

Lelia Driben

MÁS ALLÁ DE LA APARIENCIA

ENTREVISTA A ALBERTO RÀFOLS CASAMADA

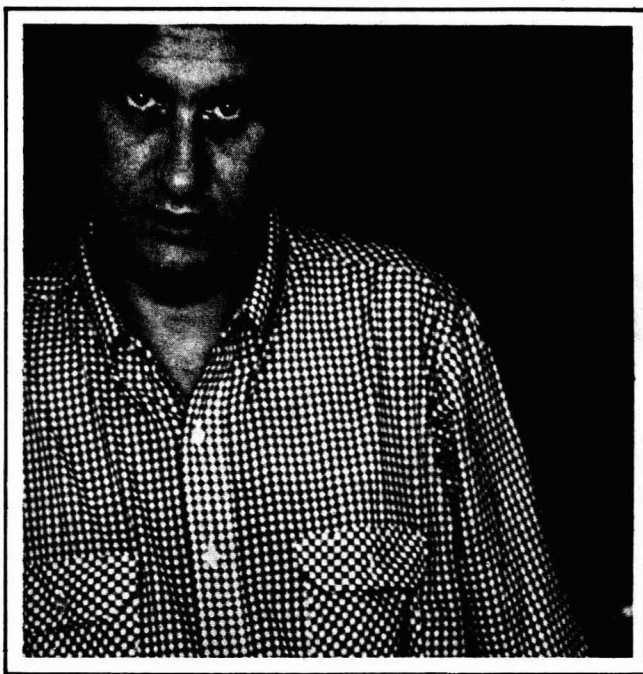
Esta entrevista a Alberto Ràfols Casamada —quien obtuvo el Premio Nacional de arte en España en 1980— se realizó en el marco de su última exposición individual, presentada aquí por Galería Ponce. Ràfols Casamada es uno de los artistas catalanes que, en los años 50 y 60, contribuyeron a definir las nuevas corrientes artísticas que, a pesar del oscurantismo reinante, se impusieron en el ambiente cultural de su país. De la dura batalla que tuvieron que librar, él y sus contemporáneos, para hacer valer las nuevas propuestas formales, de los comienzos en medio de los avatares de la Guerra Civil, de sus preocupaciones plásticas, habló, pausada y largamente, el pintor, durante la plática. En cuanto a su exposición recogemos, como balance, la continuidad dentro de un discurso resuelto mediante una extremada síntesis compositiva, en la que los matices del color se despliegan a través de manchas evanescentes para reiterar una misma metáfora: la del vacío que se abre hacia lo etéreo, lo diáfano, lo sutil.

—Ràfols, si naciste en 1924, en el 36, cuando empezó la Guerra Civil, tenías más o menos 11 años y seguramente estabas haciendo tus primeros dibujos. Cuéntame algo de eso.

—Sí, tuve que dejar la escuela y pude dedicarme con mayor atención a tomar apuntes, a bocetar. Paradójicamente, la guerra me permitió, por un tiempo, una vida al aire libre que en periodos de clase y en Barcelona, donde vivíamos y donde nací, no era posible. Lo que sucedió fue que tuvimos que trasladarnos a un pueblo, a sesenta kilómetros de Barcelona. Allí nos quedamos, al resguardo, por un tiempo, y yo acompañaba a mi padre mientras iba pintando por el campo; él pintaba y yo hacía mis dibujos en mi libreta. Era un poco raro, porque a la par que vivíamos esa experiencia un tanto bucólica, obligados a causa de la guerra y lejos del epicentro de los hechos, la guerra estaba siempre presente en nuestro pensamiento...

—Y en la tensión de la mano que dibujaba. Hablas de tu padre pintor: esa debe haber sido una influencia decisiva, ¿no?

—Sí, y como se llamaba igual que yo, Alberto Ràfols, decidí agregar el Casamada materno para diferenciarme. Podría decir que recibí mis primeras lecciones entre las cuatro paredes de mi casa, aunque la pintura de mi padre no era lo que más me interesaba. El era figurativo, un buen pintor de oficio, y yo aprendí ese oficio, necesario para todo aquel que quiera hacer arte, a su lado. Cuando terminé el bachillerato ya tenía una idea clara de cuáles eran mis metas de trabajo



—y hablo en plural porque también escribía entonces, y lo sigo haciendo. Tengo tres libros de poesía publicados en Barcelona, en lengua catalana.

—La pintura, entonces, era una vocación que se desplazaba, como una continuidad, de padre a hijo.

—Pues sí, pero a pesar de eso a mi familia le daba cierto miedo, por razones económicas y cosas así, que yo fuera solamente artista, y entonces me sugirieron que buscara algo un poco más seguro. Les preocupaba que yo repitiera la experiencia de mi padre, arriesgada y difícil: la de ser exclusivamente pintor. La cuestión es que me puse a estudiar arquitectura pero, pasado un tiempo, y como era previsible, no aguanté y dejé. Si bien la arquitectura es una actividad creativa, a mí me interesaba la plástica y la poesía con todo ese componente de gratuidad que tiene la práctica de pintar, el ejercicio de entremezclar palabras. Y me interesaba, asimismo, la relación entre ambas disciplinas.

—También hiciste estudios académicos, ¿verdad?

—Sí, de artes plásticas. En la escuela conocí a María Girona, mi mujer, que también es pintora. Con ella, con un músico, un poeta, cuatro pintores, un dibujante y un escultor, forma-

mos un pequeño grupo que se llamó "Los ocho", "Els huits", en catalán.

-¿Recuerdas algunos nombres?

-Estaba Sarsanedas, el escritor, y también Vicente Rosell, que actualmente vive en París dedicado a la fotografía —es fotógrafo de cine. El grupo se dispersó pronto y algunos marcharon a América.

-Pero representaron, sin duda, una alternativa al arte oficial. ¿Qué exposiciones realizaron?

-Hicimos una en el año 46. Fue una de las primeras manifestaciones vanguardistas que tuvieron lugar en Barcelona después de la guerra. Intentábamos recuperar el contacto con la vanguardia anterior a 1936; volver la mirada hacia las obras de los artistas que vivían en el exilio, como Picasso, Miró, el catalán Sunyer. Otra influencia importante fue la del uruguayo Joaquín Torres García, quien incidió mucho en el arte barcelonés de principios de siglo, y nosotros retomamos su lección. Claro que ese aprendizaje, a distancia, se concretaba por canales muy dificultosos. Revisábamos libros o buscábamos en bibliotecas particulares. Todos ellos eran autores censurados, así que nuestra recurrencia a sus obras, aunque fuera a través de reproducciones, siempre se realizaba bajo el signo de lo prohibido.

-¿Qué estilos predominaron en esa primera muestra de "Els huits"?

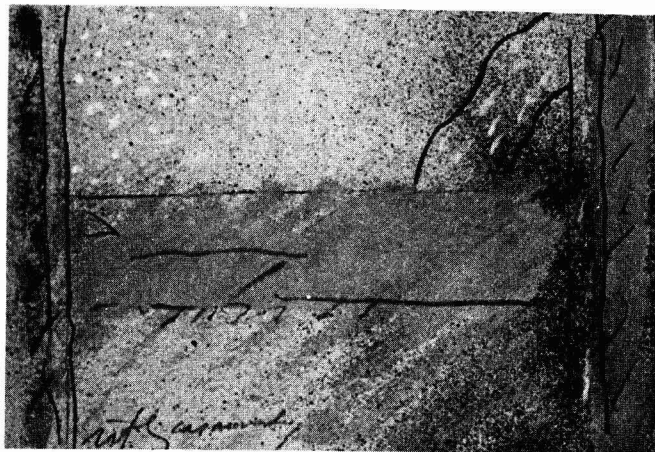
-Tomábamos bastante del constructivismo postcubista y del color de Matisse, uno de los maestros fundamentales del grupo. Estábamos a medio camino entre lo figurativo y lo abstracto. El más afincado en esta última tendencia era Rosell. En cuanto a mí, ya desde entonces me interesaban los tonos claros, los matices, cierta búsqueda de diaphanidad y alegría en el color como reacción a los oscuros de la pintura académica que se practicaba en la época. Además, me empeñaba en que hubiera dinamismo y rigor constructivo.

-Por lo que cuentas, evidentemente hay unidad entre esos primeros trabajos y tu producción actual.

-Pues, mira, sí. En aquella exposición yo exhibí un cuadro con una figura de niña, de concepción muy esquemática y una resolución de los planos muy similar a lo que se puede ver ahora aquí en Galería Ponce.

-Eran momentos de mucha opresión cultural, por lo que cuentas.

-Sí y, sobre todo, de un gran aislamiento. No llegaban publicaciones del extranjero, la prensa era fatal, siniestra. Culturalmente todo era un páramo. Aún así, en medio de ese páramo, yo descubrí la Biblioteca Central de Cataluña; allí leí todas las publicaciones de las vanguardias de los años veinte. Un libro muy importante en mi formación fue *Las literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre; a través de él accedí a revistas como "El gallo", "Ultra", "Carmen" —una era de García Lorca, la otra de Gerardo Diego... Se trataba de reinstaurar una continuidad, de hacer menos abismal la ruptura, porque la guerra y principalmente la post-guerra en España fueron una ruptura con el mundo cultural de la República y, en cierto modo, con el mundo cultural europeo.



-¿Quiénes eran los pintores oficiales?

-Pues estaba el maestro de Franco, que era Sotomayor. Franco también era aficionado a la pintura.

-Sotomayor era el pintor de la corte, entonces.

-Sí, algo así. Había muchos, pero la verdad es que no recuerdo sus nombres porque eran malísimos. Hacían una pintura académica, muy de género.

-Costumbrista, folklórica.

-Y estaban los paisajistas tradicionales, valiosos desde el punto de vista del oficio. Es la escuela que se ha dado en llamar post-impressionismo catalán, con una pintura muy luminica. Claro que, para nosotros, era de muy poca volada, demasiado ligada a la sensación más epidérmica de la realidad.

-¿Recuerdas actos represivos a los artistas que significaban una nueva alternativa?, ¿se les negaba galerías, por ejemplo?

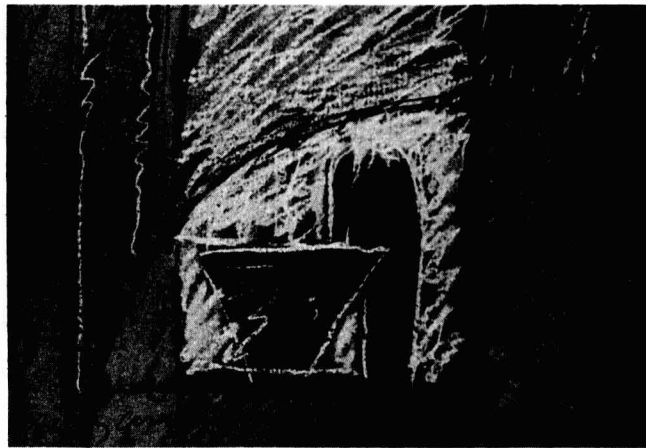
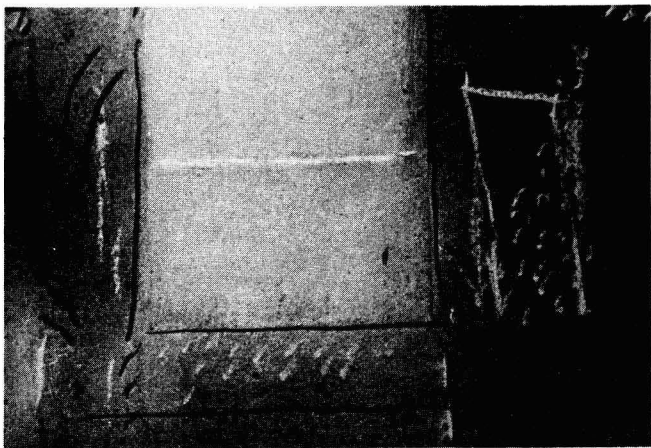
MEMORIA

la sorpresa
golpea los pétalos del barro
escondidos donde el clavel
se confunde con las palabras

las reconciliaciones llevan cabellos de helechos
y las rejas del jardín
tienen puntas de niebla

tras el peso de las manzanas
los altos límites sofocan
pálidos combates de ríos

iremos por el bosque entre los troncos secos
marcando con cristales amarillos
los lugares en que paso a paso
se consumen las distancias



—Mira, hubo un periodo, antes de que nosotros comenzáramos a exponer, en el que cada muestra era visitada por el censor antes de su inauguración. Si este personaje encontraba cuadros que no eran de su gusto, desnudos por ejemplo, los hacía retirar sistemáticamente. Centraban su ataque en cuestiones de moral, —entendida entre comillas— porque nadie se atrevía, en aquel momento, a realizar una pintura que contuviera significaciones demasiado políticas. Cuando nuestro grupo empezó a presentar exposiciones, ya no deambulaba por ahí la siniestra figura del censor, pero siempre existía el riesgo de la denuncia. Alguien podía decir: “en ésta o aquella galería hay un cuadro inconveniente” y entonces intervenía la policía y te la podías cargar bastante. Los críticos jugaron un papel muy sucio, también; atacaban lo que llamaban pintura afrancesada —la nuestra por ejemplo. Uno de nuestros maestros fundamentales, obviamente, era Picasso, a quien la cultura oficial consideraba, como se sabe, subversivo y más francés que español. Decir que Picasso era español era como una ofensa a la hispanidad. Cuando algunos críticos nos señalaban diciendo que nuestro arte era un resabio de la época roja, sabíamos que nos podía costar muy caro. Pero afortunadamente no nos tocaron los años de más rigurosa represión. Era tal la obsecuencia, oportunismo y ce-

guera de esa gente, que a los que venían del exilio, como Sunyer, por ejemplo, les dedicaban cuatro líneas de este calibre: “Ha expuesto otra vez el pintor Sunyer”; y luego se callaban la boca.

—¿Y qué apoyo tenían ustedes, en medio de tanta hostilidad?

—Bueno, más o menos en el año 50, cuando se reabre la frontera, comienzan a llegar más publicaciones. Además, el Instituto Francés de Barcelona significó una ayuda muy valiosa para los jóvenes. Nos prestaban el local que, funcionando como territorio un poco neutral, justificaba el derecho de reunión. En el Instituto creamos el Círculo Aristides Maillol que promovía reuniones semanales y se organizó el Salón de Octubre de 1947. Allí conocimos a los que iban volviendo del exilio, como Sunyer y Humbert, vale decir a los artistas republicanos que, sin ser muy vanguardistas, eran bastante renovadores. El Círculo Maillol organizó un concurso de becas en el momento en que se abrió la frontera. María y yo fuimos becados y así fue como pudimos irnos a estudiar a París, por espacio de un año, en 1951. Después regresamos, nos casamos, yo hice una muestra individual y creo que María también, no recuerdo exactamente, y volvimos a viajar a París para quedarnos hasta el 54.

—Fue una experiencia decisiva, ¿verdad? ¿Asistieron a clases, qué hicieron allí?

—Asistimos un poco a la Grand Chaumiere y a L'Ecole du Louvre; en ésta última daban conferencias sobre arte antiguo, pero más que nada visitábamos museos y galerías. Hemos visto, entre otras, muestras de Matisse y de Braque, que aún vivían.

—¿Conociste a Picasso?

—No, sólo lo ví de lejos, en una muestra suya. Lo importante era conocer su obra.

—Hablemos un poco de tu propia pintura. ¿Cómo llegas a la abstracción?

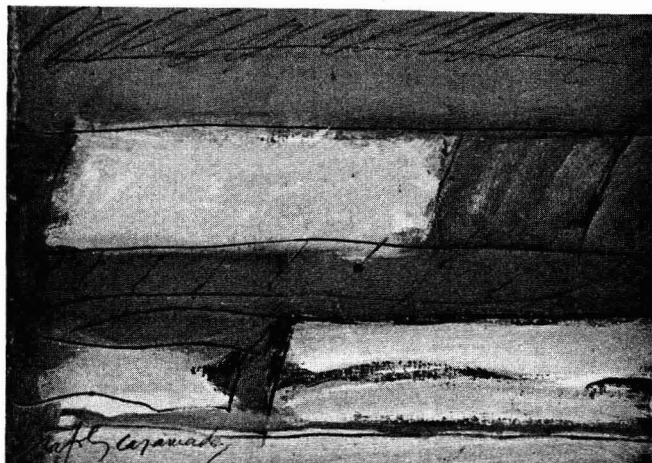
—Por simplificación. En un momento determinado me interesaba el paisaje y, cuando sentí la necesidad de simplificar las formas, comencé a transformar los elementos naturales que componían el tema en manchas de color. Algo similar me ocurrió con las naturalezas muertas.

IMAGEN OSCURA

un desmañado montón de ropa escuálida
reposa al pie de las escaleras
mientras los bronceos del viento ondulan lentos
cuatro perfiles de rostro verde
y vientres de melaza
dentro del negro refugio refulgente pasan
—cuando el sol está alto todavía—
por el centro de la plaza

una voz de papel de diario
corre por los ángulos adormecidos de los tejados

Traducción de Danubio Torres Fierro



—¿Y el color? ¿Por qué utilizas con frecuencia colores sordos?

—Es difícil responder. Quizá sea porque en mi aprehensión de la realidad busco los matices, lo que sutilmente se cuela entre una apariencia y otra, lo que está más allá de la apariencia.

—Casi ya como un clisé, cuando se habla de lo que tú haces se dice que es una pintura lírica. ¿Tú que respondes?

—Mira, lo del lirismo es relativo: habría que ver qué se entiende por lirismo. Si se maneja el término contraponiéndolo a lo que podría ser la pintura dramática, bueno pues sí, podría aceptarse esa denominación. Pero con eso no se dice mucho. Lo que yo persigo, a través de mis colores, tonalidades y modos de estructurar la obra, es un equilibrio que esté por encima de los contrastes violentos. Antes que la metáfora de esos contrastes, quiero expresar, como decía antes, aquella zona sensible que, como un esqueleto, está por debajo de lo real visible.

—Tú viviste la guerra, siendo niño, y largos años de dictadura. ¿Podrías aventurar una definición del terror?

—Se le sentía mucho en los momentos de fuertes bombardeos. Cada dos o tres horas volvían los aviones. Recuerdo que una vez, a la hora en que más intensamente arreciaban,

yo estaba en la escuela; entonces me fue invadiendo una sensación de soledad y desamparo absolutos. Después, al final de la guerra, cuando Franco entró en Barcelona, entre el miedo y el malestar que crecían como una marejada, yo escuchaba que decían: “¡ahora suben, ya suben!”; y, en mi ingenuidad, creía que subían por la escalera de mi casa: entonces me puse a quemar todas las revistas con reproducciones de Picasso y expresiones en contra de la guerra. Pero claro, aparte de esto, como a mi padre aunque era republicano no lo perseguían, para mí la guerra fue más una experiencia de hambre que de terror. Además, yo me salvé de pertenecer a la quinta del biberón. La quinta del biberón era la de los reemplazos, formada por muchachos de aproximadamente 16 años. Ellos tuvieron que ir al frente y los pocos que se salvaron cuentan cosas muy duras.

—Tú dices que fue más una experiencia de hambre que de terror, en tu caso. De todos modos, ¿podrías ponerle un color al terror?

—Es muy oscuro.

—¿Llega a ser negro?

—Sí, pero es más sucio; el negro aún tiene cierta vitalidad.

—Fulgura.

—Sí, el terror, en cambio, es de un negro muy turbio, oscuro, desagradable.

—¿Qué puedes decir ahora, en 1982, de lo que significó tu generación dentro de la pintura catalana y dentro de España?

—Con pequeñas diferencias de edad que ahora, al final, desaparecen, con Tàpies, Canogar, Hernández Pijoan, Millares, Guinovart Viola, Saura (como ves no menciono sólo a los catalanes) hemos conformado una generación que, a pesar de las marcadas diferencias de estilo o de planteos personales, y a pesar de haber pertenecido a distintos grupos, tuvo su coherencia. Hubo que batallar mucho, no fue fácil. Nuestra necesidad de perfilarnos y nuestra fuerza como generación tuvo mucho que ver, sin duda, con esa otra fuerza de color negro muy turbio, como decíamos hace un momento, de la que había que librarse.

