

Mirada sobre mirada y mirada en el tiempo

Ricardo Sanmartín Arce

(Universidad Complutense de Madrid)

La comparación entre miradas españolas y extranjeras, posiblemente, no ofrezca los mismos resultados según sobre qué aspecto de la vida en España se centre. Cabe esperar que cada mirada resulte más condicionada por el contexto cultural de su origen cuando se vierta sobre campos de experiencia en los que las diferencias nacionales sean efectivamente más acusadas, o cuando en dichos campos se produzcan un mayor ensimismamiento. Esto es, a mayor referencia endogrupal de la interacción en el campo de experiencia observado, o mayor diferencia intergrupal en el objeto de la observación, es más probable que difieran las miradas propias y ajenas. En los demás casos quizá no sea tan pertinente o productivo, para entender lo que observamos, referirnos al grupo nacional de origen y su distinta tradición como causantes de diferentes perceptivas.

Por mi parte voy a centrar mi mirada en aquello que hace de la mirada su herramienta y su destino: la pintura, la cual es, además, una de las bellas artes en la que España ha alcanzado (al menos desde el pasado siglo, pero con efectos retroactivos) un digno reconocimiento¹. Se trata, pues, de

¹ Véase García Felguera, María de los Santos, 1991: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo del Oro*. Madrid, Alianza Forma.

un campo de experiencia en el que, sin duda, la observación antropológica debería ser capaz de producir una etnografía relevante para la comprensión de nuestra cultura y de los procesos humanos implicados en ella. Con todo, al ser un campo tan amplio y dilatado en el tiempo, limitaré mi actual observación a la obra de un pintor contemporáneo, Antonio López García, tomando como fuente no sólo sus cuadros y esculturas, sino también la opinión del artista sobre su propia obra, la mirada de la crítica española y extranjera y, finalmente y de manera inevitable, mi propia mirada sobre las suyas.

Es éste, el de la pintura, un campo en el que, aun cuando cabe distinguir varios niveles o ámbitos como contextos pertinentes para su comprensión probablemente el ámbito nacional no sea, de entre aquellos, el más relevante. Por otra parte, si las raíces locales de la experiencia primaria de los creadores laten siempre en el fondo como un modelo, no es menos cierto su papel como contrapunto al conjunto de preguntas y dilemas que perfilan el horizonte moral de la época² y, aun cuando no sea fácilmente delimitable, el ámbito de un tal horizonte sobrepasa al de cada nación, siendo común a quienes comparten la época. Si este es el contexto más adecuado para la comprensión del arte, no nos sorprenderá encontrar abundantes semejanzas entre las miradas nacionales y extranjeras. El arte y los artistas han viajado siempre; unos han estado al tanto del quehacer de los otros, y todo verdadero artista ha escrutado atentamente los límites del mundo que su época le brinda.

Quizá, en el caso español, resultarán más marcadas en el pasado las diferencias entre la visión nacional y extranjera sobre la pintura que en el presente. La distinta manera de historiar la creación plástica —como sucesión de biografías de artistas, o como interpretación crítica del arte a la luz del contexto histórico— muestra, a su vez, una valoración diferente del peso del individuo frente al del grupo y su tradición. Como señala Jonathan Brown, desde finales del XVIII hasta mediados del XIX, la mirada española sobre la propia pintura adoptó un enfoque de *vida y obras*, carente de

² Véase Sanmartín, R. 1993: *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona, Ed. Humanidades, capítulo IV.

una verdadera perspectiva histórica. Mirada y visión que contrastan con las que, a partir de entonces, presentan Stirling-Maxwell, Passavant o Carl Justi, que no aíslan la pintura del contexto social, evaluando críticamente las influencias de un contexto internacional en el que tanto las obras, como los acontecimientos culturales, tienen su peso sobre cada producción nacional³. En la actualidad, la coincidencia de ambos tipos de mirada, al ofrecernos más semejanzas que diferencias, nos facilita el paso hacia el análisis de la relación entre el conjunto de una obra y el contexto de su época, tomando las diferencias entre distintas visiones como una muestra del pluralismo interno que caracteriza nuestras culturas contemporáneas.

En el caso del que vamos a ocuparnos, además de apreciar las coincidencias nacionales y extranjeras en la valoración crítica de la obra de Antonio López, intentaremos ahondar en la comprensión de sus matizadas diferencias, por pequeñas que sean, aunando la propia evolución vital de la obra del autor con la referencia al contexto de su época, de nuestra época.

Tras una primera lectura de las críticas a su obra sorprende el elevado grado de consenso entre autores nacionales y extranjeros. Tanto desde sus exposiciones en New York en 1986, como en Bruselas (*Europalia 85 España*) en 1985, hasta su antológica en Madrid, en la MNCARS en 1993, los críticos subrayan el indudable valor del realismo de su obra, la dotación de trascendencia a temas y objetos menores o marginales —como es el caso tradicional de los bodegones— tratados con gran rigor y detallismo en su pintura, así como la confluencia en su escultura tanto de viejas tradiciones como la egipcia, griega, romana y renacentista (Donatello), como de los contemporáneos Giacometti y Picasso, subrayando en ella el recuerdo de la imaginería religiosa española (Juan Martínez Montañés).

De manera más específica, los críticos extranjeros, reiterando la imagen que los románticos dieron de España y su arte antiacadémico, encuentran algo genuinamente español en la obra de López. Así, por ejemplo, E.J. Sullivan señala cómo «Antonio López es constantemente fiel a los significados inherentes (o al menos visiblemente observables) de los

³ Brown, J. 1988. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma.

objetos. Nunca les quita su destino original, y percibe en ellos una dignidad inextricable. En este sentido, su arte es intensamente español, naciendo de la reverencia... por lo real y lo concreto que, sin embargo, imbuye con frecuencia, sutilmente, con valores trascendentes»⁴. Eso mismo lo percibe en la representación de objetos sencillos que, a su juicio, le «relaciona inmediatamente con una larga tradición de representar las cosas menores como significantes de realidades y verdades más profundas, (lo cual) es, en muchos modos, una aproximación intrínsecamente española a la iconografía (tanto en la pintura como en la escultura) de la vida diaria»⁵. Termina el crítico apreciando un paralelismo entre esas cualidades de la obra de López y la búsqueda unamuniana de lo eterno en lo insignificante o el teresiano hallazgo de Dios entre los pucheros. Asimismo, comenta T. Mullaly, cómo aun despojada su obra de la pasión de la visión religiosa española, no obstante la luz inviste su pintura de una cualidad que trasciende la mera ilusión del realismo, provocando la sensación de estar en contacto íntimo con el aire libre⁶. En esa misma línea Robert Hughes, tras destacar cómo el vigor estético de la obra de López se funda en su «respeto por el poder visual de sorprender la mente», acaba reconociéndole como «el más grande artista realista vivo»⁷.

Aun cuando en los años cincuenta S. Dalí, aproximándola al surrealismo, renueva la visión romántica europea sobre la pintura española, en realidad la mirada española sobre el realismo —aunque a grandes rasgos coincide con lo que señala la crítica extranjera— ofrece un abanico de matizaciones más heterogéneo, que oscila entre su consideración como un anacronismo y su apreciación como un nuevo reto tan legítimo como los otros. Señalaba Dalí que «el lema de la pintura española debe ser: misticismo y realismo. La finalidad del misticismo es el éxtasis místico. Se llega al

⁴ Sullivan, E.J. 1989: «La obra escultórica de Antonio López García» en: Brenson, M.; Calvo Serraller, F. y Sullivan, E.J. 1989: *Antonio López García*. Madrid, Lerner & Lerner Editores, p. 265.

⁵ *Ibid.* p. 263.

⁶ Mullaly, Terence: «Antonio López García», *The Daily Telegraph*, 12-V-1986, p. 17.

⁷ Huhges, Robert: «El incomparable realista Antonio López». *El País* 3-V-1986, p. 20, c. Time 1986.

éxtasis místico por el camino de perfección, por la penetración en las moradas del castillo espiritual y, estéticamente, por la autoinquisición feroz, la más rigurosa, arquitectónica y extenuante de todas, de la ensoñación mística... ambos estados (místico y realista) son consubstanciales»⁸. Frente a ello F. Calvo Serraller, a pesar de valorar decididamente el realismo de A. López, considera sin embargo que ante «las disparidades detectables entre los mejores pintores españoles de todas las épocas... (se puede) comprobar que ese realismo español es todo menos algo racial»⁹. Más bien es, a su juicio, repetición del estereotipo procedente de la visión extranjera sobre España. Simplificación que el crítico rechaza, del mismo modo que el propio López lamenta la banalización que hacen de su obra quienes no alcanzan a ver en ella más que un fiel reflejo de lo más cotidiano o prosaico de nuestra vidas, o un brillante despliegue de habilidad plástica. Esa visión popular de la pintura, como resultado de una fidelidad fotográfica, es unánimemente rechazada por críticos y autores con independencia de cual fuere su estilo y, obviamente, sin discutir si caracteriza o no al arte español.

Con todo, la visión de los españoles acaba destacando también, en coincidencia con sus colegas extranjeros, el respeto a la realidad en la obra de López, la dotación de trascendencia y la presencia del tiempo en sus obras, bien por el peso de la tradición, por su atención a los cambios y lo nuevo, por su inmovilización o incluso por la lentitud y duración de su proceso creativo. Deberíamos pues preguntarnos, a la vista de su obra, en qué consiste ese respeto ante la realidad, qué relación hay entre las distintas dimensiones del tiempo en su obra y, finalmente, qué sentido tiene calificar de trascendente una obra realista y urbana en el contexto de nuestra cultura.

Obviamente, estudiando detenidamente la obra de López, podríamos destacar muchas más cualidades, rastrear la influencia, tantas veces citada por casi todos sus comentaristas, de Vermeer y Velázquez o incluso señalar la evolución que su obra sobre Madrid supone a partir de los paisa-

⁸ Dalí, Salvador. 1994: *¿Por qué se ataca a 'La Gioconda'?* y otros 83 textos. Madrid. Siruela, § 24-25.

⁹ Calvo Serraller, Francisco: «Los partidarios, el peor enemigo». *El País*, 29-IV-1993, p. 28.

jes urbanos de Monet, Hopper, Balla o Boccioni. Con todo, más que insertar en la tradición plástica su obra, creo más oportuno, en mi caso, apoyar mi mirada sobre su obra en la época que la evolución de su propia obra acompaña. De hecho, tanto Mullaly como Hughes lo hacen. A pesar de la influencia de la tradición, entiende Mullaly, que la obra de López es «inequívocamente de nuestro tiempo». En esa misma dirección opina Hughes al destacar el interés de su obra ante el Madrid comercial y «la arquitectura insípida de muchos pisos del *boom* económico de Franco»¹⁰. Por otra parte, reconocer la presencia latente del horizonte de la época como fondo que da sentido a su trabajo, nos ayudará a percibir el entrelazamiento de las cualidades destacadas, su unidad. De ese modo, al contextualizar su obra en nuestra cultura, se nos desvela la coherencia de su evolución, desde su primer realismo mágico hasta su madurez realista, sin adjetivos. Desde este punto de vista, no tiene mucho sentido yuxtaponer o analizar sucesivamente las cualidades apuntadas. Resulta más productivo tomarlas en su unidad, como fruto, inevitable para su autor, de una investigación intuitiva, no programada, sobre dilemas de los que está preñado nuestro tiempo.

En distintas entrevistas López ha confesado que le preocupa «todo lo que tiene que ver con el medio ambiente, con los problemas que tiene el español contemporáneo. (En sus propias palabras:) No estoy de acuerdo con cómo se vive, cómo se está desarrollando la vida del hombre en este momento... Vivimos un espejismo con todo esto que se ha llamado el progreso, y se ha usado mal»¹¹. «Trabajamos en una enorme soledad... y el arte de nuestro tiempo es la medida de cómo el hombre de hoy siente la vida. El hombre de este siglo tiene una enorme sensación de absurdo, se siente inseguro y desvalido. El arte tiene que hacerse desde ahí, porque uno tiene que trabajar desde lo que es... Todos somos vulnerables, todos estamos perdidos. Tengo una sensación muy fuerte de esto»¹². No pretendo sugerir,

¹⁰ Ibid.

¹¹ del Río, I.G.: «Entrevista. Antonio López». *Gaceta Complutense*. Madrid, 1993, nº 91, p. 6.

¹² Alameda, Sol: «Antonio López. El que sueña con la luz». *El País Semanal*, nº 104, 14-II-1993, p. 54.

al citar sus palabras, que su obra sea una traducción literal de ellas. No llegan a ese millar que pudiera sustituir la interpretabilidad de sus imágenes. Aún valen sus obras más de mil palabras, tanto tuyas como mías. Al menos sirven para mostrar cómo su obra nace desde esa contemplación de nuestro tiempo, ante el cual «toda persona que hace arte / debe tomar / la decisión profunda de decir la verdad... decir la verdad de manera inexorable»¹³. Con todo, como decía, no trabaja López representando intencionalmente la preocupación que sus palabras refieren. No desarrolla un programa previamente concebido que traduzca sus intenciones conscientes como razón de su trabajo. Aunque la obra responda a esa preocupación, no es una descripción literaria de ella. López no nos cuenta una crónica de Madrid. Si bien pinta porque le gusta, reconoce que «es muy difícil saber por qué se pinta, aunque esto es algo que no necesito saber... lo que nos hace pintar es la emoción... Ese chispazo que te mueve a empezar un cuadro es lo primordial»¹⁴. La selección de escenas como tema de su obra «no parte de ningún criterio, surge de forma imprevisible, a partir del deslumbramiento ante algo que te sale al paso»¹⁵, y «cuando se actúa de forma instintiva, movido por razones profundas, no puedes equivocarte»¹⁶. Como reconoce A. López, «no es fácil explicar todo esto. No tengo ningún esquema claro, ningún programa. El mundo exterior tiene aspectos infinitos y la selección que un pintor hace es como el resumen de la cultura de su época, de su sensibilidad..., de muchas cosas. Aparentemente es sencillo: es ver algo que te interesa y pintarlo, pero debajo de esa selección hay muchas cosas»¹⁷. Esa atención a la cultura de la época, difícil de traducir en palabras, pero que capta la mirada del pintor, le lleva a trabajar «en una zona sombría, en un ámbito en el que subsiste el misterio»¹⁸.

¹³ *El País*, 14-III-1992, p. 22.

¹⁴ Calvo Serraller, F. (ed.) 1987: *El arte visto por los artistas*. Madrid, Taurus, p. 119.

¹⁵ Alameda, S.; op. cit., p. 52.

¹⁶ *Ibid*, p. 55.

¹⁷ Brenson, M.; op. cit., p. 323.

¹⁸ *El País*, 14-III-1992, p. 22.

Sabido es que pintar desde el natural exige muchas sesiones de trabajo, fijando la mirada desde un mismo foco. Pero la mirada de López no es una mirada fija en el tiempo, inmutable. Frente a quienes consideran lo contrario, López aprecia que «mi obra ha cambiado mucho, incluso tengo la sensación de que ha sido demasiado... Mi obra ha cambiado mucho, pero no por un convencimiento especial... Uno se entrega de una manera fluida, cada día, al trabajo, de modo que éste va saliendo a lo largo del tiempo... y yo no he cambiado por decisión, digamos, intelectual, voluntaria. No la he tenido nunca. Quizá por esta razón no existen saltos en mi obra»¹⁹. Como el propio autor señala, a lo largo de los años sesenta «empiezo a descubrir en la realidad a un aliado, a sentir que la comprendo y a confiar en ella»²⁰. «No hubo un momento, fue un espacio de tiempo amplio, un recorrido de varios años, una sucesión de cambios imperceptibles que me llevaron a esa aceptación de la realidad como punto de partida. Cada vez necesitaba cambiar menos cosas, cada vez respetaba y me entregaba más a aquello que tenía delante, aquella calle, aquella habitación, con menos reservas. El mundo físico, lo que veían mis ojos, tenía para mí cada vez más prestigio, lo sentía con más profundidad»²¹.

El conjunto de la crítica coincide en subrayar ese período entre 1960 y 1967 como la «*etapa de maduración* en la que el pintor se va acercando a lo que será su último giro evolutivo, su producción más cercana al realismo... También en esta etapa hacen su aparición las primeras vistas panorámicas de Madrid, sin duda el tema por antonomasia entre todos los que integran el repertorio de Antonio López... donde Madrid comienza realmente a configurarse en protagonista»²². Previamente, buena parte de su obra se caracteriza por la complicación de «diversos planos de la realidad... la elección de puntos de vista elevados que hacen factible relacionar, dentro de un mismo eje visual que se fuga por el horizonte, varias realida-

¹⁹ Calvo, F.; op. cit., p. 121-122.

²⁰ Alameda, S.; op. cit., p. 53.

²¹ Brenson, M.; op. cit., p. 324.

²² Esteban Leal, Paloma. 1993: *Exposición antológica. Antonio López*. Madrid, MNCARS y Lerner & Lerner, p. 15.

des o mundos diferentes en sucesión... configurando lo que... se denominará realismo mágico o surrealizante»²³.

Ese cambio no intencionado, del realismo mágico a la madurez del realismo, no es un proceso meramente personal del autor al margen de lo que ocurre a su alrededor. «Poco a poco y en los años sesenta se operó una transformación rápida y profundísima de la estructura social española»²⁴. La economía española experimenta un proceso continuo de crecimiento desde 1961, de modo que entre 1960 y 1975 se produce un crecimiento anual acumulativo en el P.I.B. del 6'8%. Proceso que va acompañado del paso de una población netamente rural a otra eminentemente urbana que se concentra en las grandes áreas metropolitanas, con un notable incremento de la construcción de viviendas multifamiliares y una intensificación de la movilidad en las grandes ciudades. Todo ello se produce con un incremento de las clases medias, un notable proceso de secularización, un aumento de los sentimientos de pertenencia más localistas²⁵ y una modificación en las orientaciones de valor que «ha creado un perceptible desconcierto o desorientación respecto a las grandes opciones vitales de los españoles»²⁶. Con todo, si bien en ese no estar de acuerdo con la kafkiana sensación de absurdo en que vivimos, inseguros, vulnerables y perdidos, resuena el potente murmullo de la gran ciudad que impone su presencia con toda la intensidad de su realidad²⁷, no quisiera sugerir una relación causal directa entre el análisis sociológico del cambio de España y el giro en el estilo de la obra de A. López. Quisiera más bien apuntar cómo en los cambios sufridos, y más allá de la concreción apuntada por los sociólogos, afloran tensiones humanas universales que captan la sensibilidad y atención del artista. Aún cuando López reconoce un interés por las zonas nuevas de la gran

²³ Calvo, F. en: Brenson, M.; op. cit., p. 25.

²⁴ Campo, Salustiano del. (dir.), 1993: *Tendencias Sociales en España (1960-1990)*, Bilbao, p. 22.

²⁵ Para un análisis reciente de los cambios apuntados véase Campo, S. del; op. cit., Vol. I, II y III.

²⁶ Ibid., vol. III, p. 491.

²⁷ Como el kafkiano K. de *El Proceso* que, de manera inverosímil, hace el amor con la mujer del ujier durante su primer interrogatorio, también una pareja copula desnuda en «*Atocha*» (1964).

ciudad, su pintura no responde a las pretensiones del realismo social. Su obra que, como comenta la crítica, no parece destinada a decorar ni embellecer estancia alguna, si resulta difícil de contemplar no es porque su dureza sea fruto de un mensaje claro de denuncia social. Altera efectivamente el estado del observador, porque parte de esa decisión profunda de decir la verdad, de manera inexorable, desde una zona sombría, desde un ámbito en el que subsiste el misterio, el misterio inexplicado de la ciudad, de nuestro tiempo.

Ese paso del realismo mágico al realismo, que no conduce a un mero realismo social, implica otras transformaciones en su obra que nos pueden ayudar a comprender qué es lo que su mirada va nombrando, qué dilemas en el horizonte de nuestra época son los que su obra pretende conocer.

Si contemplamos el conjunto de su obra podemos apreciar cómo, elementos que aparecen en el fondo de buena parte de las obras de su citada primera etapa, irrumpen como tema o primer plano en la segunda, a la vez que la figura humana desaparece de sus lienzos, quedando recluida a la escultura, una escultura inacabada del «Hombre», construida con retazos del natural de muchos hombres, que camina, desde su adición, hacia la apolínea monstruosidad de un nuevo Frankenstein anónimo y colectivo, y que acompaña al autor desde 1968. Escultura inacabada que se proyecta instalar, ampliada a veinte metros, a la entrada de Madrid por la Nacional III.

Ese proceso de tematización del fondo urbano convertido en primer plano, va acompañado de una paulatina investigación en la ciudad, en sus principales arterias o su perímetro, en su vientre metropolitano o desde su vista aérea, de sus mañanas y sus noches. Y a ello tendríamos que sumar una repetida «tensión entre lo interior y lo exterior... el espacio de lo íntimo y el espacio de la inmensidad»²⁸, así como entre la fijación del instante y la representación de lo corruptible y cambiante, en opinión de F. Calvo.

No se trata, a mi entender, de procesos independientes. En el conjunto de sus obras, varios de ellos se solapan, y al estudiarlos podemos apreciar el encadenamiento de unas obras con otras. En la serie de vistas panorámicas de Madrid, aun alejándose para abarcar el cuerpo entero de la

²⁸ Calvo Serraller, F. en: Brenson, M.; op. cit., p. 25.

ciudad, la mirada de López no consigue rodearlo. El horizonte, neblinoso, elude finalmente el intento de su mirada. La pregunta que su ojo formula sigue «Gran Vía» arriba en años sucesivos, iniciando su segundo lienzo justo en el lugar en el que muere el punto de fuga de la perspectiva del primero, ocultándose, sin embargo, en ambos lienzos lo que la fisonomía misma de la ciudad esconde a la mirada, como una metáfora plástica de lo que el estilo de vida urbano levanta como horizonte que limita nuestra mirada. Dicho de otro modo: aquello que se escapa en el fondo de la primera «Gran Vía», pasa a primer plano en la segunda, sin evitar que irrumpa nuevamente la pregunta sobre el nuevo horizonte en el que se pierde irremediabilmente la mirada, negándose, una vez más, a dar respuesta a la mirada del pintor, resistiéndose, guardando celosamente en su cuerpo de cemento el secreto de su alma urbana, tanto a luz del aire libre, desde «Torres Blancas», desde «La terraza de Lucio», como huyendo en la oscuridad de su vientre tras los railes del Metro.

No es muy distinto ese proceso de búsqueda por el que aquellos primeros fondos urbanos de «El balcón» (1954), el «Bodegón de las torres» (1954), «Niña muerta» (1957), «La madrugadora» (1958) o «Emilio y Angelines» (1961-65), acaban en primer término en la «Terraza de Lucio» (1962-90), en sus panorámicas de «Madrid hacia el Observatorio» (1965-70), «Madrid sur» (1965-85), en las dos GranVías (1974-81 y 1977-90), «Madrid desde Torres Blancas» (1976-82), «Vallecas» (1977-80), «Madrid desde Capitán Haya» (1987-89), «El Campo del Moro» (1990) o en su serie sobre las ventanas, del proceso que encadena otras obras de interiores de vivienda o del estudio, en las que la tensión entre interior y exterior parece más visible. Si ya en el «Guernica» (1937) de Picasso podíamos apreciar una recíproca irrupción entre el espacio público de la calle y el interior de la casa, como expresión del desorden civil de una guerra que marcó la historia contemporánea de España, lo que López nombra ahora, plásticamente, no es la violenta irrupción de un momento de ruptura histórica, sino la duración, la presencia, de una problemática coexistencia de lo que ambos espacios significan en el orden cotidiano del hecho urbano que configura el alma contemporánea, llevándonos como en un vuelo persistente de uno a otro espacio en el conjunto de su obra.

«Figuras en una casa» (1967) es la última obra de su exposición antológica (1993) del MNCARS, en la que consta un busto volante de

mujer característico de su realismo mágico. Ese mismo año dibuja «Salida del estudio» e inicia las esculturas de su busto y el de su mujer. Al año siguiente inicia la escultura inacabada del «Hombre», «Figuras en una casa» forma parte de ese 26% del total de obras expuestas que toma los interiores como tema, de las cuales más de la mitad (54'5%) poseen una estructura compositiva muy similar: aquella superposición de planos del realismo mágico cambia en éstas por un escalonamiento de niveles de profundidad, como en «El teléfono» (1963) y sus dibujos sobre el estudio: una habitación iluminada da paso a otra más oscura o en cuyo fondo aparece un pasillo que da a otra estancia o a una ventana, alternando la oscuridad, la luz eléctrica y su reflejo como punto final. Ese recibidor o entrada de la casa, abierta a quien de fuera viene, condensa la profundidad de su interior en el reflejo del espejo, uniendo en el plano de la obra los dos lados en que se encarna la tensión entre interior y exterior, nombrándolos a la vez como un oxímoron en el que se debate la mirada. Estructura casi superponible a la de «El teléfono», en la que ambas figuras suspendidas en el aire coinciden, así como la posición del teléfono, que es aquí ocupada por la puerta de entrada y los visitantes. Con todo, lo que quiera destacar es cómo la eliminación de los elementos mágicos en «Salida del estudio» y las obras siguientes, no sólo supone la desaparición de la figura humana, sino que va unida también a un acercamiento del fondo al primer plano. Es más, la ventana que en esta última obra aparece como fondo, vuelve a aparecer en «Interior del water» (1969), «Taza de water y ventana» (1968-71), «Estudio con tres puertas» (1969-70), «La luz eléctrica» (1970) y «Cuarto de baño» (1970-73), hasta constituirse en tema central de la serie sobre ventanas, en la que cobra de nuevo protagonismo el fondo del paisaje urbano, en un total de siete obras. A lo largo de esa serie, en los años setenta, es cuando realizará sus paisaje urbanos más reconocidos por la crítica, las dos Gran Vías, «Madrid desde Torres Blancas» y otras panorámicas, hasta un total de seis obras sobre Madrid. El desarrollo temporal de la obra nos permite, pues, unir en un mismo ejercicio, formando parte de su misma pregunta, tanto la tensión interior/exterior, como el paso del fondo al primer plano, procesos y tensiones que alcanzan una nueva versión en otra singular tensión entre reflejo y transparencia en «Ventana grande» (1972-73).



ANTONIO LÓPEZ: *Gran Vía*

Como el propio López señala, le interesan las ventanas tradicionales «porque trazan una división emocionante entre el mundo exterior y el interior. Si la ventana es muy grande, esa relación desaparece, porque se elimina el interior. Y, si ocurre al revés, no hay perspectiva de fuera»²⁹. Es más, esa tensión entre ambos mundos se une en la serie de las ventanas a la copresencia de ambas luces, natural y artificial, y, en el conjunto de la serie, a la de la noche y el día en el ocaso. López trabaja en ese borde o límite insistentemente, intentando resolver la contraposición mediante un oxímoron plástico, uniendo en su obra la separación, desvelando la unidad y continuidad metonímica de espacios y tiempos que envuelven al ciudadano en un estilo de vida urbano que le trasciende. Vivienda y paisaje, interior y exterior, son aquí sinécdoques de dos campos de experiencia: lo público y lo privado, que en la ensoñación de la cultura urbana construimos separados, discriminando ámbitos en cuyo seno sostenemos imágenes distintas de nuestra vida, como si una, en la intimidad, quedase a salvo de la otra. Imágenes tan eficaces como eficaz resulta el realismo del autor, pero tan artificiales, en realidad, como la luz que en el lienzo se plasma o como la misma ficción que la pintura encarna. Sin embargo, lo que la mirada de la obra propone es un reto al observador para que tome la obra como metáfora de su tiempo. Metáfora que deberá construir y resolver en su interior el usuario al salvar el límite aludido en el oxímoron, transparentando la unión y aprehendiendo esa ciudad sin hombres verdaderos, tan desolada como el interior sin figuras, y que todos llevamos dentro.

Quizá en «Ventana grande» es donde logra fundir todo ello sobre el cristal transparente de la ventana, sobre ese límite —invisible como la cultura— que, en virtud del momento del día (nueva metáfora de la época), a la vez que transparenta la luz exterior del ocaso y el paisaje urbano, colectivo, posee en el fondo la suficiente oscuridad —la de nuestro tiempo— como para reflejar todavía el interior iluminado artificialmente (con los recursos de nuestra cultura), uniendo ambas visiones, interior y exterior, sobre el límite que las separa. Es en el límite de lo que nuestro estilo cultural separa donde la obra de arte nos brinda una vivencia de su inextricable

²⁹ *El País*, 1-VIII-91, p. 12.



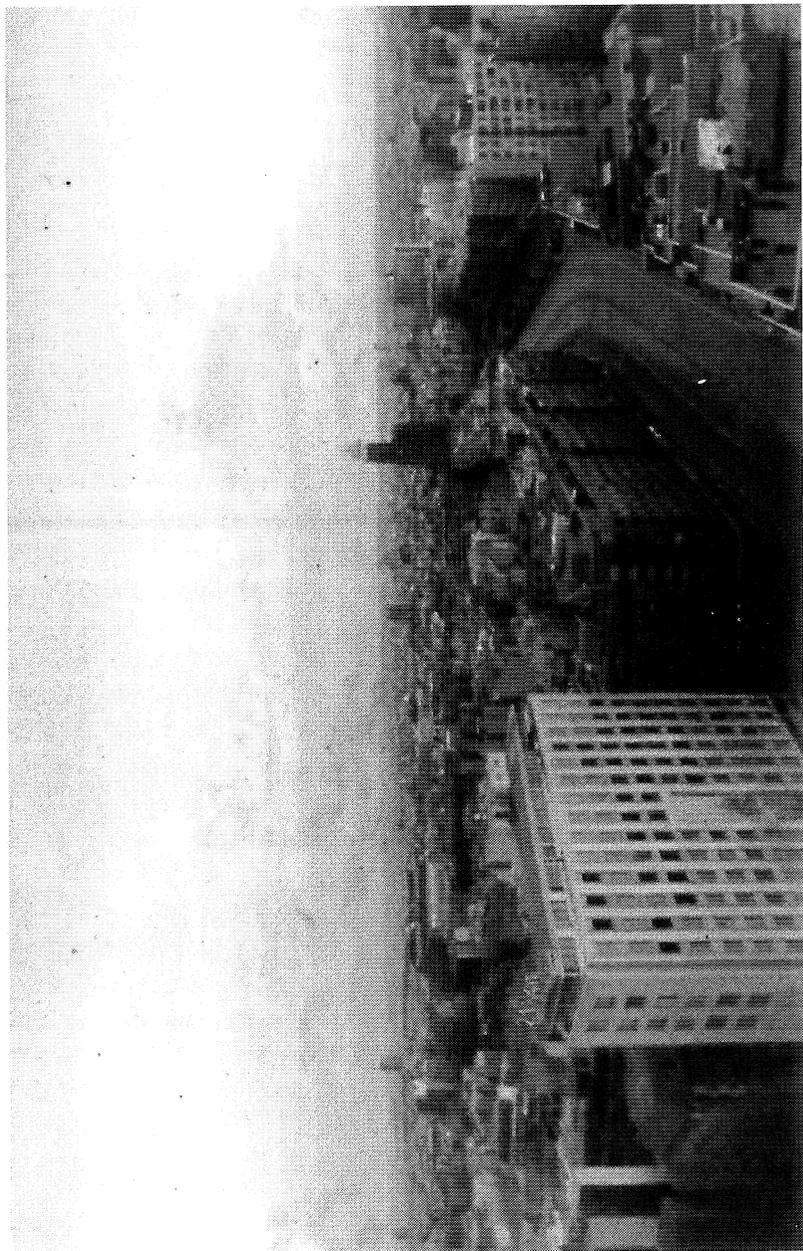
ANTONIO LÓPEZ: *Gran Vía, Clavel.*

unión, de su inescindible dependencia recíproca. La ciudad, como hecho cultural de primer orden, está siempre presente en el fondo de la vivienda, en el fondo del propio estudio. De día y de noche late la ciudad como aquella realidad radical que marca tanto el quehacer del artista, como la cotidianidad de todo ciudadano. Ahondando más y más en el interior, trayéndolo a primer plano, descubrimos en el fondo de la intimidad la presencia del paisaje urbano, anónimo y colectivo. Siguiendo en el exterior el mismo proceso, fruto de esa misma «contemplación apasionada, pero no manipuladora»³⁰, humildemente fiel a la realidad del objeto, reconocido como más importante que su propio trabajo, acaba López despojando su obra de todo gesto, de toda la magia del surrealismo, pero sin tener «la posibilidad de incorporar en la pintura los elementos no permanentes, los seres humanos, los coches, las nubes, al mismo nivel que los elementos fijos, quietos. Esto —como reconoce el autor— puede crear en el cuadro un clima raro, inusual, que termino aceptando»³¹. El sujeto desaparece como tema y desaparece del estilo. Ya no hay huellas oníricas, ni intencionales. Sólo hay objeto. Un objeto urbano hecho de huellas anónimas y colectivas que, «excepto el tema concreto de la Gran Vía, que en sí misma —como dice López— me interesa», reclama su atención por ser lugar donde se plasma un nuevo límite o tensión, esta vez, del tiempo vivido, allí «donde se mezcla lo nuevo con lo menos nuevo... esta atracción se debilita tanto más cuanto más vieja, más histórica es la zona, y me interesa más cuanto más nueva... Yo intento siempre reflejar el presente. Un presente que quizá contenga esa memoria del pasado. El cuadro es el resultado de un extenso espacio de tiempo, siempre en el presente»³². Un presente que se yergue en su experiencia como duración vivida, de la que puede reconocer el significado de su transformación. El despojamiento humano del paisaje urbano, en la madurez de su obra, convierte a la ciudad en el caparazón abandonado en la metamorfosis que va del realismo mágico al realismo, intensificando así la visión cotidianamente invisible del peso abrumador y omni-

³⁰ Brenson, M.; op. cit., p. 329.

³¹ Ibid., p. 324.

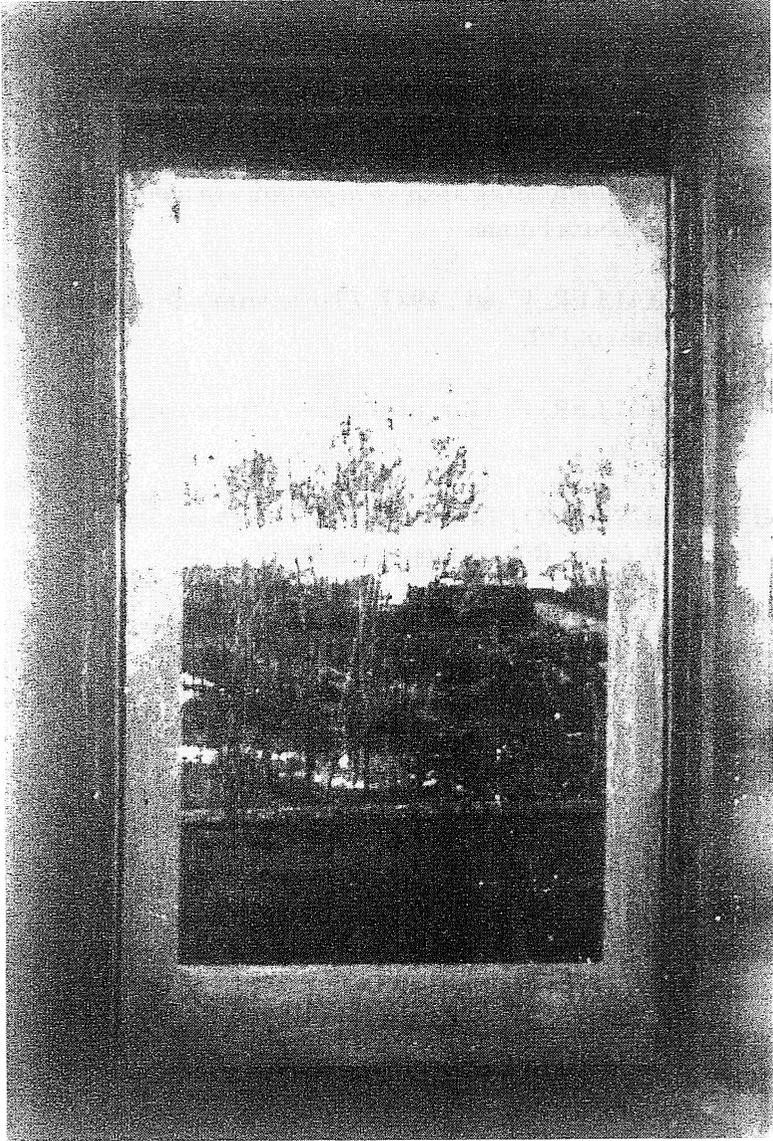
³² Ibid., p. 331 y 341.



ANTONIO LÓPEZ: *Madrid desde Torres Blancas.*

presente de la gran ciudad en nuestra cultura, crisálida en la que se gesta el hombre contemporáneo, un hombre ausente de sí mismo, presente sólo en sus huellas, reclamado en la mirada del observador por la fuerza del vacío creado con su ausencia, y que la intensa fidelidad del autor ante la realidad inconscientemente crea; un hombre aherrojado por nacer, como Segismundo, en la ciudad que le crea. Es entonces cuando la obra de López consigue, en la fase madura de su realismo, encarnar la gran tensión del arte: la tensión entre ficción y realidad. Momento éste en el que, además, une en su obra el respeto a la realidad y la trascendencia, apuntando a ésta como verdad de aquélla. Ese abandono de la fantasía le permite rendirse ante el poder de la realidad, tomando el lenguaje del realismo para nombrar dicha tensión. La pintura es ficción que hace uso del inventario de nuestras convenciones para provocar la percepción de lo que, sin el distanciamiento e intermediación de la obra de arte, no percibimos normalmente: la alteridad trascendente de la realidad y la fragilidad de nuestra defensa ante ella. Es así como desde el humilde y obediente rigor de la ficción —y no desde la literalidad de la fantasía— llegamos a la verdad de una realidad a la que no llegaríamos tan fácilmente sin ella: realidad invisible de una ausencia que nuestra ajetreada presencia urbana oculta. Ni dentro, ni fuera, ni pública, ni privadamente, percibimos la fragilidad de nuestra máscara de cristal sobre la que, como en la ventana de López, se unen los dos lados de la ausencia humana en nuestro mundo.

Traer, pues, el fondo a primer plano resulta ser un proceso persistentemente inacabado, en el que el recorreremos la ciudad y la vivienda, la noche y el día, las arterias de la ciudad y su perímetro, su vientre subterráneo y su horizonte, los nuevos edificios, la historia más reciente acumulada como un latido en el golpe del presente, condensado en la suma anónima de las huellas que dejaron los actores huidos del lienzo, y que no acaban de integrar, ni aún sumando sus rasgos, la imagen del «Hombre» que camina, en su proyecto, a la entrada de la gran ciudad, en la avenida de nuestro tiempo.



ANTONIO LÓPEZ: *Ventana de noche.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALAMEDA, SOL: «Antonio López. El que sueña con la luz». *El País Semanal*, nº 104, 14-II-1993.
- BROWN, J. 1988. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma.
- CALVO SERRALLER, F. (ed.) 1987: *El arte visto por los artistas*. Madrid, Aurus, p. 119.
- CALVO SERRALLER, F.: «Los partidarios, el peor enemigo». *El País*, 29-IV-1993.
- CAMPO, SALUSTIANO DEL, (dir.), 1993: *Tendencias Sociales en España (1960-1990)*. Bilbao. Fundación BBV.
- DALÍ, SALVADOR. 1994. *¿Por qué se ataca a 'La Gioconda'? y otros 83 textos*. Madrid, Siruela.
- EL PAÍS*, 1-VIII-91. 14-III-1992.
- ESTEBAN LEAL, PALOMA. 1993: *Exposición antológica. Antonio López*. Madrid, MNCARS y Lerner & Lerner.
- GARCÍA FELGUERA, MARÍA DE LOS SANTOS. 1991: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza Forma.
- HUGHES, ROBERT. 1986: «El incomparable realista Antonio López». *El País* 3-V-1986. c. Time.
- MULLALY, TERENCE: «Antonio López García», *The Daily Telegraph*. 12-V-1986.

NIEVA, F. 1993, en catálogo de «Antonio López», VEGAP. Madrid.

RÍO, I.G. del 1993. «Entrevista. Antonio López». *Gaceta Complutense*. Madrid, nº 91.

SANMARTÍN, R. 1993: *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona. Ed. Humanidades.

SULLIVAN, E.J. 1989: «La obra escultórica de Antonio López García» en M. BRENSON, F. CALVO SERRALLER y E.J. SULLIVAN, 1989: *Antonio López García*. Madrid. Lerner & Lerner Editores.