

Visita a *Much Hadham*. Conversaciones con Henry Moore

Luis Roberto Vera

Casa del Tiempo considera siempre importante hacer un rescate de materiales que registran el devenir estético del cual se alimenta nuestro presente. En esta oportunidad creemos adecuado volver a poner en contacto a los lectores con las charlas que el crítico de arte y ensayista Luis Roberto Vera sostuvo con el escultor británico Henry Moore (1898-1986), y que fueran publicadas en el diario Uno más Uno en el año 1983. A poco más de 25 años de su primera salida, este intercambio nos coloca en el epicentro que anticipa a muchas de las transformaciones que se expresan dentro de la estética contemporánea y un atisbo al personaje en sí. (Redacción)

INTRODUCCIÓN

«Hay algo de bíblico en las ovejas... más que de caballos, o de vacas, en la Biblia se habla de ovejas. Además son tan pacíficas... y su forma es tan simple», me dijo al ver que observaba las ovejas que pastaban junto a una de sus esculturas. Y como David Mitchinson había ido por otra grabadora, me pidió que si podía cerrar las ventanillas de la ventilación, por donde entraba suficiente aire como para que a él le molestara el frío.

Nos encontrábamos en una estancia hecha prácticamente a base de ventanales, excepto sólo por un lado que comunica con el resto del edificio, de allí que tuviéramos la sensación de estar fuera, en el enorme prado que abarca varias hectáreas y en donde se divisaba un bosquecillo y un huerto de manzanas, además de un estanque natural que vi más tarde junto a un campo en barbecho y prados y más prados y apenas si unas colinas y más prados por donde se encuentran dispersas sus esculturas más grandes.

Le ayudé a acomodar las muletas, que tiene que usar desde un accidente ocurrido en 1979, aunque a mí me dio la impresión de querer usarlas más por precaución que por verdadera necesidad.

Originalmente la invitación había sido exclusivamente para tomar el té con Henry Moore para agradecerme el que hubiese colaborado de manera muy directa en mantener el proyecto de su exposición en México, puesto que debido a la devaluación del peso el INBA ya no podría pagar los seguros de la obra (que fueron asumidos por el Consejo Británico, luego de una cena en mi casa). También estaba acordado que nuestra reunión no podría prolongarse más de media hora. Tal era el protocolo, celosamente vigilado por David Mitchinson.

Así, pues, por cortesía, me preguntó por el viaje desde Londres a Much Hadham, una pequeña aldea que todavía guarda un aire isabelino con sus casas de dos pisos con paredes blanqueadas a la cal, con artesonados de madera y techos de paja extendiéndose a cada lado de la única calle del pueblo. Ian Barker, anteriormente el director del Consejo Británico en México, había sido el encargado de pasar por mí, haciendo la mayor parte del viaje en tren, por lo menos hasta Bishop's Stortford, en Hertfordshire, para luego tomar un taxi que nos llevó a Perry Green, que es una especie de suburbio de Much Hadham —aunque no sé si se lo pueda describir así, ni si le convenga tal nombre, ya que se trata tan sólo de unos cuantos edificios desparrramados—, prolongación rural más bien, con las casas de Moore, más un *pub* y hostería, The Hoops Inn, y la infaltable caseta telefónica roja junto a la carretera, perfecta pero intransitada.

Así, luego de indagar respecto a detalles generales de la exposición recordó algunos aspectos relacionados con sus viajes a México. Sin embargo, poco antes del término del tiempo asignado se me ocurrió mencionarle *Las bañistas*, de Cézanne: «¿cómo sabe que tengo esa pintura?», me preguntó sorprendido, pero en vez de responderle directamente le comenté que me parecía una coincidencia muy iluminadora que tanto él como Picasso y Matisse hubiesen adquirido obras del último período de Cézanne cuando eran muy jóvenes y que, a mi modo de ver, Cézanne había desempeñado un papel importante en el tratamiento que ellos tres habían desarrollado respecto a la figura reclinada – «¡nadie me ha hablado jamás de esto!», exclamó sorprendido. Y como yo, por supuesto, no había llevado ni grabadora ni cámara fotográfica alguna para esta reunión, fue él quien me propuso quedarme en su casa unos días, grabar una conversación acerca de su relación tanto con la escultura tolteca y con Cézanne, para que luego yo le añadiera un ensayo introductorio.

La entrevista o, mejor, las entrevistas, porque resultaron dos, se realizaron en The Dane Tree House, que es el edificio de la Fundación Moore, apenas separada de la casa de los Moore, llamada Hoglands (con ese típico gusto británico por identificar cada casa con un nombre especial, como la de mis amigos Leyla y Jim Murray en Londres tiene el muy medieval de Marazion House), pero que además se justifica por razones de correspondencia y legales, ya que la Fundación Moore funciona como una especie de instituto que se encarga tanto de la administración y aspectos técnicos (hay todo un equipo de secretarías y escultores, además del personal de servicio de la casa propiamente), así como de las exposiciones en Gran Bretaña y el resto del mundo, y en donde David Mitchinson tiene el papel de coordinador. La exposición que tuvimos aquí (1982-1983), aunque una de las más importantes que se han realizado fuera del Reino Unido, coincidía con otras en Australia, Tailandia y Singapur.

Durante esa primera entrevista tuve tiempo de observarlo con calma: unos pantalones de franela gris, muy viejos y bastante manchados, una camisa, también usadísima, con la corbata floja y por lo menos tres *cardigans* de cachemira en distintos tonos de azul y gris no menos gastados. Al principio Moore parecía un niño recitando una aburrida lección aprendida de memoria, pero el tono le cambió durante la entrevista. Tanto así que me invitó a continuarla al día siguiente, quedándome allí a pasar cuatro días. Después me invitó a ver la colección que tiene en su casa: varios Degas, dos o tres Seurat, por lo menos dos pinturas de Courbet,

un Rodin, más dos dibujos de Cézanne, aparte del óleo con las tres bañistas que motivaría gran parte de la conversación del día siguiente, y unos espléndidos Vuillard.

Durante el trayecto entre The Dane Tree House y Hoglands, que apenas dista unos metros, pero que se hizo más largo porque Moore iba caminando con más cuidado que nunca debido a lo resbaloso del piso y a que David y yo maniobrábamos con nuestros respectivos paraguas para protegerlo de la lluvia, me fue contando la visita que le había hecho a Diego Rivera en su estudio. Ya para entonces habíamos llegado a su casa, subimos uno o dos escalones y casi a la entrada del recibidor nos detuvimos frente a una vitrina en donde guarda una gran parte de su colección mexicana, en donde predominan piezas de Colima y Jalisco, además de algunas totonacas y una, la más grande, mexicana al parecer, con un tocado redondo sobre la cabeza, evidentemente una representación de Huehuetéotl y su brasero. «Puesto que a Ud. le gusta tanto el arte mexicano», le habría dicho Diego Rivera, poniéndole entre las manos unos puñados de tepalcates –«cincuenta pedazos», me especificó Moore–, asegurándole que si los pegaba con cuidado le resultaría una pieza completa... «que es la que Ud. tiene enfrente» –completa y casi perfecta–, terminó diciéndome con apenas una sonrisa y un tono de burla y complacencia casi imperceptibles. Luego David me contaría que la burla de Diego había tenido como destinatario final al ayudante de Moore por entonces, el ahora reputadísimo Anthony Caro, quien se caracteriza, precisamente, por trabajar en la escultura de ensamblajes, puesto que le tocó a éste trabajar en los tepalcates de Diego como si fueran las piezas de Humpty Dumpty.

«MÉXICO ENTIENDE LA TIERRA Y LA PIEDRA
Y LA NATURALEZA»:

PRIMERA CONVERSACIÓN CON HENRY MOORE

El Chac-Mool y otros temas escultóricos

HM: Ud. pregunte y yo trataré de responder.

LRV: En realidad se trata de una conversación muy informal, dado que quisiera preparar un artículo acerca de su exposición en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, y lo que más me interesa en esta entrevista es tener, con sus propias palabras, sus ideas acerca de su trabajo, cómo relaciona las formas y el espacio, los temas frecuentes en su escultura y su relación con la naturaleza por una parte y, por la otra, la relación entre su trabajo y su permanente interés en la escultura mexicana precolombina.

HM: Creo que cualquiera que conozca mi obra, especialmente mi obra temprana, se dará cuenta que estuve muy influenciado por la escultura mexicana que vi primero en reproducciones, aunque he visto unos cuantos ejemplares en el Museo Británico, ya que siendo estudiante en Londres acostumbraba a ir por lo menos una vez por semana al Museo Británico para aprender, porque es precisamente allí, más que en cualquiera otra institución, en donde más he aprendido acerca de la escultura mundial. Y vi muchas más en París, porque en aquellos días fui por primera vez a París en 1921, cuando de Yorkshire me fui a estudiar a Londres. Allí tienen un excelente museo con cosas mexicanas, mejores que las que tenemos en Inglaterra. Pero después, desde luego, vino el momento en que me fui a México mismo, y eso fue tremendo. No sé exactamente en qué consistía. Pienso, quizá, que lo que me impresionó más fue la sencillez y el hecho de que el período que a mí más me gustaba fuera sobre todo un período de piedra. México entiende la tierra y la piedra y la naturaleza. Cuando llegué allí, como de hecho lo hice, me quedé tremendamente impresionado por la gente, me pareció que los mexicanos vivían sobre la tierra y con esto

quiero decir que los vi sentados, allí, muy naturalmente, confortablemente tendidos sobre la tierra. Así que esto fue una gran experiencia. Y pienso que quizás uno de mis temas favoritos (Ud. sabe, todos los artistas, o al menos la mayor parte de los artistas, tienen temas favoritos en su trabajo), yo tengo tres o cuatro temas favoritos, uno es la figura reclinada. Y pienso que mi amor por la figura reclinada, o mi tendencia hacia ella proviene del Chac-Mool.

LRV: El mensajero de los dioses.

HM: Sí, sí. Así que, como ve, mi primera visita a México fue una gran experiencia... y un logro.

LRV: ¿Recuerda gente que haya conocido en México por entonces?

HM: Encontré a Diego Rivera, quien me invitó a su estudio y me dio una pequeña figura mexicana, que tengo en casa. También conocí al joven, ahora famoso pintor mexicano...

LRV: Tamayo.

HM: Tamayo, sí, y también conocí a otros de quienes no me acuerdo tan fácil y rápidamente porque no son tan famosos.

Sin título 2, de la serie gente sola, técnica mixta, 130 x 97, 2008



LRV: Volviendo a sus temas...

HM: Sí. Otro tema que tengo, aunque es más europeo, es el de «madre e hijo». ¿Cuál es el tercero? Figura reclinada, madre e hijo, forma dentro de otras formas, que vino más tarde...

LRV: Como la forma de huevo...

HM: Sí, las formas interiores y exteriores, que también están ligeramente conectadas con la idea de la madre y el niño, puesto que el niño proviene del interior de la madre, así que... ¿cuál es la tercera?

LRV: Quizá la forma erecta, como la *Cruz de Glenkiln*...

HM: Sí, sí.

LRV: Y las formas entrelazadas...

HM: Sí, y las formas entrelazadas, que van con muchas otras.

LRV: Ud. tiene una pieza en particular relacionada tanto a las formas de huevo y calaveras como a las formas interiores-exteriores, me refiero al *Monumento a la bomba atómica*...

HM: Sí, bueno, la escultura que se me solicitó. Entonces uno tenía que tratar de encontrar algún símbolo, alguna interpretación simbólica. Pero pienso que todas esas conexiones literarias son sólo algo a lo cual referir la escultura, no es esencial. Me explico, un artista puede tener una maravillosa historia literaria en su mente, pero su escultura o su pintura pueden carecer de toda sensibilidad y ser tan sólo de tercer orden. No son las ideas literarias las que importan, es la forma.

Pero la totalidad de mi obra en realidad está conectada con la figura humana, es en la figura humana en donde baso todo y no veo cómo podríamos basar la forma en otra cosa que la figura humana..

LRV: Incluso en la calavera que surge de la forma de la bomba atómica...

HM: Sí.

LRV: Y, a su vez, esta calavera implícita en su monumento conmemorativo de la bomba atómica podría ser relacionada a la calavera mexicana de cristal de roca que se encuentra en el Museo Británico...

HM: Sí, estoy de acuerdo con esto, me es una idea muy querida, sí, me vino a la mente.

Mire, hay tanto que depende de la medida humana, en la figura humana y en que seamos como somos. Así que, en mi opinión, los escultores deben estudiar la figura humana y en cómo trabaja, qué partes pueden moverse y cuáles no, qué equilibrio se puede encontrar, todas esas cosas. De manera que indudablemente todavía obtengo un

placer enorme en dibujar del modelo mismo. Tuve un largo período como estudiante, durante el cual pasé dos años en la Escuela de Artes de Leeds tratando de obtener una beca, que sabía que tenía que ganar por medio de exámenes en la escuela de provincia, si quería ir a Londres.

LRV: En aquella época Ud. estuvo trabajando con arcilla.

HM: Sí, con arcilla, porque es un material mucho más rápido para estudiar frente al modelo en vivo y uno puede alterarlo, cosa que es imposible cuando se esculpe.

Así que pasé dos años en Leeds y después obtuve una beca para ir a Londres, a la escuela de escultura, en donde estuve cuatro años con dibujos y modelado en vivo, dos o tres días por semana. Y lo que enseñaba era precisamente el dibujo y el modelado directo. Esto lo hice durante siete años. De manera que, dos veces por semana, yo estaba dibujando o demostrando o criticando a los estudiantes su trabajo, tratando de encontrar a veces en dónde residían sus errores cuando trabajaban directamente con el modelo en vivo. Lo cual exige tener que observar muy intensamente el modelo para poder ser capaz de probarles en donde estaba lo malo. Así, pues, tuve dos días más de intensa observación cada semana enseñando a dibujar en vivo y a modelar en vivo con la figura humana misma. Después enseñé durante otros siete años dibujo y escultura en otra escuela, la Escuela de Arte de Chelsea. Así que sumando todo esto tuve cerca de veinte años de observar y dibujar tres o cuatro días por semana directamente del modelo, de la figura humana desnuda: ésta es la base de mi trabajo. Y sin esto, sin toda esta inmensa cantidad de tiempo dedicada a observar y comprender la figura humana, mi obra no sería lo que es, ¡no podría ser! Quiero decir que está *basada* en la figura humana.

LRV: Es interesante ver el predominio que tiene en el total de su obra el tema de la madre y el niño por sobre el de la figura masculina aislada.

HM: El tema de la madre y el niño es universal. Proviene de los orígenes mismos, desde los tiempos paleolíticos hasta 3000 A. C., aún ahora, porque es fundamental, ésta es la vida, ésta es la continuación de la vida, sin la madre y sin el nacimiento y el crecimiento el mundo no existiría.

Pero también desde el punto de vista del escultor es un tema maravilloso, que abre posibilidades infinitas, porque se está contrastando una forma grande con una pequeña; por otra parte, aquélla es estable, mientras que el niño depende de la mayor. Es un tema que todos tenemos por fundamental, es la base de la vida.

Todos los artistas tienen inclinación por un tema en particular. Miguel Ángel se concentró en la figura masculina, a mí me atrae más la figura femenina.

La perspectiva y el claroscuro en la escultura

LRV: Además de eso, encuentro que hay una clara concepción de la forma y el espacio en su obra. Alguien podría fácilmente hacer un dibujo de una escultura suya gracias a que hay un juego muy preciso de volumen y espacio integrados en la forma, lo que se advierte desde las diferentes posiciones y puntos de vista que Ud. ha tomado en cuenta para crear cada pieza en particular, un todo en sí mismo.

HM: Bueno, el dibujo, el aspecto científico del dibujo, es un intento de mostrar el mundo tridimensional sobre una superficie plana. Esto se puede hacer por medio de dos maneras fundamentales: una es la perspectiva, en la cual algo que está cerca de uno... por ejemplo, mi mano que ahora puede cubrirlo por entero, aunque es muy pequeña, pero también puede cubrir todos aquellos árboles, debido a que la pongo junto a mi cara, cuando la pongo un poco más lejos es menos lo que abarca, esto es perspectiva. Ahora, con la perspectiva en un dibujo, que presenta las cosas de un tamaño mayor cuando están cerca y menores cuando están lejos, es como se expresa el espacio.

Y el otro método de mostrar la forma es indicando cómo se refleja la luz ante los ojos de la gente.

LRV: El claroscuro.

HM: Sí, el claroscuro. Pero ambos son necesarios. Si sólo se tiene el claroscuro y no se entiende las diferencias entre lo que está cerca y lo que está lejos, será sólo luz y sombra y no podrá expresar la forma. Y ahora, respecto a la luz y a la sombra, al dibujar tenemos que entender las leyes a las que obedecen. Por ejemplo, no es siempre la parte más iluminada de un objeto la que se presenta como la más luminosa a los ojos del espectador. Si la parte iluminada del objeto es aquella en donde la luz incide y se refleja en los ojos del espectador, entonces sí se trata del lugar en donde se refleja más la luz, como en un objeto redondo que se ha iluminado desde un lado, su parte más iluminada estará precisamente en el interior del contorno debido a que la luz proviene desde aquel lado, al menos desde allí principalmente. Pero cuando la luz proviene de esa ventana, la parte más iluminada no está en el exterior sino precisamente en la parte interna, en el marco, en donde incide y se proyecta en mis ojos. Por lo tanto, no siempre lo exterior es lo más iluminado ni lo interior lo más oscuro, por la misma

razón. Hay ciertas leyes de la luz y de la sombra, no de cómo actúan en realidad, sino de qué manera se presentan ante uno, lo que proviene del objeto para nuestros ojos es lo que lo hace parecer redondo o sólido.

Les baigneuses de Cézanne

LRV: Todo esto está relacionado con la percepción de la realidad que tenía Cézanne, a menudo Ud. se encuentra en su misma línea...

HM: Admiro a Cézanne enormemente, es uno de los más grandes artistas, aunque para mí no significó tanto en mi período temprano como la escultura mexicana, pero sí...

LRV: Más tarde.

HM: Sí, más tarde.

LRV: Y así no pudo resistirse y adquirió *Les baigneuses*...

HM: Sí, es una composición de bañistas, y no hace mucho le contaba a alguien por qué admiro tanto a Cézanne: tenía una visión tridimensional, una visión del mundo verdaderamente espacial y que yo podría fácilmente trasladar esas figuras, aunque éstas no fuesen anatómicamente precisas, o copistas, o...

LRV: Naturalistas.

HM: Naturalistas, pero para mí absolutamente reales en su mente, puesto que al hacerlas entendió en dónde se curvaban las piernas, qué era el cuerpo, etcétera, de manera que yo podría hacer un modelo con todos los puntos de vista...

LRV: Cosa que Ud. hizo.

HM: Lo hice y resultó. Lo hice en tres cuartos de hora, dedicando aproximadamente un cuarto de hora a cada figura. La escultura que resultó la tenemos en casa, mañana haré que la traigan para que la veamos aquí, puesto que Ud. no tiene inconveniente en quedarse aquí más días y seguir esta conversación mañana. Le voy a mostrar, además, una serie de dibujos y fotografías de los modelos que hice, porque a mi modo de ver —y tanto como puedo determinarlo— Cézanne pensaba en esta composición en términos de realidad y espacio. De manera que sería posible hacer una pintura, y una buena pintura, desde cualquiera de estos otros puntos de vista, es decir de las relaciones que se puede obtener fotografiando la escultura que hice siguiendo a Cézanne.

LRV: Quizá pudiera publicar el artículo junto con algunas de las fotografías...

HM: Sería una buena idea publicarlas también junto a la pintura de Cézanne.

LRV: A propósito, debo confesarle que me quedé muy sorprendido al descubrir que Matisse también tuvo en su colección, y por más de treinta y cinco años, otra versión de la que Ud. tiene en su casa.

HM: Me parece muy interesante, ¿sabe algo más acerca de esa pintura?

LRV: Sólo sé que está en el Jeu de Paume.

HM: De todas maneras su descubrimiento es bastante revelador. Creo que Cézanne, Picasso y Matisse son los tres más grandes artistas que vivieron en mi época... También Rodin es un gran artista.

LRV: De hecho yo me inclinaría a relacionar sus figuras reclinadas a las odaliscas de Matisse y, por otra parte, al llamado *período surrealista* de Picasso...

HM: ¡Claro que sí! Matisse es, sin duda alguna, un gran artista, pero Picasso lo sabía también, hasta el final. Sí, él sabía que Matisse era su igual... si es que no le enseñó mucho.

LRV: Quizá en el futuro la gente se dé cuenta de la importancia específica de Matisse.

HM: Absolutamente, oh, sí, él abrió muchas posibilidades para los demás.

LRV: Quizá tantas como Picasso.

HM: Casi tantas, probablemente no tan variadas, pero igualmente importantes. Picasso dio el primer paso en infinidad de direcciones que después no continuó, se limitó a indicar el camino... Sí, después de Cézanne, Matisse y Picasso vinieron a ser los más grandes artistas durante mi vida.

(Apenas un mes más tarde tuve oportunidad de confirmar personalmente la pieza que me faltaba en esta relación triangular de Moore con Matisse y Picasso respecto a Cézanne: la versión de Les baigneuses comprada por Picasso se encuentra en la sala especial que contiene su colección privada en el Louvre.)

CÉZANNE Y LA VENTAJA DE SER EL HIJO DE UN MINERO:

SEGUNDA CONVERSACIÓN CON HENRY MOORE

Todavía Les baigneuses: la versión escultórica de HM

HM: ¿Ya le conté ayer cómo fue que hice esta escultura?

LRV: Sólo un poco.

HM: John Read, hijo de un amigo mío, Herbert Read, quien ahora trabaja con la BBC como camarógrafo y productor, quería hacer una película conmigo. Y en una escena estábamos hablando de Cézanne y mi relación con la obra de este pintor. Y a propósito de esto le dije que me parecía que había algunos artistas que eran —y los escultores tienen

que serlo a fuerza— artistas tridimensionales, y que había pintores que lo eran y, a mi modo de ver, buenos pintores. Indudablemente, gente como Tiziano, Tintoretto y otros más, entendieron la figura humana desde todo punto de vista imaginable. Quiero decir con esto que Tiziano podía imaginar una figura en cualquier posición para sus pinturas en el techo, por ejemplo, como Tintoretto; y esto es lo que hacen los escultores y esto es lo que más admiro en los pintores, que ellos puedan entender y visualizar el mundo real. Y precisamente le mencioné que Cézanne podría no ser un pintor fotográfico, es decir, en el sentido realista de copista académico, no, no me refiero a eso, sino a alguien que puede visualizar mentalmente la figura humana, y Cézanne era un verdadero artista tridimensional. Y le dije «tengo un pequeño Cézanne que estoy muy orgulloso de poseer, mide apenas cosa de un pie cuadrado, y quiero mucho a esta pintura, la tengo en mi dormitorio y la observo casi cada día y no deja de sorprenderme su cabal comprensión de la forma humana. De hecho siento que sería capaz de realizar el grupo que Cézanne eligió representar, pero completo, incluyendo todos los puntos de vista». Y John Read me dijo: «pues, ¡hazlo!, ¡vamos a hacerlo!». Acepté y trajimos la pintura, conversamos acerca de ella e hice esto, que afortunadamente resultó. A veces uno trata de lograr una demostración y no le resulta, pero ésta sí funcionó, je, je. Y entonces las puse juntas —mis figuras y la pintura de Cézanne—, haciendo coincidir la posición del grupo con el de la pintura, demostrando que la pintura seguía teniendo sentido de cualquier manera que se la considerara. Y así fue como hice estas fotografías y John Read también filmó este grupo desde toda clase de puntos de vista, porque realmente se trata de una composición espacial, que es lo que pensé que un escultor debería tratar de lograr.

La infancia de Moore y su descubrimiento de Miguel Ángel

HM: ¿Qué otra cosa le agradecería preguntarme?

LRV: Acerca de su más temprana formación como escultor.

HM: Cuando era niño me encantaba tallar en madera. No hubiera querido ser escultor si no me hubiera gustado el medio que se utiliza. Nadie llegaría a ser pintor si sólo de ver los colores se pusiera enfermo. Así, pues, cuando niño... pero creo que ya he contado esto, ¿no importa que se lo repita?

LRV: De ninguna manera.

HM: En Yorkshire acostumbábamos a jugar al *piggy*, que se empieza a jugar en la calle, más o menos a la edad de

siete u ocho años. Por lo menos eso hacíamos en Yorkshire, y ésta es la ventaja de ser el hijo de un minero del carbón, porque uno juega en las calles y se aprende un montón de cosas. Y uno de los juegos era el *piggy*, que es una pieza de madera tallada, hecha generalmente de la rama de un árbol y que debe tener más o menos una pulgada de diámetro por tres o cuatro de largo, para lo cual se requiere que alguien o uno mismo lo haga. Y me convertí en un experto en hacer *piggies*: se aguja cada extremo hasta cierto punto, pero no completamente, de manera que, cuando se mete en la tierra, la parte de enmedio queda horizontal, mientras las puntas sobresalen del suelo. Así que si se golpea uno de los extremos, el *piggy* da un pequeño salto, de unos tres o cuatro pies. Como de niños tenemos sólo cuatro pies de estatura, o algo así, uno quería que saltara más o menos dos, a la altura del brazo y, entonces, justo en el momento en que pasa de ir de subida a ir de bajada, cuando pierde altura y duda un poco...

David Mitchinson: Está suspendido sólo por un momento...

HM: ¡Sí!, sí!, es justo el momento en que se le debe pegar al *piggy* y si se le pega con un palo se puede lograr una buena distancia, pero si se le da cuando solamente va tomando el ascenso, no resulta, del mismo modo que si no alcanza mucha altura el golpe lo va a mandar al suelo. De manera que hacer un *piggy* exige bastante comprensión del asunto y yo me convertí en un experto en *piggies* que pudieran saltar a buena altura y era yo quien se los hacía a los otros niños.

Me gustaba mucho tallar y usar la navaja. Más tarde, en la primaria, tuvimos la clase de arte, pero sólo una vez a la semana. Y en esa última media hora del viernes por la tarde, cuando todos los niños ya estaban ansiosos por irse y el profesor cansado, yo que había esperado durante toda la semana porque era la que prefería, trabajaba lo más que podía, en el sentido de tratar de hacer la mayor cantidad de dibujos posible. Ya entonces sabía que quería ser escultor.

DM: ¿Le puede contar a Luis Roberto la historia acerca de Miguel Ángel?

HM: Mis padres me mandaban a mí y a mi hermana menor a la escuela dominical, quizá para descansar un poco, yo era el séptimo de ocho y entre mi hermana y yo no había mucha diferencia. Recuerdo que el superintendente, así creo que se llamaba al que dirigía la escuela dominical, solía darnos una pequeña charla, que por lo general contenía una moraleja, algo así como sermones. Creo que la moraleja en este caso trataba de que si al principio alguien no logra algo, debe intentarlo una y otra vez. Y nos contó una historia...

pero, ¿de qué estaba hablando?, ¿no se trataba de Miguel Ángel?, creo que se me olvidó la historia.

DM: Creo que se trataba de la historia del viejo y Miguel Ángel cuando estaba tallando el rostro con esos dientes...

HM: ¡Ah!, ¡claro que sí! La moraleja que nos trataba de enseñar era de que uno siempre debe escuchar a la gente cuando se nos da un consejo. «Puede o no tratarse de un buen consejo, pero siempre hay que escuchar», dijo el superintendente. «Pues bien, el más grande escultor que jamás haya habido, Miguel Ángel, estaba tallando la cabeza de un viejo fauno y como en aquellos días en Florencia, debido a que la temperatura y el clima son mejores que los que tenemos en Inglaterra, la gente acostumbraba a trabajar al aire libre en un espacio abierto, y no a puertas cerradas. Miguel Ángel estaba trabajando en una especie de establo y quienquiera que pasara podía ver lo que estaba haciendo, de modo que uno de ellos se paró a ver cómo tallaba la cabeza del viejo fauno en un bloque de mármol. Y el mirón se quedó cinco, diez, quince minutos observando lo que hacía, hasta que al final le dijo: “oiga” —yo no creo que supiera el nombre de Miguel Ángel—, “oiga, señor, ¿no sería lógico que la cabeza de un fauno tan viejo debiera haber perdido alguno de sus dientes?”» (porque la cabeza de mármol representaba a un fauno que al reirse mostraba todos sus dientes). Y el superintendente agregó: “y Miguel Ángel, aunque jamás en su vida había visto a este extraño, dándose cuenta de que era razonable lo que estaba diciendo, tomó su cincel y de un golpe quitó uno de los dientes». Y continuó: «así que, vean Uds., cómo el más grande escultor prestó atención a un simple desconocido. De manera que, niños, siempre hay que escuchar lo que la gente dice». Pero lo que se quedó en mi cabeza no tenía nada que ver con la moraleja, sino con el hecho de que existió un gran escultor llamado Miguel Ángel. Y cuando regresé a casa, fui directamente a buscar en la *Enciclopedia de los niños* —que era una sensación en aquellos días desde el punto de vista educativo— y sucedió que en una de sus partes había un artículo sobre Miguel Ángel. Yo tenía más o menos nueve o diez años. Eso fijó mis ambiciones por completo: supe que quería ser un escultor. •

*Much Hadham, septiembre de 1982–Hipódromo
Condesa, febrero de 1983.*

LUIS ROBERTO VERA. Ensayista y crítico de arte. Actualmente es profesor investigador adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Correo electrónico: lrvera@yahoo.com