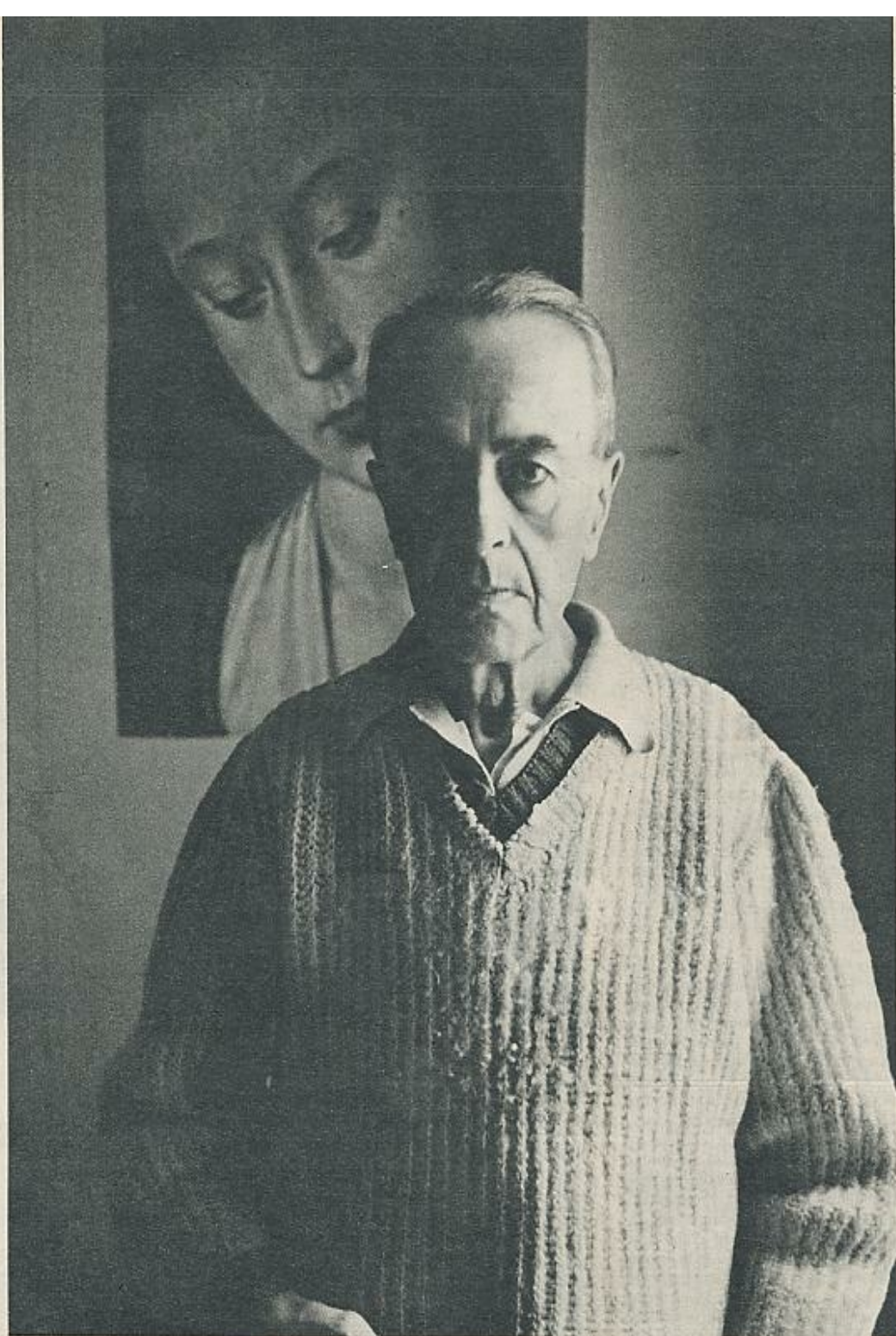


Nacido en Oviedo en 1900,  
Luis Fernández  
es un caso excepcional  
en nuestra sociedad  
de espectáculo  
y de publicidad deformante.  
"Por uno de sus cuadros  
daría  
toda la obra de Picasso",  
se ha dicho,  
y el propio Picasso  
recomienda la obra de Fernández  
cuando alguien  
quiere ver pintura verdadera.  
Sin embargo,  
por su forma de vida  
("soy un ermitaño", dice),  
su lentitud  
y minuciosidad en el trabajo  
(pasa meses y hasta años  
para terminar un cuadro),  
su acaparamiento  
por parte de un «marchand»  
de arte han hecho  
que Luis Fernández  
sea absolutamente —o casi—  
desconocido del público.  
Ya en su tiempo  
María Zambrano,  
José Bergamín,  
Christian Zervos, Jean Cassou  
y otros habían advertido  
la existencia de este pintor  
fuera de serie,  
de tiempo, de moda y finalmente,  
de estilo; hoy TRIUNFO,  
con motivo de la exposición  
retrospectiva de Luis Fernández  
en la CNAC de París,  
intenta contribuir  
al conocimiento de este pintor  
a quien cuarenta y ocho años  
de estancia ininterrumpida  
en Francia han acercado  
—cada vez más,  
según María Zambrano—  
a la luz original de la pintura  
y a la de los grandes  
místicos españoles.



# FERNÁNDEZ O EL MUESTRA- RIO DEL MUNDO

## ¿DE QUE SUFRES TU?

De lo irreal intacto en lo real devastado. De sus audaces extravíos cercados de llamadas y de sangre. De lo que fue escogido mas no fue tocado, de los bordes del salto a la orilla ganada, del presente instintivo que se apaga. De una estrella, la loca, que se ha aproximado y va a morir antes que yo.

René Char: A Luis Fernández.

COMO otras tantas cosas que multiplican o engendran la visión, vi por primera vez un cuadro de Fernández en casa de María Zambrano, en las laderas fa-

miliars del Jura y en la luz del Jura, que es una luz de cámaras secretas y morada interior. También allí, más tarde, en el catálogo de la exposición de mayo del 68 de la Galería loias de París, vi reproducida la «Rosa en un vaso», de 1962. Sólo entonces, ante la imagen de esta rosa petrificada, abrasado residuo de la forma que otra rosa real —menos real— acaso tuvo, la pintura de Fernández, la obra entera no vista, se me anticipó como prefiguración. Sigo hoy pensando ese cuadro de Fernández como un cuadro revelador. En la serie obsesiva de las rosas, sólo una siento tan próxima casi como ésta: la «Rosa azul», de 1954.

---

JOSE ANGEL VALENTE

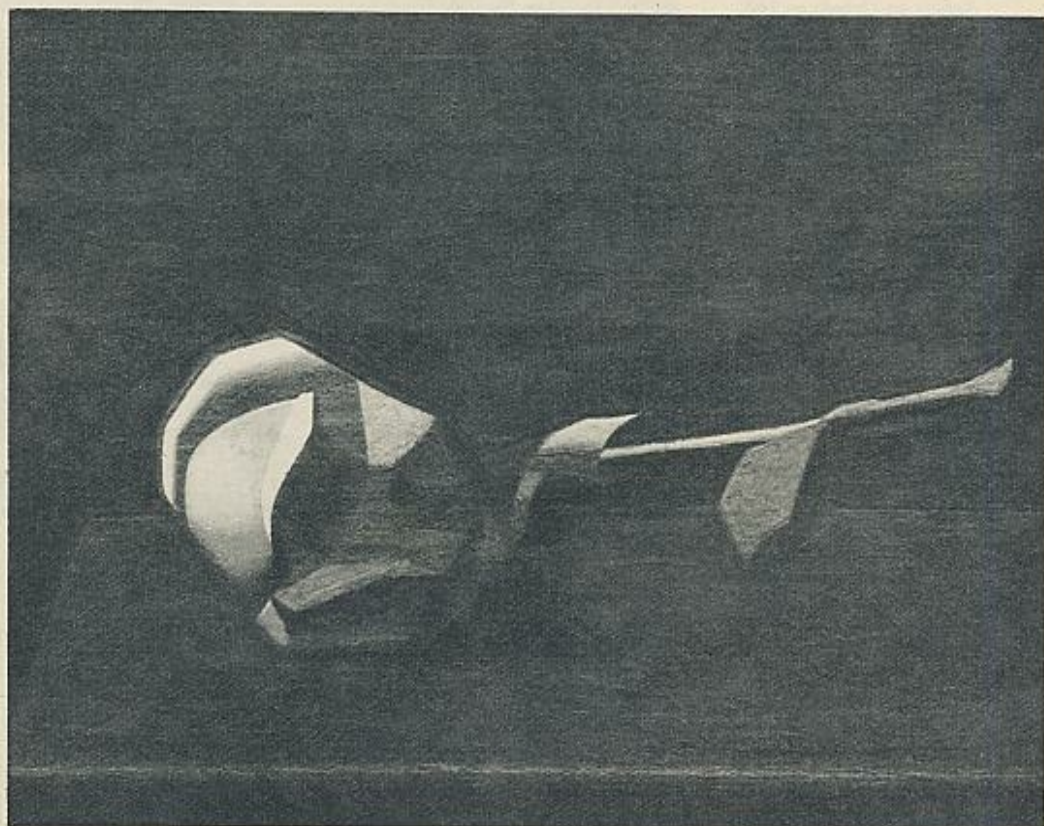
---

tenue como fantasma de sí misma, y más herida de nostalgia y temporalidad.

No resulta posible empezar a hablar de Fernández desde la historia de la persona o desde la historia de la pintura o las ideas, desde la biografía o la generalidad. Porque el primer argumento mayor con que su obra sobreviene no está ni en sus antecedentes ni en su contexto, sino en la inmediata, impositiva y tenaz aparición de sus objetos: en su presencia como tales y en su simultánea capacidad para negarse a sí mismos y disolverse en la significación. Sin percibir la plenitud del objeto manifiesto, jamás podríamos empezar a ver esta pintura; sin percibir bajo lo manifiesto la posibilidad suprema de la forma latente, jamás podríamos penetrar en su mundo interior. Por eso la pintura de Fernández es fácil y difícil de ver. En realidad, Fernández ha pintado muy pocos objetos, pero estos pocos contienen y significan el universo. Porque cada uno de ellos se abre no hacia afuera, sino hacia adentro, o nos abre hacia su propio interior un secreto pasillo o galería cuyo término único es el centro del mundo.

No sería posible, pienso, estudiar la obra de Fernández como persecución de un estilo o como evolución lineal o cronológica. Más podría entenderse, me parece, como convergencia de series radiales (de series obsesivas de objetos que se repiten hacia dentro de sí) en un punto central único. Por eso los objetos de Fernández, esos pocos objetos que ha pintado en lienzos tantas veces de sorprendente simplicidad y reducidas dimensiones, llegan a tener toda la plenitud del símbolo: se dicen a sí mismos y glosan a la vez la forma cósmica. Acaso el contemplador no tenga esa sensación con acuidad mayor que ante la serie de paisajes, reducidos a una simplicidad extrema, a tres bandas de sobrecogedora desnudez, y a veces a solas variaciones de blancos y de grises. Esa pintura de colores planos, de bandas silenciosas, de líneas en que la narración y el tiempo han quedado absorbidos, parece estar diciendo la absoluta plenitud del vacío; retiene en ella la forma y la figuración y la materia, y las interioriza, para materializar en un doble movimiento único, como Mondrian propuso: la interioridad.

Pintura poco o nada espectacular, pintura condenada, por fortuna, al no éxito; pintura de pocos y reiterados objetos obsesivos. Sin embargo, al escribir sobre Fernández inevitablemente me repito: Fernández o el muestrario del mundo. ¿Por qué? A propósito de la pintura de Fernández, Gaëtan Picon escribe: «Es lo menos lo que revela siempre lo más». Con esos pocos objetos (cráneos, rosas, palomas,



Rosa, 1966.

velas, vasos, manzanas, cuchillos) la pintura de Fernández dice, en efecto, la totalidad.

Pero este breve muestrario del mundo nos remite también a una tradición particular. La tradición que, junto con todas las grandes aventuras de la pintura moderna en él presentes, Fernández en definitiva acarrea: la de la pintura española del siglo XVII. También cabría aquí decir, glosando algunas de las características asignadas por Cossío a los grandes maestros del XVII español, que el argumento es, con frecuencia, fúnebre, aunque quizá no exento a veces de ironía,

y el castillo es siempre interior. Algunos de los elementos de la pintura de Fernández parecen coincidir casi premeditadamente con fijaciones temáticas de la meditación del XVII: calaveras y cirios, naturalezas muertas; o, en el mundo de la tonalidad, el contraste del mínimo y del máximo, de la sombra y la luz. Las palomas de Fernández están, por ejemplo, en la habitación de la casa de Nazaret que pintó Zurbarán. ¿No hace pensar también en Zurbarán el voluntario rigor con que Fernández se sujeta al detalle y la norma que el encargo le impone? ¿No hay aquí

un saber o humildad largamente aprendidos de los viejos maestros? ¿Por qué no aceptar como rigor de la forma el accidente impuesto, si en la plenitud del objeto pintado la figuración sólo existe para disolverse en sí misma, para que el pincel, en definitiva, pinte sólo; como objeto absoluto, la pintura?

Pintor de objetos, pintor del muestrario del mundo, pintor de la pintura. El arte de Fernández es lento resultado de una lenta, prolongada paciencia. La que exige la vía por él seguida, la más difícil: la vía seca, la vía de la desecación, del fuego. ■ J. A. V.

## EL DICTADOR DE MIRACLOS

**JOSE MIGUEL ULLAN**

La nocturna pasión por lo efímero nos ha librado del crepúsculo. Un fantasma devora a otro fantasma. Una caricia anula el vértigo. Y, al mismo tiempo, el arte piensa el sueño, articula

lo estéril, desempolva el origen de nuestra mansedumbre —frágil, furtiva e inocente.

Algunas cimas —verdaderas y falsas— de este ademán sublime: «Flecha en el jardín» (Klee), «Hombre que camina bajo la lluvia» (Giacometti), «Las señoritas de Avignon» (Picasso) y «De-

claración de amor» (Brauner). Asomarse a esos signos, lentamente, es sorprender la mancha externa de un esmero tan puro. La razón ha engendrado la admiración, el silencio se ha tornado vindicativo, la renuncia se reconoce categórica... Y sólo el patetismo de la metamorfosis frena la plenitud del fracaso. Quebradiza aventura. ¿Dónde, pues, el calvario inextinguible?

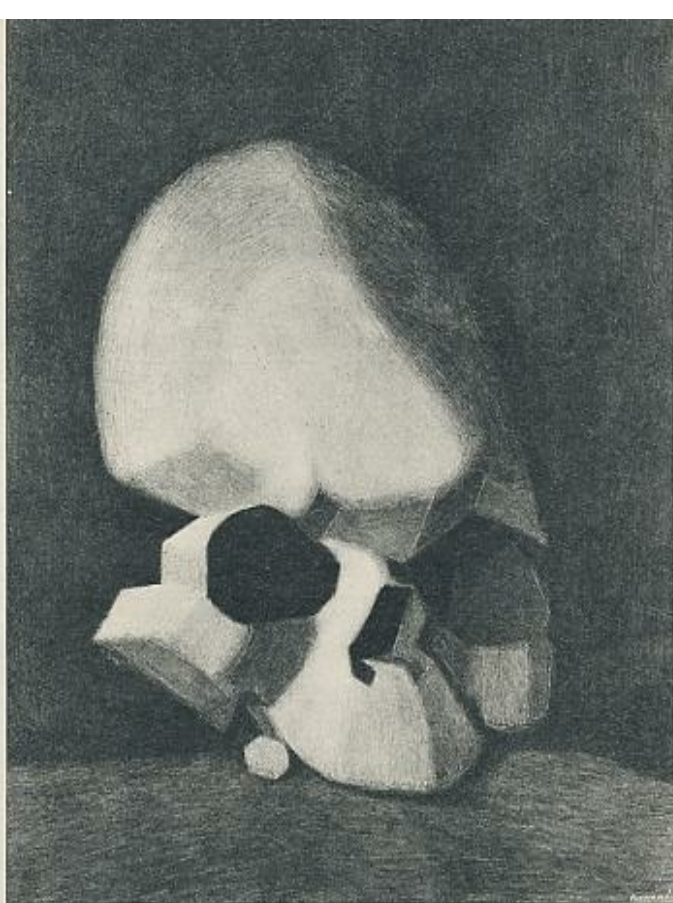
Ejemplarmente, Luis Fernández ha despintado también lo efímero como categoría salvadora. Seducido por la locura menos certera ha tenido que prescindir de todo determinismo temporal, pintando más allá de lo fugaz y de lo eterno. Sus huellas no son biográficas ni históricas. Tampoco imaginativas. Son la luz de una profecía sin meta, la extraña negación del tentador silencio, la nostalgia pudorosa, no del pasado ni del porvenir, sino de lo desconocido, del cimental misterio sin objeto.

De ahí el asombro ante sus tribales y terribles objetos. El pintor parece no haber intervenido en lo que ha pintado, conformándose con asumir el papel de «dictador de miráculos», mientras que el objeto insignificante logra permanecer insignificante al término de la turbadora reproducción. Apasionada indiferencia: prueba excelsa de amor. Pintando contra la pintura, la pintura ha quedado afirmada. Sin hieratismo: de manera levisima, venial, neutra.

Para huir del siglo, Fernández, con una resolución rigurosa y destructora, insiste enfermizamente sobre las leyes turnias del oficio. Cualquier teoría, cualquier garabato, pueden salvarle de la blancura, del mutismo o de la incorrupción. Su transgresión nada tiene que ver ni con el Bien ni con el Mal. Sí, en cambio, con lo neutro: pedestal fiel y serena aureola de su religiosidad profunda. Una religiosidad, asimismo, ni ortodoxa ni herética: neutra y jamás neutral.

Este camino de perfección ha hecho de Luis Fernández, pese a todo —porque cualquier teoría, cualquier garabato se han convertido en la teoría y en el garabato adecuados—, un santo casi inexistente, cuyos milagros son el mar (el sol, las barcas), la rosa o las palomas... Pocas cosas más. Siempre, lo preexistente. Lo dictado. Lo que, al fin, vemos.

Y esa visión impar y cegadora nos acerca a la muerte, a lo infundado, al premio y al castigo pasajeros. Objeto del objeto. Abismo pálido de la contemplación. ■



Cráneo.

## «HE SIDO UN EREMITA DE LA PINTURA»



Después de pasar tres horas con Luis Fernández se tiene la impresión de haber tocado la santidad; su voz, sus gestos, su mirada son los de un ser exquisito, donde el mal no tiene cabida; son las expresiones de ese misticismo descubierto por María Zambrano y tan evidente cuando nos separamos de él y continuamos bajo su efecto.

Vive Fernández en un piso pequeño y modesto. Su casa está absolutamente invadida por muñecas coleccionadas por su mujer, y dan un extraño aspecto de museo de cera entre barroco y tórico al apartamento. Fernández trabaja en una exlguia habitación, de unos ocho metros cuadrados, lo que le impide pintar cuadros grandes.

Se resiente aún de la gravísima enfermedad que le tuvo quince días en coma hace cerca de cuatro años (un choque emocional por una exposición anulada). Empez

excusándose por el tono bajo de su voz, debido a la fatiga, que no debe aumentar. Pronto advertimos que Fernández habla como pinta: su discurso es llano, elaborado con repeticiones y matices, cuidando escrupulosamente la dicción, de la misma forma que cuida la técnica y se fabrica él mismo la pintura. De sus largas, larguísimas y detalladas contestaciones tenemos que resumir la esencia, sin estar seguros de que lo que a nosotros nos parece superfluo no sea para él fundamental.

Únicamente, en su ánimo de no molestar a nadie, Fernández nos rogó que cortásemos algunos pasajes de la conversación. ¿Cómo no hacerlo gustosos? ¿Pero cómo, también, no dejar de lamentar que en España no se haya organizado nunca una exposición suya y que ningún museo español posea un solo cuadro de Fernández?

\* \* \*

—A los veinticuatro años llegó usted a París, y estuvo muy aislado de los medios españoles...

—Durante muchos años yo no conocí más que a tres españoles: Picasso, Miró y González, el escultor. Cuando terminó la guerra de España, vinieron muchos españoles a verme, y entonces comencé a conocer a españoles; a Bergamín, que finalmente es un amigo íntimo, al pintor Pelayo y a otros.

—Tenía, sin embargo, relación con los artistas franceses...

—Sí, mucho más que con españoles. Cuando yo llegué aquí, conocí por primera vez el arte francés de vanguardia, que era completamente desconocido en España en aquel momento. Yo no había visto en España más que la reproducción de un dibujo de Picasso; era todo lo que conocía. Al llegar aquí, un profesor de La Sorbona me tomó simpatía —era un coleccionista de cuadros— y me hizo conocer a todo el mundo, es decir, a Braque, a Le Corbusier, a Ozenfant a Lipchitz..., menos a Picasso, que él no conocía. Y años después yo le presenté a Picasso. Yo pensé entonces que la pintura de vanguardia francesa, que me parecía admirable, ya había dado de sí todo lo que tenía que dar y que había que ir más adelante, pero que para ir más adelante tenía que pasar por todos esos movimientos. De modo que durante años hice cosas abstractas y cubistas; después, surrealistas, y después, durante cierto tiempo, estuve bajo la influencia de Picasso.

—Dice usted bajo su influencia. ¿Era realmente bajo su influencia o colaboraba usted con él sin sufrir esa influencia?

—Yo colaboraba con él, pero, al fin y al cabo, durante dos años hice cosas a lo Picasso, y me acuerdo que un día vino Picasso a mi casa y le presenté un cuadro que representaba una corrida de toros, y le

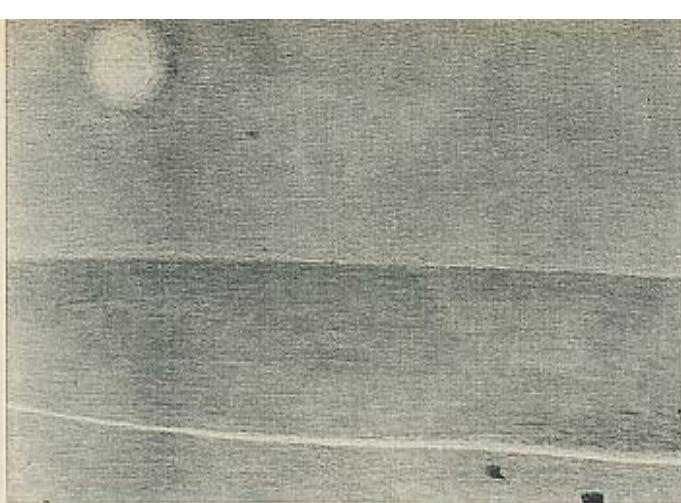
dije: «Mire usted cómo yo le imito». Y me dijo: «Cuando se viene al mundo, todo el mundo tiene un padre y una madre».

—Y más tarde Picasso dijo que quien quisiera ver pintura, que fuese a ver a Fernández, y no a él...

—Sí, Picasso dijo a Zervos: «Lo que yo hago no es pintura, son cosas que me pasan por la cabeza que tengo que hacer en seguida; el que quiera ver pintura tiene que ir a ver a Fernández».

«Después trabajé con él a medias en un dibujo, y yo he pintado enteramente el telón del Catorce de Julio, de la obra de Romain Rolland.

«A Picaso lo conocí de forma curiosa. Me habían dado una carta de presentación para él, y me estuvo dando citas a las que no acudía; me decía que le llamara por teléfono, y siempre me contestaban que no estaba, hasta que un día le mandé una carta en francés en la que le decía: «Cher monsieur (se lo digo ahora en español); yo comprendo que está usted muy ocupado y que hay muchas personas que quieren verle y que usted no tiene tiempo para recibirlos a todas, pero yo también tengo mucho trabajo, también estoy muy ocupado y no tengo tiempo de estar colgado al teléfono continuamente. De modo que "au revoir, monsieur Picasso"». El mismo día recibí una carta urgente de Picasso, diciéndome: «Le espero esta tarde a las dos». Fui a las dos a su casa, y me dijo: «Mire usted, la criada, cuando contesta al teléfono, no sabe nunca lo que tiene que decir». Yo le dije literalmente: «No me cuente usted historias; la criada sabe muy bien que hay que decir que el señor Picasso no está en casa». Entonces se puso a reír, y me dice: «Venga usted cuando quiera, sin telefonar. Venga por la mañana, pues por la mañana yo no trabajo. Desde entonces he pasado veinte años todas las mañanas en casa de Picasso. Un día que yo había salido, me lo encontré en mi casa a la vuelta y me dijo: «¿Quieres ayudarme a pintar un telón? Ven mañana por la mañana, te daré una guasch, y tienes que agrandarla; el telón tiene dieciocho metros por once. No te rompas la cabeza —añadió—: hazlo más o menos como quieras, y los colores los haces más claros». Yo le pregunté: «¿Por qué más claros?». Dijo: «Porque las grandes superficies, cuando se ven de lejos parecen más oscuras». Entonces yo cogí la guasch, pinté el telón, que era enorme, y cuando lo acabé, Picasso vino a verlo; lo encontró bien, y se limitó a poner algunos trazos negros en los contornos, como tiene costumbre de



Mar, sol, barcos.

(POEMA SOBRE EL CUADRO DE FERNANDEZ: "UN VIOLIN, TRES PERAS, UNA MANZANA, UNA PIPA, UN VASO DE VINO A MEDIO LLENAR Y UNA CAJA DE CERILLAS, ENTRE DOS CORTINAS" O)

**HISTORIA ARABESCA**

Dos chavalillos árabes adultos  
[y arabescos,  
que tocaban tocaban dos vio-  
[lines de Ingres casi enanos,  
se paseaban legiblemente  
por las arrugas de dos corti-  
[nas rúnicas,  
cuando, ¡zást!, bruscamente  
[una pipa surgió  
delante de los dos chavales  
[árabes adultos y arabescos,  
una pipa pimpante de papá  
[sobre pies de pepona;  
en semejante instante, caen  
[sobre nuestras puntas  
gordiflones puntitos como  
[manzanas métricas,  
pero los dos chavales árabes  
[adultos y arabescos  
estornudaban en vez de ti-  
[ritar,  
cual tortugas de similitud  
[dadas a la tortura  
estornudan en vez de tiritar,  
y con estilo netamente lineal,  
con sus boquitas en dos di-  
[mensiones,  
preguntan a la pipa sobre un  
[vaso de vino casi a medias,  
que a mitad de camino se en-  
[contraba ahí, justo en la  
[mitad,  
cuyo fin tan finolis finalizaba  
[en un mar calvo  
recubierto de hule.  
"Ese es mi vino" —respondió  
[la pipa—,  
pero podéis tomarlo; en fin,  
forma parte de una naturaleza  
[muerta;  
sí me atrevo a decirlo: de una  
[naturaleza completamente  
[muerta,  
que se encuentra al principio  
[de este camino".  
Los dos chavales árabes adul-  
[tos y arabescos,

cual enanas pirámides carni-  
[voras,  
vaciaron ese vaso casi a me-  
[dias de vino  
y además se tragaron la man-  
[zana, tres peras, la caja de  
[cerillas;  
después de todo esto se sin-  
[tieron la mar de rococós,  
como bomberos pompeyanos  
que bombean la bomba vellu-  
[da y abombada de la Bom-  
[badour, ¡ah!,  
y por sus lindas rabadillas de  
[cisne  
abrieron gigantescos paracai-  
[das carne,  
con ojazos salvajes como es-  
[trellas,  
suelas de pergamino  
y sombreros de ágata ágil-  
[mente pulida;  
los dos chavales árabes adul-  
[tos arabescos  
acabaron perdiendo la santa  
[continencia  
y lanzaron pedradas cuádru-  
[ples y bebés  
contra los ruiñeños, que tán-  
[guidos, cantaban  
sobre verdes jorobas de por-  
[celana,  
violaron los armarios aún con  
[vida  
y al final se tragaron sus vio-  
[lines de Ingres casi enanos  
[los dos,  
esfumándose luego en la noche  
[de Arabia,  
rujiada de atracciones del ti-  
[coaromá Aarón.

JEAN ARP

(Versión castellana:  
José Miguel Ullán)

hacer. Después me dijo: «Vamos a hacer un dibujo al alimón: yo lo empleo y tú lo acabas como te dé la gana, como si fuera un dibujo tuyo». Entonces me dio un dibujo; yo lo terminé y ahora lo tiene él.

—Desde entonces se mantiene esa íntima amistad...

—Bueno, dos veces reñí con él, pues me opuse a algunas arbitrariedades suyas, pero siempre apreció que le dijese las cosas a la cara, y nos volvimos a reconciliar.

—Y ahora no se ven...

—No le he visto desde que está en Mougins; en realidad, no tengo muchas ganas de verle. Porque él me compró dos dibujos muy grandes, eróticos, y una naturaleza muerta, que yo había ya vendido y que él compró al que me la había comprado. El CNAC le telefonó para que prestara el cuadro y los dibujos para la exposición del mes pasado. Primero, el secretario o la mujer de Picasso, que yo no conozco, contestó que lo pidieran por escrito. Escribieron a Picasso, telefonaron y les dijeron que el señor Picasso quería que telefonaran otro día. Telefonaron cinco veces, y a la quinta (Picasso no contestó nunca al teléfono), la persona que contestó, dijo: «El señor Picasso no presta nada». De modo que esto no me da muchas ganas de verle, ¿verdad?

—Volvamos a la frase «si quiere ver pintura vaya a ver a Luis Fernández». Creo que fabrica usted sus propias pinturas, negándose a utilizar las pinturas industriales.

—Bueno, yo he pensado siempre que no se vive más que una vez, y que lo más importante es tener la conciencia tranquila. De modo que he pensado que tenía que aprender el oficio manual de pintor. Para esto he empezado por consultar libros —creo que los conozco todos, antiguos y modernos— sobre este asunto; consulté a los restauradores de cuadros del Museo del Louvre, a químicos, sobre las reacciones de los colores. También fui a ver a un profesor del Instituto de Francia que se llamaba doctor Pollock. Había escrito un libro sobre los problemas de la visión de los colores y de la distancia óptica a la que se colocan los colores y las combinaciones de colores. Porque, por ejemplo, el rojo y el azul; si se pone una superficie roja y una superficie azul de la misma intensidad de luminosidad, y si se aleja uno, el azul es mucho más oscuro que el rojo. Usted habrá visto en el Museo del Louvre el cuadro de Fray Angélico, que está en una sala muy pequeña, y verá usted que los azules son muy claros. Pero este cuadro estaba colocado en una iglesia y se veía desde lejos, donde los azules tenían el valor que

# FERNANDEZ

quería darles Fray Angélico. Este señor Pollack me hizo ir a su casa durante muchos días, y tuvo la bondad de darme lecciones. Y también estaba encantado, porque dijo: «Ningún pintor me ha preguntado nunca nada, y mi libro no se ha vendido nunca». Aprendí, pues, a hacer yo mismo la pintura, con polvos, aceite, huevos, etcétera, según la clase de pintura que quería hacer. Esta pintura es mucho más resistente que la pintura industrial, sobre todo la pintura al huevo. Usted habrá visto en el Louvre que los primitivos que pintaban al huevo están tan bien conservados que parecen que acaban de hacerse. La pintura al óleo se oscurece un poco, más o menos según como esté hecha.

—Hablemos de su misticismo. María Zambrano, en un célebre estudio, dice que es usted un místico...

—... Sin saberlo. Mire usted, María Zambrano es una cosa muy curiosa. Yo la conocí en casa de una amiga, en una cena, y, por casualidad, yo estaba sentado al lado de esta señora, que no conocía. Me dijo: «Me gusta mucho la pintura, y me gustaría encontrar a un pintor que haga esto, esto, esto...», y me estaba describiendo mi propia pintura. Yo no me atreví a decirse lo, y ella me dijo si podía venir a mi estudio. Nada más entrar, dijo que yo hacía lo que ella describía en la comida. Allí, por primera vez, dijo que mi pintura es mística, y hasta me dijo que yo era de esta secta..., como se llama..., que está considerada más o menos como herética...: el quietismo..., que nació en España con el padre Molina. Yo siempre quise leer algo sobre esta secta, los escritos del padre Molina, pero nunca encontré nada. De todas formas, nunca pensé que yo fuera místico ni nada de esto. Pero, en realidad uno no se conoce. Yo he sido siempre antimilitarista. Cuando la ocupación alemana, cuando se empezaban a oír los cañonazos de los ingleses y de los americanos, yo estaba tan contento, y me di cuenta de que yo era antimilitarista sólo en ciertas circunstancias, pero no siempre; estaba encantado. La pintura, para mí, ha sido siempre un misterio. Yo no comprendo la pintura, me parece una cosa como de magia el hecho de que haya unas líneas y unos colores, y que esto exprese el alma de un hombre me parece una cosa incomprensible. Yo creo en todas las religiones y en ninguna. Yo sé que hay una cosa misteriosa, porque lo he sentido muchas veces, pero que no está al alcance del razonamiento humano. Y el arte es tan misterioso como la religión. Este misticismo mío de que se ha-

bia, finalmente, acabo por creer que es verdad, aunque no pienso nunca en esto cuando pinto.

—Quizá su forma de vida, alejada del mundo, su proceso lento y meticuloso de creación, su estudiar días y días cada pincelada, como Manuel de Falla, otro místico, estudiaba días y días una nota... ¿No le parece que su pintura recuerda a la música de Falla?

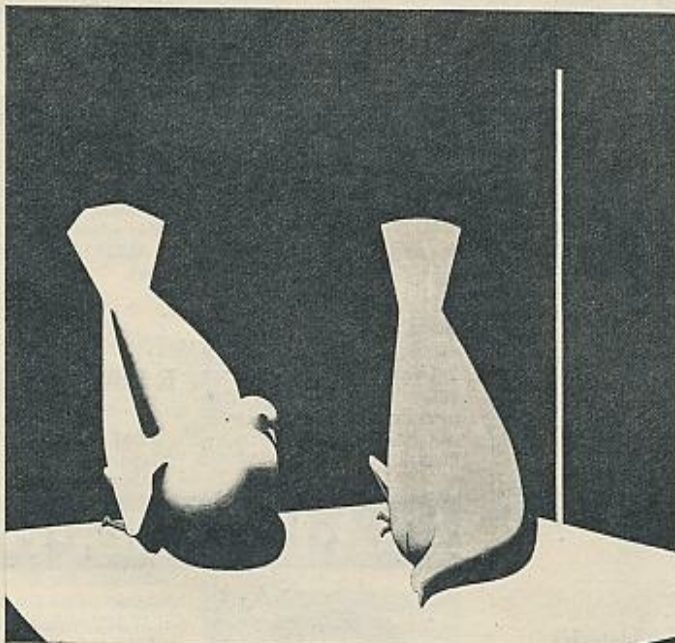
—Es posible, ya me lo dijo el compositor Aldave. En realidad, ahora me doy cuenta de que yo he sido un eremita de la pintura. Yo

haría en el mes de mayo del sesenta y siete. Este hombre, que tenía una galería en Nueva York, tiene ahora galerías en Madrid, en Ginebra, en Roma, en Milán, en todas partes... y no quiero que aparezca su nombre aquí... Me fui a Toulouse, a casa de mi hija, y no volví a tener noticias de la exposición. Le escribí varias cartas y no contestó a ninguna. Ni a un telegrama. Entonces, al volver a París, escribí a la directora de la galería, ya que el propietario no quería contestarme. Esta señorita me envió a un

rá la noche. Yo no quiero que muera aquí, y se lo mando a la sala de reanimación». Entonces me llevaron a la sala de reanimación de La Salpêtrière; allí estuve dos semanas en coma. La primera vez que recibí el conocimiento, me encontré con cosas puestas en todo el cuerpo, con tubos, agujas por todas partes, que aún tengo señales hasta en los pies..., y la primera vez que pude oír algo —había varios médicos alrededor de mi cama— fue a un médico, que decía: «Ha recibido un golpe moral como para matar a un buey». Es lo primero que oí.

—El desconocimiento que tiene el gran público de su obra se debe a su vida de ermitaño y a este acaparamiento por parte de un propietario de galería, en beneficio propio, naturalmente. También, en parte, a la escasez de sus obras.

—Yo trabajo tan despacio, que una vez pasé un año para hacer un cuadro. Normalmente, paso meses. Este «marchand» nunca quiso que yo supiera los precios a que vendía mis cuadros, porque me pagaba muy poco. Le puedo dar ejemplos: Usted ha visto en el CNAC una cabeza de ternero; yo se la vendí por setenta y cinco mil francos —antiguos, naturalmente—: está asegurada en doce millones en el CNAC. Hay un dibujo de palomas por el que me pagó, con muchas dificultades, en el año sesenta y seis, me parece, trescientos cincuenta mil francos antiguos. En el sesenta y ocho se negó a venderlo por diez millones. Esto lo he sabido por dos coleccionistas, que después han venido a verme y me lo han dicho. Además, decía a todo el mundo que yo vivía en la opulencia, que tenía un castillo en el campo, y que, además, yo no quería recibir a nadie y que no me vinieran a molestar. Desde que el médico me dijo: «Le hemos resucitado a usted una vez, pero, por favor, no vuelva aquí; si es posible, no vea más a ese señor», desde entonces no le he visto más. Cuatro veces ha querido venir aquí y cuatro veces he abierto la puerta y la he vuelto a cerrar. Y, desde entonces, hay una serie de gente, periodistas, coleccionistas, «marchands» de cuadros, de París, de Suiza, que vienen a verme, que me quieren comprar cuadros, que me hacen encargos, y ahora estoy trabajando por encargo, como hacían los antiguos. Tengo encargos para dos o tres años. Tengo que hacer una lista, pues acabo por no acordarme... ■ Declaraciones grabadas en magnetófono por RAMON CHAO. Fotos de Jacqueline Hyde. La correspondiente a Luis Fernández es de André Morain.



Dos palomas.

nunca he pensado más que en pintar. Nunca he hecho exposiciones. Cierto día, un «marchand» americano me compró un cuadro, me compró luego todo lo que tenía en el taller, y me dijo que cuando tuviese veinticinco cuadros me haría una exposición en Nueva York. Cuando tuvo los veinticinco cuadros, se negó, años tras año, a hacer la exposición. Pasaron veinte años. Sin decirme nada, vendía los cuadros a precios que son casi los de Picasso, y me los pagaba muy poco. Mi mujer y yo vivíamos en una media miseria. Tenía que pedir dinero prestado a amigos. Cuando se es joven, se puede hacer esto, pero a los sesenta y siete años, como yo tenía, es una cosa muy penosa. Entonces, bajo los consejos de Balenciaga, el modista, y del poeta René Char, le escribí una carta muy seca, exigiéndole que hiciera una exposición mía. Me contestó diciéndome que estaba completamente de acuerdo, y que la

empleado de la galería con una carta muy amable, donde no me decía una palabra de la exposición. Le pregunté al empleado: «¿Es que la hacen o no la hacen?». «No, no la hacen», me contestó. «¿Es una cosa confidencial o puedo hacer uso de su información?». «No, no; la directora de la galería me ha dicho que se lo diga de viva voz». Entonces esto me dio un choque enorme, porque pensé que la única manera que tenía de vivir un poco mejor era que se diera a conocer mi trabajo. Iba a pasar toda mi vida en esta media miseria; mi mujer tiene dieciocho años menos que yo. No se sabe nunca quién muere primero, ¿verdad?, pero normalmente debo ser yo... Y pensé: «Si me muero, dejo a mi mujer sin un céntimo». Entonces perdí el conocimiento, mi mujer llamó a una ambulancia, me llevaron a un hospital, y mi mujer, desde el pasillo, oyó al interno de guardia que decía: «Me traen a un tipo que no pasa-