

TRES REPORTAJES A DORIS HALPIN

I.REPORTAJE 2000

Publicado bajo el título “Ricardo Carpani”,

Por Ana Gianella.

“Generación Abierta”, marzo 2000

– ¿Doris, de qué manera se está movilizando actualmente la obra de Ricardo Carpani?.

Lo que es notable es que están apareciendo cuadros de Carpani y alrededor de esto hay historias interesantes. Seguramente deben haber sido militantes los que las compraron o a los que Carpani se las regaló pero hasta ahora los que han aparecido es gente que la compró. La obra de Carpani siempre fue divisoria de aguas: o la adoraban o no querían saber nada con ella.

– Hábleme por favor de la Fundación Ricardo Carpani.

La Fundación está en sus primeros pasos, y ya hemos hecho unas cuantas cosas. Se le otorga personería jurídica el 19 de noviembre de 1998. Yo soy su presidente. Como toda Fundación, es una asociación sin fines de lucro que tiene como objetivo dar a conocer y promover el pensamiento artístico y la obra de Ricardo Carpani y crear espacios de reflexión sobre la finalidad del trabajo artístico y los alcances de un arte comprometido con la realidad, pero no solo en este país sino en todo el mundo. Trataremos de establecer contacto con otras organizaciones de índole similar para ver que es lo que podemos hacer en cuanto a una acumulación de archivo. Nos han donado una computadora con la cual vamos a poder empezar a archivar todas las notas de Carpani, que escribió mucho además de pintar.

– Hay una parte muy importante de la obra de Carpani que está muy vinculada a la clase obrera. Me refiero concretamente a los afiches y murales. ¿De qué manera se vinculaba él con los sindicatos, por ejemplo?

Carpani se definía como marxista y hablaba del factor de cambio de nuestra sociedad y él le asignaba este rol a la clase obrera, trabajadora. Por

esto consideraba que había que estar con ellos, no bajando línea sino tratando de estar al lado de, luchando con el obrero y entonces, en un momento dado él se acerca a la CGT Azopardo, para ofrecer hacer afiches y murales. Él había estado en el grupo Espartaco, luego se separan con Pascual Di Blanco y es con el que empiezan a recorrer los sindicatos. El primer mural es el de Sanidad lo pintan sobre un boceto de Carpani. Ellos sólo pedían los materiales y el jornal de un obrero. Al mismo tiempo, Carpani elabora unos seis afiches para la CGT Azopardo, entre los cuales hay uno titulado “A esto nos llevaron los que gobiernan” y después había un primer homenaje a Felipe Vallese en el primer aniversario de su desaparición y otro del '64 en un segundo homenaje. También hubo otro con el programa de Huerta Grande.

A medida que la CGT se va burocratizando y acercándose cada vez más a la gente de Onganía y a los golpes de aquellos años, Carpani se va alejando y en el '68 se convoca al Congreso Normalizador del cual surge Raimundo Ongaro. La época en que Carpani había colaborado con la CGT era la época de Alonso quien dentro de todas sus debilidades, tenía una conciencia más clara, no era combativo, no era evidentemente como Ongaro, pero no era tampoco Vandor. Cuando se forma la CGT de los Argentinos, Ricardo empieza a participar con ellos y entonces les dedica la mayor parte de su

tiempo, casi no pinta en esa época, año sesenta y ocho. Pero si uno revisa los Balances y Memorias de la Federación Gráfica y revisa los actos que realizaron, todos fueron acompañados por los afiches de Carpani.

Era la época del periódico de Rodolfo Walsh. También colaboró con el periódico y sus afiches fueron pegados por todo Buenos Aires. Cuando viene el Proceso mucha gente los esconde, los pega detrás de los muebles. Nosotros estuvimos diez años fuera del país, desde el '74, porque nos fuimos ya con la Triple A pero nos fuimos porque habían dos exposiciones lo que no pudimos fue volver al país hasta después de 10 años. Carpani en esa época estaba prohibido. Cuando regresamos, habían pibes de 16 o 17 años que lo venían a ver y esto lo emocionó mucho, porque estos chicos tenían 6 o 7 años cuando nos fuimos del país y sin embargo, el recuerdo de Ricardo Carpani es perpetuo a través de la tradición oral pero también porque la gente tenía escondidos sus afiches.

– ¿Y con los afiches que ocurrió?

Con el de Sanidad. primero taparon la pared y la pintaron, luego la tiraron abajo. En los últimos años, este sindicato encargó un afiche a Ricardo, pero esta vez, fue a partir de un pedido de ellos, como

una obra de artista reconocido.

Habían otros dos murales en SOEVA, uno de Pascual Di Bianco y otro de Carpani. El de Pascual estaba en perfectas condiciones cuando volvimos del exilio pero el de Ricardo no. Parece que había habido una filtración en la parte inferior de la pared y se había descascarado y caído y alguien se había considerado con la suficiente autoridad para restaurarlo e hizo un desastre.

– ¿Cómo vivió Carpani el exilio?

Por un lado lo vivió muy mal, y por otro le dio una gran libertad. Por mucho tiempo había estado dedicado a hacer obra con fines mediatos, y de alguna manera esto había conspirado contra la cosa imaginativa, la misma naturaleza de lo que él estaba dibujando le impedía introducir elementos imaginativos. De todos modos fue muy duro jamás perdió su acento porteño. Él se encontraba en un medio extraño aunque no hostil, porque caímos en medio de un grupo de gente que pertenecía a Justicia Democrática en Palmas Mallorca (año ´74). Fuimos allí por una exposición de Ricardo, y nos quedamos porque era más barato y la gente nos quiso mucho y nos trató muy bien. Después, cuando vino la inmigración masiva la cosa cambia, porque mucha gente se equivocó con su comportamiento en el exilio y así nos convertimos en los sudacas pero

de todas maneras, nosotros retuvimos el cariño de mucha gente. A pesar de esto él no se sentía en su medio, él era porteño de alma. Entonces, en ese ambiente que le era extraño, él empieza a bucear en su memoria y de ahí surgen las imágenes del hombre desocupado de los años '30, de la década infame, con su chambergo y el diario bajo el brazo, en la plaza, sentado, esa imagen de desolación y como homenaje a Scalabrini Ortiz llama a esa serie "Los que están solos y esperan". Por otro lado, también recorre sus imágenes de adolescente y de joven y ahí es la imagen del tango la que se impone. "El Tango" y la serie de "Los que están solos y esperan" nacen en el exilio y ya nacen con una concepción más rica desde el punto de vista artístico. Se permite introducir elementos imaginativos que no había utilizado antes, se permite experimentar con otras técnicas, en vez de tinta, usa grafito.

Cuando dibujaba para los afiches tenía que usar necesariamente tinta, porque así era más barata y mejor su reproducción. Cuando vuelve a la Argentina introduce también lápiz color y elabora la serie de Martín Fierro.

– Hay también una serie sobre los amantes y el amor...

Esa desde siempre. El decía que para el artista nada de lo humano -y estaba parafraseando a otros- le era ajeno porque desde su óptica podía dar su versión hablando del hombre. Así surge la serie de los “Amantes” y la de las “Cabezas”.

– Hábleme del último período de su obra.

Hay un último período, cuando volvemos al país, donde encuentra esta especie de jungla, llena de alimañas y animales feroces desangrándose entre sí, la falta de solidaridad y entonces comienza la serie “Porteños en la jungla” para la que toma ese personaje de “Los que están solos y esperan” y lo plantifica en una jungla plena de color, donde el personaje permanece gris y es el nuevo desocupado.

Para mucha gente esta fue una serie de frivolidad cuando en realidad es todo lo contrario.

“Esto es un páramo -decía Carpani- pero en todo páramo hay un arbolito con hojas pequeñas que van brotando”.

II.REPORTAJE 2011

Por Marcelo Luna

Publicado en Ser o no Ser

Marzo-abril 2011]

Arte como expresión y comunicación, más allá de las modas

- En arte hay manifestaciones de alguna manera emparentada con la plástica, la literatura y la música que, por la forma que revisten, pretenden ser artísticas pero cuyo contenido no es transmisible por ser demasiadas subjetivas; y, además, por tener un mensaje no pasible de ser compartido, es decir, no son comunicación; entonces ¿qué son?-se pregunta Doris, que ha empezado a hablar sueltamente, esbozando una definición de obra de arte-. Entonces están esos críticos que «ayudan a comprender» la obra de arte, cuando ésta debe ser comprendida y aprehendida por el que la contempla, donde cada uno aporta su subjetividad a esa interpretación. Y si el mensaje no cierra, si lo que trata de transmitir no tiene una «razón de existencia» en el momento en que es producida por el artista, deja de cumplir lo que -para algunos- es la función del arte. No todo el

mundo piensa de esta manera. Por ejemplo, la abstracción pura es una manifestación subjetiva, personal, que transmite una impresión, esto es, la expresión de una subjetividad que se encierra en sí misma. No hay transmisión de pensamiento, ni de contenido. Parece imbricado lo que estoy diciendo, pero desde ahí florecen las críticas absolutamente alambicadas, que parecen tener una carga enorme, «filosófica» o de contenido, que en realidad no transmiten nada. O, por el contrario, puede ocurrir como han hecho algunos pintores -es el caso de Rothko, por ejemplo- de grandes superficies de un color o de combinaciones de algunos de ellos. Los colores, de por sí, tienen una carga emocional, que no podemos negar, dejan una impresión en la persona que los mira. Pero no es una comunicación real; es apenas la utilización de un elemento con esa carga emocional. Entonces aparecen los críticos que tratan de dar a eso un contenido, expresando en palabras lo que la pintura nos debiera expresar. Es decir, le agregan contenidos que pueden ser arbitrarios o, como sucede con el arte conceptual, tratando de expresar lo que uno intentó hacer con la plástica: una plástica *chueca*.

En ese sentido la figura de Ricardo Carpani es bien concreta: el arte como comunicación, en «ida y vuelta» con el espectador.

- Ricardo era taxativo: el arte es expresión y es comunicación. Solamente es expresión de la subjetividad del artista si no cuenta con ese esfuerzo adicional porque su mensaje tenga un contenido que, hay que aclarar, no siempre es el mismo. Es como dice Umberto Eco sobre la «obra abierta»: disponer de la necesaria ambigüedad para que las infinitas subjetividades encuentren un eco en ellas, pero no en el sentido de que su contenido pueda ser cualquiera. Si la pintura no tiene esa carga está sujeta a una interpretación unilateral, es decir, le falta riqueza al contenido. El esfuerzo por comunicarse denota la conexión con la realidad.

Es ésa la «conexión carpaniana». A propósito, ¿cuál es su impresión del aporte de Ricardo Carpani al arte contemporáneo argentino?

- Para muchos lo que diga quizá signifique parcialidad. Estimo que en Argentina no hay demasiados artistas que al mismo tiempo hayan teorizado sobre el arte. Prácticamente, desde mi óptica, en la década del '60 había dos artistas que lo hicieron: Luis Felipe Noé y Ricardo Carpani, con

visiones diferentes, aunque no antitéticas, en sus aproximaciones. Ricardo pensaba el arte como expresión y comunicación y, siendo así, el sentido de esa comunicación llevaba hacia una mayor liberación del hombre. Para Carpani el arte expresaba la «realidad total», sin aislar este presente cargado de toda la historia pasada y, además, con una interpretación con proyecto de futuro. Y no ha habido casi otros artistas plásticos que hayan teorizado con la profundidad que ellos tuvieron. También teorizó Kemble, pero más relegado a «lo puramente artístico». Lo que ocurre, cada vez más y no sólo en Argentina, que el «arte» depende de las modas. Un teórico español, Marchán Fiz, explica que cuando una obra de arte deja de ser un valor de uso para convertirse en un valor de cambio, el artista «vale» tanto como su cotización en pesos. Y como los *marchands* y los museos tienen que ir renovando ofertas permanentemente, y es un negocio como cualquier otro, están las modas y los infinitos «ismos». Que son complicadísimos porque, fijáte vos, si te ponés a leer y a profundizar qué significó el impresionismo o el fauvismo, el cubismo o el simbolismo, leyendo los manifiestos de los artistas te encontrás con algunos de ellos que, en un momento dado parecían «los» representantes del arte simbólico, fueron derivando hacia un cubismo en otras etapas por ejemplo; o utilizan el fauvismo derivándolo hacia otro extremo. Pero todas esas no

son más que parcializaciones, es decir, profundizar en un sentido marginando la totalidad. Entonces si uno empieza a dedicarse a las modas cada vez se va estereotipando más. Caemos casi en un lenguaje de sectas. Además, vos encontrás una cantidad de artistas permanentemente atentos a qué está de moda para permanecer en cartel. Y el artista termina vendiendo lo que nunca debiera vender: su imagen. Porque una cosa es vender un cuadro, que es la representación de una imagen que vos podés plasmar en una cantidad de sentidos, y otra cosa es vender tu imagen para estar a la moda, para los «entendidos», sin un mensaje transmitido por su sensibilidad. He conocido teóricos a quienes oí que el lenguaje no debe ser comunicación, y que no debe apelar a lo sensible. Lo más increíble es que, en general, en los plásticos el lenguaje específico no es el escrito u oral, por lo que no se expresan con el nivel de un verdadero literato, de un artista que escribe, sino que con un lenguaje parcial tratan de describir lo que no han podido expresar a través del lenguaje plástico. Son dos lenguajes diferentes el plástico y el literario que apelan a la sensibilidad de los individuos de manera diferente, lo cual no les resta jerarquía. El plástico, por empezar, tiene una transmisión visual y apunta, a través de formas y colores, de composiciones y de ritmos, a hacer llegar su mensaje a la gente.

¿Existe una misión del artista con su tiempo histórico?

- Desde luego. Como Ricardo decía, no es que el artista se adelante a su época; cuando empiezan a soplar aires de cambio, el artista los expresa. Y eso refleja si el arte está comprometido o no con la realidad de su tiempo. Estaba leyendo, antes que vinieras, la crítica excelente de Córdova y Turburu a Juan Manuel Sánchez, Mario Mollari y a Ricardo cuando expusieron por primera vez, antes de fundar "**Espartaco**" [*N. de R.: el movimiento artístico en el que se inició Carpani hacia 1958*]. Apareció en una revista que dirigía Pedro Orgambide, "**Gaceta Literaria**", donde menciona el compromiso del artista, y de la relación de éste y su medio. Porque si no expresa lo que lo incumbe a él, ¿qué puede expresar entonces un artista? Ricardo decía que ser profesor de pintura no es enseñar a pintar, es decir, transmitir el estilo de uno, sino que es enseñar a ver. Porque si uno no ve, ¿qué es lo que va a pintar?

¿Y cómo surge un cuadro? ¿Cómo es el momento singular de la creación?

- Sabés que yo tengo una sensación totalmente a flor de piel (no sé si es real o no, no la he tratado de profundizar con gente que podría ayudarme), pero para mí el acto de creación de cualquier

manifestación artística tiene algo de locura. Creo que hay algo del desborde de la locura en el arte cuando es genuino.

Y de la creación surge, también, el momento de la corrección, verdad?

- Carpani decía que cuando se termina un trabajo, uno ya sabía cómo hacerlo mejor. Estando satisfecho o no con un trabajo terminado es necesario guardar una distancia con respecto a la propia obra, porque después, con el tiempo, cuando se vuelven a observar las producciones de uno, a veces se encuentra que aquello que no satisfizo en su momento era más importante de lo que uno pensaba. O tenía más sentido de lo que uno creía. En otras palabras, es difícil pronunciarse con respecto al producto terminado cuando es el resultado de una creación. Porque uno gobierna parte de ese proceso, pero no todo. Cuando a Ricardo le preguntaban por qué las manos, amén por ser un elemento expresivo, es muy difícil para un artista genuino explicar en palabras lo que las formas y los contenidos de éstas expresan. Porque la obra no es sólo una expresión del artista, sino también una interpretación del que lo mira. Entonces está sujeto a una infinidad de subjetividades, y va a depender de cada mirada el contenido real, final y concreto dado a esa obra, y del momento en que se

la realiza. "Hay una parte que controlo", decía Ricardo. Añadía, si le preguntaban qué quería representar: "la dignidad del hombre en esa tensión entre su conocimiento amargo de la realidad, y su necesidad de transformarla y humanizarla". Y la obra de Carpani ha sido pintar esa dignidad. No trató de pintar los lados «oscuros» de la realidad: nunca pintó la tortura, ni al aldeano pobre y subsumido. Siempre pintó al hombre que está dispuesto a combatir, al hombre en lucha.

¿Estima que recibió un reconocimiento la trayectoria de Ricardo Carpani?

¿Por parte de quién? Desde el establishment fue muy poco reconocida. Carpani es uno de los pocos pintores argentinos que tiene un lenguaje particular, personal, muy diferente y muy «nuestro», sin ser «nacionalista» claro está. Gutiérrez Zaldívar siempre decía que era un caso único en la pintura argentina porque no se parecía más que a sí mismo; y, además, profundamente porteño. Para él era importante el tema de la identidad. Por otra parte, en el manifiesto de "Espartaco" argumentaban que el muralismo era una forma de arte social, que está a la vista y al alcance de todos. La pintura de caballete, que es una obra que normalmente en posesión de alguien, que la tiene guardada en un

ámbito cerrado, ya no cumple la misma función. Desde el punto de atención por la población en general, fue considerado muy importante, a tal punto que los trabajadores se consideraban expresados por él, así como en los sectores estudiantiles y universitarios.

III. Entrevista 2012

“Carpani nunca dejó de militar, esa era su segunda naturaleza”

Entrevista a Doris, viuda del pintor, en el marco de la muestra Carpani todavía en el Museo Evita

Por Ivana Romero

Dice que prefiere posar adelante del retrato de Eva Perón. Pero que las fotos mucho no le gustan. Pero que claro que el fotógrafo puede hacer su trabajo tranquilo, que ella entiende de qué se trata. Vestida de oscuro y con un discreto collar de perlas, hay algo equívoco en la aparente fragilidad de esa mujer. Quizá no recuerde algunas fechas, como ella misma aclara antes de comenzar la entrevista. Pero sus palabras tienen la precisión de una línea sabia que,

en conjunto, trazan un retrato del cual su marido estaría orgulloso. Cuando Doris Carpani habla de Ricardo, sus ojos claros no sólo brillan. Además se plantan en el marco de su rostro con una dignidad tan contundente que es como si el tiempo prefiriera retroceder. Y escuchar.

Doris participó el martes de la apertura de la muestra Carpani todavía que se inauguró en el Museo Evita (Lafinur 2988) y que reúne pinturas, esculturas, dibujos y afiches. También, fotos del artista que hizo del vínculo entre arte y política la razón de su obra. En el marco de la exposición se presentó además la reedición de sus tres libros: Arte y Revolución en América Latina (1961), La política en el arte (1962) y Arte y militancia (1975). Y el documental Carpani, vida y obra, dirigido por Doris y Jerónimo Carranza con el auspicio de la Fundación Carpani.

“El arte siempre cumple una función social: o al servicio de los sectores dominantes o al servicio de las nuevas fuerzas que van emergiendo dentro de la sociedad”, decía el artista que a fines de los ‘60 colaboró con la CGT de los Argentinos, luego de que se diluyera el mítico movimiento Espartaco –formado en 1959– que apostaba a la figuración mientras por ahí cerca Jorge Romero Brest consideraba que no, que el arte no estaba en la calle y ya ni siquiera en Europa sino más cerca de la Fundación Rockefeller en Nueva York. Por el contrario, la obra de Carpani –

creador de una iconografía política tan personal y difundida que a esta altura puede considerarse clásica—, está íntimamente ligada a los conflictos sociales que atravesó el país. Una inquietud que lo acompañó hasta su muerte, en 1997.

—¿Cómo empezó el interés de Carpani por el arte?

—En su casa había un ambiente de gente que quería pintar. Pero no eran pintores. El padre era dentista. Tenía un consultorio con su instrumental y a un costado, un atril con tela. Cuando tenía tiempo, o cuando no había pacientes, él pintaba. Además, cuando era pequeño, Ricardo vivió con su abuelo, que era administrador del hipódromo. En la casa había hilos colgantes de los cuales pendían todos los cuadros que él pintaba. Pero lo que el abuelo hacía era copiar tarjetas. Tal es así que en la primera exposición que hizo Ricardo en el Palais de Glace, había un cuadro de su primerísima época, copia de tarjetas postales. Y una señora me aseguró “ese cuadro es mío”.

—¿Y su encuentro con Emilio Pettoruti?

—Ricardo trata de seguir Abogacía pero pierde interés y abandona la carrera. Va a trabajar a un banco y su ventana daba a una salida del puerto.

Entonces entró en la fiebre de rajarse del país, como muchos jóvenes de su edad. Y se va a Francia. Allí conoce a otros pintores argentinos como Keneth Kemble. Se queda durante dos años, viajando a dedo por Europa. Ya estaba la idea de dibujar, de trabajar en una actividad plástica. Hay que ver sus primeros dibujos... eran increíbles. Él no tuvo dudas respecto del camino a seguir. Desde el principio fueron grandes dibujos, muy interesantes por su fuerza, por su línea pura, nada de garabatitos. Vuelve a la Argentina y una amiga le presenta a Pettoruti, que con su estilo cubista no tenía nada que ver con lo que hacía Ricardo. De todos modos, Pettoruti se dio cuenta de que había ahí un dibujante excepcional, algo que nadie le puede negar, ni siquiera sus peores enemigos. “Me encantaría que venga a trabajar conmigo pero dentro de dos años usted no va a estar haciendo esto sino otra cosa”, le avisó. Más tarde Ricardo dijo: “Se equivocó porque yo seguí haciendo lo mismo, desarrollando la línea del dibujo figurativo.”

–El Movimiento Espartaco dijo en uno de sus primeros manifiestos: “Es evidente que en nuestro país, a excepción de algunos valores aislados, no ha surgido hasta el momento una expresión plástica trascendente, definitoria de nuestra personalidad como pueblo. Los artistas

no podemos permanecer indiferentes ante este hecho.” ¿Cuál fue el alcance de esa afirmación?

–La transformación del arte de ese tiempo. La prueba está en que Espartaco se llamó “movimiento”, no “grupo” como preferían autodefinirse otros artistas. En esa época con Juan Manuel Sánchez hablaban de la posibilidad de hacer una muestra y luego se sumó Mario Mollari, se sienten afines. La inauguran y un crítico de arte, Córdova Iturburu, hace una crítica maravillosa, que fue determinante. La muestra tuvo mucho éxito y ahí empezó a formarse el grupo Espartaco. Y ahí cada uno trajo a alguien más. Entre todos quisieron dar un viso político a esa inquietud sobre la posibilidad de ligar arte y política, que de alguna manera los expresaba. No existía una cosa así. La izquierda estaba mucho más centrada en el trabajo del grupo como agrupación política, no estética. En cambio acá había una necesidad de expresar algo políticamente pero con calidad. Con Pascual Di Bianco empezaron a ofrecerles murales a los sindicatos. Pero a los sindicatos antes de ofrecerles arte había que enamorarlos. Ahí encontraron algunos frenos importantes. A veces tenían que poner ellos mismos los materiales y no tenían mucho dinero. Así que parte de la obra de los dos en ese tiempo tenía colores afines porque Ricardo terminaba de pintar un cuadro, juntaba la pintura y con eso empezaba a pintar el otro. Pero siguieron

apostando por los grandes formatos, de más de un metro de largo. Durante un viaje a Europa conseguí un proyector, muy barato. Él nunca trabajó directamente sobre la tela sino a través de bocetos. Entonces yo le ampliaba el boceto y se lo llevaba a la tela.

–Usted ha comentado que el exilio europeo de ambos en los setenta no empezó como tal...

–A Ricardo lo habían invitado a hacer una exposición en 1975. Íbamos a hacer un viaje corto a España y nada más. Pero después, cuando estábamos allá, nos mandaron a decir que ni se nos ocurriera volver porque Ricardo estaba en las listas de gente que tenían que desaparecer. Eso que iban a ser unas semanas se convirtieron en diez años fuera del país.

–El país al que retornan es un país arrasado.

–Claro, nada que ver con lo que habíamos dejado. El retorno fue muy duro luego de diez años de ausencia. Además, Ricardo tuvo muchas dificultades para volver a vender obras y ser parte de los artistas que exhibían por su claro compromiso político. Pero Carpani nunca desaparece. Es como que ese tesón que él puso por mantener su trabajo a pesar de todos los inconvenientes que hubo durante tanto

tiempo lo hizo resurgir entonces tanto como lo ha hecho resurgir ahora. También la militancia lo mantenía vivo. No la militancia partidaria, pero sí la militancia política, que expresaba con su obra. Él nunca dejó de militar. Esa era su segunda naturaleza. Instancias como la CGT de los Argentinos le permitieron militar sin estar en un partido político, sin entrar en ese mundo que funciona de otra manera.

–¿El arte era para él un modo de vincularse con el mundo?

–Absolutamente. Tenía una sensibilidad muy personal. Disentíamos muchas veces en muchas cosas y discutíamos largamente. No sólo entre nosotros. Teníamos la costumbre de invitar a gente conocida y amigos a cenar y nunca se abandonaba la discusión. El arte era para él un modo de contar en qué creía. Aun cuando se enfermó siguió pintando. Yo lo recuerdo pintando su último cuadro.

–¿Y cómo lo recuerda?

–(Hace silencio) Eso no lo voy a poder contestar.

