

Dos muestras del arte
de Antonio Saura: arriba,
"Fontainebleau I y II,
superposición", 1973;
abajo, "Crucifixión", 1969.

ANTONIO SAURA

conversación retrospectiva

RAMON CHAO



El próximo día 7 de mayo se inaugura en el edificio "Arbós" (plaza de las Descalzas, Madrid) un centro de exposiciones del Ministerio de Cultura con una retrospectiva de la obra de Antonio Saura, "uno de los mejores pintores aragoneses".

Con este motivo hemos querido nosotros también organizar una mesa redonda imaginaria en la que participa el pintor y gente que conoce su obra, que ha escrito sobre ella en alguna ocasión.

JOSE Ayllón.—Antonio Saura nació en Huesca en mil novecientos treinta. El ambiente familiar en que vivió le permitió desarrollarse enteramente en el plano intelectual, a pesar de una grave enfermedad que le obligó a guardar cama durante varios años, impidiéndole cursar estudios universitarios.

Antonio Saura.—Sí, desde los trece años hasta los diecisiete estuve escayolado en la cama y empecé a pintar obras de carácter onírico, que se pueden considerar surrealistas, aunque entonces no nos llegaba a España información alguna de lo que pasaba fuera. Esto era en los años mil novecientos cuarenta y cuatro y mil novecientos cuarenta y cinco. El primer contacto con el arte nuevo fue a través de aquella revista nazi, "Signal", en un artículo contra el "arte degenerado", pudiendo así contemplar por vez primera cuadros de Mondrian, de Tanguy, de Picasso, de Kandinsky. También llegaban algunos libros de Argentina, de la editorial Poseidón y la obra que me marcó profundamente fue "Ismos", de Gómez de la Serna, que me regaló mi madre.

Juan Eduardo Cirlot.—Saura participó en sus inicios de la experiencia surrealista, de la que conserva el más radical sentido de protesta contra todas las constricciones de la realidad.

Antonio Saura.—Mi época surrealista está bien representada en la exposición por la serie de Paisajes, que se mostraron en una exposición en Zaragoza, en mil novecientos cuarenta y nueve, y meses más tarde en la primera exposición de Madrid. La variedad experimental de trabajos anteriores desapareció para concretarse en una minuciosa conformación de un azaroso punto de partida. Manchas depositadas con presteza sobre fondos nocturnos eran conformadas lentamente, ordenándose en espacios sin fronteras, ilimitados, mostrando, a pesar de las influencias y conexiones indudables, una solución dentro de la órbita surrealista.

"Trataba de reflejar "el ver-

dadero paisaje del subconsciente", de fijar las capturas en este mundo de tres tiempos: aparición del vacío como escenario, provocación del azar como violación, concretización plástica de lo informe.

"Había también en aquella exposición otras series marginales, entre ellas las Constelaciones.

André Bretón.—Saura es un pintor de presagios, que sabe leer en el peso del aire.

Antonio Saura.—Cuando estaba en España creía que el surrealismo era realmente revolucionario, y al llegar a París, en mil novecientos cincuenta y tres, lo primero que hice fue ir a ver a André Bretón.

Benjamín Peret.—Antonio Saura ha descubierto las telas de araña de la luna.

Antonio Saura.—Cuando conocí por dentro el grupo que representaba oficialmente el surrealismo me llevé una gran decepción. Me di cuenta de que la prolongación real del surrealismo no podía ser lo que se estaba haciendo alrededor de André Bretón, sino que sería otra forma de pintura nuevamente dentro del automatismo psíquico que preconizaba el manifiesto surrealista, y eso se estaba desarrollando de forma mucho más agresiva y actual ya fuera de aquel magicismo un poco nostálgico, romántico y, sobre todo, adolescente. Fue entonces cuando me separé del grupo surrealista, en compañía de Simón Hantai.

Juan Eduardo Cirlot.—Trabajó en París desde mil novecientos cincuenta y tres, fijando su residencia en Cuenca a su regreso a España, en mil novecientos cincuenta y cinco. En ese período había abandonado ya sus imágenes fantásticas con herencias de Tanguy por un sistema obsesivo de envolventes lineales obtenidas por arrancamiento sobre diversos fondos superpuestos.

Antonio Saura.—Es una evolución muy lógica. Estas formas orgánicas, que antes estaban pintadas con mucha minucia, con mucho detalle, se mantienen, pero a través de una técnica muy diferente. Y de aquí paso ya

a una forma de abstracción, en un periodo muy breve, empleando técnicas experimentales donde el espacio es enteramente ocupado. Poco a poco, dentro de una serie de grattages que van de mil novecientos cincuenta y cuatro a mil novecientos cincuenta y cinco, aparecen elementos que ya evocan ojos, cabezas e incluso figuras aisladas.

Georges Boudaille.—En aquellos momentos, Saura tiene treinta y cuatro años. Ha pasado por la abstracción. Quiere dar un sentido más preciso a su pintura y se entrega a una forma de expresionismo muy libre, alimentado por sus experiencias abstractas, pero que se reentronca, sin servidumbres ni obligaciones, con las apariencias de lo visible. Saura ya no quiere limitarse a hacer cuadros bellos. Quiere que lo comprendan.

Antonio Saura.—Hablar de expresionismo refiriéndose a mi trabajo es discutible. La relación con el expresionismo histórico no es válida, a pesar de la identidad afectiva que pueda unirme a ejemplos aislados en la Historia. El desarrollo de mi obra no se ha visto afectado —me refiero al producto obtenido, a las imágenes resultantes, y no, por supuesto, a ciclos de inactividad o de parada— ni por dramas afectivos, alegrías o hundimientos, viajes a países extraordinarios y luces inéditas. No se trata, pues, de reflejar ciertos estados a través del trabajo pictórico, sino de reflejar un estado latente y biológico, de afirmarse a través del único medio de que dispongo: llenar superficies con algo. Se trata, en cierto modo, de una acción "intemporal". Así puede explicarse el empleo de estructuras semejantes, el deseo de mantener idéntica "intensidad", de ocupar el vacío y de llenar la vida. Esto es lo que me distingue de los expresionistas: se trata, más bien, de actos voluntariosos, de provocar el azar y la ceguera para reconstruir otro universo determinado y no reflejar tal o cual estado de espíritu, cosa, por otra parte, de la cual he dudado siempre que pudiera reflejarse a través de la pintura.

José María Moreno Galván.—En mil novecientos cincuenta y cinco regresó a España. Hizo una exposición en el Museo, completamente determinada por la pintura de acción que entonces ejercía su poderío ideal en él, y en contacto con un grupo de jóvenes artistas fundó el grupo El Paso. El fue la figura catalizadora y fundamental en la constitución de aquel grupo que se confesaba difusor de la vanguardia en general, pero que, en realidad, lo que hizo fue expandir una determinada vanguardia; la del aformalismo. Fue, en Madrid, el grupo paralelo a lo que en Barcelona significó Dau al Set.

Antonio Saura.—El papel que desempeñé en la creación de El Paso ya la conté demasiadas veces.

Ramón Chao.—El blanco y el negro son los colores de Antonio Saura desde los años cincuenta, melodías fúnebres de la España de aquel presente y del pasado que trataba de exorcizar; cantos metafóricos y simbólicos; obras puestas contra el espacio blanco en una organización clara y limpia, dotadas de una fuerza arcaica, resultado de tensiones contradictorias extremas.

Antonio Saura.—En mil novecientos cincuenta y seis realicé una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid con los trabajos experimentales de París. Allí expuse dos cuadros en blanco y negro, hoy desaparecidos, así como una serie de pinturas en papel en donde bajo una aparente estructura abstracta aparecían arquetipos que condicionarían mi trabajo posterior. En ellas ya acentuaba la expresión en formas muy elementales y directas. Yo creo que este cambio se debió en parte a que en aquellos momentos ocurrieron acontecimientos dramáticos en Madrid que me conmocionaron profundamente y provocaron una clarificación formal en mi pintura. Comencé a pintar utilizando exclusivamente el blanco y el negro, y estructuras morfológicas diferentes acabaron por definirse en el barroco ascético que habría de mantener en el futuro.

José Ayllón.—Saura rehúsa la

ANTONIO SAURA

evasión. Y también la figuración, el simbolismo y la representación. Saura hace seres. Y en ese sentido podríamos considerarlo como en trance de ofrecernos una moderna mitología, adaptada a nuestra época, hecha de individuos con su natural proceso orgánico, que se desarrollan ante nuestros ojos según leyes biológicas que les son propias, aunque en ellas también puede intervenir el capricho.

Antonio Saura.—A partir de aquí inicio una investigación de la imagen del ser humano; primero empleo únicamente estructuras de cuerpos femeninos. Y estas imágenes, en cierto modo limitadas, acabarán siendo como fantasmas que aparecen y que desaparecen, a veces esporádicamente, pero que perdurarán en todo lo largo de mi obra, estando siempre implícita la contradicción amor-destrucción.

Rafael Alberti.—No favor ni desfavor. Más bien favor, servicio, el de acercarnos a imposibles cabezas de animales, manojos vegetales desconocidos, máscaras no se sabe de dónde, calaveras no se sabe de quiénes, pedazos de gorgonas que avanzaran o, rígidas, estáticas, algo que no sabemos denominar, para lo que aún no existen las palabras, muecas rotas llorantes o rientes de una ronda entre apagones y reimpagos, pero que, sin embargo, respondemos por Geraldine, Fele, Teresa, Nicolette, Brigitte Bardot...

Antonio Saura.—La imagen de Brigitte Bardot forma parte de una serie de retratos imaginarios, donde están también Felipe II y Rembrandt, viejo. Estas son las tres series desarrolladas de acuerdo con una imagen existente, con un retrato, con una tarjeta postal, con una reproducción de museo, mientras que en las demás, los parecidos siempre los encontré a posteriori, en la carambola del azar objetivo.

"En relación con la serie sobre Brigitte Bardot se ha querido ver una intención satírica contra el culto de la vedette y la alienación del público frente a él. Los que decían eso desconocían la complejidad de la fascinación del mito y el todopoderoso deseo plástico.

"Me hubiera encantado hacer un retrato a Brigitte Bardot. Yo era amigo de Raúl Lévy, que fue su productor, y estaba haciendo las gestiones para ello cuando se suicidó.

Severo Sarduy.—En Saura, la presencia del cuerpo como fantasma lacerado y reconstituido es, más que somática, cultural: el modelo, de preferencia connotado como significativo privilegiado en el sistema de efectos de

valor de la Historia del Arte, sirve de borde o de víctima a una provocación, de blanco al bombardeo nervioso de la tinta.

Antonio Saura.—Sí; sobre las Crucifixiones, que aparecen en el cincuenta y siete, ciertos críticos, particularmente en Francia, hablaban de actitud blasfematoria, y otros decían que era una pintura religiosa. Para mí no era ni una cosa ni otra, sino solamente la imagen de un cuerpo en sufrimiento, de un ser humano crucificado.

"Desde muy niño me ha obsesionado el Cristo de Velázquez del Museo del Prado, con su rostro oculto entre cabelleras negras de bailaora flamenca, con sus pies de torero, con su estatismo de marioneta de carne convertida en Adonis. He procurado convulsionar esa imagen y cargarla con un viento de protesta.

"También por aquellos años hice varias series satíricas, y libros en que los elementos grotescos están mucho más acentuados que en los cuadros, como *Spanish Show*, o *El libro de las putas*, en que hay una para cada capital de España, la puta de Lugo, la de Avila, etcétera. Aparecieron ya algunos desnudos, la Sauromaquia, los curas...

Antonio Pérez.—Muy poca cosa conocemos de los curas de abril, y además, ¿por dónde estarán esos diablos?

Antonio Saura.—Se trata de una serie de litografías, y, como en otros casos, la colaboración con el escritor ha sido estimulante. A veces el escritor se convierte en ilustrador y el resultado sale favorecido.

Antonio Pérez.—Se fueron como vinieron, sin darnos tiempo a echarles una mano encima. Vistos y no vistos, y nunca más se supo de ellos. Ni de dónde salieron, qué hicieron y dónde se metieron.

Ramón Chao.—Luego haces una serie de catedrales, inundadas por la luz y por el color. Esto debe coincidir con tu primer viaje a Cuba, y tal vez haya habido una influencia del Caribe, de Portocarrero tal vez.

Antonio Saura.—No; cuando hice esa serie todavía no había ido a Cuba. Tú lo dices por la catedral de Portocarrero. También yo, cuando la vi en el Museo Nacional de La Habana, quedé sorprendido por la semejanza. Es, en realidad, una coincidencia provocada por el empleo bidimensional de una serie de estructuras que se encuentran especialmente en los retablos barrocos y que son elementos tanto españoles como latinoamericanos. La solución que ofrece Portocarrero tal vez sea más tradicional, más ligada al expresionis-

mo, quedando la más dentro de una cierta abstracción, mediante la ocupación plana del espacio, alejada del ilusionismo.

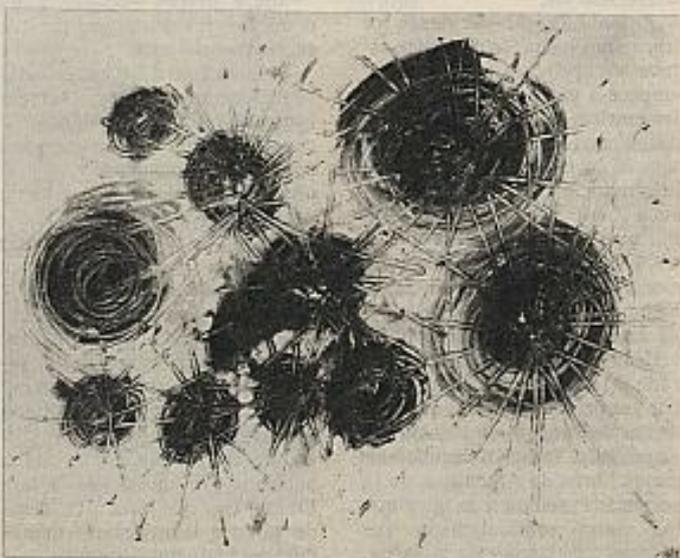
Santiago Amón.—¿Qué pretenden revelarnos esos cuadros de multitudes, en su clara composición no aditiva, en su acusado carácter de totalidad, en la preganancia de la forma mejor que de ellos se desprende, en su constitución orgánica, en su entidad genética, casi biológica, alentada por una amalgama creciente a indivisa, por una compacta continuidad?

Antonio Saura.—Se trata de unificar múltiples aproximaciones de rostros sin cuerpos, de coordinar dinámicamente conjuntos de antifomas en asociaciones orgánicas, de generar una sensación de continuidad.

"He querido, por otra parte, reflejar en esas grandes pinturas

Antonio Saura.—El muro a que yo me refiero es el universo azaroso de la acumulación de imágenes extraídas de la realidad: el muro de las calles con sus múltiples llamadas; el muro de mi taller con su material efímero, acumulándose paulatinamente. En estos trabajos utilizo una imagen encontrada como fuente de sugestión, como excitante y también como base de color ya existente. Las imágenes que ya existen en el soporte empleado acaban por transformarse en nuevas imágenes. Todo lo que se ofrece a nuestros ojos puede transformarse en la dirección propuesta mediante la violencia de una acción.

"En esta serie hay una doble lectura, una, global, en la lejanía, como un cuadro en sí, a través de su ritmo interno, en la circulación de imágenes y colores;



"Constelación 3", óleo sobre papel, 1950.

el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal por un culto, por una protesta, un fanatismo, por una indignación o una súplica: el espectador, al acercarse hasta el fanal, o al situarse dentro de él, sorprende en un relámpago la variedad de los rostros en las antifomas de unos antretratos.

Ramón Chao.—Después de haber resuelto de forma dramática sus relaciones con lo sobrenatural, Saura se enfrenta con lo cotidiano. Se apoya ahora en el terreno concreto de pequeños y grandes acontecimientos familiares. Sus "muros de la vida" están formados por un material autobiográfico: residuos de papeles, cajillas de tabaco, trozos de paquetes, recortes de periódicos, fotos personales, retratos de nuestros prohombres...

y otra, en la proximidad saltarina, imagen por imagen, en la que debería hallarse la misma intensidad que en el conjunto.

Angel S. Harguindey.—¿Y cómo se te ocurrió, Antonio, estropearle aquella serie de fotos a tu hermano?

Antonio Saura.—Yo pedí a mi hermano Carlos, con quien siempre me han unido entrañables complicidades y tiernos desahucios, que me hiciera una serie de fotos con mi rostro deformado. Recompuse luego nuevos rostros, a partir de fragmentos de diferentes retratos, con el fin de llevar la idea de lo monstruoso a sus consecuencias extremas, sin ningún prejuicio estético. Me interesaba demostrar que la belleza existe incluso en la fealdad, a condición de ser plasmada con fervor, con espontaneidad, a tra-

vés del ritmo, en la decisión de lo irremediable.

Carlos Saura.—*Lo que ha hecho mi hermano con mis fotografías es un sacrilegio. Ha osado profanar lo que la ciencia descubrió con infinita paciencia y tras investigaciones costosas.*

"Yo, que he sido fotógrafo antes que fraile, no quiero ni oír hablar de esta catástrofe. Mi hermano cometió la desfachatez de hacer abstracción del espejo en el que se mira cada día, y, más narcisista que Narciso, utilizarme como si yo fuera una lupa, para satisfacer sus bastardas apetencias.

Julio Cortázar.—*Te lo diré francamente: apenas miro unos cuantos dibujos que me gustan siento también que yo también, qué diablos, al final no es para tanto, cuestión de insistir y de técnica, tampoco ellos sabían al comienzo y mira lo que les empezó a salir, pasa que uno está deformado por otras actividades, pierde el tiempo con las palabras o con las ideas, sobre todo con las palabras.*

Antonio Saura.—El pintor pierde el tiempo limpiando los pinceles, contestando a llamadas telefónicas, regalando cuadros para subastas benéficas. Al leer un buen libro, el pintor se asombra de lo fácil que es escribir y de lo difícil que es pintar. Al intentar escribir nos damos cuenta de lo difícil que es escribir y de lo fácil que es pintar. Por esto el buen escritor y el buen pintor deberían llevarse bien al comprender cómo lo que uno hace el otro no lo puede hacer, complementándose en la distancia del lenguaje.

Ad Petersen.—*Las grandes figuras de la pintura española, como el Greco, Velázquez, Zurbarán y, sobre todo, Goya tienen para ti una gran importancia. Yo creo que tu obra es típicamente española. Y a veces dices, en broma, que eres uno de los mejores pintores aragoneses. ¿Te sitúas en una tradición española?*

Antonio Saura.—Nunca he pretendido conscientemente hacer una obra "española", aunque me guste decir la frase que mencionas y que se la debo a otro aragonés admirado: Luis Buñuel. Es cierto que me unen razones muy precisas, todavía sin analizar y cuya reflexión me produce cierta confusión. Encuentro que ciertas obras españolas en la historia lejana y cercana expresan la condición del ser humano, su afirmación prioritaria, desgajada de otro "alrededor", con una intensidad difícil de hallar en otras artes. Entiendo que ciertas expresiones se manifiestan con una especial y efectiva rudeza —que no excluye, por supuesto,



la sensibilidad—. Entiendo que la preferencia por ciertos colores puede ofrecer correspondencias y afinidades y que la presencia en este arte de la individualidad, por encima de lo colectivo, queda muy cerca de ciertos resortes mentales que, por no encontrar otra definición, podrían calificarse de "atávicos". Pero todo esto no bastaría para explicar a quien, como yo, es buen espectador de cuanto hacen los demás y que se interesa por cuanto sucede, que vive casi todo el año exiliado voluntariamente, que opina que la gran pintura de la posguerra se ha hecho en gran medida fuera de Europa y que, contradictoriamente, manifiesta frente a su país la repulsa, la sorpresa y la duda, mezclada con boquiabierta admiración y complicado temor.

José Lezama Lima.—*Llegan a la cripta escurialense cuatro cajas con reliquias de santos, las que corrían peligro con la quema protestante, y entre ellas las mandíbulas de una niña. Felipe II sueña con esas mandíbulas. Saura parece sorprendido frente al espejo colocándose esas mandíbulas. Es el rey archivero, la momia que sale de noche con los tendones cristalizados en sulfitas y que comienza a confundir la salud de la suma con el temblor de los añadidos.*

Julio Cortázar.—*Esas son las bibliotecas para Saura, aunque él nos diga Felipe, nos diga Goya, nos diga Lichtenberg o Rembrandt. Todo eso es cierto, pero también el sapo, yo creo que muchísimo el sapo.*

José Miguel Ullán.—*Hora es de borrar el horror y de alum-*

brarlo descimentando las reliquias.

José Ayllón.—*Perdón. Nos hemos deviado del tema. Como decíamos, la obra gráfica de Saura...*

Claude Roy.—*Cuando Antonio Saura, pintor español de fines del siglo XX, encuentra a Francisco de Quevedo y Villegas, poeta español de la primera mitad del siglo XVII, se produce algo que no es simplemente el encuentro de un texto antiguo con unas litografías modernas, sino algo más: una deflagración que adopta la forma de un hermoso libro, por una vez completo y necesario, una explosión de grisú de la inteligencia.*

"Para Antonio Saura, este viejo, este joven Quevedo no es una figura venerable en la galería de antepasados del palacio de la cultura; es un compañero de viaje de la Historia, un hermano subversivo, un cómplice del sentimiento.

Ad Petersen.—*Al principio trabajaste mucho en papel. Durante los últimos diez años casi no utilizaste otro material. ¿Cómo te explicas esta evolución?*

Antonio Saura.—El papel me poseyó hasta, hacerme olvidar cómo se pintaba en tela. Surgió luego el temor, casi patológico, de enfrentarme con la tela. Inexplicable situación, incluso para mí mismo. Retorno durante muchos años aplazado. Hoy el hechizo se ha roto, comprendiendo al fin que la espontaneidad y la libertad frente al papel no tiene nada que ver con la espontaneidad y la libertad deseada frente a la tela.

Ramón Chao.—*Y porque du-*

"Retrato imaginario de Felipe II", 1969.

rante diez años no volvió a pintar óleo sobre lienzo —no le apetecía o no se atrevía— es tan importante esa exposición realizada en la primavera de mil novecientos setenta y nueve, en la galería Stadler, de París. Y, de entrada, la gran sorpresa: los temas son iguales, las mismas crucifixiones, idénticos retratos, alegorías semejantes; sigue dominando el contraste del blanco y del negro y, aparentemente, el mismo trazo, los mismos gestos.

Antonio Saura.—El empleo de las mismas imágenes ha sido voluntario y consciente. En realidad se trata de la necesidad de encontrar, para poder continuar, una forma de sentirme seguro. Se trata también de una forma de ascesis, de una voluntad de afirmación. El asalto de otro tipo de imágenes queda, por el momento, anclado en la caja fuerte de las posibilidades. Su rechazo —momentáneo o definitivo— forma parte de la validez o de la falta de validez de mi trabajo.

Ramón Chao.—*Saura hoy, más que nunca, es una exorbitante libertad, suficientemente controlada y justificada para que haya creación. Es decir, para que haya más, mucho más en el resultado que en la suma de ingredientes y de licencias que utiliza. Libertad e ironía monumental que deforma a los seres y a los rostros sin despersonalizarlos, en esa zoología bautizada y brutal que posee siempre la suficiente solemnidad para no caer en la caricatura.*

Antonio Saura.—Siento que este trabajo es "el comienzo de algo", y me noto más pintor que antes, aunque afirmaciones semejantes, aceptables en la intimidad, puedan parecer presuntuosas a quien se interese por mi trabajo. De todas formas, no comprendo a los pintores que dan bruscos cambios. Es imposible. Se acaba por dudar, o bien del milagro del pasado o de la lucidez del momento presente.

"Yo sentía el temor de haber sido olvidado" por quienes conocían mis pinturas de hace más de diez años. El temor de que mi trabajo apareciera ahora como algo desplazado, incluso anacrónico en el mundo actual en donde el olvido casi absoluto de los soportes tradicionales no está suficientemente compensado con el regreso de otras tendencias a la fenomenología misma de la pintura. Por otra parte, el temor se manifestaba en sentido contrario: que mi trabajo fuera percibido únicamente como un fenómeno de monstruosidad y de regreso a la pintura; es decir, como un nacimiento mutante y no como la continuidad lógica de un trabajo anterior. ■ R. CH.