



Prólogo

De ser pintor literario a ser literato pintor

En 2005 invité a José María a participar en la exposición colectiva *Pintores literarios*, un proyecto que concebí para la Fundación Rafael Botí como aplicación moderna de la famosa frase de Horacio: la pintura es como la poesía (*ut pictura poesis*), es decir, las dos se dedican por igual a contar historias. Por supuesto los nueve artistas seleccionados (5 de ellos directamente relacionados con Sevilla, nada menos) cumplían de sobra con esta facultad narrativa pinceles en mano y la exposición resultó ser un éxito... algo criticado debido a que se consideró desde el principio como un manifiesto defensor de la práctica pictórica en una época particularmente adversa a este género de arte, es decir, pasado de moda. Compréndame: a pesar de que estemos al final de la segunda década del siglo XXI, no consigo olvidar que en la primera patria de Marcel Duchamp —la mía— ya era mal visto pintar en la década de los cincuenta del pasado siglo. ¡Cómo pasa el tiempo!

Pero es debido a la asociación de la práctica pictórica con la literatura que este proyecto suscitó la mayor polémica, a pesar de que en el catálogo me esforcé en explicar que no se trataba de una exposición de

obras ilustrativas de textos determinados, como las de William Blake elaboradas a partir de la lectura de la *Divina Comedia*, sino que las historias que contaban estos pintores literarios no tenían ningún precedente escrito. Para despejar cualquier duda al respecto, me apoyé incluso en el famoso prólogo que Dufresnoy escribió para su *Arte de la pintura* y donde encontramos la máxima apología de esta igualdad:

La pintura y la poesía son dos hermanas gemelas, tanto se parecen que se prestan alternativamente la una a la otra su oficio y su nombre. A la primera la llamamos poesía muda, y pintura parlante a la otra.

Palabras nada sorprendentes viniendo de un pintor igualmente valorado como poeta en su tiempo. Tampoco puedo pasar por alto que supo atraer la atención crítica de Roger de Piles, ese máximo «moderno» que defendía en la Francia de Luis XIV la importancia del color en las obras de los seguidores de la escuela veneciana («rubenistas»), mientras los herederos del neoclasicismo florentino («antiguos» o «poussinistas»), seguían dando más importancia al dibujo.

Y es que siempre hubo guerras fratricidas entre las distintas corrientes pictóricas que se han alternado a lo largo de la Historia del arte («¡dos artistas se pelean mientras el diablo duerme!» —leo en este libro, y ¡vaya si la imagen es goyesca!—: antiguos contra modernos, clásicos contra barrocos —incluidos en estos los románticos (Ingres contra Delacroix, es decir, ¡el estreñimiento del color contra la diarrea del color!)—, alegóricos contra simbolistas, figurativos contra abstractos,

líricos contra expresionistas, posmodernos contra modernos y modernos recalcitrantes contra posmodernos —la vanguardia que es *tradición sin traición* contra la traición sin tradición del posmodernismo—, etc., etc., eternos motivos de batalla que sirven de legitimidad a muchas succulentas reflexiones en este libro.

Por supuesto el diablo Larrondo pone a todos de acuerdo con su arte de la pintura: es igual de «antiguo-moderno poussinista» que «moderno-antiguo rubenista», Ingres y Delacroix a la vez, o viceversa, sólo es cuestión de ojo. Por un lado sabe captar lo esencial de una forma para que su mente la represente mediante un dibujo exacto, y por otro vestirla con la más delicada armonía de colores siguiendo a rajatabla los consejos de Roger de Piles: sin el artificio del color esa vieja dama no seduce. Pero aquí no acaba el papel de árbitro del pintor Larrondo, pues aún estamos viendo los coletazos del máximo conflicto artístico del siglo XX: Duchamp contra el gremio de los pintores. (*¡Tonto como un pintor!* —pontificó el divino Marcel desde una tribuna en Estados Unidos), o mejor, el arte conceptual dando la puntilla a la pintura. «Ha aflorado —escribió en 2009 José María— una especie de complejo que está haciendo mucho daño y que facilita el terreno a los que apuestan por dinamitarlo todo y por matar todo para tener el terreno libre. La primera en ser ajusticiada es la pintura.» Solución para apaciguar el ánimo de estos nuevos antiguos y modernos enfrentados: compartir conceptos con los nietos de Duchamp sí, de acuerdo, pero pintándolos.

Uno de los cuadros más «literarios» que me prestó José María para *Pintores literarios* fue *Utamaro*, una

maravillosa traducción pictórica de una historia que se cuenta de este famoso maestro. A propósito de esta obra escribí:

Consciente del gran daño que su castigo iba a producir al pintor, el emperador del Japón le condenó a guardar atadas las manos un mes tras haberle acusado de un delito fiscal. En una primera lectura, vemos que esas manos atadas nos hablan de la condición de cualquier preso, Cristo incluido, y que su sombra proyectada en forma de alas resulta ser uno de los más hermosos cantos a la libertad de espíritu. Luego percibimos que, si bien estas manos atadas pertenecen a un pintor, en realidad la condición que denuncia José María es la que sufre actualmente el género pictórico preso de una moda todopoderosa que sólo tiene ojos para el arte objetual, virtual y de instalación: para este nuevo arte, la habilidad de las manos no cuenta para nada.

Tener la mano «metida» en la inmaterialidad etérea de los conceptos y la mente en la untuosa pasta de la pintura-pintura resulta no solamente imprescindible para ser un destacado pintor de *palabras pintadas*, también ayuda a ser un buen narrador de historias escritas sobre arte. Esta defensa de la pintura (más concretamente de la figuración «literaria» en el caso de un José María que no se olvida de precisar: «Me parece estupendo que se utilice la literatura para adentrarse en la plástica. Pero también debería serlo desarrollar una actitud literaria a la hora de elucubrar ésta última sin complejos»), podría parecer una obsesión por mi parte —y por la suya, desde luego, pero ¿alguna vez en

la Historia del Arte se pudo dar cuenta de una pintura que no fuera obsesiva?— si no fuera porque el encuentro con mi nombre en su libro me parece una invitación disimulada a seguir debatiendo sobre el apremiante tema. Y por algo más: sus reflexiones sobre «el final de la pintura» —y del arte en general— sirven de trampolín para dejarnos entrever cuál es su posición en el mundo, y facilitarnos unos cuantos datos sobre la formación de su personalidad hasta convertirse en el pintor que conocemos.

El día de la inauguración de los *Pintores literarios* en Córdoba, lejos estaba yo de pensar que catorce años más tarde me estaría dado hablar otra vez de estas alas de la libertad que proyecta la mente de José María sobre el lienzo de la actualidad artística ultrajado por el ninguneo de la pintura. Y no refiriéndome esta vez a un pintor literario, sino a un literato pintor que utiliza en sus escritos los mismos recursos semánticos (además de su particular sentido del humor) que hacen tan inconfundibles sus cuadros en cualquier exposición colectiva. Leer las historias que nos cuenta en esta compilación de textos consigue estimular nuestra mente en un ejercicio de autoestima que logra hacernos cómplices al cien por cien del ingenio de su autor, una meta que no siempre se alcanza con cualquier libro.

Muchas historias que aparecen en esta *Gran parada* contienen anécdotas o reflexiones que fueron evocadas primeramente con imágenes en algunos de sus cuadros, no solamente haciendo de puente referencial entre ambos géneros de expresión, sino también de pivote irónico que une a ambos en una especie de «marca de la casa» dedicada a la denuncia de la inso-

portable levedad de la sociedad neocapitalista (*la falta de ética y el peligro del pensamiento único...*) después de haber condenado a los artistas a vivir en un mundo con un arte muerto (*dixit* Danto): tal es el caso de la evocación de la charca de cocodrilos (*La Charca tiene un rey*), el magma de un volcán (*La Siesta*), el despertador digital que podría marcar la hora matutina 6:66 (666 —un cuadro diabólico de 1997 que siempre me fascinó—)...

Claro que tras mencionar esa cifra de la bestia toca ahora hablar de la infancia de José María en Villafranca de los Barros, su pueblo natal ubicado en el kilómetro 666 de la Ruta de la Plata y protagonista de muchos recuerdos evocados en este libro. La leyenda —puesto que la vida de todo gran artista siempre se presta a la creación de leyendas que hacen máspreciadas sus obras, sobre todo si nadie recuerda haberlas visto, como en el caso de Apeles y Protógenes— nos asegura que es al sentido de la guasa un tanto ácida de los habitantes de este pueblo del 666 que la historia que narran sus cuadros debe la delicadeza al segundo grado de su humor detenido en el límite del sarcasmo.

El otro gran protagonismo de su memoria en este libro radica en la evocación de sus primeros pasos en Sevilla como pintor, pasos que por supuesto no podía dar andando, sino corriendo a todo prisa en cabeza de esa joven manada de cachorros sevillanos de los 80 demasiado listos para dejar escapar la presa del éxito una vez asimilado con más velocidad aún los secretos del buen pintar que se atrevieron a robar como si fueran de un fuego sagrado en las mismísimas fauces de los

«reyes de la charca» del momento para beneficiarse de la barrita mágica de otro Achille Bonito Oliva (Juana de Aizpuru por ejemplo). Sólo había que ponerse a la misma altura que Mimmo Paladino, Nicola de Maria, Enzo Cucchi, Sandro Chia o Francesco Clemente, con un toque de ese desparpajo andaluz que se sabe dueño como ninguno del mundo de la representación, tras siglos de esplendor barroco iluminado por esa luz —Juan Lacomba la califica de otoñal, es decir, el aire se acaricia con los ojos como si fuera piel dorada— que supo plasmar de forma magistral Esteban Murillo en sus cuadros.

Me imagino la subida de adrenalina que supuso para estos jóvenes recién salidos de la academia de arte ver sus obras expuestas (y compradas) de pronto en Madrid, Nueva York, Basilea, Ámsterdam, Colonia o Frankfurt, mientras no paraban de pellizcarse en el centro vital de su ego para comprobar si de verdad estaban viviendo en la realidad o si fuera sólo un sueño. En muy poco tiempo Sevilla se puso a bailar al compás de Madrid y Barcelona (la referencia más elocuente es la revista *Figura*), olvidándose por un momento de su folclore castrante para fecundar una de las más interesantes renovaciones pictóricas a contracorriente del imperial dictamen del mercado americano. Dejando de lado el desarrollo imparable de su carrera como protagonista mayor de este gran sacudimiento telúrico de la actualidad artística sevillana en aquellos años, en las páginas de esta *Gran parada* descubrimos otro Larrondo, esta vez uno con ojos de testigo privilegiado, que también supo rentabilizar este pasado cuando se dedicó a la redacción de

su tesis doctoral centrada en esta epopeya histórica de la pintura sevillana de los ochenta.

Una vez más tengo que recurrir a esta preciosa imagen que encontramos en una poesía de Rainer María Rilke, cuando nos cuenta su extraña experiencia descansando sentado a la sombra de un árbol: con su espalda apoyada en el tronco, de pronto sintió que su mente había sido capaz de trasladarse «al otro lado de la naturaleza». Al leer el manuscrito de la *Gran parada* para prologarlo, a medida que me internaba en su contenido he tenido la sensación de estar como sentado a la sombra del gran árbol de la Historia contemporánea del arte. Y esto es a lo que yo quiero llegar: del otro lado de sus páginas en las que se apoyaban mis ojos, línea tras línea, son los cuadros de este artista único lo que estaba viendo.

Villafranca - París, julio de 2009,
Michel Hubert Lépicouché.

[M.H.L. es poeta, miembro de la sección francesa de A.I.C.A. y comisario independiente.]

José María Larrondo

La Gran Parada
Escritos siberianos



Introducción

A veces se conforma un edificio y después de múltiples distribuciones espaciales y cálculos de resistencia, después de infinitos planos detallados, el autor bosqueja de forma nerviosa una figura que aparenta la esencia de la idea. Puede que ese aroma de imperfección humana sustancie el alma del edificio después de las distribuciones espaciales y los cálculos de resistencia. Si estuviéramos ante un edificio de palabras ese bosquejo final no sería otra cosa que una introducción también con aroma de imperfección.

Dicen que Lenin tuvo un arrepentimiento porque no tuvo en cuenta la variable humana. Al final de su vida se da cuenta de que el marxismo padecía de un error de base. La cuestión es que se les olvidó el «factor humano». Aquello no podía funcionar sin la conciencia de libertad individual. Sobre todo no podía funcionar a nivel económico, que es lo que interesa al final. En 1919 Lenin duda sobre el marxismo y lanza N.E.P. (Nueva Economía Política).¹ Stalin aparece en 1923 y Lenin entra en desgracia —de hecho fue confinado enfermo en una dacha— hasta 1924. Se pre-

¹ Nóvaya Ekonomícheskaya Política.

supone que sus últimas ideas las confió a su secretaria y que pasó de mano en mano aunque se mantuvo en secreto.

No hace falta imaginar lo que supuso todo esto. Una cabaña de madera en medio de la nieve. Unas reflexiones acerca de un error político. Un aislamiento. Una parada. Casi podríamos deducir que una «gran parada», aquella necesaria para intuir lo que hemos hecho y lo que podemos llegar a hacer.

El término «gran parada» se emplea en aviación cuando después de un determinado tiempo de vuelo un avión se desmonta entero y se vuelve a montar. La pregunta sería ¿es el mismo avión o es otro diferente?

Así podríamos llegar a la conclusión de que cualquier texto no supone otra cosa que pequeñas grandes paradas para ordenar una cadena de decisiones y reflexiones tomadas durante un tiempo anterior al mismo. También se escribe solo y esa soledad sería un acto de aislamiento, bien sea por voluntad o bien por estar encerrado en una dacha. Fuera de la cabaña nieva constantemente y la nieve llega hasta las planicies del norte, como en aquellos pensamientos del marido confundido en la secuencia final de *Los Muertos* de James Joyce. Entre la palabra pintada de Tom Wolfe y la pintura hablada de toda la vida sigue nevando en el exterior y de vez en cuando damos paseos, porque como el mismísimo Wolfe diría «la sanación más segura para la vanidad es la soledad».

Dentro del mundo del arte otros no paran un instante. No paran de interactuar para construir una buena imagen de sí mismos. El proceso —sin grandes ni pequeñas paradas— se disemina a una velocidad

de vértigo. Es el mismo esquema y en consecuencia el mismo *modus operandi*. Habiendo honrosas excepciones el cuadro viene a conformarse de la siguiente manera:

No se parte de forma natural sino de un programa determinado. La representación sustituye a la realidad y por supuesto la diseminación de información personal sustituye a la sinceridad de la obra. Cuando Cortázar dividió el mundo en Cronopios y Famas lo hizo muy bien. El problema es que hoy disponemos de muchos más especímenes, criaturas que nos circundan por tierra, mar y aire. En los bosques habitan los Strigois,² que atacan de noche para robarte la moral, el dinero y a veces la sangre. En la mar todavía hay Krakens,³ que te devoran sin avisar desde las profundidades del agua o desde las cloacas donde se reúnen los ávidos de cargos. Por último, los que se mueven por encima de nuestras cabezas, quizá los más terribles dada su invisibilidad. Son los que se diseminan a través de las redes multiplicando su aparente presencia siempre con el ejercicio añadido de borrar a los demás.

Los textos que aglutina este libro han sido realizados a lo largo del tiempo. Muchos de ellos de encargo para proyectos personales o de otros. Describirllos como textos sobre otros autores y materias puede que sea lo correcto académicamente. En realidad son escritos para amigos. En el fondo somos producto de nuestros amigos y casi también producto de nuestros

² Personaje terrorífico de la mitología rumana.

³ Monstruos de la mitología escandinava.

enemigos, sean Strigois, Krakens o controladores de las redes.

Todos estos textos de años no responden a ningún programa previo para alcanzar ningún objetivo y mucho menos para conseguir puntos con vistas a una acreditación académica. Unos vienen por un motivo y otros por el motivo contrario. A veces he tenido que escribir sobre la obra de autores allegados —más o menos brillantes o más o menos echados a perder— a los cuales adoro. Otras veces he tenido que hacer esfuerzos para perfumar con aromas de «seria lectura» alguna obra que en el fondo no me decía nada de nada (de tipo monocromo sin mucha o ninguna iconografía). Si fue así lo hice por aprecio.

Otras veces he escrito porque así se me demandó, incluidos muchos textos de tema sacro. Nunca me importó. Sigo pensando que la Iglesia ha salvaguardado un extraordinario patrimonio. Dicho esto, confieso que no soporto a los que espetan que no entran nunca en ninguna iglesia. ¡Pobres condenados por falta de sensibilidad! ¡Cuánto se pierden! ¡A diferencia de Buñuel que lo entendió muy bien!

Si soy un pintor que de vez en cuando escribe no vendría mal estructurar este libro como si se tratara de formatos de cuadros: marinas, paisajes y figuras. Eso sí, antes de todo ello siempre aparecen los dibujos, los bosquejos o los encajes. También nerviosos, con apariencia de esencia de idea.

En realidad, me hubiera gustado poner título a esta introducción. Algo así como «Cuatro reglas básicas para fracasar estrepitosamente mucho antes de empezar». Mejor no. Es preferible —después de tanto misil

asimilado— atarse a un árbol y esperar una suave andanada de flechas críticas. Flechas de plástico compradas en un todo a cien.

Pienso que a veces nos olvidamos de que la sustancia que nutre la creación es la ocurrencia. Vendría a ser como el agua que hace crecer cualquier cosa, pero por supuesto agua limpia. Cuando se nutre la tierra con lodazales tibios de la palabrería del interés, los únicos que crecen son los jaramagos espinosos para el desencuentro permanente entre los artistas y los no artistas.

No veo agua limpia. Parece como si nos moviéramos por los meandros de El Tigre en la mismísima desembocadura del Paraná. Meandros de aguas verdes entre el óxido de los barcos abandonados que en el pasado navegaban orgullosos por la mar. Se organizan mesas redondas para celebrar que los auténticos artistas son los que a su vez utilizan la obra de los autores plásticos. Aunque alguno manifiesta que «también hay que tener en cuenta la opinión de los artistas». Mientras tanto, un reciente e interesantísimo estudio de dos profesores universitarios demuestra que hoy los auténticos financiadores del arte contemporáneo son los propios artistas.⁴ Esta financiación significa sangre. Aunque como todos sabemos «la sangre es la vida».⁵

Yo no sé si lo escrito es una introducción o bóveda para el resto de los escritos. Una especie de nivola

⁴ «Actividad artística y precariedad: La situación económica de los/las artistas en España a partir de un estudio global», Marta Pérez Ibáñez (Univ. Nebrija) e Isidoro López-Aparicio (Univ. Granada), 2018.

⁵ *Drácula de Bram Stoker*. Francis Ford Coppola, 1992.

contra las novelas. Una bóveda de aristas y al mismo tiempo una bobada de artista. Y es que me siento muy identificado con la frase de la maravillosa Leslie Caron frente al mismísimo Cary Grant: «Tengo una lamentable falta de talento para hacer bien las cosas fáciles.»⁶

Ahora que ya tengo una introducción imperfecta, creo que necesito un buen prologuista que al prologarme también me prolongue un poco la vida, y si es nacido en el Bois de Boulogne mejor que mejor.

José María Larrondo,
Salamanca, en agosto de 2019.

⁶ *Operación Whisky*. Ralph Nelson, 1964.