



ARTE

Conversación con Ignacio Meco

Amaranta Ariño

*El primer mérito de un cuadro es ser una fiesta para los ojos.
Eugène Delacroix¹*

Esta entrevista tuvo lugar hace poco más de un año durante la preparación de la Exposición Retrospectiva. Entonces Meco y yo hablamos mucho, y miramos mucho más. Buscamos y seleccionamos entre la obra que había producido a lo largo de más de tres décadas. Nuestro objetivo principal fue simple: hacer posible la reunión y la contemplación de una obra personal y variada tanto en técnicas, como en formas, espacios, y temáticas.

Tardé varios días, con grabadora en mano, en conseguir que se sentara y respondiera a algunas preguntas. Finalmente un atardecer que se convirtió en altas horas de la noche, a la luz de la candela, dejó sus palabras grabadas, un 14 de febrero de 2002. Entonces no podíamos prever que nos dejaría tan pronto... In memoriam, a mi Ignacio Meco, como gustaba él, me dispongo a transcribir la entrevista, sintiendo que el lector se pierda la candidez, ironía y humildad del tono general de Ignacio Meco al conversar.

Sentíamos que las obras plásticas merecen más ser observadas detenidamente, ensimismadamente, que habladas o explicadas. Así que al intentar poner en palabras el mundo plástico sentíamos una enorme contradicción. Nos gusta la pintura porque nos enseña a mirar, y más aún, el arte como ejercicio de



Ignacio Meco en su taller, febrero 2002.
Foto: Juan Manuel Domínguez

la inteligencia-sensible, como forma de estar, de habitar. Y aunque tiene mucha razón Matisse al advertirnos de que cuando un pintor se dirige al público, no tanto para mostrarle sus obras como para desvelarle algunas de sus ideas sobre el arte de la pintura, se expone a múltiples peligros... La mejor demostración que puede ofrecer de su estilo será la que resulte de sus lienzos², he preferido que sea la conversación con el artista la que nos informe sobre su mundo.

Meco es un hombre diferente e independiente, no tardarán en descubrirlo. Ha construido su pensamiento y su vida al margen de las normas de la academia y lo establecido socialmente. Gozaba de la libertad del que necesita poco, muy poco, y va ligero de equipaje, sin miedo a la adversidad. Estaba en armonía con los ciclos naturales del ecosistema en el que se instalaba. El agua que recogía de la lluvia, el molino que le suministraba energía eólica, o la energía

solar que producen las placas que él mismo había instalado son sólo algunos rasgos de su autonomía vital, y de su ética.

Tenía la mirada ciclópea, astuta, penetrante, y limpia de mezquindades. Era curioso como un niño, y muy observador. No entendía las prisas, ni los horarios del mundo moderno.

RESUMEN:

El pintor Ignacio Meco, afincado desde hace algunos años en Daimiel, ha fallecido este mismo año. Antes de su muerte, *Añil* ya había pensado dedicarle unas páginas. La siguiente entrevista, realizada por Amaranta Ariño, recoge datos sobre su vida, así como sus opiniones sobre la pintura, sobre su propia obra, sobre autores que les han impresionado, y sobre la Naturaleza, que con tanta fuerza está presente en sus cuadros.

Prefería el reciclaje y el trueque, al consumo y a los billetes. Hablaba despacio. Comía despacio. Habitaba el espacio que construía. El tiempo a su alrededor se detenía, se desvanecía, tenía muchos relojes pero ninguno le subyugaba, el gallo le cantaba los días y las noches. Trabajaba lento y en pequeños formatos, con una técnica elaborada y minuciosa, más propia de los maestros flamencos antiguos que de los creadores contemporáneos sometidos a la velocidad, a la novedad, al gran formato y a las leyes del mercado.

P.- Siempre ha pintado. De su infancia y juventud guarda importantes visiones y acontecimientos que le acompañan siempre, esto es: el contacto con los animales y la naturaleza. La afición por los toros y el flamenco. La formación autodidacta, anárquica y campestre. Háblame de tu infancia y juventud.

R.- Me crié en una granja de vacas, la Granja Priégola, que aún hoy en día produce una de las mejores leches del país.

En esta finca estuve desde que nací, 1950, hasta los 10 años, cerca de la carretera de La Coruña. Bajaba con mis hermanas al colegio, que estaba como a 2 km de la granja. Era un bosque de pinos que aún está intacto. No recuerdo cuándo empecé a dibujar. En aquellos años sobre todo hacía gamberradas, porque en aquel lugar sólo éramos dos chicos, Aladino y yo, el resto eran niñas. Aladino era enorme, un santanderino grandísimo. Y yo, pues ya sabes, parecíamos el punto y la i. Nos pasábamos la vida trajinando por toda la finca.

El mundo de la Priégola era muy especial, aún más para un niño. Un mundo con unas naves antiguas enormes, hangares llenos de sobraos en la parte de arriba, con grano y molinos. Con media docena de vacas pariendo todos los días. Esas luces al atardecer con los vaqueros ordeñando con las banquetas de madera atadas al culo con correas. Siempre trasteando con animales, imitábamos al padre de mi amigo, que metía el brazo hasta el hombro, a las vacas parturientas, para colocar las patas del becerro. Había un artefacto donde colgaban a las vacas para que el toro no las partiera la espalda al cubrirlas, un macho de aquellos pesaba 2.000 kilos, y una vaca 400. Tenía varias correas, parecía un instrumento de tortura.

A los 10 años me fui a Somosaguas, a unas tierras que tenía mi abuelo y había partido entre sus hijos. Se abría el abanico del norte de la sierra madrileña hacia el oeste extremeño. Después de unos años mi abuelo vendió Somosaguas y nos vinimos a la Estación de Pozuelo. Tenía tres hermanas y un hermano.

P.- ¿Cuándo y cómo empezó tu relación con la pintura?

R.- A los 12 años dejé de ir al colegio. Andaba por allí con los animales, atendiendo a las cabras, dándole de comer a los conejos, y de vez en cuando los dibujaba. Los pintaba en el sobrao, en el palomar. No sé como empezó esta afición, ni si alguien me regaló pinceles y colores. Un día le hice una copia de un cuadro de una cacería de perros a un venado, para un amigo de mi padre que era camionero, y me la pagó. Me dio 1.500 pesetas, que para entonces era una fortuna. Ahora que me acuerdo, creo que ya era notorio en el colegio que era bastante hábil dibujando.

Cuando dejé de ir a la escuela me pasé unos años que andaba "balduendo", al libre albedrío. En una de esas, mi padre, sin yo saberlo, recogió unos dibujos de los que yo dejaba por allí y se los llevó a un amigo suyo que era empresario de Artes Gráficas, una empresa grande de 300 empleados. Y sin más ni más, vol-

vió a casa y me dijo que empezaba mañana mismo a trabajar en Madrid. Y me metieron ahí, en las oficinas de la

fábrica Ortiz, a dibujar, en un estudio con dos dibujantes más. Preparábamos los bocetos para felicitaciones de navidad, papel de envolver, esas cosas. Debía tener 15 o 16 años. Me pagaban 100 duros al mes y la tarjeta del tren, 124 pesetas, de Pozuelo a Príncipe Pío para todo el mes. Entonces me tenía que levantar a las ocho, aunque todos los días llegaba tarde, siempre llegué tarde.

También me pagaban una Academia de dibujo, para aprender técnicas y hacer mano, en la que conocí a Diego Lara. En la plaza Mayor había una sucursal donde preparaban a los de Ingreso de Bellas Artes y Arquitectura. Nosotros íbamos al estudio personal de Maximino Peña, en la calle Arenal. El padre de Peña era un pintor costumbrista de finales de siglo con un estudio muy de este estilo decimonónico. Estábamos rodeados de señoras "pseudointelectualoides". Era poco estimulante el ambiente. Peña era un ortodoxo. Naranjo, era uno de los profesores que no estaba mal. Había varios.

P.- Esta etapa queda recogida en las primeras obras que hemos seleccionado. Una serie de dibujos a tinta china sobre papel cuadrículado de 1969, que recuerdan las primeras vivencias en la granja. Pinta vacas, burros que bailan en dos patas, cerdos, gallinas reducidas a unas cuantas líneas. La serie que realizas a continuación es más sintética, monocroma, dibujos ocre y negros.

¿Cuándo dejaste la vida familiar en Pozuelo y te viniste a Madrid?



CACHORRO, 1996

Escultura pintada al óleo sobre madera y chapa, 67,5 x 59 x 28,5 cm.

Genios singulares de Castilla-La Mancha

R.- Me fui muy pronto de casa, a los 17 años. Mercedes y yo alquilamos una en un sexto piso de la calle Alcántara, con otra pareja. A los 19 nos casamos y nos fuimos a vivir a la buhardilla de la calle Don Ramón de la Cruz, sería el año 1969. Por esta época dejé la fábrica. Seguí dibujando y pintando en el campo de la ilustración editorial, para libros de naturaleza, para revistas, cuentos... Siempre he vivido de ello, siempre dibujando. Nunca he hecho otra cosa. Desde entonces soy un *freelance*.

P.- Siempre te ha pasado, eres un autodidacta, nadie te explicó casi nada. La gente que habéis construido el pensamiento al margen de lo establecido, poseéis un pensamiento muy original, no quiero decir novedoso, sino que brota desde vuestro propio origen, de ahí la peculiaridad, la originalidad.

R.- Es lógico, pero es muy difícil. Estás abierto a todo y pillas al vuelo las cosas. De manera anárquica, sin ninguna sistemática, ni orden. Y no es que te lo racionalices tú, ni te lo cuestionas, ni te lo expliques, ni te lo preguntes. Es difícil.

P.- ¿Quiénes son tus maestros?

R.- A mis maestros en el campo plástico me los he ido encontrando, he aprendido mirando, haciendo. Personas como Diego Lara, o José Miguel Pardo, un discípulo de Antonio López García, y su mujer, me enseñaron los primeros libros de arte que tuve entre manos. En el taller de esta pareja es dónde empecé a grabar por primera vez.

P.- A este año de 1970 pertenecen una serie de pequeñas acuarelas de sutil elegancia y ligereza. Así como las primeras planchas grabadas a la punta seca, a las que se refiere. Son emocionantes en su vacío, en su austeridad sin trucos. En su bidimensionalidad subrayada por el negro de la línea sobre el gris, lleno de luces y matices. En ellas aparece ya bien definida la iconografía recurrente de su obra: arlequines, equilibristas, pájaros. Figuras y casas tan esquemáticas, como si las dibujara un niño. Tejados, chimeneas y gatos. La buhardillita y Charly Parker tocando el saxofón.

Su estilo está definido tempranamente. Gusta de la síntesis en las formas, tiene el trazo minucioso, ágil, preciso, vivo. Sus composiciones son serenas, buscan la simplicidad, huyen del artificio y están llenas de ironía. Le gusta mancharse las manos, gesto que evidencia su profundo interés por la técnica, por la investigación de la materia y del color. Mezclar, cocinar en el taller.

P.- ¿Quién te ha enseñado el oficio?

R.- El gusto por la propia cocina. No he tenido gente cercana de la que pudiera aprender técnicas. La experiencia. Probando, equivocándome. Acertando.

Diego por ejemplo era muy directo, no cocinaba. No era nada ortodoxo, no limpiaba nunca la paleta. Tenía como pozos de colores, como un molde de pocitos para hacer hielo.

P.- ¿Cómo se mezclan el agua y el aceite? Nunca había catalogado óleo y acuarela juntos. Tienen distintos tiempos, uno rápido, la otra lento. Técnica opuesta, una se puede retocar, la otra no admite arrepentimientos ¿Cómo?

R.- Es sencillo, primero aplicas una y después el otro. Lo difícil es unir las dos calidades, que sean dialogantes. Que tengan intimidad entre las dos calidades. Buscar la afinidad.

P.- La acuarela suele ser más transparente, y el óleo es opaco, se traga la luz.

R.- Aunque el óleo también puede ser transparente, con finas veladuras.

P.- Hay una época entre mediados de los 70 y principios de los 80 en la que utilizas luces más irreales, como ensoñadas. Es un mundo que me resulta más artificioso. Más complicado. Extrañamente coincide con las primeras series grabadas de animales, que son lo contrario. Muy reales las luces, los animales, los paisajes.

R.- No sé. Hay una época, dices tú con luz irreal, es una pintura muy de trabajo mental. Hay algo de teatro, es una facilidad demasiado acentuada. Me harta. Demasiado fácil, estaba un poco en un círculo vicioso.

P.- La década de los 70 es una época de búsqueda del lenguaje, de plasmación de un universo más personal e íntimo. De pronto en los 80, después del nacimiento de tu primera hija, Ana, se produce un cambio de rumbo, tu puesta en escena ante el motivo real. ¿Cómo se produce este cambio?

R.- Al nacer Ana nos fuimos de la buhardilla a una casilla en Pozuelo. A Mercedes pronto la destinaron a la Junta de Andalucía, a Sevilla, así que bajamos al sur. Y me encargaron hacer el trabajito de Doñana. Paralelamente seguí haciendo todas estas acuarelas y óleos-acuarelas de "luces raras".

El trabajo de Doñana dura de 1982 al 1991 o 1992.

En 1981, después de la exposición en Seiker, me encargaron hacer un libro sobre animales ibéricos cazables. Me utilizaron de mala manera y me dejaron con el trabajo colgado. Allí en Doñana en el "Centro del Acebuche", empezaron a vender esta serie del lobo, el jabalí, el lince, la cabra. Pero qué mejor para quedarte en un sitio que trabajar en él. Empecé a hacer cosas más de allí. Surgió la idea de hacer un buen libro con todo el trabajo de años. El proyecto del libro no está concluido pero sí muy avanzado. Empezaba a firmar "las Suites", que es la tercera parte de la edición, que va suelta para poder enmarcarla o regalarla o separarla si quieres.





P.- Surge así un trabajo increíble. Lleno de sensibilidad, que mezcla hábilmente la exactitud científica de la representación de un naturalista con la visión de un artista muy peculiar, cuya técnica y color son prodigiosos. Emocionante serie de estampas y óleos, en torno a Doñana y más tarde en torno a Las Tablas de Daimiel. Imágenes que bucean entre la liebre de Durerro, los acuarelistas empiristas ingleses y los grabadores de estampas japoneses, como Utamaro.

Decías el otro día que los hombres llevaban toda la historia de la humanidad haciendo los mismos símbolos. Por mi parte, te cuestionaba si no es la pintura sobre todo formas y colores. Espacio y luz.

R.- La pintura es el lenguaje más universal ¿no? La pintura son formas, colores y símbolos. Si miramos Altamira, son formas, colores. Y en este caso concreto parece que los símbolos pasan a un segundo plano. Tal vez eran poblaciones muy evolucionadas. La pretensión naturalista y la observación del natural es muy fuerte. Muy sintética.

P.- ¿La pintura es plana?, ¿no?

R.- Según Van Gogh era lo contrario. Era materia. La llevó a su máxima expresión.

P.- (Hablabas del plano del lienzo. De la bidimensionalidad de la pintura. De la abolición del trampantojo renacentista.) ¿Cuáles han sido tus preocupaciones en el plano teórico?

R.- He sido un poco tonto. Demasiados pensamientos. He sido altamente pudoroso. Pensaba que el artista moderno no tenía mucho derecho a mostrar su mundo lastimero.

Todo el mundo tiene derecho a esto.

P.- Esa tolerancia extrema, ese pensar que cualquiera tiene derecho a ello, tiene grandes peligros, ha llevado a que museos y galerías estén llenos de cachivaches y tonterías.

R.- Eso también es verdad, pero esta idea de las cosas tan puritana hace que no hagas, que dejes de trabajar. Que pienses demasiado.

P.- Pero tú no has dejado nunca de pintar.

R.- No he dejado un momento de trabajar porque era mi medio de vida. Pero sí he parado de exponer y de estar en un ámbito que ofrecía otras posibilidades.

P.- Esa es tu elección ¿no? Lo cual te convierte en un outsider, como gustaba D.L. Porque tú no huyes, te apartas. No es igual el que escapa, que el que conscientemente se retira.

¿Se pinta, como decía Leonardo, con la mente-mano-ojo trabajando a la vez?

R.- Sí. Y con estomago y con las tripas. Desde luego se pinta con la cabeza. Con qué parte de la cabeza, allá cada cual.

P.- Hay muchas figuras cíclopes, de un solo ojo, en tu obra. personajes, esculturas.

R.- Son pequeños autorretratos. Sólo veo por un ojo. Solo miro por un ojo. En el derecho tengo veintitantos dioptrías y solo un 5% de visión.

P.- ¿Has pintado toda tu obra con un sólo ojo?

R.- Sí.



NIÑA Y GATO, 1977
Óleo y caseína sobre lienzo, 36 x 26 cm.

P.- Háblame de los pintores a los que has mirado. Antiguos y modernos que te gusten.

R.- Cezanne es la gran puerta del siglo XX. Pone las cosas en su sitio, las verdades de la pintura. El siglo XX es un siglo muy veloz. Lleno de novedad.

P.- Con gran culto a la mitificación de lo nuevo. Que ha llevado a la renovación constante. Al cansancio. A la confusión. Todo ocurría demasiado rápido.

R.- Sí. Ser vanguardista no es una tarea que uno tiene que hacer todas las mañanas. Es imposible ser vanguardista desde por la mañana y todos los días. Es una actitud, y quien tiene esa actitud se muere con ella. La primera mitad del siglo pasado fue muy complicada, desde la Segunda Guerra todo el arte es muy confuso. Allí se pusieron las bases. Me interesa sobre todo hasta los años veinte, después se vive de las rentas.

El Surrealismo me parece importante y vigente. Azar. El azar es surrealista.

P.- Miguel Ángel podría ser un poco la antípoda de tu pintura.

R.- Miguel Ángel es apabullante. Grandioso, pero no me emociona a la manera de otros.

Piero della Francesca es más modesto. Más emocionante. Vermeer también, como ese otro pintor francés, Chardin. Es recíproco, recibes todo lo que han puesto en el lienzo.

P.- ¿Velázquez?

R.- Un espíritu refinadísimo. La forma de representar la escena. Es muy sutil. No es Goya, que está entre los puros animales pictóricos, como Rubens, seres que no podían ser otra cosa mejor que pintores.

P.- ¿Velázquez no te parece un animal pictórico?

R.- Velázquez, también, pero es más sutil, intelectual. Goya fue capaz de dar un paso gigantesco, es el padre de la pintura moderna, además sin ningún tipo de truculencia, ni facilidades. La diferencia entre Goya y Rembrandt, por ejemplo -es una discusión que mantengo hace años con un amigo pintor-, es que Goya nunca ha necesitado artificio, pero Rembrandt, yo no digo que los necesitara, pero los tiene.

P.- ¿Artificio?

R.- Artificio, por ejemplo, manejando la luz. Goya no ha necesitado luces tan irreales como las que ponía Rembrandt. Goya es mucho más auténtico, más directo, es el colmo del pintor. Con Van Gogh, seguramente, serán los dos personajes más sinceros de la historia del arte. Y con Julio González que es también muy directo.

Picasso es excepcional. Un fuera de serie. Pero Cezanne le abrió la puerta a la nueva pintura, con una actitud muy diferente a la de Picasso, sintiéndose una mierda. Fue el precursor. Se sentía fatal, como Van Gogh.

P.- ¿Morandi?

R.- Me gusta mucho. En un siglo como éste, y más teniendo una idea tan tonta como yo he tenido toda mi vida, es un pintor que hace comer su anécdota personal a los demás. Además en un momento en el que los pintores tienen el descaro de vender su pintura por centímetros cuadrados, a los pintores modestos los capto más, y me gustan más los pintores marginales. Es un camino muy íntimo. Después de Picasso todo se ha vuelto moneda de cambio.

P.- Dice Rosa, una de sus ayudantes, y Víctor, que nos escuchan atentos: ¿Quién tiene la culpa, el artista o el mercado?

R.- Más culpa tienen los banqueros que los artistas, como en todo. El artista se arriesga a que le llamen de todo, ya es algo ¿no? Los banqueros no se arriesgan a nada, sólo acumulan.

Morandi es un pintor sobrio. Que no necesita petulancia, se pasó haciendo toda la vida bodegones con la misma botella.

P.- Matisse y el collage. Has manejado todas las técnicas (dibujo, temple, acuarela, carboncillo, óleo, gouache, grabado a la punta seca, al aguafuerte, litografías, serigrafías, bajos relieves, fundición, etc.). ¿Por qué no has hecho collages sobre papel?

R.- Con el collage falta algo.

P.- ¿Qué le falta a un collage de Schwitters? Tú haces collages en tus esculturas. No modelas, ensamblas. Pegas unos objetos a otros. ¿Cómo ves sino tus esculturas?

R.- Son como personajes que imagina un chatarrero con gusto, un chatarrero refinado. Un ilustrado. Ahí lo dejamos, en chatarrero ilustrado.

P.- Hablo de la forma y tú del significado. Son objetos distintos, encontrados, pegados unos a otros. Son collages. Collage significa pegar, encolar.

R.- Sí, pero no papeles arrugados, sino objetos vividos. Cargados de vida.

P.- También los papeles arrugados son objetos vividos ¿no?

Rosa, interviene de nuevo para puntualizar: "Creo que es lógico que Ignacio no utilice una técnica como el collage. A él le gusta tocarlo todo, mancharse. Estar en permanente contacto con el material".

Ciertamente el collage es una técnica rápida, directa, limpia, que en general, huye de la cocina. Las esculturas, todas realizadas en Las Tablas de Daimiel desde mediados de los años noventa hasta la actualidad no están modeladas -toda la escultura occidental había sido modelada hasta finales del siglo XIX- sino construidas, como corresponde a casi toda la escultura del siglo XX. Donde el autor dice haber construido personajes realizados por un "chatarrero ilustrado", yo veo objetos bellos ensamblados -trillos, tablas viejas de lavar, sartenes rotas, herrajes, cajas, fósiles, sombrereros, troncos, cajas. Un pito de botijo y todo lo que puedas imaginar- que ha ido recogiendo de contenedores, de la basura. Bajo su visión-poético-constructiva aquellos objetos trascienden su género.

Háblame de Miró. En las críticas que he leído sobre tu obra en la década de los setenta se señala con insistencia la influencia en tu hacer de Klee y de Miró.

R.- Es único. Pero seguramente lo era como persona. Era sólo uno, no tenía personaje. Debía ser tan emocionante verlo comprar limones en el mercado, como verlo echado en su sofá, que tenía su huellita. Es un lenguaje, el de este hombre, eterno. Probablemente no es el tipo de pintor que se considera un pintor-pintor, como Rubens o Goya. Miró no es una bestia pictórica, un pintor puro, es más un pintor-poeta. Un lenguaje que cada día se considerará más. Miró era un ser siempre muy apartado. No le interesaba el dinero, ni la fama. Klee es muy completo. Como artista, como persona, como músico. No hay mucha diferencia entre música y pintura. Era intérprete violinista. Lo he mirado mucho.

P.- ¿Mondrian?

R.- Me gusta mucho. A los pintores del color los entiendo muy bien y me gustan mucho. Si soy algo, soy un poco buen colorista y ya está. Es verdad, soy un colorista potable. El color no se aprende. A dibujar educas la mano. El color no, entra dentro del mundo de los sonidos y los sabores. Un mundo mucho más intangible. Viene de otra zona. El color es como el buen gusto. No es mezclar o no, sino crear, entonar.



TORERO, 1977
Óleo sobre tabla, 19 x 19 cm.

El color es luz. Meco habla y se escurre la tarde que ha pintado muchas veces, la tarde cayendo dorada sobre el Molino de Molemocho, oro encendido al fondo entre los carrizos, reflejándose en el agua donde se refrescan las aves de paso entre norte y sur. La noche a la luz de la candela. Mientras habla te señala la escena delante de su taller-casa. Ha pintado las luces de las horas del día y de las estaciones del año. Ha pintado la luz fría del invierno de árboles pelados. Y el mimbres brotando en primavera. La luz cegadora del verano manchego. Los humedales. La tierra seca y quebrada de las estaciones sin lluvia. La tarde y la noche. Y el espectro imposible del horizonte al amanecer.

En su taller-casa me vienen a la mente los versos caligráficos en el siglo XI por el monje budista Kamo No Choomei:

*Algunos hacen las casas para sus señores y maestros. E incluso para sus tesoros, bueyes y caballos. Yo la he construido sólo para mí. os preguntaréis por qué. Hoy día, el mundo tiene sus reglas, y yo tengo las mías.*³

Ignacio ha construido su taller, por razones afines a Kamo, aunque si en la choza se disfrutaba el vacío, en el taller-casa de Meco reina el horror-vacui: el taller se impone a la casa. Habita entre mil objetos encontrados y recogidos. Entre pigmentos, colas de ratón y colas de conejo. Resinas y trementinas. Papeles, telas. Alcohol de vino. Trillos, arados, marcos de todos los tamaños. Cajas. Botes llenos de pinceles. Retratos y postales. Insectos disecados. Libros. Discos. La cubeta del ácido y la máquina de fotos. Los armarios llenos de estampas y de óleos. Las vitrinas con las piezas de plata. Las esculturas. La chimenea y las mesas llenas de otras tantas cosas.

*El artista da un gran ejemplo. Adora su oficio: su bien máspreciado es el goce de lo bien hecho. El asunto está en turbarse, querer, esperar, estremecerse, vivir: ¡Ser hombre antes que artista! El arte verdadero se burla del arte.*⁴

Y de pronto Meco te llama desde la entrada del gallinero: Una gran bandada de garzas sobrevuela nuestras cabezas al anochecer. Ensimismado. Gracias por ser ensimismado. ■

NOTAS

¹ Delacroix, Eugène: *El puente de la visión. Antología de los diarios*. Editorial Tecnos. Madrid, 1987.

² Matisse, Henry: *Sobre Arte*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1978.

³ Kamo No Choomei. *Un relato desde mi choza*. Hoojooki. Editorial Hiperión. 1998.

⁴ Rodin, Auguste: *Conversaciones sobre Arte*. Monte Ávila Editores. Madrid, 1991.