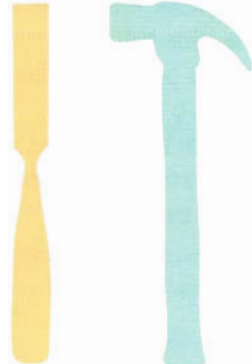


LUCIO MUÑOZ, poeta de la madera

Por Antonio Camacho Atalaya y J. Enrique Peraza



TUVE LA OPORTUNIDAD de visitar detenidamente la exposición antológica que de la obra de Lucio Muñoz realizó en el Centro de Arte de Reina Sofía.

Extasiado, maravillado y asombrado compartí mi sorpresa con cientos de visitantes que con comodidad deambulábamos en tan monumental recinto.

Mi sorpresa se basó en estar viendo que, con lo que para mí son retales, un genio hace maravillas. Unas maravillas que no sé si son cuadros, tallas o relieves.

El principal material es la madera, tanto en sí misma como en forma de tablero contrachapado (de maderas varias, con encolados diversos y con gruesos aproximados entre 7 y 9 mm) como soporte de la obra.

Entre las maderas sólidas, destacaría:

- Trozos de ramas, tal cual.
- Trozos pequeños de restos de aserrado (de longitudes aproximadas de 15 a 30 cm y escuadrías de 15 a 20 mm y testas no cortadas a escuadra. Con aristas vivas o con gemas.
- Pedazos de tablillas de parquet mosaico.
- Astillas grandes.
- Trozos de persianas de madera con o sin anillas metálicas de unión.
- Etc, etc.

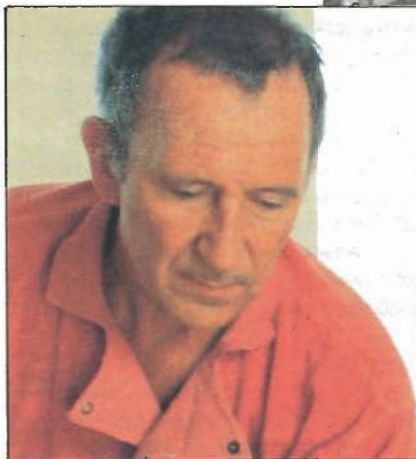
Algunos de los objetos metálicos que utiliza en la realización de sus obras son las ya mencionadas lamas de unión de las persianas, clavos puntas (de unos 50 mm de longitud y 3 ó 4 mm de grueso), tachuelas, etc.

También emplea chapas de desenrollo de unas 10 décimas, superpuestas al soporte. Se podían observar cuadros con soporte de tablero contrachapado de unos 3,40 x 1,83 m, con bordes cortados de (aparentemente) cualquier forma y cuyas aristas estaban biseladas de múltiples maneras.

Diversos cuadros estaban enmarcados con listones de madera que forman un bastidor ensamblado a tope o con falsa lengüeta y los tableros adheridos a él por encolado o clavado.

Algunos cuadros pertenecientes a colecciones particulares estaban protegidos por un cristal.

En ocasiones, para su elaboración, ha raspado la superficie del tablero, dejando al descubierto trozos de la chapa siguiente, observándose que el encolado es fenólico.



Lucio Muñoz nos recibe en ropa de faena: camiseta naranja y pantalón de loneta. Una indumentaria sencilla, como sencilla y transparente es su conversación que engancha rápidamente con el interlocutor. La profundidad de sus juicios, su amplia cultura y su humanismo cálido nos han animado a reproducir íntegra esta entrevista que se aparta quizá un poco del tono habitual de la revista pero creemos que enriquecerá enormemente a nuestros lectores.

AITIM.- Por favor, Sr. Muñoz, queremos conocer su biografía.

MUÑOZ.- Mi familia procedía de la Alcarria, aunque nací en Madrid. Mi padre era de Torija y mi madre de Córcoles.

A.- ¿En seguida le surgió la vena artística?

M.- Sí, muy pronto. Lo cual no quiere decir nada respecto a lo que mucha gente cree sobre predestinación: a lo sumo predisposición. En el bachillerato solía sacar bastantes malas notas: una o dos asignaturas suspensas, aprobados rabiosos y sobresalientes en dibujo (un dibujo muy poco creativo: limitado a copiar láminas). Yo notaba un placer casi físico y una sorpresa al dibujar.

A.- ¿Cuál es su primer recuerdo pictórico?

M.- Coger una lámina del libro de Historia y ponerla en el cristal para copiarla sobre un papel: aquello me parecía algo divino, sublevante. Empecé a pintar sin que nadie me lo explicara. En esos años de mi niñez, recuerdo que un amigo me sacó de la creencia que los cuadros del Museo del Prado estaban hechos con máquinas. ¡Creía que tenía que ser una máquina extraordinaria! (Ese era mi nivel artístico).

Un día ví unos tubos de pintura en un escaparate: compré mis primeras acuarelas. Como me faltaba un color, al comprarlo me vendieron óleo. Así fuí conociendo los materiales.

En otra oportunidad, al comprar un bastidor, observé que lo vendían con lienzo; como me llegaba el dinero, lo compré; cuando lo envolvían pregunté por el marco: estaba encima de un caballete con un marco barroco. ¡Creía que el precio incluía a todo! Todo tuve que descubrirlo así.

A.- Luego llegó la etapa de todo el bachillerato.

M.- Hasta 5º curso, en que me expulsaron. En el laboratorio de ciencias del colegio de los agustinos, había un oso al que le pelé (lo mismo que hacía con el rabo de mi gato) el pelo en columna salomónica.

Me echaron y entré en la tienda de comestibles de mi padre. Allí estuve poco más de un año con muy poca vocación. Coincidió conocer a una señora que hacía copias de cuadros (Dª Trinidad de la Torre), muy divertida e hija de general, que quiso desarrollar mis conocimientos pictóricos. Al tiempo, me autorizó mi padre a asistir a unas clases de dibujo en el Centro de Instrucción Comercial. El horario era de 9 a 11 de la noche y tuve la suerte de encontrar un magnífico profesor, D. Eduardo Navarro (el primero de los tres magníficos Eduardos: los otros fueron Peña y Chicharro) con el que empecé a dibujar seriamente.

A.- Manteniendo el trabajo en la tienda.

M.- Sí, aunque me servía para robarle algo de tiempo. En seguida me matriculé en Bellas Artes, en donde tenía un horario que cumplir. De esa manera me liberé de la tienda.

A.- Por la edad que le calculo, en esos años, la carrera de Bellas Artes no tenía mucho prestigio.

M.- No era una carrera muy respetable para aquella época y sí algo sospechosa: casi nadie consideraba normal pintar mujeres desnudas al final de la década de los 40.

A.- ¿Repitió curso en Bellas Artes?

M.- No. Ahí tuve sobresalientes, matrículas de honor y premios extraordinarios. Esto tampoco quiere decir nada: conocía matrículas de honor que fueron, después, unas calamidades.

A.- En esos años: ¿se vislumbraba a lo que iba a llegar?

M.- Creo que sí. En el último año no me dieron matrículas de honor porque ya deformaba un poco la realidad: empezaba a cubistizar, a dividir en planos. ¡Y si permanezco un par de años más, me echan! Comencé a tener cierta influencia del cubismo.

A.- ¿Sustituía ya el lienzo por el tablero contrachapado?

M.- Al comienzo de la carrera, no. Estaba la asignatura de "Procedimientos pictóricos", en la que enseñan a preparar y clavar los lienzos, a utilizar las diversas clases de pinturas (más o menos grasas, más o menos absorbentes) y que



de izq. a dcha.:
Sen Mol. 1989.
Interior de violeta Isia. 1990.
Balmas de Boek. 1989.

constituye una asignatura fundamental en tu formación técnica para conseguir que el cuadro, no se desconche, no amarillee, etc.

No podíamos emplear como soporte al tablero porque era más caro y por su tamaño; la tela se puede enrollar, pero llevar en el transporte público un tablero es muy incómodo.

Yo empecé a susituir el lienzo por la madera porque tenía una propensión muy natural a arañar, a siluetear, a hacer cosas con la espátula, a hacer cortes...

A.- Una actitud algo agresiva con el soporte.

M.- Y no te digo nada cuando después principié a quemar: dar una veladura de alcohol o de aguarrás y pegarle fuego. Hay que pensar en esos lienzos tan esponjosos en que se va el disolvente por detrás: en la Facultad no podías hacer eso. Pero enseguida tuve un pequeñísimo estudio en donde llegué a quemarme hasta las pestañas.

A.- ¿Cómo controlaba aquellos incendios?

M.- Pues tumbándolos en el suelo y con jerséis viejos empapados en agua. Pero no eran tan incendios: se quemaba poco a poco. Claro que en ocasiones se cometen errores o te los hacen cometer: en lugar de aguarrás te venden disolventes (sucedáneos que son muy inflamables). Por eso, fui acostumbrándome al tablero.

A.- También el contrachapado sufriría su manera de trabajar.

M.- Por sorpresa, una vez empecé con una espátula a levantar la primera chapa del tablero y me apareció otra chapa con la veta de la madera en otro sentido y con la superficie mucho más rugosa; jera un contraste precioso, muy bonito! Fue un cuadro del año 1957 que compró el actor Vincent Price y a su muerte lo donó a un Museo que desconozco.

Esto, que surgió de una manera fortuita, comencé a fomentarlo.

A.- ¿Cuántas herramientas son necesarias para su quehacer?

M.- No son muchas. Siempre he tenido gubias y formones; también azuelas, sobre todo desde que hice Aránzazu.

A.- No son muchas en formas, pero sí en variedad. Pueden existir decenas de gubias y formones distintos debido al ancho del filo, a su rectitud, a su peso, etc. ¿Y en cuanto a madera?

M.- Procuo que tengan un tratamiento adecuado. Por pura casualidad, soy amigo de Adrián Piera, de cuando las fiestas de juventud. Mi estudio estaba al lado de su almacén de maderas de Bravo Murillo e iba a verle a él y a su hermano: me dieron consejos muy buenos sobre tratamientos de maderas y que pude comprobar que coincidían con los de los restauradores de obras de arte. Por ejemplo, tratar a la madera por detrás, igual que lo hayas tratado por delante (bien sea, óleo, alquitrán o temple). En cuanto a la calidad, no me fijo en ella. Me fijo en que me sean útiles y estimulantes en su manejo y en que puedan adquirir el color que yo quiera. Únicamente, al hacer murales es cuando puedo buscar determinada especie.

A.- De todos modos, Vd. ya conocerá casi todas las maderas que pueda necesitar.

M.- Yo, lo que más compro es contrachapado y tablero alistonado (que por cierto, está desapareciendo) y después listones de pinos.



A lo largo de la charla mantenida con Lucio Muñoz, queda patente la influencia en su obra de la literatura, especialmente Kafka y de Bernhard en los últimos años. Alguna de las imágenes con que se ilustra esta entrevista están sacadas del número 58 de la revista Nueva Forma, publicación de vanguardia arquitectónica que tuvo tanta influencia en los finales 60 y primeros setenta. En aquel número, dedicado al mural de Aránzazu, se incluían, además de las fotografías citadas, algunas frases extraídas de EL PROCESO, de Kafka, que encajaban especialmente bien con la obra que ilustraban. Es por esto que nos hemos permitido la libertad de incluirlas aquí como homenaje, tanto a la obra de Lucio Muñoz como a la revista citada.

En cuanto a su protección, ya casi no la trato por la cantidad de productos que llevan mis obras. En mi primera época (finales de los 50), trabajaba mucho con barnices de alquitrán y todos mis cuadros tienen muchas capas; pues nunca les ha atacado ningún bicho. En cambio, alguna vez, los listones que coloco perimetralmente, sí se han deshecho por la carcoma.

A.- ¿Qué maderas emplea en los murales?

M.- En el de Aránzazu, principalmente, ukola, abebay y samanguila.

A.- Para Vd., Aránzazu, es algo especial. ¿Qué fue, cómo fue?

M.- Un concurso nacional en el que estaban como Jurado Chillida, Oteiza, Saenz de Oiza y de la Fuente Ferrari, entre otros. Los frailes consiguieron que un empresario navarro sufragara la madera que después sufrí yo, porque son madera muy fibrosas de las que salen chispas: las azuelas saltaban de lo durísimas que son.

Me ayudaron unos yugueros gallegos y los integrantes de una carpintería vasca: de ellos aprendí a usar la azuela (que no es tan fácil).

No hace mucho, hice otro mural en la Casa del Cordón (Burgos) con esa maravilla de madera con la que se fabrican los lápices.

A.- El cedro.

M.- El cedro responde magníficamente al corte. Como la obra iba en el techo, nos aseguramos que ninguna pieza pudiera caerse. En realidad es imposible porque además de sus ensamblados en cola de milano y enclavijado, iban atornilladas y con tirafondos.

A.- ¿Hace también esos mecanizados para ensamblar?

M.- No eso lo hacen otras personas. En realidad, si hubiera tenido que hacer una labor muy artesanal, hubiera pintado de otra manera. Aunque desde luego con madera, porque es un material que me va y me gusta (prueba de ello es que no me ha cansado). Para mí, pintar es pensar en la madera.

A.- ¿Algún cuadro suyo lo han hecho otras personas?

M.- En alguna ocasión, después de hacer diferentes bocetos con sus perspectivas y sus cotas y poner numeración a las diferentes piezas, otras personas se ponían mano a la obra: pero me lo hacían demasiado bien y yo tenía que enseñarles a hacerlo adecuadamente mal. Pero en cualquier caso era sólo el comienzo mecánico del cuadro.

A.- A la gente le gusta hacer, como norma general, las cosas bien.

M.- Sí, son muy perfeccionistas, pero ten presente que yo después lo voy a aplastar y la mayoría de las cosas las arrancaré. Estas colaboraciones me venían bien para evitar la fatiga de la imagen: si estoy mucho tiempo delante de esa imagen, al final pierde seducción y se necesita la impronta de cualquier sugerencia.

Hoy, en estos menesteres, me ayudan pintores jóvenes. Hace poco hicimos un techo en la Casa del Cordón de Burgos, con cedro.

A.- ¿Qué etapas se pueden considerar en su vida artística?

M.- Yo no lo llamaría etapas, al menos no tienen relación con esta cosa de la madera y además son etapas que tienen una apariencia y pueden tener otro sentido más en profundidad.

En la Antológica del Centro Reina Sofía, se vió la coherencia en realidad yo no puedo hacer grandes cambios. Mi caso no es el de algunos artistas que pueden pasar de una pintura fría y geométrica a un expresionismo exacerbado.

A.- Lo que caracteriza al común de su obra (y su amplitud se acerca a los cuarenta años) es cierto sentido enigmático.
M.- Así es y muy próximo a lo misterioso, y a un cierto romanticismo de difícil definición; cercano a algún elemento de la realidad (no a la objetiva), con referencias al paisaje (aunque nunca plenamente reconocible): es decir, buscando la capacidad de evocación de las cosas.

A.- ¿Se olvida algo de su autobiografía?

M.- Cuando terminé mis estudios obtuve una beca del gobierno francés y estuve un año en París. En esa época, en España no había nada de nada y fue un período fundamental en mi obra y en la vida de otros artistas de mi generación que por primera vez podíamos salir (casi todos con becas de otros países).

A.- A esta persona que pinta, que es Vd. ¿qué otras cosas le pasan a la vez?

M.- A esa edad de que os hablaba, tenía unas dudas fundamentales entre la pintura, la música y la poesía:
Las tres aficciones con el mismo valor.

A lo mejor mi origen humilde y la época en que me tocó vivir, fue lo que me llevó hacia la pintura. Recordáis qué presenté la pintura como algo altamente sospechoso en esos años. ¿Para qué os voy a decir la poesía! Eso hubiera sido, casi, casi como una declaración de homosexualidad. Y la música era como un señor con un platillo en el suelo y tocando un violín en una esquina. Esas eran las imágenes que mi padre podía tener de mis aficciones.

A.- Estoy completamente de acuerdo con Vd. A su padre le gustaría más la pintura: es más fácil vender un cuadro que una poesía.

M.- Además, la pintura tenía una carrera oficial y un título y siempre podría pintar un cuadro con gitanas si no conseguía otra cosa.

A.- Entonces es fácil deducir qué elementos culturales han tenido mayor influencia en su obra.

M.- Desde luego, la música y la poesía. Y creo que siguen estando presentes. Hasta me he apoyado en ellas para titular bastantes obras mías.

Me impactó mucho Kafka en mi juventud y últimamente Thomas Bernhard, un escritor austríaco que me ha impresionado mucho: varios de mis cuadros están apoyados en obsesiones de Bernhard.

A.- ¿Y la música?

M.- Me apasiona. Tengo íntimos amigos compositores y me paso la vida en los conciertos. Soy más amigo de los críticos de música que de los de arte. (risas)

A.- Por lo menos son más inofensivos. Cuando trabaja ¿escucha música?

M.- Siempre, siempre. A parte de todo lo fundamental que es para mí, es también una terapia que la tengo clasificada: yo sé, según mi estado de ánimo y según la hora qué música debo oír; y según está el cuadro y según lo que yo tengo que buscar en ese cuadro (¿qué le pasa; por qué no sale! ¿por dónde debo ir?: Si es problema del desaliño poético, si le falta fuerza, si le sobra evidencia, si es demasiado obvio). ¡Hasta de esa manera tan practicante empleo a veces la música!

A.- ¿Qué términos artísticos se deben emplear para encuadrar su trabajos?

M.- Esta pregunta debería ser respondida por los críticos. Nuestra generación anduvo muy próxima al informalismo abstracto (aunque fue una época corta y muy útil para todos nosotros).

¿La denominación de lo que hago yo?: No lo sé. (Y además encantado de no saberlo).

A.- Simplificando: ¿podemos afirmar que Vd. es autor de cuadros?

M.- Sí, sí, soy pintor (entre otras cosas, porque no soy escultor). Me apasiona la escultura, pero no veo la tercera dimensión; en la clase de modelado, veía siempre plano: un surco, para mí, es una raya en negro.

A.- ¿Cuántas obras ha realizado?

M.- Es muy difícil de calcular. Lo único que te puedo decir es que desde no pintar ningún cuadro (muy raro, aunque pudo haber un año de crisis), o pintar 4 ó 5, o pintar cincuenta. Lo normal son 20-25 cuadros al año.

Por otra parte, aquel pequeño púlpito no hubiera llamado la atención de K. si no hubiera estado iluminado por una lámpara de las que se encienden antes de los sermones. ¿Iba, pues, a iniciarse un sermón?... Si así era, ¿por qué no se anunciaba por medio del órgano? ¿Quería el sacerdote dirigirse exclusivamente a K., lo cual, en efecto, se explicaba en un templo tan vacío? Los órganos catedralicios, sin embargo, callaban y solo relucían débilmente en lo alto de las tinieblas en que anidaban bajo la bóveda.

A.- En la elección de la madera, sus chapas y tableros como materia prima fundamental para realizar sus cuadros: ¿no puede haber algún tipo de evocación, de antecedentes?

M.- No lo sé. Desde luego, tiene algo muy de pulsión; de pulsión casi desde niño: del niño que chapotea en el barro. Tened en cuenta que mis cuadros, aparte de la madera, tienen siempre mucha riqueza de textura, mucha materia: y todo eso es muy sensorial, muy de palpar, de tocar.

A.- Los rasgos de la madera partida son más bien agresivos que moldeables: son hirientes.

M.- Muchas veces me han comentado que en bastantes cuadros es como el mar: es capaz de una gran dulzura y de una gran violencia a la vez. Hay cómo un afán destructivo y constructivo. Me baso en la construcción y destruyo. Al final es cómo una batalla y el cuadro es el resultado, un equilibrio del que no puedo pasar.

A.- ¿La madera le sorprende o se las sabe todas?

M.- Suele ocurrir algo muy natural: si una madera se astilla o se chasca de una manera bella y expresiva: no hay nada que aprender. ¡eso es así y se acabó! No se puede corregir. Siempre aprendo algo.

A.- Cuando rompe la madera: ¿sabe lo que se va a encontrar?

M.- Sí, lo controlo bastante. A los listones, unas veces los corto con sierra y otras los chasco. Sé la manera como van a abrir y pisarlos y tirar.

Lo mismo ocurre cuando tallo un contrachapado con la azuela por detrás.

Y otro tanto sucede con el alistonado; por el color de la cola conozco la dificultad de los listones.

Aparte, tampoco admitiría un gran control, también me interesa mucho el azar, por ser algo muy natural, muy de la naturaleza. Son azares dentro de unas leyes físicas establecidas a las que, a veces, trato de alterar. Eso le da veracidad y no está demasiado violentada.

A.- Se puede decir que algo parecido busca almacenando los tableros y la madera a la intemperie.

M.- Efectivamente, los tengo como a los vinos: no hay material que lleva seis meses y otros que están desde hace tres años. Se van haciendo viejos y perdiendo características, pero (según el trabajo ahora) toda va pintado con poliacetato de vinilo en capas muy gruesas.

A.- ¿Siempre recubre la madera degradada por la atmósfera?

M.- No, tengo cuadros totalmente plastificados que transparentan los hongos y moho de su superficie. Y otros tienen manchas naturales.

A.- ¿El control y el descontrol de sus obras?

M.- Pues como en la vida misma; un excesivo control hace la vida insostenible y con un descontrol total no vas a ningún sitio.

A.- ¿Nos puede referir la inspiración que necesita en la elección de sus temas?

M.- Se puede contestar a tu pregunta sin utilizar la palabra inspiración.

DESCRIPCIÓN FÍSICA DE ALGUNA DE SUS OBRAS

SEÑALES PARA ORIENTARSE EN LAS VIAS

Colección del artista

Oleo/lienzo, 92 x 120 cm. Es una pintura, sin nada superpuesto. La obra está protegida por una especie de caja con tapa de cristal. El soporte es un tablero, que lleva un preperco en todo el perímetro, de unos 5 mm de grueso.





A.- Cuando mencionó el autor austriaco, dijo que le sugirió...

M.- Tu mismo utilizas el término “sugerencia”: sugerir es otra cosa que inspiración. Haría falta hablar de lucidez. Nosotros mismos nos lo preguntamos mucho: ¿por qué esto sale y aquello no? ¿y esto que iba muy bien, está cada día peor y no hay manera que entre en vereda?

A lo mejor, a los quince días, se te ocurre algo que parece un disparate. Muchas veces sucede que el cuadro está mal, pero es que tiene que estar muchísimo peor: hacer verdaderas barbaridades, atreverte a lo que sea para encontrar el equilibrio.

A.- ¿A Vd la comida, el lugar donde come, la compañía que le rodea en la mesa; le ha servido, artísticamente, alguna vez?

M.- Me interesa mucho la gastronomía, pero no hasta ese punto. Me gusta comer bien, pero no soportaría comer siempre en restaurantes de lujo: necesito abrir una lata de sardinas en aceite o comer un bocata de calamares.

A.- Por contra y debido a las prisas por terminar algo: ¿ha mal comido?

M.- No. Esa relación tal visceral (y nunca mejor dicho) no ha existido. Desde luego, mis intestinos no transmiten absolutamente nada a la mente: lo único que transmiten es que están rabiosos porque quieren comida o si han comido mucho transmiten un sueño a la mente.

A.- Perdone. Se lee y se escucha que el comer es un arte: “el arte de la buena mesa”. Seguramente no tendré mejor ocasión para conrastarla.

M.- No, no. (¡Si podría ser!). Por ejemplo, el amor sí influye. El como estás, alegre o enfadado, no tanto.

A.- Puesto que realiza, normalmente, más de un cuadro al mes: ¿trabaja en más de un cuadro a la vez?

M.- Sí, pero no tiene relación con la cantidad, depende de las épocas y las técnicas que se utilicen. Cuando empleo una técnica de secado lento, no hay más remedio que esperar: una capa de tres centímetros de cola, en menos de 15 ó 20 días no seca. Esto en principio no me gustaba mucho, pero como son procesos muy poco a poco, acabas por acostumbrarte. Yo necesitaba comenzar un cuadro y seguir con él hasta que lo terminara. Luego, cuando por obligación, te detienes y comienzas en otro, te das cuenta que también tiene sus ventajas: al estar sin verlo unos días, cuando lo vuelves a ver, el paisaje se ha renovado.

A.- Cuando toma la decisión de comenzar un cuadro: ¿sabe desde el principio los materiales que necesitará?

M.- No, cuando comienzo un cuadro no sé casi nada. A veces sí. A veces tengo una idea concreta o un pequeño boceto. He visto formas en un libro o en cualquier sitio que me han resultado sugerentes y arranco de eso, aunque luego se va transformando y puede resultar algo que no tiene nada que ver.

Cuando tienes un lienzo o una madera en blanco, en el momento que haces una línea, la siguiente ya está condicionada: todo tiene una relación. Un cuadro puede ser muy caótico y pones en el centro una horizontal y has establecido, de entrada, una tranquilidad: la referencia al horizonte, hay una arriba y un abajo y está todo interrelacionado.

A.- ¿alguien que quiera un trabajo de Lucio Muñoz puede encargarle un cuadro?

M.- No. En los murales, sí. Cuadros de encargo los hacen pintores figurativos, porque normalmente el cliente elige el tema. Todavía hay algunas gentes extrañas que siguen haciendo esos planteamientos. Hace poco, en un concurso de pintura (cuyo premio eran varios millones) te exigían un tema: haciendo ésto, de un escobazo te quitas de encima la mitad de la pintura española.

Se puede hablar de un tema, pero no es una realidad objetiva. Yo, de hecho, he agrupado temas, haciendo series con títulos parecidos. En mi Antológica había dos series sobre dos personajes inventados: Bohe y Moh.

A.- ¿Qué representan estos personajes?

M.- Para mí tienen su historia. Representan actitudes distintas del ser humano y más también, distintos componentes: el masculino, el femenino; la violencia, la ternura. Hay un montón siempre de dualidades, de conflictos, de resultados positivos en la confluencia y en el acuerdo entre sus conflictos.

Hay cosas mías que no me gustan y que lucho contra ellas: también aparecen en la pintura.

A.- ¿Tiene algún proyecto artístico que aún no haya podido realizar?

M.- Es buena pregunta. El proyecto artístico y el deseo artístico fundamental es llevar a cabo lo que yo quería hacer y eso no ha salido. Lo que pasa es que con los años me doy cuenta que no puede salir y que es lógico que no salga: si saliera, yo habría terminado y habría dejado de pintar.

Estas tratando de conseguir algo que has soñado desde que empezaste, que luego se ha ido modificando con los años, enriqueciendo, cambiando y que en definitiva es un motor, un deseo que intuyes pero que nunca puedes alcanzar. Siempre, el final del cuadro (cuando lo firmas) es un dejarlo por imposible.

A.- Otra vez será.

M.- De repente, algo te empieza a interesar y te dices: "Me parece que está empezando a salir por aquí algo..." ;pero es algo que va a acabar siendo algo!, pero que nunca acaba de serlo.

A lo largo de los años he puesto cantidad de títulos de "proyecto para..", incluso para una Catedral, para un "Amanecer general" (¡fíjate qué maravilla!) y sólo pueden ser eso, proyectos. Pero no renuncio a ese "amanecer general".

A.- El mensaje que sus obras transmiten: ¿cómo debemos entenderlo? ¿Vd. qué nos quiere decir?

M.- Hay mucho que hablar sobre eso, en muchos sentidos. Yo podría tratar de explicar cuál es ese mensaje, cómo se debe entender y qué quiere decir. Pero lo he intentado tantas veces, que la conclusión a que he llegado es que no se debe "entender" de ninguna manera y que yo no quiero decir nada, porque esto pertenece a otro lenguaje, que no es el de la palabra y considero que hay una prepotencia de la palabra por encima de otros lenguajes que creo que está haciendo mucho daño al lenguaje de la pintura en los últimos tiempos: hay una serie de señores que se empeñan en traducirlo todo a palabras, explicarlo todo y lo que no explican (cuando se puede explicar), son sólo trivialidades, porque incluso cuando no son trivialidades, sólo son conceptos básicos, conceptos que tienen un interés y una importancia, pero que no tienen nada que ver con que el lenguaje pictórico sólo con el oral.

A.- Se puede hacer un cuadro dentro de los más puros cánones y ser baladí.

M.- Y componer una música aleatoria, electrónica, trabajada con los mejores equipos y sintetizadores y hacer una pena de música. ¡Y a lo mejor con un piano desfinado se hace una maravilla!

El problema está en querer explicar cosas que es una verdadera estafa quererlas explicar porque la gente entonces, puede llegar a creerse que han entendido algo y no han entendido nada. Yo a Vds no les puedo explicar Mozart: sois vosotros los que tenéis que ponerlos a oír música y quizás algún día podáis entender algo. Puedo escuchar veinte versiones de un movimiento de una sonata y, más o menos, decir cuales son las buenas. Lo que se puede explicar de Mozart es superfluo, porque Mozart es mágico. Alguna vez me han hecho entrevistas para que los lectores me comprendan: es una estupidez, porque lo que pueda decir son mentiras sin intención y el señor que vea el cuadro !que se olvide de todo eso!

La música es la música y la pintura es la pintura. El oído y la vista son unas cosas y la palabra es otra cosa que sirve para entendernos, pero sin dar prepotencia a la palabra.

A.- Quisiéramos conocer su opinión sobre cómo convive la madera con otros materiales (cemento, etc).

M.- Lo que creéis que es cemento, no es cemento. Procuero que la convivencia de los materiales tenga cierta lógica. La cola es de poliacetato de vinilo y la pasta es serrín que tiene algo de pigmento para colorearlo (a veces algo de pasta de papel para que sea más suave): son materiales que funcionan bien.

A.- Vd. estudió procedimientos pictóricos.

M.- Pero en aquella época no había pinturas plásticas ni acrílicas.

A.- ¿Los pigmentos están elaborados aquí?

M.- Son los pigmentos con los que se fabrican las pinturas; los compro en polvo, aunque también los utilizo en tubo (acrílicos). Hasta hace unos años, trabajaba con óleos.

A.- ¿Oleos en polvo?

M.- No. El óleo en polvo es un disparate porque metes una cantidad de aceite tremenda.

Cuando no tenía dinero, fabricaba óleo y se lo vendía a mis compañeros y sacaba justo para pintar gratis. Ahora todo es acrílico.

A.- Los cuadros que nos rodean en el estudio: ¿están acabados?

M.- Los que veis, están acabados. A veces tienen algo de inacabado (es una pregunta bastante normal). Además es algo que a mí me gusta también: lo único que está acabado es la muerte. Todo lo que está vivo está inacabado.

A.- ¿Tiene discípulos?

M.- No, porque no se puede llamar discípulos a los asistentes a sendos talleres de arte actual: uno en el Círculo de Bellas Artes y otro en relación con el Círculo que dí en Las Palmas. Son experiencias de un mes, muy bonitas, agotadoras, muy a tope, porque tratar en ese tiempo de dejar huella que merezca la pena en veinte alumnos es absolutamente agotador: una paliza espantosa.

A.- ¿Qué factores determinan el precio de sus cuadros?

M.- Como el de todos: los factores del libre mercado, de la sociedad en que vivimos. Siempre hago el comentario de que la aventura del arte se desarrolla en el estudio, hasta que llega Macarrón u otra empresa de transporte y se inicia otra aventura en la que se puede participar o no: hay compañeros que participan ¡y no veas lo bien que lo hacen! Yo participo casi lo mínimo. El precio es la cotización que tengas. Suele haber unos precios nacionales y otros internacionales. A mí sólo me dan confianza los internacionales.

No influye el número de cuadros producidos, aunque hay casos en que sí tiene que ver. Por ejemplo, con Antonio López: un pintor maravilloso, fabuloso, pero que tiene una producción tan sumamente limitada, que en los últimos tres años no ha terminado ningún cuadro. Para el próximo que termine, habrá bofetadas y eso que superan los cien millones.

A.- Lo que hablaba del lenguaje y el precio de un cuadro ¿Tienen relación?

M.- Creo que sí: es otro orden de cosas. Si por un Van Gogh se han pagado 7.000 millones de pesetas: ¿cuánto valen las Meninas? ¿cuánto vale el Partenón?

A.-¿Entonces, Velázquez es mejor pintor que Van Gogh?

M.- El holandés es un pintor extraordinario, que me apasiona ¡pero es que al lado de Velázquez... como no me hables de Fidias, de muy poquito más puedes hablar! De Leonardo, y con cuidado de Vermeer.

A.- El Perito de Montes que soy yo, pensaba que los flamencos y los italianos estaban por delante de los pintores españoles. ¿qué le satisface más en esta vida?

M.- En esta vida, lo que más me satisface es la vida, claro, y no me satisface otra cosa porque no hay más opciones. En línea con tu intención, lo que más me satisface es el arte, la naturaleza, el amor la amistad.

A.- Al llegar a tu residencia hemos visto la silueta del eucalipto. Es muy bella la silueta de este árbol tan denostado, no es monótona.

M.- No sé si me equivoqué al plantarlo, pero me dijeron que espantaba a los mosquitos. Los eucaliptos que estaban al lado de la piscina los quitamos porque la llenaban de bolitas y dejamos los que están cerca de la calle. Y mosquitos ya no hay.

A.- Entre las muchas virtudes de esta vilipendiada especie está esa y su contribución a aliviar los bronquios de los



*Proyecto para un
atardecer. 1967*

humanos. Pero mi intención se refería a la belleza de las copas tan variadas del eucaliptus globulus.

M.- A mí, los árboles que más me emocionan, en realidad, son los frutales.

A.- ¡Qué chasco! ¡Son bellos los árboles frutales?

M.- Sí. Es como hablar en general de animales y luego hablar del perro. Yo no sé si es más bello que un león o que un ciervo, pero si elijo un animal, tengo que preferirle por su proximidad conmigo.

Reconozco la impresionante belleza de los árboles forestales. Pero esto es una cosa y otra es la convivencia, el estar todo el día cogiendo el árbol, tocándole; que tenga frutas; conocer bien la hoja; distinguir uno de otro; el olor; el sabor de la fruta; el paso del tiempo en las yemas, en la flor...: es lo que llamo contacto humano, vivo.

A.- Todos los vegetales tienen flores; pero mientras los árboles forestales suelen tenerlas incoloras, los frutales rivalizan en los colores de sus pétalos.

M.- Ayer mismo estuve viendo como se ha desarrollado un granado de unos setenta años, con el tronco retorcido, de una belleza increíble. Todos los árboles tienen flor, pero hay que ver la del granado!: esa cosa tan carmosa, tan dura; y luego la fruta de la granada: abres la granada y lo que tiene por dentro: ese milagro de brillo y de color que es una maravilla.

A.- Haciendo uso del simil del niño que chapotea, creo que un artista de su categoría puede ser providencial, un enviado de Dios.

M.- No. Para ser un enviado de Dios, yo tendría que creer en Dios. Cuando me preguntan sobre el arte religioso yo suelo decir que en igualdad de condiciones, admito que es mejor que el artista sea un creyente. Pienso que si Fray Angélico no hubiera sido creyente (y que tampoco estoy muy seguro, porque en aquellas épocas vaya Vd. a saber lo que pasaba en las celdas) hubiera pintado peor o con menor espiritualidad, aunque no sé por qué tenía que ser inferior la espiritualidad del amor de una monja. De todos modos, si Dios mandara a alguien no mandaría a un pintor, sino a alguien contundente para que metiera en razón a esta manada irracional y voraz en que nos hemos convertido. Somos los únicos que estamos desafinando en la naturaleza creada por El. Una naturaleza en la que se observa alguna chapucilla, pero con una cierta armonía, un cierto equilibrio, una cierta lógica: el mundo se ha ido configurando con arreglo a unas ciertas leyes naturales que parecen bastante aceptables aunque parezcan crueles a nuestras mentes.

Nosotros, desde el momento en que aparecimos, fuimos una especie de cancer aunque salpicando con alguna "Pasión según



MAYO, 1957

Colección del artista

Sobre un tablero está sujeta una **arpillera** y con pintura que al hacer cuerpo resaltan (estratificadamente) diversos **planos**. La pintura no cubre toda la superficie, quedando al descubierto agujeros de la trama del lienzo.

Marco: caja sin tapa. El canto del tablero es tapado por la arpillera.



PINTURA SOBRE TABLA, 1959

Colección del artista

Mixta/tabla. Aproximadamente de 200 cm de largo y 100 cm de alto.

Es un tablero contrachapado de **madera varia (okume, calabó)** con su chapa exterior **arañada, arrancada y surcada**. También tiene **algunos trozos pegados de otros contrachapados**. Algún trozo de la cara está casi intacto.

Ha quemado o pintado de negro más del 50% del cuadro.



DICIEMBRE N° 2, 1958

Colección del artista

Mixta/tabla. 190 cm de alto y 140 cm de ancho.

Especies de chapas de madera, de unos 5 a 7 mm, que se encuentran en tres capas.



ECCE HOMO. 1963

Colección del artista

Mixta/tabla. 240 cm de alto y 200 cm de ancho.

En su elaboración destacan dos tipos de materiales:

*Gran cantidad de maderas

- Listones de unos 35 cm de anchura.

- Tablas de 50 cm de longitud y de 20 x 150 mm.

- Tiras de madera de 60 a 120 cm y escuadría de 20 x 8 mm con testas rotas al azar.

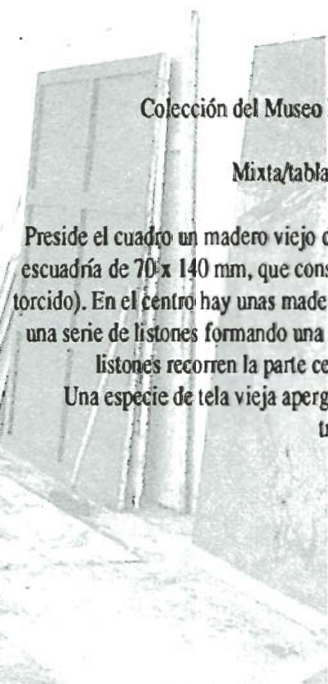
- Trozos de lamas de persianas que conservan las chapas metálicas de unión.

* Unos cuerpos, parecidos a escorias de carbón, recubiertos de pintura azulona.



Mixta/tabla. 162 cm de ancho y 120 cm de alto.

Sobre una base de listones (de aproximadamente 35 mm de anchura), ha recubierto el frente del cuadro de grandes trozos de chapas de desenrollado, dejando zonas lisas y quemadas y otras grandes zonas recubiertas de un acabado granulento. Algunos trozos de estas chapas están violentadas de forma diversa. Casi todos los trozos de listones que quedan a la vista, también están violentados de varios modos. Posee 9 ó 10 agujeros (uno parece el hueco de un gran nudo) que dan la impresión de estar hechos con taladro, con secciones internas deformadas y algunos avellanados.



LA VACA. 1964

Colección del Museo Español de Arte Contemporáneo

Mixta/tabla. 230 cm de alto y 190 de ancho.

Preside el cuadro un madero viejo de más de un metro de longitud y escuadría de 70 x 140 mm, que conserva un clavo de forja (grande y torcido). En el centro hay unas maderas curvadas hacia arriba. Abajo, una serie de listones formando una especie de rústica armazón. Tres listones recorren la parte central uniendo bastidor y madera. Una especie de tela vieja apergamizada, en grandes y pequeños troncos, cubre el tema del cuadro. Posee muchas hoquedades.



ERA TILCA. 1987

Colección particular. Alicante.

Mixta/tabla. 146 cm de alto por 114 cm de ancho.

La cara del tablero lleva pegado algo parecido a un papel; éste no llega al canto.

Sobre un fondo en el que predomina el verde oscuro, hay una capa de pintura algo sólida (costras). El motivo central parece un sombrero de señora visto de espaldas (parece que tiene el cabello atado en una coleta). El ala de ese sombrero es como una tela blanca arrugada, solidificada pintada de negro mediante escobazos. La parte superior tiene un rectángulo de lo mismo, pero el blanco está "matado" por un colorido de suciedad (verdín, etc).



San Mateo" o algún Partenón que nos redime en parte, sólo en parte.

A.- ¿Vd. considera como una cosa natural poseer sus portentosas cualidades artísticas?

M.- No creo que sean portentosas, aparte de eso, depende del valor que se dé al arte en cada época. A lo mejor, ahora se le está valorando mucho, quizás debido a la caída de las religiones, etc y se necesita otro tipo de fe; vaya Vd a saber.

También influye el momento en que se vive. No es lo mismo nacer un poco antes de una guerra civil y ser un niño en la guerra civil que se te muera tu madre cuando tengas cinco años y ser el más pequeño de una familia o tener otras circunstancias bien distintas: mucho más gratas o mucho peores.

A.- Se admite generalmente que la belleza en el arte es una aproximación a la belleza suprema, a ese arquetipo que sólo se da en Dios con plenitud y que el ser humano no es sólo animal: tiene que tener un alma, un espíritu dentro de sí.

M.- Una complejidad cerebral de los mecanismos del cerebro, de sus conexiones.

A.- Lo cerebral es puramente material.

M.- El espíritu, el corazón, la emoción... todo está en el cerebro. Yo, en cualquier caso, me siento tan absolutamente capaz o incapaz de negar la trascendencia (cualquier tipo de trascendencia: la existencia del alma o como lo quieras llamar) como de afirmarla.

No tengo en mi poder los datos para decantarme, por lo que como conclusión tengo que respetar las dos actitudes. Personalmente creo que como premio a una conducta ética hacia los demás en esta vida terrenal, es más bello no esperar ningún tipo de recompensa.

Creo que desear la nada: es más elegante y más espiritual que el premio de la trascendencia. ¿Por qué tienen que darme como recompensa la vida eterna?: parece demasiado lujo para lo que yo pueda dar y demasiado material. Tanto que hasta se han tenido que tranquilizar con la resurrección de la carne... ¿de qué carne? ¿en qué quedamos?

A.- Pero la otra opción es el sinsentido, que también parece muy fuerte.

M.- Por qué es un sinsentido? A lo mejor lo que no tiene sentido es que el hombre sea capaz de formularse estas preguntas ya que no tiene respuesta. Volviendo al arte el concepto de belleza es muy revisable. Yo lo veo como un concepto aleatorio casi personal que en todo momento, debe revisarse. La evolución del gusto (que es su pariente próximo tiene mucho que ver con la belleza y sus cánones mutables. La belleza es algo afortunadamente... inseguro, movable, vivo.

Ya espiritualidad es lo mismo. En cuestiones religiosas, lo único que digo (en broma y en serio) es que no creo, pero que creo en San Antonio de Padua porque me encuentra las cosas que pierdo y en la Virgen de Aránzazu, como creo en el amor.

Estuve con esta Virgen y le hice lo que mejor podía hacer, que sabía hacer. Fue como un esfuerzo de espiritualidad en mi vida. Yo creo en ella aunque no sé muy bien lo que es. Puede que sea el AMOR.

De hecho, cuando he tenido problemas gordos, he rezado a la Virgen de Aránzazu siendo ateo y siempre me ha hecho caso. Lo que prueba que es majísima, puro amor.

A.- Mis padres me enseñaron la misma devoción. Encarando la parte final de la entrevista, recuerdo que en la Facultad de Bellas Artes de Madrid son muy reacios a emplear las modernas técnicas de encolado porque no se conoce su comportamiento en el transcurrir del tiempo: siguen utilizando la antiquísima cola de conejo y similares que les garantiza poder rehacer una obra encolada en las mismas condiciones que lo hizo el autor varios siglos atrás.

Vd. emplea chapas encoladas con urea y fenol; resinas sintéticas descubiertas hace menos de cien años. ¿Pueden ser un riesgo?

M.- Yo, en estas cuestiones, me guío por los buenos restauradores de obras de arte. También los hay en la Facultad. Estuve hablando largo y tendido con algunos; que me dieron absoluta tranquilidad cuando empecé a emplear colas. No creo que haya el menor problema. Cuando me encuentro con algún producto nuevo, amigos químicos me lo analizan. Además, no es lo mismo que un material esté a la intemperie que protegido en un museo, en una vivienda. Hay muchas cosas que se podían degradar antes.

¿Colas animales?: cualquier restaurador sabe que se descomponen. Yo, los pocos problemas que he tenido han sido por ellas. Se secan, pierden elasticidad, pierden fuerza, no soportan traslados que conlleven cambios climáticos y los movimientos de la madera.

A.- Sus cuadros, al tener superpuestos tantos estratos de materiales, se prestan a ser focos de ataques xilófagos. Una mariposa descontrolada en contraría un lugar ideal para su puesta.

M.- O en una tabla flamenca o en un sarcófago egipcio que también tienen sitio: mira, si en un cuadro mío, con toda la suciedad que tu quieras, puede habitar un ser vivo, casi me ilusiona.

Los restauradores, a lo largo de la historia, se preocupan de estos temas. Hace poco, me enviaron un dossier (parecido al nuestro

Un gran triángulo de llamas brillaba a lo lejos sobre el altar mayor. No sabría K. decir silas había visto antes. Quizá acababan de encenderlas. Los sacristanes son silenciosos por profesión, apenas se les advierte. Al volverse por casualidad, observó, algunos pasos tras él, un gran cirio también encendido. Por luminoso que fuese, resultaba insuficiente para iluminar las esculturas que se hallaban casi todas en la gran sombra de las naves laterales.

por el número de preguntas) desde Inglaterra (de la Tate Gallery) y que tuve que devolver porque venía en inglés y ya estoy harto de tanto inglés. Pero en fin su interés es proteger los materiales de las obras de arte a lo largo de los años y de cada cuadro tienen una ficha con los materiales empleados en ellos para que los restauradores puedan obrar en consecuencia.

A.- Hemos intentado con nuestras preguntas que los lectores conozcan el mérito de un quehacer de las características artísticas como el suyo. Un mérito reconocido por los críticos de arte y los museos del ancho mundo.

Quisiéramos aprovechar estos momentos para conocer su opinión ante el hecho de lo difícil que es en ocasiones recibir en vida los laureles que se otorgan mucho después.

Por ejemplo, Van Gogh coetáneo y vecino de Monet, Renoir y Cézanne, muere en la penuria dejando detrás de sí un impresionante trabajo en cantidad y calidad. A Gauguin le sucedió algo parecido. ¿Artísticamente, cómo puede adelantarse tanto una persona? Los citados pintores galos: ¿no pudieron vislumbrar el mérito de su colega?

M.- Es bonita la pregunta. Creo que Gauguin pudo defender a Van Gogh y su hermano Theo también (pero como era familiar, podían creer que obraba de parte). En el resto de las personas que citas, hay que darse cuenta que iban de rompedores, abriendo brecha: todo el que se adelanta a su tiempo, aunque sea mínimamente, tiene dificultades porque no existen códigos para descifrar ese mensaje.

Nunca hay nada nuevo absolutamente, porque sería ininteligible. Pero aun esas aportaciones renovadoras, la sociedad no las puede asimilar hasta que no pasa cierto tiempo.

Pasa en todo. Tu oyes hoy "La consagración de la primavera" de Stravinsky y es como si oyeras una zarzuela y piensas: ¿cómo pudo haber gente que se sintiera dolida, herida y ofendida cuando se estrenó?

Ese adelantarse, para ser comprensivo, exige un cambio de gusto. Ese cambio superacelerado, como quemando etapas que ha tenido el artista (porque ha estado dedicado a ello apasionadamente) es un adelanto descomunal.

Hay quien piensa que los cuadros de Van Gogh y las obras de Kafka no se las merece la Humanidad y deberían haber sido destruidas. después me ha dado cuenta que no hay que ser tan duro y no se puede exigir a la gente que entienda lo que yo sí entiendo porque estoy metido en ello.

A.- Desde hace muchos años he querido hacer esta pregunta. Contemplando los cuadros de Goya y los de sus cuñados (los Bayeu), me gustan más lo de éstos. Mi opinión no es válida porque no entiendo de arte. ¿Pudieron ser tan feas las decenas de personas de la Corte de Carlos IV que Goya retrató en grupos como por separado?

Admito a Goya por sus series, tales como los "Caprichos", "Desastres de la guerra" y sus cuadros costumbristas en los que parece un precursor, pero sus retratos de Pintor de Cámara me crean muchas dudas.

M.- No tenía por que hacer exáctos a sus personajes. Fíjate lo que se ha alterado después la realidad objetiva. Con Goya pasa que tiene cuadros muy flojos y cuadros maravillosos, como el de la "condesa de Chinchón". En cuanto a esa caricaturización que tu hablas, está claro que hay una crítica de lo más hiriente y de lo más mordaz: es como él veía a esa gente. A mí me gusta más como veía Velázquez. Al margen de la pintura, era su actitud humana de mayor altura. En "Las Meninas" no tenía por qué ridiculizar al personaje: calaba hasta el alma y nos mete en aquel ambiente tan absolutamente real y equilibrado, con su actitud casi majestuosa, profunda y desdenosa a la vez. Me preguntas por Goya y te hablo de Velázquez ;pero eso es lo que no tiene Goya!

Goya se implica más en las cosas, altera la realidad buscando una expresividad fuerte y creíble. Tiene retratos de encargo poco convincentes, como si los hubiera pintado de mala gana, sin gustarle el modelo y por necesidad de dinero. Parece decir: "esta persona no entiende: quiero bajar pronto e irme a pintar a la maja". Y "La maja" es una maravilla, pintado con verdadero gusto. Al final, siempre que se altera la realidad en beneficio de la expresión, es positivo.

A.- Según los críticos, en ese terreno, el campeón es Picasso.

M.- Efectivamente, era el mayor alterador de la realidad, aunque casi siempre era creíble, casi siempre era verdad. Y mira que en aras de esa expresividad se han hecho cosas increíbles, gratuitas y falsas, pero él no.

A.- Hay cuadros que no sé por donde mirarlos para intentar comprender su intención.

M.- Hay cuadros que salen afortunados y otros malos. En mi caso, los rompo y pinto otro. Al final de los que considero buenos, pero también puedo equivocarme.

A.- Creo que aceptaría con sumo agrado cualquier cosa que tuviera su impronta.

M.- Eso es peligroso. Los cuadros malos hay que destruirlos, aunque alguien se enamore de ellos. Imagínate que acaban en un museo: ¡Menudo testigo!

A.- ¿Cómo es su reflexión sobre su obra artística?



Estaba a punto de abandonar la catedral y se aproximaba ya el espacio libre que le separaba de la salida cuando oyó por primera vez la voz del sacerdote. Era una voz poderosa y cultivada. ¡Cómo resonaba en el templo, dispuesto para recibirla! Pero no era a los fieles a quienes llamaba el eclesiástico. No había cómo enganarse o buscar escapatorias. Acababa de pronunciar su nombre, ¡José K.!

M.- Siempre tiendo a creer que lo último que estoy haciendo es lo mejor. A veces me doy cuenta que lo de los años tal era peor que lo de años antes. Y también hago otra reflexión: ¿Quién me dice que dentro de cinco años no voy a pensar otra cosa que lo que pienso ahora?

A.- Desde luego, Vd. Don Lucio, no debe preocuparse lo más mínimo. Estas reflexiones le honran, pero para casi el 100% de sus admiradores es como discutir sobre el sexo de los ángeles.

M.- Muchas gracias y voy a corresponder a tu amabilidad. En esta entrevista he tenido la suerte de encontrarme con preguntas que nadie me ha hecho nunca: tanto por el lado de la madera como por la lógica de las otras. Desde que recibí el guión, he pensado: si conociera a esa persona, le preguntaría tal cosa” y en ese “tal” están muchas de tus preguntas.