

José María Salvador González, "Conversaciones con Cuevas (II). José Luis Cuevas: Los Monstruos de una Humanidad sin esperanza", *El Universal*, Caracas, 22 julio 1985, p. 4º-7

EL UNIVERSAL, LUNES 22 DE JULIO DE 1985

Conversaciones con Cuevas (II)

José Luis Cuevas: Los Monstruos de una Humanidad sin Esperanza

— José María Salvador —

—Después de habernos entretenido largamente en el aspecto temático de su obra, sería interesante que conversáramos ahora sobre su aspecto estilístico-formal, que, en la actualidad, está tan directamente vinculado con el primero. Situándonos, pues, en el terreno estilístico-formal, me gustaría saber: ¿por qué ese evidente desprecio tuyo por los valores estéticos por la estética tradicional, es decir, la "belleza", la "armonía", el "buen gusto", la "norma" lo "racional" —expreso todos estos conceptos muy entre comillas— para afirmar sólo lo grotesco, lo feo, lo repulsivo, lo anómalo, lo visceral, lo instintivo ¿Por qué esas deformaciones tan salvajes, tan "anti-humanistas" de la figura humana? ¿Por qué esa monstruosidad, o, si se quiere, ese monstruosismo, que, a mi modo de ver, llega incluso a superar al de Jean Dubuffet, al de Francis Bacon, al de Willem de Kooning, al de ciertos expresionistas alemanes, y, en fin, al de los grandes destructores de la figura humana en el arte del siglo XX? En Bacon, por ejemplo, la figura humana, aunque aparece siempre deformada y desgarrada por los brochazos violentos de un procedimiento muy gestual e impulsivo, no obstante, aparece siempre pintada con colores muy brillantes y llamativos, y se halla además rodeada por un escenario neutro y aséptico de muros limpios y habitaciones ordenadas.



—Si, tuve una enorme nostalgia por México y regresé a México.

—Pues bien, prevengo que también ahora está tu pretendida decisión de abandonar definitivamente el dibujo, de abandonar definitivamente del dibujo la "parcia artística" en que naciste y te hiciste grande, ¿no tardará en generarse en ti una gran nostalgia y en meditar un pronto regreso al dibujo?

—Si, lo que pasa es que cuando regresé a México después de mi autoexilio, allí me recibíeron a balazos.

—Después de habernos entretenido largamente en el aspecto temático de su obra, sería interesante que conversáramos ahora sobre su aspecto estilístico-formal, que, en la actualidad, está tan directamente vinculado con el primero. Situándonos, pues, en el terreno estilístico-formal, me gustaría saber: ¿por qué ese evidente desprecio tuyo por los valores estéticos por la estética tradicional, es decir, la "belleza", la "armonía", el "buen gusto", la "norma" lo "racional" —expreso todos estos conceptos muy entre comillas— para afirmar sólo lo grotesco, lo feo, lo repulsivo, lo anómalo, lo visceral, lo instintivo ¿Por qué esas deformaciones tan salvajes, tan "anti-humanistas" de la figura humana? ¿Por qué esa monstruosidad, o, si se quiere, ese monstruosismo, que, a mi modo de ver, llega incluso a superar al de Jean Dubuffet, al de Francis Bacon, al de Willem de Kooning, al de ciertos expresionistas alemanes, y, en fin, al de los grandes destructores de la figura humana en el arte del siglo XX? En Bacon, por ejemplo, la figura humana, aunque aparece siempre deformada y desgarrada por los brochazos violentos de un procedimiento muy gestual e impulsivo, no obstante, aparece siempre pintada con colores muy brillantes y llamativos, y se halla además rodeada por un escenario neutro y aséptico de muros limpios y habitaciones ordenadas.

—Después de habernos entretenido largamente en el aspecto temático de su obra, sería interesante que conversáramos ahora sobre su aspecto estilístico-formal, que, en la actualidad, está tan directamente vinculado con el primero. Situándonos, pues, en el terreno estilístico-formal, me gustaría saber: ¿por qué ese evidente desprecio tuyo por los valores estéticos por la estética tradicional, es decir, la "belleza", la "armonía", el "buen gusto", la "norma" lo "racional" —expreso todos estos conceptos muy entre comillas— para afirmar sólo lo grotesco, lo feo, lo repulsivo, lo anómalo, lo visceral, lo instintivo ¿Por qué esas deformaciones tan salvajes, tan "anti-humanistas" de la figura humana? ¿Por qué esa monstruosidad, o, si se quiere, ese monstruosismo, que, a mi modo de ver, llega incluso a superar al de Jean Dubuffet, al de Francis Bacon, al de Willem de Kooning, al de ciertos expresionistas alemanes, y, en fin, al de los grandes destructores de la figura humana en el arte del siglo XX? En Bacon, por ejemplo, la figura humana, aunque aparece siempre deformada y desgarrada por los brochazos violentos de un procedimiento muy gestual e impulsivo, no obstante, aparece siempre pintada con colores muy brillantes y llamativos, y se halla además rodeada por un escenario neutro y aséptico de muros limpios y habitaciones ordenadas.

Q

JMSG —Después de habernos entretenido largamente en el aspecto temático de tu obra, sería interesante que conversáramos ahora sobre su aspecto estilístico-formal, que, en tu caso, está tan directamente vinculado con el primero. Situándonos, pues, en el terreno estilístico-formal, me gustaría saber: ¿por qué ese evidente desprecio tuyo por los valores establecidos por la estética tradicional, es decir, la "belleza", la "armonía", el "buen gusto", la "norma" lo "racional" —expreso todos estos conceptos muy entre comillas—, para afirmar sólo lo grotesco, lo feo, lo repulsivo, lo anómalo, lo visceral, lo instintivo ¿Por qué esas deformaciones tan salvajes, tan "anti-humanistas" de la figura humana? ¿Por qué esa monstruosidad, o, si se quiere, ese monstruosismo, que, a mi modo de ver, llega incluso a superar al de Jean Dubuffet, al de Francis Bacon, al de Willem de Kooning, al de ciertos expresionistas alemanes, y, en fin, al de los grandes destructores de la figura humana en el arte del siglo XX? En Bacon, por ejemplo, la figura humana, aunque aparece siempre deformada y desgarrada por los brochazos violentos de un procedimiento muy gestual e impulsivo, no obstante, aparece siempre pintada con colores muy brillantes y llamativos, y se halla además rodeada por un escenario neutro y aséptico de muros limpios y habitaciones ordenadas.

JLC —Lo que pasa en Bacon es que el cuadro parece tan encerrado...

JMSG —Si, absolutamente. Los de Bacon son ambientes esterilizados, neutros, fríos, en los que la figura humana permanece desgarrada, sí, pero con unos colores sumamente agradables. En cambio, en tu obra abundan los trazos negros, las líneas incisivas, los rasgos diminutos y obsesivos, los esgrafiados nerviosos, los gestos violentos.

JLC —Creo que en este aspecto ya intervienen otras cosas. Ya no es sólo una visión de la terrible humanidad. Existe una capacidad de imposición de formas que debe existir en todos los dibujantes. Picasso llega a unas distorsiones verdaderamente terribles. Yo

he hecho los ejercicios, también llevados a cabo por Picasso o Siqueiros, de ir metamorfoseando paulatinamente una forma humana o animal. En estas distorsiones interviene, sobre todo, la imaginación del dibujante. En Francis Bacon, por ejemplo, existe poca capacidad de invención de formas. En su obra nos enfrentamos casi siempre a los mismos rostros o personajes fuera de foco o en movimiento, con las piernas generalmente cruzadas. De modo que en Bacon hay poca inventiva, por la sencilla razón de que es un torpísimo dibujante. Ahora bien, siendo yo un dibujante nato, es natural que lleve mi interpretación de la forma humana o animal hasta sus últimas consecuencias. Esa es una característica de los neo-figurativos, de los neo-expresionistas, sobre todo aquéllos que nos dedicamos al dibujo.

JMSG —Hay también una cosa que me sorprende bastante. En tu obra no existen sólo metamorfosis, sino también ciertos descoyuntamientos, estrangulaciones, mutilaciones, desgarramientos violentos, los cuales afectan tanto a la figura individual en sí misma, como a los grupos de personajes que forman una composición: con frecuencia, en tus composiciones hay una multitud de figuras que parecen irrelatas, yuxtapuestas, fragmentadas, sin ninguna relación aparente. ¿No será esta especie de fragmentación, de desagregación, de ausencia de relación y comunicación icónicas entre los personajes de tus composiciones un signo o síntoma de la desagregación psíquica de tu personalidad, una expresión material de la desintegración axiológica de tu concepción del mundo?

JLC —Efectivamente, los personajes que yo dibujo casi nunca están intercomunicados. Cada quien está viviendo su propio drama. A veces pueden inclusive estar abrazados o puede uno estar encima del otro y haber, sin embargo, entre ellos una especie de ausencia, de incomunicación. Esto también se da en mi *Serie Erótica*: aunque se encuentre una pareja durante un acto sexual, tampoco puede decirse que exista una enorme comunicación entre ambos personajes. Es cierto que eso existe en mi obra, y me resulta difícil explicar por qué. Si observamos mis dibujos —me pongo ahora como mero observador objetivo, porque éstas no son cosas del todo conscientes en el momento en que las estoy pintando— en mis obras casi nunca aparecen exteriores: siempre da la impresión de que los personajes están en lugares cerrados, a pesar de que el cuarto apenas parece insinuado con una línea. Con mucha frecuencia hay ventanas, pero éstas nunca dan al exterior, hacia un paisaje.

JMSG —Es un poco lo que sucede también en la obra de Bacon, cuyos ambientes están siempre cerrados, aun cuando se insinué con frecuencia en ellos una apertura, por ejemplo, una puerta o ventana misteriosa. Pero el ambiente baconiano sigue siendo en todo momento claustrofóbico, y, para colmo, resulta esencialmente ambiguo, porque la eventual puerta o ventana (velada, generalmente, por una persiana o cortinilla) nunca indica claramente hacia dónde conduce o comunica. De tal modo que, en última instancia, las obras de Bacon exudan una atmósfera totalmente asfixiante y opresiva en la que el individuo se siente absolutamente aplastado y aniquilado.

JLC —Si, este sentido claustrofóbico es una característica de los neo-expresionistas.

JMSG —Situándonos ahora en la vertiente del clima psicológico de tu obra, me gustaría preguntarte: ¿por qué tan enorme agresividad, por qué tal acidez de tu parte al representar la *Comedia Humana*? ¿Por qué tan absoluto sentido de ferocidad? ¿No hay en tí lugar para la ternura, la serenidad, la comprensión, la benevolencia? ¿Por qué un pesimismo aparentemente tan radical? Digo esto, porque el clima psicológico que transpiran tus composiciones parece ser el derivado de un ambiente claustrofóbico y aplastante, el de una atmósfera que parece pesada, viscosa, demasiado sofocante, casi irrespirable. ¿No será esto, en último análisis, indicio de una negatividad absoluta, de un pesimismo total?

JLC —Efectivamente, acepto que no existe en mi obra ninguna posibilidad de salvación para todos estos personajes que se encuentran apresados en recintos cerrados, y que éstos no tienen la más mínima posibilidad de escapar. Estos elementos los podemos encontrar también en el “teatro del absurdo”, en Ionesco, en Samuel Beckett. El hombre no tiene posibilidad de salvación, y, por eso, no puedo de ninguna manera ser optimista. Hay algo que definitivamente me lo impide. Podrían ser razones psicológicas, o también razones de tradición. En el ámbito mexicano podemos encontrar los mismos elementos trágicos a través de todas sus épocas, en el arte precolombino, en el arte colonial. Yo diría que es precisamente en el arte mexicano del siglo XX cuando se comienza a emitir una serie de mentiras sobre la conducta del mexicano. Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros nos dan ya una visión completamente falsa. Por influencia quizá de José Vasconcelos, nos empiezan a dar una visión demasiado optimista de lo mexicano. El mexicano se convierte entonces en una especie de gigante musculoso, como en el caso de Siqueiros, o simplemente en incultos muy alegres con ropas de colores chillones, siempre dispuestos a la fiesta, a la feria. Ésta es también una visión muy del cine mexicano de las décadas del cuarenta y del cincuenta. Es aquí donde surge la mitificación, la interpretación falsa del mexicano. Creo que mi obra monocroma, basada más bien en forma, con ausencia casi total del color, es una expresión mucho más real de lo mexicano. Los colores de Diego Rivera son los que vemos en las ferias, en las fiestas, en los aspectos más superficiales de lo mexicano, pero no los encontramos en sus substratos más profundos. México es un país en blanco y negro, y nuestra gran tradición artística es también una tradición carente de color: es una tradición más bien de formas. El arte precolombino mexicano carece prácticamente de grandes ejemplos de coloristas.

JMSG —Derivemos ahora hacia otro aspecto. Tanto en tus actitudes personales como en toda tu obra plástica parece mostrarse siempre una fuerte tendencia hacia la egolatría e incluso hacia una cierta megalomanía. Éstas han sido precisamente los contra-argumentos que tus detractores han esgrimido con más saña en tu contra. Por eso, te pregunto; ¿Por qué esa aparente egolatría? ¿Por qué esa megalomanía tan chocante? ¿No será esto un mecanismo de defensa frente a tus propias limitaciones existenciales, frente al rechazo de los demás hacia ti, y de ti hacia los demás, frente a la soledad, la angustia, la muerte?

JLC —Voy a ser absolutamente sincero. Tengo una enorme megalomanía: sería absurdo pretender negarlo a estas alturas. Las razones psicológicas que explicarían todo esto resultan difíciles de encontrar, porque requeriríamos de muchísimas sesiones de psicoanálisis. Una explicación muy rápida podría ser que en las familias mexicanas el hijo menor es generalmente el que recibe menos atención por parte de los padres. Como soy el menor de los tres hermanos, desde muy pequeño sentí que la atención de mis padres estaba más bien dirigida hacia mi hermano mayor, el primogénito, mientras que de mí no se ocupaban mucho. En mi infancia sufrí, pues, un doloroso aislamiento, una gran soledad. Por otro lado, mi misma vocación de artista no fue tan bien recibida en el seno de mi familia, como lo hubiera sido la decisión en favor de una profesión más convencional, como la de abogado, médico o arquitecto. Esto fue produciendo en mí una especie de aislamiento todavía mayor, por cuanto mi vocación me nació a una edad muy temprana. El hecho de ser un artista-niño provocó en mí una especie de aislamiento muy grande, incluso dentro del círculo familiar. Mis realizaciones en el dibujo cuando tenía nueve o diez años no despertaban el menor interés en la familia. Ni cuando empecé a hacer exposiciones como profesional a los catorce años, ni aun siquiera cuando comencé a obtener mis primeros triunfos en Estados Unidos con exposiciones, ventas y entrevistas para las grandes revistas norteamericanas, se despertó el interés de

la familia: todos mis éxitos artísticos caían en el vacío en el ánimo de mis familiares. Todas estas cosas me llevaron a buscar la notoriedad con una serie de comportamientos que podrían considerarse patológicos, aunque sin llegar a los excesos de Salvador Dalí. Siento, pues, una gran necesidad de notoriedad, un gran deseo de que mis actos encuentren una amplia resonancia. Hay artistas silenciosos, que no salen de su zona de silencio, como, por ejemplo, Giorgio Morandi, cuyo placer estaba en la simple creación de una obra, y no en su eventual proyección. Ahora bien, aparte de estas razones psicológicas, es muy importante en este asunto el factor del ejemplo. Después de todo, los artistas que me han precedido en mi país, sobre todo Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, fueron grandes promotores de sí mismos; ellos eran gentes extrovertidas con una enorme capacidad para la propaganda. Cuando yo era niño, no había día que alguno de estos dos artistas no apareciera en la prensa nacional protagonizando grandes escándalos. De manera que, para explicar estas actitudes mías, deben tenerse en cuenta no sólo las profundas razones psicológicas, sino también las razones sociológicas del ejemplo de un país en el que los pintores —por lo menos cuando hay cierta libertad— fueron gentes que alcanzaron una enorme notoriedad. Creo que yo vengo a rescatar esa tradición mexicana del pintor como figura pública. En México soy una auténtica figura pública, con una popularidad que sólo tienen los toreros, los cantantes populares, pero que no la tienen generalmente los pintores ni los escritores.

JMSG —Acepto que, en un primer momento, sintieses esa primordial necesidad de autoafirmarte frente a los monstruos sagrados que te precedieron. Pero, ahora que ya eres archifamoso, no sólo en tu país, sino también a nivel internacional, no parece justificado que sigas manteniendo esas actitudes exhibicionistas y ególatras.

JLC —Desde luego, pero, de todos modos, eso de la propaganda se convierte en algo verdaderamente incontrolable. Por cierto, una de las personas con mayor capacidad para la propaganda ha sido Picasso; él era verdaderamente genial para eso.

JMSG —Sin embargo, me pregunto si este tu enorme deseo de autoafirmarte a toda costa —incluso ahora que aparentemente ya no lo necesitarías, puesto que eres famoso en todas partes—, si este deseo de afirmar tu propio “ego” no esconde, en realidad, el sentimiento de no haber encontrado todavía el propio “yo”. Me pregunto —lo digo en otros términos— si no estarás buscando constantemente afirmar el “ego”, simplemente porque no has encontrado todavía tu propio “yo”, tu identidad propia. Expresándolo con la terminología de Gabriel Marcel, ¿no será que, por haber logrado el “haber” —porque tú lo “tienes” todo: riqueza, honores, celebridad, familia sana y feliz—, has descuidado el “ser”, o sea, la “autenticidad”, la propia identidad?

JLC —Creo que una de las características del arte de nuestro tiempo es precisamente la enorme notoriedad que muchos artistas han alcanzado. El trabajo del artista contemporáneo no empieza ni termina únicamente con la creación del cuadro, dibujo o escultura en la soledad de su estudio, sino que, en realidad, se relaciona mucho con la vida pública. Los artistas de nuestro tiempo, al menos los grandes, son hombres públicos. Por lo que a mí respecta, creo que todos los actos míos de mayor repercusión tienen en realidad un fondo de terrible creatividad: así lo considero, por ejemplo, respecto al mural efímero realizado por mí en una calle de México, el cual habría de tener una gran influencia sobre el arte moderno, no sólo en mi país, sino también en Nueva York; lo mismo pienso de aquellas numerosísimas (más de treinta exposiciones individuales que celebré simultáneamente en varias ciudades, y que tuvieron una enorme proyección internacional, porque, además de ser una verdadera demostración de fuerza, de capacidad de trabajo y de creatividad, me permitieron presentarme como artista en el papel de *super star* que impone su presencia ya no sólo en su ciudad o en su país, sino incluso fuera de su país. Esto vale también para mi gesto de lanzarme como

candidato a diputado independiente en México en 1971, lo cual me permitió ocupar prácticamente todos los días las primeras planas de los periódicos. Aunque este gesto se interpretó como otro desplante publicitario más, y como una nueva fuente de auto-propaganda, en verdad la idea que yo perseguía era otra. Era el último año de mandato del presidente Díaz Ordaz, responsable de la matanza de Tlatelolco, y sólo lanzándome como candidato independiente podría yo manifestar mi desacuerdo y mi indignación por aquella matanza. De manera que, durante toda mi campaña como candidato independiente, me dediqué a través de artículos periodísticos y de entrevistas semanales, a denunciar ese crimen tan horrible que, de otro modo, habría quedado sin ser denunciado, debido a la gran represión que existía,

JMSG —Hablemos ahora de tus acariciados proyectos dentro de la escultura. Personalmente pienso que tú has sido, eres y seguirás siendo siempre esencialmente un dibujante. Y, a pesar de los éxitos inaugurales que puedas haber cosechado en el campo de la escultura, cuando dices haber sido preferido incluso a Moore y a Chillida, permíteme ser bastante escéptico respecto a tu desempeño en la escultura. Me pregunto, en efecto, cómo vas a lograr en la escultura las mismas o similares cualidades que te han sido propias en el dibujo, los mismos o similares logros que te han hecho grande entre los dibujantes. Pienso que algunas de las cualidades que te han hecho famoso en el dibujo y que constituyen tu verdadera grandeza como artista son, entre otras, la inspiración intuitiva y fulgurante, traducida además a través de la rapidez y espontaneidad de ejecución (que te permite, por ejemplo, hacer cincuenta dibujos en un día). ¿Cómo vas a conseguir este proceder fulgurante e intuitivo cuando te enfrentes al lentísimo proceso y a la necesidad de programación previa que exige la escultura? Una de tus virtudes en el dibujo ha sido la línea libre, ligera, abierta, simplemente esbozada, complementada en ciertas áreas con veladuras de grises vaporosos, transparentes, tenues. ¿Cómo vas a hacer cuando tengas que habértelas en la escultura con una masa cerrada, maciza, pesada, con una materia densa, opaca e ineludible? Parte de tu gloria en el dibujo se ha basado en esas tus figuras esquematizadas, abiertas y fragmentadas, apenas sugeridas con unos cuantos trazos esenciales, sintéticos y discontinuos. ¿Cómo vas a hacer ahora en la escultura, cuando tengas que enfrentarte con formas enteras, con volúmenes macizos y continuos? Otro de tus logros en el dibujo ha sido precisamente la combinación de, por una parte, la complejidad y, por otra, la fragmentariedad de la composición, lo cual te permitió crear escenas hiper-complejas dentro de sus misteriosas relaciones fragmentarias o de sus ausencias de relación. ¿Qué vas a hacer ahora, cuando la escultura te imponga trabajar con una cierta simplicidad de figuras y dentro de una estructura englobante, de una composición totalizadora? Además, uno de los aspectos más interesantes de tu producción dibujística ha sido la integración que has hecho de la escritura con el dibujo, el uso del trazo caligráfico para completar y enriquecer los trazos dibujísticos, hasta el punto de que ambos, dibujo y escritura, funcionan en tus composiciones simultáneamente como marco de referencia y como explicación-ilustración recíprocos. ¿Cómo vas a suplir esa relación caligráfica en la escultura? En conclusión, pues —y esto resume mi inquietud y mi escepticismo ante tus proclamados proyectos escultóricos, que supondrían, a tu juicio, tu renuncia definitiva al dibujo—, ¿cómo vas a lograr en la escultura un lenguaje propio que sea, si no similar o idéntico, al menos análogo al lenguaje propio que conseguiste en el dibujo?

JLC —Debo decirte que he hecho ya dos esculturas. Sé cuál es el camino que debo seguir en la escultura. Por el momento estoy trabajando en acero. Referías al principio que una de las características de mi obra podría ser la rapidez, la estructura un tanto automática del dibujo. Creo apropiado recordar en este momento algo que Simone de Beauvoir, hablando con cierta nostalgia de la juventud, decía a propósito de ciertas

cosas que se van perdiendo con la edad, y a las que se va renunciando con el paso del tiempo. Cuando pasa la juventud, dice Simone de Beauvoir, ya no puede uno escalar un monte a toda carrera, ni puede correr cuando sube las escaleras: lo hace uno más lentamente. Creo que algo de eso está sucediendo en mi caso. La escultura hay que verla como una obra mucho más contemplativa, aunque requiera de cierto esfuerzo físico. De todos modos, uno es ayudado por todo un equipo de colaboradores: no tiene uno necesariamente que estar subiéndose en escaleras, andamios o cosas así, sino que puede uno dirigir la obra desde abajo. Ha pasado ya la época de las obras hechas con una gran rapidez. La exposición titulada *Intolerancia*, exposición muy amplia, de obras grandes de dibujos y grabados muy elaborados, que se va a presentar ahora en México, todavía la realicé en su totalidad en poco más de un mes, a pesar de que, para ello, tuve que desplazarme constantemente entre mis tres estudios de México, Nueva York y París, y de que, además, me vi obligado a viajar a San Francisco para realizar allí unos grabados en metal y una litografía. Pero puede decirse que ese fue mi último alarde de rapidez o de mis enormes capacidades físicas para realizar una exposición en poco tiempo. A partir de entonces se inicia una nueva etapa, coincidente con el fastuoso homenaje que se me rindió recientemente en el Palacio del Mediodía de México con ocasión de mi cumpleaños. Es precisamente a partir de entonces cuando tomé la decisión de dejar el dibujo e iniciarme en este aspecto ya más contemplativo de mi vida, que es la escultura.

JMSG —De todos modos, aunque te deseo sin reservas el mayor de los éxitos en tu carrera como escultor, déjame, sin embargo, preguntarte muy directamente: ¿cuándo será tu retorno al dibujo?

JLC —Mira, precisar el cuándo, no te lo podría contestar en este momento. Retornaré al dibujo cuando surja en mí otra vez la necesidad de expresarme a través de él, cuando vuelva a retomar el dibujo como una expresión autónoma. Quiero señalarte que no me he impuesto esto como una condena definitiva. No pienso que, por el hecho de haber declarado que dejo el dibujo, debo cumplir con eso. Lo que he dicho es que, por el momento, no siento la necesidad de dibujar como lo había venido haciendo antes. El mismo grabado gigante de tres metros que he estado haciendo últimamente, es también una despedida del grabado: en ese grabado gigante aparecen cerca de setecientas figuras, que son todos aquellos personajes que han venido poblando mi obra de toda una vida. Ahora, si vuelvo al dibujo, volveré a él sin mayores problemas, y punto.

JMSG —Si, siento que fue muy sintomática la relación instintiva que estableciste en el foro del viernes pasado, cuando, al referirte a tu actual decisión de abandonar definitivamente el dibujo para dedicarte a la escultura, comenzaste a hablar espontáneamente de tu autoexilio de México que, años atrás, habías decidido de modo “definitivo”: juraste no regresar nunca más a la patria, pero, muy poco tiempo después de haberte establecido en París, regresaste a tu país.

JLC —Si, tuve una enorme nostalgia por México y regresé a México.

JMSG —Pues bien, preveo que también ahora esta tu pretendida decisión de abandonar definitivamente el dibujo, de autoexiliarte definitivamente del dibujo (la “patria artística en que naciste y te hiciste grande”) no tardará en generar en ti una gran nostalgia y en motivar un pronto regreso al dibujo.

JLC —Si, lo que pasa es que, cuando regresé a México después de mi autoexilio, allí me recibieron a balazos...