

Hay otras circunstancias más o menos singulares. En 1953 hice una exposición, mi segunda exposición individual, en la galería Prisse, que era también lugar de reunión de muchos españoles, la primera galería que se abrió en la colonia Juárez. Allí hacían también tertulia el escritor y crítico de cine José de la Colina, el poeta Luis Rius, gente especialmente joven, todos nacidos en España, pero muchos que habían llegado a México siendo aún niños. También estaba el historiador Emilio García Riera. Iba asimismo gente de más edad, como Josep Bartolí, un importante contacto en mi juventud, que hizo dibujos formidables, a lo Grosz, sobre los campos de concentración en Francia, donde él mismo había estado encerrado, como tantos otros españoles republicanos.

Realmente la «generación de la ruptura» surge después de la galería Prisse. Para mí también ése fue un momento muy importante; importante durante muchos años. Como ya dije, Juan García Ponce sería el crítico defensor de la generación de la ruptura, de todos nosotros, mientras que Margarita Nelken escribía sólo a favor mío, no de todo el grupo.

Con Margarita Nelken tuve, ya lo decía antes, una amistad muy estrecha. Nos caíamos muy bien, pese a la diferencia de edad. La visitaba cada semana, me hablaba de Goya, de Dalí, de España. Ella había sido la primera persona que había escrito sobre Dalí, lo mismo que sobre Gutiérrez Solana y otros.

*—La impronta de Leopoldo Méndez y de Gráfica Popular, que no careció de interés en su juventud, ¿ha quedado en el olvido?*

—Éstos eran los enemigos, definitivamente, a los que yo combatía. Aunque hay grabados míos, hechos al linóleo, de finales de los años cuarenta, en los que muestro mucho interés por la gráfica popular, después me desentendí. Arremetimos contra Gráfica Popular igual que contra el muralismo. Hablo en plural, aunque era yo el que arremetía. No es que a Vicente Rojo, a Felguérez o a Fernando García Ponce —hermano de Juan, que murió, como tantos otros pintores de mi generación, por darle al trago— les interesara Gráfica Popular. Todo lo contrario, pero ellos no escribían, mientras que yo sí. Empecé a escribir contra el muralismo. David Alfaro Siqueiros era mi blanco favorito, al igual que Diego Rivera. Orozco no, porque ya se había muerto en 1947. Yo atacaba esta cultura mexicanista de contenido político, de la que también formaba parte Gráfica Popular. Me metía con ellos, sobre todo porque era una dictadura verdaderamente férrea. Siqueiros había escrito un manifiesto en el que decía: «No hay más ruta que la nuestra».

*—No sólo se ha mostrado usted disconforme con el arte mexicanista. ¿Qué hay de aquel manifiesto de 1961 al que usted se sumó, el de los «hartos», que surgió por iniciativa de Mathias Goeritz?*

—En esa época yo me fui a vivir a Italia y fue poco antes cuando Mathias Goeritz encabezó el grupo de los «hartos». Esta iniciativa no era nada en

contra de la cultura mexicanista, sino que, al contrario, denunciábamos el comercialismo absurdo que existía en la pintura neoyorkina y europea, el dictado de las modas, las imposiciones de las galerías. En fin, nos decíamos «hartos» de todo eso que, de alguna manera, sigue siendo actual e incluso se ha agrandado.

Mathias Goeritz llevaba siempre unos papelitos engomados en los que se leía: «Estamos hartos». En cualquier lugar público se los pegaba a la gente. En Nueva York estuvo en la puerta del Museo de Arte Moderno repartiendo unas hojitas con el manifiesto firmado con todos nosotros. Fue un artista espléndido, también pedagogo, con un gran sentido de la arquitectura, aun sin ser él mismo arquitecto, como lo demuestran sus colaboraciones con Luis Barragán.

—*José Luis Cuevas, además de ser pintor-escritor, ha tenido la literatura como constante referencia en su obra plástica. Por ejemplo, ha ilustrado, entre otros, a Kafka, Borges y Quevedo. ¿Cómo ha trabajado? ¿Es la literatura una especie de disculpa para la ilustración, una fuente de inspiración, un discurso paralelo a lo que muestran sus imágenes?*

—Sólo he ilustrado a aquellos autores que realmente me interesan. Siempre he actuado con la más absoluta libertad. Por ejemplo, en el «Limited Editions Club», una editorial de Nueva York, me pidieron que ilustrase a algún autor y, como había ganado el Premio Nobel Elías Canetti, me propusieron *Las voces de Marraquesh*. Lo leí y después lo devolví diciendo que no podía ilustrarlo. Son cuentos en los que aparecen camellos y burros, «yo no sé dibujarlos y no pienso aprender», les dije. Yo ya había ilustrado a Kafka y me propusieron entonces *La metamorfosis*. Acepté. Pero Max Brod en su testamento prohíbe a los futuros ilustradores de *La metamorfosis* que representen el bicho. Y, «¿cómo vas a ilustrar esta obra sin dibujar al monstruo, si todo el relato transcurre con Gregorio Samsa ya convertido en un insecto?», me dije. Cavilé mucho sobre cómo hacerlo. La novela empieza: «Después de una noche agitada Gregorio Samsa despertó convertido en un insecto...». Entonces decidí dibujar lo que Kafka no cuenta, esa noche agitada. Fueron cosas que se me ocurrieron, cosas de mi imaginación. Así es como ilustré el libro. Cuando concluí, dibujé también un insecto y lo entregué con los demás grabados. Al día siguiente me lo devolvieron. Así que era cierto, no querían insecto.

Cuando salió en 1957 mi primer libro sobre Kafka, que tuvo un sonado éxito en su momento, dije un chiste que aún recuerdo bien. En una entrevista me preguntaron qué obras de Kafka había leído. «Yo ninguna —contesté—. Estaba tan ocupado ilustrándolo, que no tuve tiempo de leerlo».

—*Aparte de que sea figurativa, puede decirse que en su obra hay una completa ausencia de todo lo que no sea figura humana. Desde luego que hay bichos, pero en ningún caso hay paisaje. No se sabe nada del entorno de*

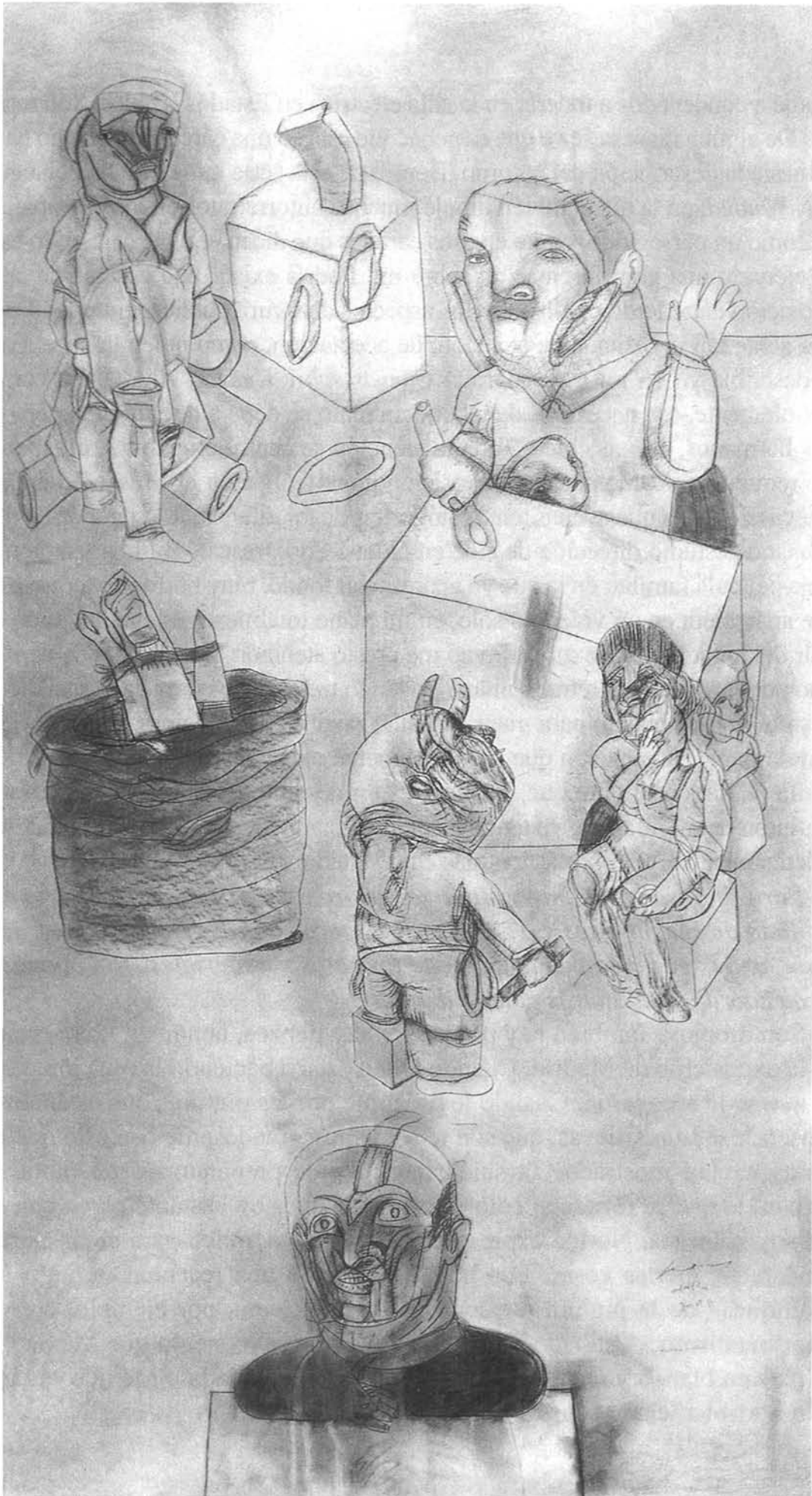
*los actores del drama. ¿Son esos cuartos cerrados parte de la intención literaria de sus imágenes, una especie de escenarios teatrales?*

—Mi primer contacto con el arte fue la pintura. De niño llevaba conmigo una libreta con reproducciones de Rembrandt. De todos modos, la literatura, la narrativa en especial, estuvo muy cerca de mí desde la infancia. Empecé con Julio Verne y Salgari, después Charles Dickens, Victor Hugo, etc. Dostoyevski fue otra de mis pasiones. De la narrativa lo que te queda son los personajes. Cuando yo escribo no describo el ambiente, como lo hacen por lo general los narradores. Pero, cuando recuerdas la gran literatura, recuerdas realmente personajes, por ejemplo, Madame Bovary o los hermanos Karamazov. Lo que estás imaginando durante la lectura son personajes, caracteres. La poesía ya es otra cosa.

Cuando viajo en automóvil no miro el paisaje, no me interesa. Pero si entro en algún sitio, un burdel, por ejemplo, o un manicomio, como en mis tiempos de adolescencia, entonces estoy enfrentado a personajes, los diferentes tipos de putas o de locos, los caracteres. Y en mis imágenes, ciertamente, los personajes son lo que queda fijado. Las miradas, por ejemplo, tienen mucha importancia. Aparecen en mis cuadros unos espacios cerrados donde se sitúan las figuras, figuras sin entorno. Eso sí, a veces coloco ventanas en esos cuartos. Si me preguntan a qué se asoman esas ventanas, respondo que a otro cuadro de José Luis Cuevas.

*—Con Rembrandt, ese pintor favorito de su niñez, y con Van Gogh, Schiele y otros tantos autores comparte usted una doble causa. Por un lado, una fuerte tendencia a la expresión como reto de la pintura, en particular a la expresión humana. Por otro lado, la autorrepresentación. Como ellos, se diría que usted tiene una compulsiva necesidad de autorretratarse. También se ha autobiografiado abundantemente. Incluso ha llevado esa autorrepresentación a extremos paródicos, como la costumbre de sacarse diariamente una foto o como aquella campaña en la que se propuso realizar una gran edición de «bebés Cuevas». ¿Qué función tienen estas estrategias? ¿Son un apoyo para publicitarse, acciones al margen, algo más central?*

—Hablabas de la escritura. Ésta obedece a algo, una necesidad de tratar de explicarme, como desconfiando de que la imagen plástica sea suficiente para el espectador. De ahí la obsesión por las autobiografías. Llevo un montón de ellas escritas. Es como decir: ésta ha sido mi vida, esto es lo que yo he hecho, de alguna manera para la mejor comprensión de la obra. No olvides que nuestro tiempo ha sido el de la biografía de los artistas. Se trata de entender al hacedor de algo a través de los avatares de su vida. El autorretrato es una forma de autobiografía. Para mí, su necesidad surge desde muy niño. *Tolerancia* es una serie de más de cien obras, aunque en la muestra del Reina Sofía sólo se hayan expuesto tres dibujos. En *Crimen*, de 1968, también una serie muy grande,



Mi estudio en Sevilla, 1991

dibujé a condenados a muerte en la silla eléctrica en Estados Unidos. Son retratos. De alguna manera se ve que es gente que está en una cárcel, aunque no haya demasiada descripción del entorno. Dentro de esta serie hubo otra de perseguidos, *Wanted*, en la que también dibujé muchos autorretratos en los que aparezco como un perseguido, como en esos carteles que dicen «Se busca». Todo esto ha ejercido una gran fascinación sobre mí. Podría existir una especie de contradicción entre lo dibujado y ciertos aspectos de figura pública, entre la obra y una gente tan necesitada de atención, de aceptación, como quien la hace. Esto lo describía yo en mi autobiografía *Cuevas sobre Cuevas*. Ahí señalo cómo, posiblemente, esa necesidad de reconocimiento se debe a que fui el tercero de mis hermanos, el más chico. Toda la atención se centró en ellos. A mí apenas me retrataron. Al montar una exposición iconográfica en el Museo José Luis Cuevas descubrí que apenas tenía fotografías de mi infancia. La segunda de mis hijas, que estudió dirección de cine en Nueva York, rescató mi imagen de una vieja película familiar en la que yo aparezco al fondo, muy borroso, y consiguió que apareciera en un vídeo yo solo, en un plano totalmente estelar, tratando de salir del lugar en el que mi padre no me prestó atención, no por falta de cariño, sino por cansancio de retratar niños. Yo tengo tres hijas y en mi caso sucedió lo mismo. Esto lo cuento para tratar de hallar razones psicológicas de esa necesidad de llamar la atención que definitivamente existe en mí. Aparte de la fotografía diaria, costumbre que, yo creo, es un desquite porque apenas me fotografiaron en mi infancia, yo tengo ganado un campeonato, casi mundial, de ser prácticamente el artista plástico más entrevistado y el más fotografiado.

*–Para finalizar esta entrevista, que pasará a engrosar el récord: hemos hablado de sus pinturas y de sus dibujos, pero el caso es que la diferencia entre ambos es fundamentalmente de formatos y materiales. ¿Se opondría a considerar sus pinturas como dibujos?*

–Son dibujos. También hay pinturas y hay lienzos, aunque no han estado en la exposición de Madrid. Cuando Ullán estaba haciendo la relación parece que se le escaparon. Cuando le pregunté por las pinturas que están en el Museo José Luis Cuevas, que son telas, y muy grandes, me contestó que no se las habían mostrado. También hay dibujos preparatorios de pinturas. Pero en lo que se refiere al color, reconozco que soy bastante parco con él. No soy colorista. No me expreso con el color, lo aplico para crear ciertas atmósferas, ciertas cosas. Eso ha sido también una reacción frente a los «colorines» de la pintura mexicanista, la de Rivera, por ejemplo, con su color mentiroso, destinado a los turistas. Además yo siento que México es un país en blanco y negro, bastante sombrío. La ciudad de México es también horriblemente oscura.

J. A.