óleo, 122×244 cm., 1961-62.



Madrid,
Óleo, 122×244 cm., 1965-70.





Mari en Embajadores,
Óleo, 1962.

Estas características formales se agudizan todavía más en el nuevo clasicismo de los pintores italianos de entreguerras, como se ve por ejemplo en *Las hijas de Lot* (1929) de Carlo Carrà, *La familia* (1930) de Mario Sironi, cuyas figuras se insertan en una naturaleza equilibrada e idílica. Esta línea de influencia o similitudes de carácter formal, que se puede encontrar en López García, culmina en Giorgio de Chirico y es introducida en España por Carlos Pascual de Lara.

Todas las obras citadas de López García son dibujos, lo que no es una casualidad. No sólo porque «el clasicismo (...) se caracteriza por el demonio de la línea, es decir, esa finura y pureza de la sensación lineal» (9), finura y pureza que no se encuentran en la naturaleza porque en ella no hay línea recta ni contorno, sino también porque la realidad no es en blanco y negro.

La otra vertiente se verifica en dos óleos del año 1958: *La madrugadora* y *La novia*. En ambas imágenes una figura femenina de carácter clásico, se percibe especialmente en *La novia*, con su guirnalda de flores en el pelo y una túnica de pliegues acartonados que impide entrever la anatomía de su cuerpo, se inserta en un entorno que le es ajeno como las afueras de la ciudad en *La madrugadora* o las afueras de Tomelloso en *La novia*.

LA PRESENCIA DE LAS COSAS

Hacia los años 1960-61 se puede fijar con mayor claridad un cambio en la obra del pintor. Abandona paulatinamente el surrealismo para pasar a un realismo carente de toda connotación poética y misteriosa, de alusiones retóricas, prescindiendo de todo elemento que adorne o perturbe la presencia misma de las cosas.

Este realismo se va a verificar en torno a la figura del mirón porque va a ser la mirada la que va a construir la imagen. Hasta tal punto la va a construir que, dependiendo del punto de vista que se adopte, la imagen cambia. Esto es muy claro en dos imágenes cuyo tema es la mujer en la bañera. La primera es un óleo de 1968, la segunda, un dibujo de 1971. En la primera el efecto del agua produce un cuerpo raquítico: los senos no tienen volumen, el tronco se reduce y a él se añaden unas piernas y unos brazos larguísimos. Es un cuerpo próximo al de un cadáver. En la segunda imagen la figura aparece cortada por la cabeza y por los pies y adquieren una mayor importancia los elementos eróticos, ofreciendo una mayor sensación de sensualidad. Las dos imágenes nos presentan a la misma mujer colocada exactamente en la misma posición, pero el mirón se ha movido, el punto de vista ha cambiado y el resultado son dos imágenes completamente diferentes.

El mirón —que es el pintor y el espectador— mira las cosas pero sin comprometerse con ellas, no las va a tocar, no las va a usar, siempre mira con un cierto distanciamiento. Un elemento fundamental que interviene en ese distanciamiento es la cámara de cine: la composición de la imagen cambia ahora radicalmente en relación con las obras del clasicismo y del surrealismo. La perspectiva tradicional de puntos de fuga, la superposición de planos, la frontalidad y una organización equilibrada de los elementos, son sustituidas por encuadres cinematográficos: picados, contrapicados, escorzos violentos, encuadres oblicuos, incluso el travelling manual está implícito.

La mirada del mirón selecciona, enfoca, descontextualiza. Estos elementos permiten al pintor un distanciamiento y una presentación de las cosas, tan cotidianas y «vulgares» para el espectador —el cuarto de baño, restos de comida, cicatrices—, que cuando el pintor se detiene a decirnos los objetos que nosotros vemos diariamente como si fueran absolutamente nuevos y nos los «descubre» como si nosotros no nos hubiéramos dado cuenta de que existen, trascendiéndolos, la narración se convierte en una narración que sublima la anécdota.

Otro elemento formal fundamental e introductor de movimiento en este nuevo realismo del pintor es la secuencia: a

través de varias imágenes el pintor nos muestra el mismo objeto de representación desde diversos puntos de vista: por aproximación, por reversión, o por desplazamientos laterales. Un ejemplo claro es las imágenes de la mujer en la bañera. Otro ejemplo muy claro de secuencia es la serie de óleos y dibujos dedicada al cuarto de baño y al taller del pintor.

Toda la obra de los últimos veinte años gira en torno a cinco temas: la mujer, el cuarto de baño y el taller del pintor (que incluyo en el mismo tema por ir unidos en la misma secuencia), el mundo de los restos (que hace referencia a restos de comidas), las cicatrices, y el paisaje urbano.

A través de los recursos anteriormente apuntados, la condición de objeto se agudiza, y esa objetualidad convierte a las cosas vivas en cosas muertas: el cuerpo femenino está desprovisto de toda sensualidad, erotismo o sensación de placer. La comida es repugnante, incomedible. El cuarto de baño aparece sucio y asqueroso. Lo que interesa de un hombre enfermo es la cicatriz o los cables que mantienen su vida. No es casual que esos objetos sólo estén para ser mirados. El pintor está transformando o invirtiendo los valores que la sociedad atribuye a determinadas cosas: el desnudo femenino aparece como algo repug-

Madrid,
Óleo, 122×244 cm., 1960.





Atocha,
Óleo, 95×105 cm., 1964.



Homenaje a Marilyn Monroe,
Óleo, 80×104 cm., 1963.

nante cuando en la historia del arte se le han dado habitualmente significados de placer y sensualidad. La comida, un elemento de supervivencia y además motivo de reuniones sociales y encuentros, aparece también como algo asqueroso. El cuarto de baño y el taller del pintor están sucios y abandonados. Lo que menos importa de un hombre enfermo es su dolor.

EL PAISAJE URBANO

Como casi todos los temas que el pintor trata —la mujer, la infancia, los retratos familiares (que conforman los dos anteriores), Tomelloso,...— las obras que hacen referencia a la ciudad, ya sea por presencia, por ausencia o a través de sus interiores, forman parte de los distintos «estilos» o de los distintos modos de realismo que el pintor desarrolla. En un mismo tema se puede percibir la evolución pictórica y escultórica del artista.

En este caso el tema es siempre Madrid —con la sola excepción del óleo titulado *Nueva York*, inspirado en una fotografía— ciudad donde vive el pintor. Es también un tema cotidiano.

Las diferencias que se pueden entrever entre las obras de carácter surrealista y las más realistas se verifican fundamentalmente en un nivel formal, pues argumentalmente, el ámbito urbano va a aparecer siempre como un ámbito desierto. La ciudad destaca como un objeto sólido, inacabable, formada por un abigarramiento de casas, de colmenas. La ciudad está por encima del abandono del que pueda ser víctima. Se presenta como un aglomerado prácticamente indestructible. Aparece como pura construcción, no como cobijo o refugio.

Como se ha visto en otros temas, López García recoge la tradición anterior a él al mismo tiempo que la transforma. En las obras de Masaccio y de Piero della Francesca los fondos arquitectónicos ya aparecen vacíos, pero esto se evidencia todavía más en los pintores italianos de entreguerras donde la ciudad no se concibe exclusivamente como fondo sino como objeto representativo en sí mismo. Ejemplos significativos son *Meditación otoñal* (1912) y *Misterio y melancolía de una calle* (1914) de Giorgio de Chirico, y los paisajes urbanos de 1920 y 1922 de Mario Sironi.

Las connotaciones de misterio y melancolía que caracterizan las obras de los italianos no desaparecen en los paisajes urbanos de López García. El hecho de concebir el ámbito urbano como ámbito desierto ya es poético. En la obra del pintor español se puede percibir una diferencia en relación a los paisajes rurales —*La calle de los pintores* (óleo, 1959), *Bodegón cerca del pueblo* (óleo, 1959)— donde la tranquilidad y el sosiego naturales son nostalgia, y el paisaje urbano, donde la tranquilidad es misterio. Donde sí desaparece toda referencia a la melancolía o al misterio es en las imágenes que aluden a las afueras de la ciudad.

Las obras de carácter surrealista son: *Afueras de Madrid* (óleo, 1960-61), *Mari en Embajadores* (óleo, 1962), *Homenaje a Marilyn Monroe* (óleo, 1963) y *Atocha* (óleo, 1964).

En el primero, el busto de una mujer se superpone, está prácticamente recortado, al paisaje. Aquí no hay melancolía en contraposición a obras realizadas en el mismo momento —*Campo del Moro* (1960), *Pintando en el campo* (1961)—. El pintor está empezando a introducirse en la realidad (entendida ésta, en principio, en un sentido empírico). Ya no se puede hablar de campo, sino del paisaje que la ciudad crea alrededor: de las afueras. Pero sí hay melancolía en el rostro de ella, casi lo que hay es temor. Esta es una de las pocas imágenes en que la figura mira al espectador, como si no quisiera ser protagonista del paisaje que se le ofrece. En contraposición, el animal, a la izquierda, está perfectamente adaptado a ese medio, lo que resulta una paradoja pues aparece pastando cuando no hay hierba para pastar. Su supervivencia, ahí, es imposible.

En las otras tres imágenes se introduce una figura en un entorno que no le corresponde, ya sea por inserción —*Atocha*—,

por superposición —*Homenaje a Marilyn Monroe*— o, en tercer lugar, estando una al lado del otro, sin fusionarse y sin superponerse —*Mari en Embajadores*—. En los tres casos es difícil entender empíricamente la escena. En *Mari en Embajadores*, ella parece estar asomándose por una puerta que está en el aire. Mari —María Moreno, mujer del pintor— sale de la oscuridad, sonriente, en contraposición a la sordidez de la calle. Por el aire caen una planta y una vela encendida que no se apaga en el transcurso de la caída. En *Homenaje a Marilyn Monroe*, la actriz aparece en un primerísimo plano recortada sobre el fondo: el Paseo de las Delicias de Madrid. No existe ninguna relación formal entre la figura y el paisaje. Son dos imágenes irreconciliables, o sólo conciliable en el sueño o en la pesadilla. La posición de ella, algo inclinada, induce a pensar que se puede estar cayendo. De cualquier manera, Marilyn no aparece como siempre ha aparecido, es decir, como una mujer alegre y sensual, como un torbellino. En *Atocha* vemos en primer término una pareja haciendo el amor sobre el asfalto y al fondo la ciudad desierta. La composición es muy teatral. El drama, el acto sexual es dramático, se desarrolla en un escenario. La ciudad desierta se ha convertido en un lugar privado donde se desarrollan situaciones íntimas (10).

Por último habría que hablar en esta serie de obras de carácter surrealista del óleo *Madrid* (1961-62) que significaría la transición a los grandes paisajes urbanos de Madrid. En él se ve la fachada del Museo Arqueológico y parte de la calle Villanueva. A la izquierda, en el aire, una pareja sentada en sillas charla tranquilamente.

Las obras de carácter más realista que hacen referencia a la ciudad y dentro de ella a los ámbitos exteriores y los interiores son: *Maliciosa* (óleo, 1962), *Perro muerto por el tren en las afueras de Madrid* (óleo, 1962), *Madrid* (óleo, 1960), pintado desde el rascacielos de María de Molina, *Nueva York* (óleo, 1962), *Madrid* (óleo, 1965-70) donde se ve la zona de Atocha: a la izquierda el tejado de la estación de trenes y a la derecha el observatorio, *Ventana* (óleo, 1966), *Interior* (dibujo, 1967), *El jardín de atrás* (óleo, 1968-69), *Ventana por la tarde* (óleo, 1973-82) y, por último *Madrid* (óleo, 1976-82) pintado desde el edificio Torres Blancas, donde se ve la carretera que va hacia el aeropuerto y la esquina con la calle Cartagena.

Los interiores también aparecen desiertos. En *Ventana* todavía aparece una niña, Carmencita, hija del pintor. El cuadro está dividido en dos partes. En la parte de abajo está la niña, diminuta en el vacío que la rodea. En la parte de arriba y ocupando más de la mitad del cuadro está la ventana por la que se ve un jardín en invierno. La niña no llega a la ventana y permanece algo asustada en la oscuridad. En general, se puede decir que sólo cuando los personajes «tienen miedo» miran al espectador. También lo percibíamos en *Afueras de Madrid*.

En el dibujo *Interior* de 1967 aparece un elemento que va a ser importante, como el de la ventana, en la obra del pintor: la puerta. La puerta y la ventana reúnen en sí mismas los conceptos de exterior e interior, suponen la frontera que divide ambos mundos, pero es una frontera que puede abrirse: los mundos cerrados pueden dejar de serlo para interrelacionarse y determinarse el uno al otro.

Con *El jardín de atrás* llegamos al jardín, presente en las dos obras anteriores. Por jardín se entiende habitualmente un ámbito agradable y placentero, un espacio al aire libre lleno de plantas y de flores. Pero el pintor elige la estación menos adecuada para un jardín: el invierno.

En *Ventana por la tarde* el pintor ve el paisaje a través de la ventana. El pintor está de este lado, en la oscuridad, como también estamos nosotros. El pintor —el mirón— mira con distanciamiento, no está apoyado en la ventana mirando el paisaje plácidamente, porque ese paisaje no produce placer. El pintor —el mirón—, sin embargo, se detiene a mirarlo.

En los grandes paisajes de Madrid la sensación es la misma: una tranquilidad casi inquietante, desolación, vacío... En el óleo *Madrid* de 1960 vemos cómo la fachada cuadriculada que aparece en primer término se repite hasta la saciedad en las fachadas de las restantes casas. Las ventanas no aparecen como tales sino como agujeros negros, dando la sensación de que esos edificios han sido abandonados, de que la mujer se ha olvidado de recoger la ropa tendida en *Madrid* (1965-70). Y en

este mismo óleo, cómo el solar, el vacío convive con un abigarramiento de casas. El espacio muerto está junto a un espacio construido, también vacío. «De todos modos la vida en las ciudades es triste ¿no?. Yo diría, tratando de apurar la sinceridad, que mis cuadros son tristes, no sólo en mí —en el arte y en el artista en general—, una especie de estética de cultivar cierta tristeza, cierto dramatismo. En mis cuadros puede haber un cierto pesimismo personal, pero creo que además hay un narcisismo de lo dramático.» (11)

ELBIA ÁLVAREZ LÓPEZ

1. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Ed. Gredos, Madrid 1974, Pág. 233, verso 1460a.

2. Idem., Pág. 233, verso 1461b:

«En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble».

3. Idem., pág. 127, verso 1447a:

«Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones».

4. *Arte e ilusión*, E.H. Gombrich, Editorial Gustavo Gili Arte, Segunda edición 1982, Barcelona. Pág. 133:

«... hasta que el “hacer” quedó reemplazado por la equiparación con la realidad gracias a la nueva técnica de la Mimesis. Nos engañamos sobre el carácter de dicha técnica si hablamos de imitación de la naturaleza. A la naturaleza no se la puede imitar o “transcribir” sin primero despedazarla y luego recomponerla».

5. *Poética de Aristóteles*. Pág. 158, verso 1451b: «La poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular. Es general a qué tipos de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes».

6. *Mimesis: éste es aquél*, Valeriano Bozal. Inédito, págs. 10-11: «Podemos decir: las palabras tienen un sentido porque las cosas poseen una esencia. Pero cabe también invertir el proceso y reducir el razonamiento a lo que realmente afirma: no la existencia de las esencias sino su exigencia como condición de la significación —y el sentido— de las palabras y la posibilidad del lenguaje. No, por tanto, una propiedad de lo real, a lo cual el pintor y el poeta mirasen, sino un predicado transcendental que se pone —ponemos nosotros, crea el poeta como condición del lenguaje y del sentido. Y ello nos permite trasladar la mimesis desde el marco de la representación de lo dado bien sea esto lo universal o lo singular, hasta el dominio de la producción de significado, producción que supone siempre la universalidad buscada, en cuanto que tal universalidad es la condición misma de mi búsqueda. Ese traslado impone unos límites a los que es imposible escapar: el poeta y el pintor crean, con sus métodos y procedimientos específicos, el mundo, no lo reproducen».

7. *La cámara lúcida*, Roland Barthes, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1982, Pág. 161:

«La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte».

8. *Estética e historia en las artes visuales*, Bernard Berenson, Fondo de Cultura Económica, México 1956, Pág. 63:

«Los valores táctiles aparecen en las representaciones de objetos sólidos que no son simples reproducciones, sino representaciones que estimulen la imaginación a sentir su volumen, su peso, a darse cuenta de su resistencia potencial, a medir su distancia de nosotros y a impulsarnos, siempre en la imaginación, a llegar a estrecho contacto con ellos, a asirlos, abrazarlos o a caminar en derredor».

9. *Clasicismo y artes plásticas en Italia entre las dos guerras*, Pía Vivarelli, en *Les Realismes 1919-1939, Catálogo del Centro Georges Pompidou*, París 1980, pág. 66.

10. *De Chirico y los límites de la modernidad*, Tomás Llorens, Ensayo inédito Págs. 4-5:

«Clair hacía notar (*Metafísica y Unheimlichkeit* en *Les Realismes 1919-39*) una serie de paralelismos entre un texto de De Chirico (*Sull'Arte metafísica*) y otro de Freud (*Das Unheimlichkeit*) publicados, ambos, el año 1919. Los dos autores describen en términos muy parecidos un mismo tipo de experiencia psicológica: el sentimiento que sugiere una situación, aparentemente familiar y tranquilizadora, —Freud habla de un paseo al sol del mediodía por las calles tranquilas de una pequeña ciudad italiana (y la coincidencia es más significativa por el hecho de que Freud entonces probablemente nunca había oído hablar de De Chirico)— cuando, súbitamente, se nos rebela amenazadoramente enigmática y alienante. Tanto De Chirico, en su texto, como Freud atribuyen el origen de este sentimiento a un mismo mecanismo psicológico: un esfumarse de los vínculos que la memoria y la costumbre establecen entre las cosas que se nos presentan como coexistentes en una situación familiar y los dos lo reconocen como un fenómeno típicamente moderno, una consecuencia de la erosión del orden por el que la cultura (la cultura clásica) establecía el mundo como una causa u hogar del hombre; *Heimat* es el término que Freud emplea».

11. *Antonio López García, el pintor más caro*, Entrevista de Sol Alameda en el *País Semanal*, Domingo 7 de Enero de 1979, n.º 91, Año IV, segunda época, pág. 10.



Madrid,
Óleo, 157×244 cm., 1976-82.