



CONVERSACIONES CON ANTONIO SÁSETA

DOCENCIA, ARQUITECTURA, ESPACIO ESCÉNICO, VIDA

ANTONIO SÁSETA, JOSÉ PÉREZ DE LAMA, JOSÉ SÁNCHEZ LAULHÉ

Recolectores Urbanos **e.**

ANTONIO SÁSETA VELÁZQUEZ

Nacido en Sevilla en 1949, es Dr. Arquitecto y escenógrafo. Fue profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla durante casi treinta años y director de la Escuela de Escenografía y Dirección del Instituto del Teatro - CAT en la década de 1990. En ambos centros tuvo una presencia singular y destacada, que se caracterizó por el antitautoritarismo, el aprendizaje en libertad y la experimentación. Varias generaciones de arquitectos y «teatrerros», sevillanos y andaluces, lo consideran uno de sus maestros de referencia.

JOSÉ PÉREZ DE LAMA

Nacido en 1962, es Dr. Arquitecto y profesor Titular de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, donde compartió muchos años de trabajo con Sáseta. Fue miembro del grupo hackitectura.net y fundador y director del Fab Lab Sevilla.

JOSÉ SÁNCHEZ- LAULHÉ

Nacido en 1983, es Arquitecto e investigador. Forma parte del proyecto T11 en la antigua Fábrica de Sombreros del barrio sevillano de San Marcos. Actualmente prepara su tesis doctoral sobre arquitectura, tecnologías digitales y movimientos sociales durante la década de 2000.

Antonio Sáseta fue profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla entre 1993 y 2020. A lo largo de aquellos años sus clases desataron pasiones, a favor, y también, como es habitual en estos casos, en contra. Durante el confinamiento del año 2020 un grupo de amigxs arquitectxs organizaron una serie de conversaciones con Sáseta, cuyas transcripciones, escuetamente editadas, constituyen este pequeño libro de homenaje al maestro heterodoxo.

Continuando con la conversación de tantos años en las clases, los pasillos y los cafés alrededor de la Escuela, Sáseta vuelve a argumentar por qué nunca puso exámenes en sus asignaturas, reflexiona sobre la catástrofe de la ciudad moderna a través de sus recuerdos de Cádiz, Barcelona y Sevilla, narra algunas «batallitas» de los años de la Transición y hace una cuenta detallada de los libros que calcula que aún podrá leer en los años de vida que le queden, entre otras muchas historias. El conjunto constituye un retrato posible del personaje, y es, a la vez, una interesante contribución a la historia de la arquitectura, la ciudad y la cultura sevillanas de las últimas décadas.

004

e.

colección [DLG]



CONVERSACIONES CON ANTONIO SÁSETA

CONVERSACIONES CON ANTONIO SÁSETA

DOCENCIA, ARQUITECTURA, ESPACIO ESCÉNICO, VIDA

JOSÉ PÉREZ DE LAMA & JOSÉ SÁNCHEZ- LAULHÉ, EDS.

RECOLECTORES URBANOS EDITORIAL

Colección “Diálogos” [DLG] 004

Edita

Recolectores Urbanos Editorial

Plaza Pintor Eugenio Chicano, 5, 29008 Málaga

Director Colección Ferrán Ventura Blanch

Editores DLG_004 José Pérez de Lama & José Sánchez-Laulhé

Ed. Colaboradores Arturo Jiménez & Miguel Gutiérrez-Villarrubia

Fotografía Ángel Linares, Stefania Scamardi. Archivos fotográficos de familia Sáseta Naranjo, María Merello de Miguel, Fab Lab Sevilla y Adán Barajas

Diseño Gráfico Recolectores Urbanos

Diseño de la colección Recolectores Urbanos

Dibujo de la portada Antonio Sáseta Velázquez, 1995, boceto del natural de la Cueva del Gato en Málaga, cuaderno de campo

Impresión Ulzama

(c) de esta edición, Recolectores Urbanos, 2021

(c) de los textos y sus imágenes, sus autores, 2021

Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Compartir igual 4.0 España Creative Commons.

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

ISBN: 978-84-121493-5-7

Deposito Legal MA 1031-2021

MÁLAGA SEPTIEMBRE 2021

ÍNDICE

- 7 Teorema. Presentación**
José Pérez de Lama
- 15 Sasetancetúrix**
Miguel Gutiérrez-Villarrubia
- 19 Semblanza de Antonio Sáseta**

Conversaciones

- 23 Primera: Exámenes**
 - 35 Segunda: Arquitectura, arquitecto/a, artista**
 - 59 Tercera: Dibujo, geometría, matemáticas**
 - 77 Cuarta: Transición, traición, años 70-80**
 - 89 Quinta: Cádiz, Barcelona, Sevilla**
 - 113 Sexta: Literatura, lectura**
 - 131 Séptima: Teatro, espacio escénico**
-
- 161 Epílogo**



**Antonio Sáseta y Queti Naranjo junto a Julio Matito,
guitarrista de Smash, a finales de los 60 o principios de los 70.
Fotografía: Archivo de la familia Sáseta- Naranjo.**

Teorema

Presentación

José Pérez de Lama

Dándole vueltas durante los últimos meses a lo que ha significado — y significa — Antonio Sáseta para muchxs de nosotrxs, estudiantes, colegas, amigxs en torno a la Escuela de Arquitectura de Sevilla, se me fueron apareciendo diversas historias, imágenes y figuras — la mayoría en sueños; como debe ser cuando se busca «la verdad». Ya decían Donna Haraway y Marilyn Strathern: «Importa con qué historias contamos nuestras historias».

Elegí dos o tres para esta introducción — mezcla de pensarlo mucho y de capricho. La primera empieza con algo que contaba John Cassavetes, el autor de cine independiente sesentero-setentero:

La mitad de la batalla para hacer una buena película en los Estados Unidos ...

Una película libre ...

cuando digo una buena película, quiero decir una película libre ...

Si es buena o mala, no lo sabemos ...

Le dedicamos un año de trabajo,

sin dinero ... sin ningún dinero ...

simplemente porque es una expresión, algo que tiene que ser dicho.

No tenemos ninguna reverencia por esa expresión;
no creemos que sea una Iglesia.
Lo pasamos bien,
si no, nos moriríamos.
La hacemos primero para que nos guste a nosotros.
Luego, ojalá que le guste también a alguien más ...
Ya sabes ...
Si les gusta, si no les gusta ...
Si se vende, si no se vende ...
¡La hicimos!
Lo que nos gusta es hacer la película.
No es ... la gloria que pueda venir de hacer la pe[lícula]
...
No la hacemos para los *Cahiers* [risas];
la hacemos para nosotros mismos.
No hay nadie que quiera tomarse este riesgo,
aunque todos lo digan ...

John Cassavetes, 1965, *Faire un bon film selon John Cassavetes*, transcripción traducida del vídeo.

Lo que cuenta Cassavetes creo que hoy resulta incomprendible para la mayor parte de la gente que conozco — en particular en la universidad de principios del siglo XXI —, conducirse por amor al arte y a la vida, al conocimiento, al aprendizaje, a la experimentación, a la diversión, al juego... en lugar de tener el cálculo de beneficios y perjuicios como credo y catecismo. Son mundos inconmensurables.

En los recuerdos-sueños de mis años en la Escuela con Sáseta, sobre todo los de la última década del siglo pasado, vuelve una y otra vez el título de un trabajo de una estudiante que más tarde fue también profesora de nuestro actual departamento, Laura Moruno. El trabajo se titulaba *Máquina para darle la vuelta a la tortilla*, que si mi recuerdo no me engaña era efectivamente eso: una sartén con unos mecanismos para darle la vuelta a una tortilla de patatas. Conviene matizar, eso sí, que la máquina invitaba a darle la vuelta a la tortilla una y otra vez, permanentemente: en ese sentido podríamos decir que era una «máquina trotskista».

De manera menos caritativa escribió Spinoza lo siguiente sobre el asunto que plantea Cassavetes: «Las estatuas, los trofeos y otros estímulos a la virtud son signos de la esclavitud más que signos de la libertad, pues es a los esclavos y no a los hombres libres a quienes se recompensa por su virtud». (*Tractatus Politicus*, Cap. X § VIII). Ni el palo ni la zanahoria nos gustaron nunca. La analogía imagina a los humanos como animales sometidos a tirar de una noria.

Los zapatistas, por contra, sí que nos gustaron: «No necesitamos permiso para ser libres». O el otro lema: «Por un mundo en el que quepan muchos mundos», buen contrapunto del primero: la pasión por la libertad se complementa con el interés por el pluralismo y la cooperación.

La siguiente imagen se me ocurrió más recientemente.

Había venido pensando en Sócrates, la conciencia de Atenas, el polemista, el condenado por pervertir a los jóvenes — pero acabó pareciéndome demasiado racional y moralista. Pasé entonces a imaginarme al joven Antonio Sáseta cuando reaparece por la Escuela a mediados de los 90 como el ángel de *Teorema*, la película de Pasolini (1968). En aquella película, un visitante extraño y sensual llega a la casa de una familia burguesa y acomodada en el norte de Italia: la relación del visitante con cada uno de los moradores de la casa los transforma radicalmente — a unos los vuelve locos, a otros artistas, a otros santos... Todos abandonan la vida gris y convencional en la que se encontraban instalados. Y así fue con Sáseta cuando volvió a la Escuela en el año 93, como un emisario que parecía llegar directamente de los años 60 y 70, con todas las historias de «liberación», de autenticidad, de antiautoritarismo, de rebeldía — sin haber sido domesticado como tantos de su generación, que para entonces ya lo dominaban casi todo en aquella España de la Pos-Transición.

En especial, los cinco o seis años de la última década del siglo XX son para mí un tiempo inolvidable, de intensidades, creatividad, aprendizajes, afectos, acontecimientos... Aquello de «transformar el mundo y cambiar la vida» — aquello a lo que piensa uno que debería aspirar siempre la universidad, aunque rara vez se pueda conseguir ... Un devenir, en el sentido más técnico del término, compartido por varios cientos de estudiantes y algún que otro profesor, que nos hizo vivir durante un «corto verano» otra Universidad radicalmente diferente.

Al final nos invitaron a los dos a irnos de aquel primer departamento en que estuvimos, esgrimiendo algún pretexto burocrático relacionado con «Bolonia» — muy premonitorio de lo que luego vendría.

Para recordar y dejar alguna constancia de aquellos años extraordinarios y los que los siguieron, menos intensos pero también con sus buenos momentos, hemos editado este libro, en el que recogemos unas conversaciones que mantuvimos un grupo de amigos con Antonio Sáseta, durante el verano de la pandemia, el verano de 2020. El libro, que empezó con una ambición más sistemática, evolucionó hacia una recreación de nuestra conversación permanente en la Escuela. «El fracaso del plan forma parte del plan» siempre fue otra de nuestras máximas. Una conversación permanente en las clases, por los pasillos, en los cafés del entorno como en su día hicieron los sofistas y los estoicos.

En la producción del libro y actos relacionados han participado de diferentes y variadas maneras amigos de varias generaciones. El «elenco» por orden alfabético es el siguiente: Ángel Linares, Albertina Sáseta Naranjo, Alejandro González, Arturo Jiménez, Carlos José García Mora, Cristina Goberna, Curro Crespo, Daniel Gómez, Enrique Vázquez, Ferrán Ventura, Gianluca Stasi, María José Collado, María Merello de Miguel, Miguel Gutiérrez-Villarrubia, Jorge Yeregui, José María Lerdo de Tejada, José Pérez de Lama, José Sánchez-Laulhé, Julio Azuara, Pablo DeSoto, Pepa Domínguez, Pepe Arce, Pisco y Sergio

Lira, Queti Naranjo, Roberto Narváez, Salas Mendoza, Santiago Cirugeda, Sergio Moreno & Stefania Scamardi.

Gracias ante todo a Antonio Sáseta por todos estos años, por tantas aventuras que hemos vivido juntos y por seguir estando ahí. Esperamos que os guste el «librito», que su lectura os traiga buenos recuerdos a lxs que participasteis de algunas de las peripecias que aquí se evocan, y que inspire a lxs que no estuvisteis. Vale. Salud y aire.



**Antonio Sáseta en 2007 en los alrededores
de la Escuela de Arquitectura.
Fotografía: Ángel Linares García.**

Sasetancetúrix

Miguel Gutiérrez-Villarrubia

Tenía el despacho en la terraza del bar de la acera de enfrente. Hablo en pasado de él porque las malas lenguas dicen que le han jubilado, pero yo sé que eso no es cierto.

Tenía el despacho en la terraza de enfrente, en el Barros. Un gesto hábil por su parte: no se puede cerrar la puerta en un despacho como ese. Tampoco estaba prohibido fumar; otro gesto, menos hábil si uno se preocupaba por su salud, pero igual de subversivo.

Era un despacho muy peligroso, sin duda. Uno se acercaba a saludarle momentáneamente justo antes de tener que entrar en clase y acababa olvidándose del porcentaje de asistencia, de los apuntes y de los créditos (fundamentales para el conocimiento universitario) a cambio de una candorosa pasión y unas banales disertaciones (que, obviamente, son contra natura en el ámbito académico).

«Siéntate», decía. Pese a la conjugación del verbo, nada de imperativo había en su voz. Y, sin embargo, o precisamente por eso mismo, te sentabas. Era como el maldito Sombrerero de Alicia. Por la comisura de su boca,

como un corte cavernoso, surgían enigmáticas palabras a un ritmo cadente, entre grave y rasposo, lo suficientemente lentas para seguir escuchando, lo suficientemente rápidas para no querer dejar de escuchar.

Quizás ya habría alguien más atrapado en sus redes, quizás eras el primero ese día, pero siempre que alguien se incorporaba comenzaba un nuevo tema o le hacía partícipe del que ya rondaba: teatro, arquitectura, música, ciencia-ficción, geometría, cómics, óptica... La heterogénea caterva allí reunida se conformaba por una miscelánea de estudiantes, profesores contestatarios, matemáticos, técnicos de laboratorio, alguno de aquellos estudiantes célebres como el *Habitante del Afuera* o *Pijamaman*, una psicóloga alguna vez, juntaletras, informáticos sin título, fabricantes de sueños.

Melancólicos poliedros, el círculo abierto de Peter Brook, la esfera cúbica de Beà, la clepsidra catóptrica de las *Meninas*, los mocárabes de Pierre Menard, la cuadratura de los fascistas, la reivindicación del huso solar, el aberrante corte oblicuo de los árboles.

«Si quieres hacer una buena caja escénica necesitas muchos enchufes», «a ver si te pasas por casa, que tengo muchos libros de ciencia-ficción», «sea C una circunferencia de centro O y radio r...», «una silla en escena no es una silla», «bueno, ¿y a qué te estás dedicando ahora?». Así eran las tertulias panópticas de la acera republicana de Reina Mercedes en los días con previsión de clima geométrico no euclidiano. Las más sesudas. Las más pro-

fanas. Un club donde no te podías hacer socio, un club de excluidos. Un hombre se sienta en una terraza cualquiera y es todo lo que se necesita.

Si fuese un sentimental estaría escribiendo algo así como «en mis tiempos en la Escuela había muchos profesores, pero un solo maestro». La verdad es que no he aprendido nada bueno de él. He aprendido a ser contestatario, como una rana que salta. He aprendido a tratar y retratar a todos por igual, enanos o meninas, incluso desdeñando sardónicamente a la autoridad a un borroso y espejado segundo plano. He aprendido a ser irreverente. He aprendido a ser apasionado.

¿Qué se puede aprender de alguien que defiende la tesis dirigiéndose al público y no al tribunal, pasándose de hora, saliéndose con la suya, sopesando cada una de sus palabras en un adagio inexorable del conocimiento febril?

¿Qué aprenderán ahora los ilusos estudiantes de la Escuela?

Tenía el despacho en la terraza del bar de la acera de enfrente. Hablo en pasado de él porque las malas lenguas dicen que se ha jubilado, pero yo sé que eso no es cierto.

Al Bardo no se le puede amordazar.



**Antonio Sáseta (dcha), hacia 1995, con Miguel Sánchez (centro) y María José Chacartegui en un bar, hoy desaparecido, en la calle Cruz Verde del barrio de la Feria de Sevilla durante el rodaje de un vídeo de un grupo de estudiantes. Captura de vídeo.
Fuente: Archivo de María Merello de Miguel.**

Semblanza de Antonio Sáseta

Nació en Sevilla en 1949. De niño fue aprendiz de imaginero. También de niño, andaba con frecuencia entre los bastidores del teatro San Fernando, en la calle Tetuán, donde su madre cosía y su padre pintaba telones.

Más tarde estudió Arquitectura en la Escuela de Sevilla, siendo un estudiante destacado de las primeras generaciones que allí se formaron.

Cuenta Sáseta de aquellos años de carrera, que uno de los lugares de reunión de los estudiantes de Arquitectura de Sevilla era la Glorieta de los Lotos en el Parque de María Luisa - la Escuela estaba entonces en el Pabellón de Brasil -, donde se reunían músicos, artistas y personajes varios en aquellos años de psicodelia a finales del franquismo. La glorieta daría nombre a uno de los discos de los Smash. De aquel ambiente, hoy mítico, de la música, el teatro, el arte y el activismo político de finales de los 60 y los primeros 70 formaban parte el joven Sáseta y Queti Naranjo, su pareja desde entonces.

Por motivos políticos fue expulsado de la Escuela de Sevilla, marchando a Cádiz, y luego a Barcelona para seguir allí con la carrera. En Barcelona vivió en alguna que otra comuna, participó de las vanguardias locales y

trabajó durante un tiempo con Ricardo Bofill, en aquella época un joven rebelde e innovador.

De vuelta en Sevilla, con Juan Santamaría y Miguel Aldecoa, formaron el estudio de arquitectura Halley. Su práctica se caracterizó por integrar geometría y tecnologías con la estética posmoderna propia de aquellos años. Entre las obras del equipo destaca el Palacio de Congresos de Sevilla - edificio antiguo -, en colaboración con el estudio NAIB. El estudio fue pionero en España en incorporando ordenadores, llegando a desarrollar herramientas de DAO/CAD propias, anteriores a la existencia de AutoCAD. Son obras más recientes de Sáseta y Santamaría diversos edificios universitarios en la Universidad de Huelva, entre otros, el aulario y la Facultad de Derecho en el campus del Carmen.

Una segunda carrera de Sáseta se desarrolla en el campo de las artes escénicas, y en particular, como escenógrafo. Algunas trabajos destacados fueron *El Cerdo* — con Juan Echanove — cuya escenografía fue merecedora de un premio nacional, y diversas colaboraciones con la compañía *Teatro del Velador*, como *Las gracias mohosas* y *La casa de Bernarda Alba*. En la década de 1990, Sáseta fue también co-director, junto con Juan Dolores Caballero, el *Chino*, y Manuel Nieto, de la Escuela de Escenografía y Dirección del Instituto del Teatro - Centro Andaluz de Teatro, durante un período especialmente fructífero de esta institución.

En 1993 Sáseta comenzó a dar clases en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, actividad que duró hasta su jubilación en 2018, y que supuso importantes aportaciones a la Escuela y a sus estudiantes. Especialmente entre los años 1993 y 1999, las clases de Sáseta constituyeron una referencia alternativa en la Escuela, caracterizadas por el aprendizaje en libertad según la tradición freiriana, el antiautoritarismo y la experimentación permanente. Unas prácticas poco convencionales que dejaron huella en buena parte de las generaciones de arquitectas y arquitectos formados allí durante aquellos años, que pasado el tiempo lo siguen recordando con reconocimiento intelectual y cariño personal - y, además, seguramente, con una sonrisa nostálgica, y tal vez, también, un poco guasona.



**Antonio Sáseta paseando por el Cerro del Águila.
Fotografía: Stefania Scamardi, 2021.**

CONVERSACIONES CON ANTONIO SÁSETA

Primera conversación: exámenes

25 de junio de 2020. Participan con Antonio Sáseta:
Arturo Jiménez, José Pérez de Lama &
José Sánchez-Laulhé.

José Pérez de Lama [JPL]

Hoy es 25 de junio de 2020 y vamos a empezar el *Abecedario Sáseta* ... Aquí estamos tras un pequeño esfuerzo, en medio de la pandemia ... La idea de partida es hacer una serie de conversaciones en torno a ciertas palabras, y por medio de estas conversaciones poder presentar una idea del pensamiento de Antonio [...] que recogeremos en un «librito» — eso esperamos. La palabra que te proponemos para empezar hoy mismo es «exámenes».

Antonio Sáseta [AS]

Siempre dije que el examen es la práctica docente más nefasta que existe. Lo curioso es que esto es algo que se ha instalado en la docencia desde los tiempos de las primeras universidades. Y no encuentran otras fórmulas para la evaluación. No sé por qué les preocupa tanto la evaluación. En cualquier caso el estudiante siempre debe tener derecho a una evaluación. Pero desde luego el examen es la fórmula peor que se puede uno inventar para evaluar a nadie. Nadie ha aprendido nunca nada con un examen. Cuando tú estudias para un examen, todo lo que estudias se te olvida en poco tiempo. Si el examen es de humanidades, de historia o de algo

parecido es de locos, ¿no? Siempre te podrán suspender en un examen de historia. Y si es de matemáticas o de física, que son con problemas [...] Pues depende de cómo tengas el día de salud. ¿Y si estás chungo ese día? ¿Y si no has dormido? ¿Y si te duelen las muelas? El examen es la peor práctica que existe.

JPL

Comentabas el otro día sobre lo que estaba ocurriendo con la enseñanza *online* y la pandemia ... Que todo el mundo estaba muy preocupado por los exámenes. Y te vi que escribías en una red social — y lo sé bien porque hemos trabajado juntos — que tú en tu vida habías hecho un examen; en veinte o treinta años de profesor jamás habías hecho un examen.

AS

Nunca.

JPL

¿Y qué hacías?

AS

En realidad una vez hice un examen que consistía en lo siguiente: duraba tres días, todos los estudiantes se iban a su casa, y se buscaban una pregunta y traían la pregunta y la respuesta. Ese es el único examen que una vez hice. Lo que hacía era pedir ejercicios prácticos, trabajos sobre algún tema relacionado con la arquitectura, elegido por los estudiantes Y con la docencia *online* los trabajos son

mucho más apropiados, ¿no? «Se copian los trabajos». Anda que la gente no copia en los exámenes [risas]. Es una tontería, ¿no? Además los trabajos los puedes seguir. Se pueden ir siguiendo, corrigiendo y calificando. No veo ninguna dificultad. Además se pueden hacer en equipo. Casi siempre se trabaja en grupo, por lo menos en arquitectura. Por lo que no veo la necesidad de un examen que es una cosa individual. Esto del examen es algo que se puede eliminar. Se puede quitar, se debe quitar. Definitivamente, ¿no os parece? No pensar más en exámenes. Yo diría que se debe quitar la evaluación, lo que pasa es que los estudiantes tienen derecho a una evaluación. Yo les daba la asignatura contra el pago de la matrícula: «Usted paga la matrícula y ya tiene la asignatura» ... Y ya se ha acabado. «Usted quiere aprender la asignatura, pues véngase por clase, ya estamos en contacto, aprendemos juntos...». Ahora, ¿la asignatura? Pues con la matrícula. «Usted ha pagado las tasas. Sí. Pues ya tiene la asignatura». Ya está evaluado. Todo lo demás es estúpido. Se obsesionan con la objetividad. ¡Es imposible! La objetividad es absolutamente imposible. ¿Cómo puede ser nadie objetivo?

Eso me lo enseñaste tú, José [por JPL]. Un día, hace muchos años, te dije que estaba preocupado porque al poner las notas me dejaba llevar por mis gustos personales y por mis simpatías. Entonces me dijiste: «¡Y qué mejor guía que esa!». Está claro. Es evidente. [...]

JPL

Mira, otra cosa de la que hablábamos siempre en clase era la idea del «aprendizaje en libertad»: que no se po-

día aprender si no era siendo libre. Y yo esto lo relaciono con el no poner exámenes porque es una especie de coacción. Esa idea de aprendizaje en libertad ... ¿Te dice algo todavía?

AS

El examen es un acto sádico, como digo, es un acto sadomaso. Por tanto eso queda lejos del cariño, el respeto, la libertad, la solidaridad. En fin, del trabajo en grupo. ¿Cómo puedes tú trabajar con alguien poniéndole pruebas? ¿Cómo puedes ser amigo de alguien si le pones una prueba? Hombre, si un amigo te pone una prueba lo mandas al c#\$#!%, ¿no? Eso está pasando. El examen es algo «inaudito», que hay que eliminar, siempre lo he dicho.

Arturo Jiménez [AJ]

Nosotros lo hemos vivido como estudiantes ... Somos un poco más jóvenes, bueno, treinta o treinta y pocos años ... Tanto con los estudiantes como con los profesores ... Ese rollo de la calificación, del certificado, del «papelito»... Profesores diciendo que no se le podía dar a la gente «licencias para matar»: la movida esta de que si tienes el título tienes una responsabilidad y que no te la van a dar rápida, o fácilmente, ¿no? [...] La palabra habla ya por sí misma: «calificación». [...] Otra movida de más pedagogía o acompañamiento o creación colectiva o alguna alternativa, parece que eso no...

José Sánchez-Laulhé [JSL]

Extendiéndome en lo de Arturo, había algunas veces que frente a la evaluación continua el examen era incluso una solución menos mala. Porque esa continuidad, a través de trabajos, te impedía hacer una vida normal durante todo el año. Al final algunas veces preferías no hacerlos y te la jugabas a un examen que muchas veces era satisfactorio: «Bueno, me la juego a un examen pero he tenido un año mucho mejor de lo que podría haber sido».

AS

Lo de la evaluación continua es otra locura. Conocía a un colega que se tomaba muy en serio lo de la evaluación continua, pero tenía ciento cincuenta estudiantes en su clase. Claro, todas las semanas le tenían que entregar alguna cosa para evaluarlos. Tenía que evaluar a ciento cincuenta estudiantes y a la siguiente semana otra vez, hasta que se volvió loco. No pudo resistirlo. Esto de la evaluación continua es tremebundo. Tienes un amigo y ahora le dices: «Te voy a evaluar continuamente». ¡Pero hombre, qué horror, qué invento! Qué cosa más loca. Yo me reía mucho con mi colega. Me reía por no llorar. [...]

JPL

Otra pregunta: una de las cosas que durante un tiempo decías, que todo lo que se aprendía en la Escuela era inútil. No sé si sigues pensándolo. ¿Cuál sería el objetivo o qué sería lo que tendría que hacer la gente según tú en cinco o seis años de carrera? Yo lo pienso muchas veces,

eso de que si es o no inútil lo que hacemos allí o qué es lo que pudiera ser útil.

AS

Concretamente ahora mismo, en la Escuela es absolutamente inútil todo lo que están enseñando. Todo lo que han enseñado en la Escuela y siguen enseñando, obedece a un sistema, a una forma de ejercer la profesión que ha desaparecido. Por tanto, ya no te pueden contar nada útil como no cambien la metodología. Cuando Svoboda¹ vino a Sevilla, llevé a los estudiantes de Escenografía del Instituto del Teatro para hablar con él. Le presenté a los estudiantes y le dije: «Estos son los estudiantes de la Escuela de Escenografía». Y me dijo: «Bueno, ¿y para qué queréis una Escuela de Escenografía? Estudiad física, estudiad química, estudiad literatura, pero ... ¿Escenografía?». Es igual que con la arquitectura. Estudiar Arquitectura en la Escuela de Arquitectura es inútil. Si tú quieres hacer arquitectura, mejor estudia bioclimática, estudia economía, estudia política, historia, filosofía o literatura ... Hasta religión. Y ya te dedicarás a la arquitectura. Pero estudiar arquitectura es una falacia. La prueba son los ejercicios que hacen y las asignaturas tal como se están desarrollando en los últimos tiempos. Todas son redundantes. Se hace el mismo trabajo en todas las asignaturas. Con la particularidad de que en vez de hacer un trabajo tienes que hacer treinta y tres. Porque hay treinta y tres asignaturas. Pero son siempre el mis-

[1] Josef Svoboda (1920- 2002), escenógrafo revolucionario, fue el diseñador principal del Teatro Nacional de Praga durante más de treinta años.

mo trabajo. Son siempre el mismo ejercicio. La misma maqueta, el mismo tema. Lo mismo. Es absolutamente inútil, ¿no? Si la Escuela tuvo un valor en algún momento, actualmente ya no lo tiene. Lo siento. Todos los que éramos arquitectos de una cierta manera nos hemos extinguido — esa manera ya ha desaparecido. Y la Escuela, o se transforma en otra cosa o es inútil. Y como insiste en la misma fórmula de enseñanza y de contenido que tenía cuando yo estudiaba, está obsoleta. Y encima te examinan de cosas inútiles. Es ridículo.

JPL

Tú que montaste la Escuela de Escenografía, que en mi opinión fue un éxito tremendo, ¿cómo habrías transformado la Escuela de Arquitectura con la ocasión de «Bologna»?

AS

Visto como está la profesión lo ideal hubiera sido coger «Bologna»² y aprovechar los grados para hacer especializaciones. Especializaciones de cuatro años: Diseño, Urbanismo... Eso no lo oferta nadie. Cuatro años de construcción que, con «Aparejadores»³, podríamos haber desarrollado la Ingeniería de la Construcción. Juntos. [...]

[2] Hace referencia al Proceso de Bologna, iniciado en 1999 con el objeto de homologar los títulos universitarios a nivel europeo, implantado definitivamente en 2010.

[3] Denominación coloquial de la Escuela de Arquitectura Técnica y Aparejadores, de la Universidad de Sevilla - hoy transformada en Escuela Técnica Superior de Ingeniería de la Edificación.

Una Ingeniería de la Construcción, con varias ramas. En vez de protestar porque los ingenieros nos quitan el trabajo, nosotros les quitaríamos el trabajo a los ingenieros. Y otra especialización que también se podría hacer sería la de Gestión y Planificación. Los grados convertirlos en especializaciones, y luego los másteres ... Se podían ofertar programas dobles. Y eso le daría a la profesión gran competitividad. Actualmente tal y como está diseñada la carrera, no sirve para nada. No compite con nada. Ni en diseño ni en informática ni en dibujo asistido ni en construcción ni en urbanismo. Pero cuatro años de urbanismo, eso sí es competitivo. Cuatro años de diseño, eso no lo oferta nadie. Así es como yo lo hubiese hecho. Así lo planteé cuando se estaba diseñando el famoso «Plan de Estudios» pero nadie hizo caso. El plan de estudios que se montaron fue una tontería. Me parece el peor plan de la historia de la Escuela, y no exagero.

AJ

A mí ciertamente no me gusta mucho hablar de mercado laboral [como referencia para esta cuestión]. Pero el desarrollo del oficio es fundamental. [...] El problema está en la distancia, en la gran diferencia que hay entre el mundo estudiantil, el mundo de la carrera, y luego la práctica del oficio. Que están a años luz uno de otro en cierta manera. Entonces esa gran diferencia te deja un poco indefenso al terminar la carrera, casi inútil antes de poder [meterse en] un taller, un estudio, una empresa, o montártelo como quiera que puedas. Esta gran diferencia, ¿cómo podemos resolverla?

AS

Pues, actualmente la profesión, el oficio como tú dices, no existe. Estamos viviendo en la arquitectura lo que ya se vivió en el siglo XVII con el paso de los gremios a la manufactura. El trabajo artesanal que nosotros desarrollábamos ya no existe. [...] Ahora mismo no existe un oficio. Por eso digo que la carrera tendría que cambiar. Habría oficio si se especializara. Habría oficio de diseño, pero cuando tú estás estudiando cuatro años de diseño no estudias hormigón armado, por ejemplo. Ni te preocupas del cálculo de estructuras, más allá de estructuras ligeras. Así como cuando estudias urbanismo, no te preocupas de las matemáticas para la física sino más bien para la estadística, por ejemplo. Especializarse es la única forma de reconvertir la profesión, de volver a tener un oficio. [...] Este plan generalista, es como un bachillerato superior. Eso no es nada. Eso es una «carrerita» de nada. No compete. No sirve para nada.

JSL

Por otro lado, sí nos encontramos que hay muchos formados como arquitectos y arquitectas, que después han conseguido abrirse a otros campos con mucha más facilidad que, a lo mejor, otras disciplinas. [...] Y hemos trabajado en ellos dignamente ... No sé si de manera ortodoxa, pero sí con mucha valentía.

AS

Sí, la carrera le sirvió a la gente como una especie de cultura general. Y luego se dedicaron a otras cosas. Pero

observa que toda esa gente a la que tú te refieres tiene ya cuarenta años. ¿Qué han hecho los que han terminado desde 2007-2008 para acá? ¿Qué han hecho los que han terminado en los últimos diez años? ¿A qué se han dedicado? Habría que saberlo. Me parece que se han dedicado a poner copas, tristemente. [...]



**Antonio Sáseta en la azotea de su vivienda.
Fotografía: Stefania Scamardi, 2021.**

Segunda conversación: Arquitectura, arquitecto/a, arte, artista

2 de julio de 2020. Participan con Antonio Sáseta:
Pepe Arce, Curro Crespo, Daniel Gómez,
Miguel Gutiérrez-Villarrubia, José María Lerdo de Tejada,
José Pérez de Lama, José Sánchez-Laulhé & Gianluca Stasi.

Si bien habíamos empezado con la idea de hacer un abecedario, inspirados por el de Gilles Deleuze¹ y algún otro, la inclinación compartida del grupo a hablar con la mayor libertad, evitando cualquier consigna, hizo que en esta segunda sesión optáramos por un trío de términos, en lugar de una única palabra, como base de partida de la conversación. «El fracaso del plan forma parte del plan», durante algunos años fue una frase, también de Deleuze, que nos gustó mucho ...

José Pérez de Lama [JPL]

Antonio, empezamos. Las palabras para hoy eran arquitectura, arquitecto, arquitecta, arte y artista. O sea que ahí tenemos de todo. Pero ya hemos visto que en una red social has recuperado algunas cosas de tu blog ... Así con un estilo aforístico, nietzscheano ... Tuya es la palabra todo el tiempo que te apetezca. Y el que quiera intervenir - bueno, si a ti te parece bien - que hable,

[1] El *Abecedario de Deleuze* recoge una serie de conversaciones de 1988-89 entre Deleuze y Claire Parnet, grabadas en vídeo por Pierre-André Boutang. Existe una versión del texto traducida al castellano de Raúl Sánchez Cedillo, accesible en Internet.

interrumpa, pregunte o lo que vea oportuno.

Antonio Sáseta [AS]

Asociar arquitectura y arte es muy complicado. Eso es muy complicado. La mayoría de las veces que se intenta, que se asocian esos dos conceptos, se realiza una labor que se separa de la gente. Eso se ve claro. Si hay que hacer una labor con la gente ... Yo por eso admiro tanto a Santi [Cirugeda], y se lo digo siempre, porque Santi hace una arquitectura que está pensada para la gente, con la gente y encima es artística, muy artística. Pero eso es un talento especial. Yo no he conocido a nadie más que a Santi haciendo eso. En general, los arquitectos que se vuelven artistas, o que son artistas, hacen un trabajo muy alejado de la gente. No están al servicio de la gente. Se olvidan de las necesidades de los usuarios. No piensan en ellos. Y se produce lo que se ha producido durante los últimos ochenta años. Eso es lo que se ha producido. [...] Una horrorosa ciudad ... Una espantosa labor de los arquitectos. [...] Por otra parte, [en] la arquitectura como arte no ha pasado casi nada desde el siglo XVIII [...] Todo el arte moderno ha caído muy mal en la arquitectura ... [La] arquitectura moderna ha sido un problema casi exclusivamente estilístico. Y de ahorro. De ayuda al negocio. De colaboración con el negocio. Eso ha sido fundamentalmente la arquitectura moderna. El arte ha entrado ahí con calzador. Estoy pensando por ejemplo en el Pabellón de Barcelona, de Mies van der Rohe. Una obra de arte. O por lo menos hecha con un concepto artístico. Este tipo de arquitectura moderna, artística, se ha alejado enormemente de la gente. Y como mucho, como

utilidad, ha servido casi exclusivamente para el negocio. ¡Qué poco ha revertido todo eso en el público! — ¿No decís nada?

Daniel Gómez [DG]

Me vas a permitir que te diga lo que te dije hace veinticinco años [se ríe]: Que son palabras provocadoras, y que tú no te las crees ... Porque pienso que lo has intentado hacer, y lo has hecho. [...]

AS

Insisto, que yo me he considerado siempre artista. De tercera, pero artista. Pero ... Me arrepiento enormemente de haberme dedicado a la arquitectura. Tenía que haberle hecho caso a mi madre. Porque la arquitectura mezclada con el arte, el artista que hace arquitectura ... Lo único que hace — lo único que hemos hecho — ha sido meterle el dinero en el bolsillo a los sinvergüenzas. Y poco más, poco más.

Cuando ha llegado el momento de hacer alguna cuestión útil, como una obra pública y tal ... el arte ... Hemos tenido que olvidarnos del arte y de la arquitectura para poder hacer algo medio útil.

DG

Antonio, perdona, ¿no te vale con la cúpula del Palacio de Exposiciones? ¿Con eso solo?

AS

La cúpula del Palacio de Exposiciones² ... Sí, podría ser. [...]

DG

Pues entiendo que deberías estar orgulloso. [...]

AS

No, no mucho, ya digo, porque bueno, ya te digo que me he considerado artista de tercera. La cúpula de la Feria es de tercera. Cuando he querido hacer algo útil para la gente. [...] Insisto, niño, que lo único de [lo] que me siento orgulloso es de no de costarle más dinero de la cuenta al cliente. Ya eso es raro en los arquitectos. A mí me lo dijo eso una vez un señor. Me dijo: «Tendrías que poner eso en el currículum. El cerrar las obras al precio establecido». Eso en las obras públicas es importantísimo. Conseguir eso, yo no he podido conseguir eso nada más que olvidándome de la arquitectura. Sacrificando la arquitectura y sacrificando el arte. A mí me pasó. Por ejemplo, en la Facultad de Derecho de Huelva dejé sin acabar la cúpula. ¿Por qué? Porque no quería salirme del dinero establecido. Otros colegas, por ejemplo, terminaron sus facultades con un marrón de doscientos millones de pesetas en esa época. Y nosotros la cerramos a cero. Pero, claro, tuvimos que dejar una cúpula sin acabar.

[2] El edificio del primer Palacio de Congresos y Exposiciones de Sevilla, también conocido como FIBES (Feria Iberoamericana de Sevilla), inaugurado en 1989, fue obra de Antonio Sáseta y Juan Santamaría en colaboración con el estudio NAIB (Navarro & Ibáñez Aldecoa).

DG

Pero acabaste con la cabeza bien alta. [...]

JPL

Oye, soy muy mal moderador. Pero aquí hay alguien pidiendo la palabra. [...]

José María Lerdo de Tejada [JMLT]

Ah! Bien, bien. Soy José María Lerdo. Que estoy aquí oculto. ¿Se me ve oculto o qué pasa? [Entrando en la videoconferencia con una conexión algo peculiar, tan típica de los primeros «días pandémicos», con la que al principio costaba identificarlo].

AS

Yo conocí a José María en el Partido Comunista clandestino. A José María Lerdo de Tejada.

JMLT

Así estoy en la oscuridad todavía. Todavía sigo siendo clandestino [risas].

Estoy muy de acuerdo contigo en tu visión de la relación entre arte y arquitectura. Creo que en el futuro el arte, como decía Italo Calvino, cada vez tendrá que ser más ligero. [...] Menos consistente, menos pesado. Y [eso], por lo tanto, está reñido con todas las formas oficiales de arte actual. [...] Con el arte de las revistas de arquitectura. Con ese arte pesado, costoso. El arte cabe en un bolsillo. Algo que se escribe en un papel, que se representa en

una servilleta, tiene que ser mucho más *soft*, mucho más ligero. Y además ser asequible a todo el mundo. Eso lo descubrió el Movimiento Moderno. [...] Su gran mensaje era que no hacía falta ser exquisito, que no hacía falta ser perfectos. Que el arte se podía producir en cualquier momento. Entonces, para los que tenemos alguna experiencia artística — yo la tengo a través del dibujo, de unas «acuarelillas».

¡Que entiendo a Antonio! Que ligar el arte a la arquitectura es costosísimo, es dolorosísimo y cada vez más difícil. Cada vez más difícil por no decir imposible. Ni es momento de las pirámides como las de Egipto. Ni es momento de ser Borromini. Ni es momento de ser Bernini. Ni siquiera es momento de ser Le Corbusier. [...] En mis treinta o cuarenta años de arquitecto, he producido a lo mejor algunas «cositas» que se pueden enseñar, que me han costado muchísimo trabajo. [...] Al final coges un «papelín», haces un «dibujito» ... Y resulta que es mucho más potente que todo eso.

AS

Yo lo que sé es que los arquitectos tenemos un pasado. Los arquitectos modernos hemos hecho «muy malísima» labor. Eso es lo que quiero decir. En general. Hay excepciones, pero son muy contadas. La ciudad tal y como nosotros la conocemos ahora es una obra de arquitectos. Y es aberrante. Es horroroso. Los bloques ... ¿Cómo se han atrevido — cómo nos hemos atrevido — a hacer esos bloques, esos polígonos industriales? Y los polígonos industriales es, incluso, lo mejor que se ha he-

cho. Porque ha habido siempre más coherencia entre las intenciones, los materiales y los programas. En vivienda ha sido espantoso. Desde que los arquitectos cogimos el tema de la vivienda hemos hecho unas cosas espantosas, realmente espantosas. Y la gente no nos soporta.

Cuando mi padre se estaba muriendo en el hospital, había en la misma habitación otro señor que estaba muy malito. Era de Peñaflores. Y en alguna ocasión salíamos al pasillo y estábamos hablando. Estaba allí la familia, y estaba la madre del señor, una viejecita. Y me pregunta alguien: «Bueno, ¿y tú a qué te dedicas?», y digo, «Yo soy arquitecto». Entonces dice la vieja, pegando un paso hacia atrás: «¡Ah! Entonces eres de los que se queda con el dinero de la gente». Eso me dijo la vieja. No se me olvida [se escuchan risas]. Pues sí, señora, sí. Soy de los que me quedo — yo no mucho, pero sí — con el dinero de la gente. Somos de los que nos hemos quedado con el dinero de la gente. [Aunque] en realidad no somos los que nos hemos quedado con el dinero de la gente. Se han quedado con el dinero de la gente otros señores ... Que hemos nosotros colaborado en hacerlos ricos. El último edificio que yo hice me avergoncé enormemente al terminarlo. Porque todo mi esfuerzo, todo mi trabajo, había consistido, el objetivo que había conseguido, había sido hacer rico a esa gente. Meterle dinero en el bolsillo. ¿Para eso toda una vida estudiando, trabajando?

Y eso que yo a los estudiantes siempre les dije que la arquitectura la consideraba un arte. Entre arte y técnica, desde luego la arquitectura no puedo decir yo que sea

una técnica. Porque la arquitectura utiliza muchísimas variables. Ese es el problema. Para los ingenieros, las técnicas son problemas con menos variables. Quizá más complicadas, pero con menos variables. La arquitectura siempre maneja problemas con muchas más variables. Entonces se parece más al arte. Yo siempre se lo dije a los estudiantes. Pero ya digo, que el arte nos ha servido, no sé, para conocernos a nosotros mismos. Una especie de religión. Pero nuestro trabajo ... Para ser consecuente con la arquitectura y con lo que hemos defendido, tendríamos que haber dejado el oficio - muchos - y dedicarnos a otra cosa. Creo que yo tendría que haber hecho otra cosa. No arquitectura.

Arturo Jiménez [AJ]

Antonio, tú mencionabas en redes sociales que cuanto mayor es la complejidad, mayor es la calidad artística de la obra.

AS

Sí, creo que sí. Es una cuestión de complejidad, claro. De manejar ese número de variables. De muchas variables. Pero vamos, que no tenemos modelos. Ahora mismo no hay modelos. Por eso le decía también a los estudiantes en los últimos años que, después de la crisis, la Escuela ya no servía. El otro día lo decía. Todo lo que digan en la Escuela ya no es útil. Habría que inventar otra cosa. Otra cosa. No sé. Lo único que veo alrededor que tiene interés, ahora mismo, es lo que hace Santi [Cirugeda]. Me gusta mucho el trabajo de Santi. Creo que esta cosa suave, esa cosa compleja y esa cosa no pesada que decía José María,

es el trabajo de Santi. Me estaba contando el otro día que en su última obra el objetivo había sido que lo fabricaran mujeres marroquíes. Me encantó esta cosa. Y del trabajo, de lo que más hablaba Santi, era de que lo habían hecho mujeres marroquíes. Seguro que era muy bonito a la vez, porque Santi tiene mucha habilidad. Pero de eso no habla. Eso parece no interesarle. [...]

Curro Crespo [CC]

Yo creo — ¿puedo interrumpir? — que ha habido un problema de confusión en el sentido de que el hacer arquitectura se transmite siempre como una realización heroica, resultado de una persona que es el arquitecto. Entonces automáticamente se identifica autoría, poder, en una persona concreta. O sea, por un lado ... Y no tiene nada que ver con los lenguajes, porque el lenguaje moderno revolucionó la forma. Pero el protagonismo de los arquitectos en el Movimiento Moderno era tan elitista y personalista como el de los artistas románticos. En ese sentido no hubo una transformación. La verdadera transformación posiblemente venga ahora porque después de acumular tantísimos años de arquitectura de autor ... Personas que tienen inquietudes artísticas ... Porque yo sí puedo entender que haya personas que tienen inquietudes artísticas ... El artista tiene una cuestión intuitiva, irracional, cuestionadora de las reglas. Pero también tiene un enorme deseo de ... De gustar. Es como cuando uno escribe un libro y quiere ser leído. Quien hace un cuadro quiere que el cuadro guste. El arquitecto también. El arquitecto lo único que está haciendo es que concentra en el ejercicio de la arquitectura — y no es

tanto una cuestión de ética sino una cuestión de responsabilidad — la resolución de muchas problemáticas de carácter personal [suyas personales]; de cosas que si a lo mejor tuviera resueltas en una práctica secundaria, un *hobby* o lo que sea, pues a lo mejor no lo volcaba tanto en la propia arquitectura. [...]

AS

Me gusta mucho lo que estás diciendo, Curro. Creo que a partir de ahora vendrán otras cosas. Pero están por formular. La arquitectura es algo que ha llegado a un final. Creo que la arquitectura ha llegado a un final y que va a cambiar. No sé cómo. Yo no sabría decirle a los estudiantes de ahora qué es lo que habría que hacer. Sí, cosas como las que está haciendo Santi. Actividades. Mandaría a los estudiantes a conectar con la gente, a preguntar a la gente. A hacer muchas encuestas. Cosas que se hacían [antes]...

AJ

Hombre, lo que tú decías Antonio, del arte [como actividad] para conocerse a sí mismo es lo más bonito, lo más interesante. En una era en la que hay cada vez más anonimato y más automatismos. [...] Como la gente no pare y se paren las máquinas, al nivel exponencial al que están yendo ...

AS

Sigo pensando que esa cosa que vendrá - nueva - será un arte. Seguirá siendo un arte. No será una tecnología,

ni será una técnica. No creo. Las tecnologías y todo eso son medios. Pero la tecnología no es suficientemente compleja - como estructura, como método, como sistema - como para construir una nueva arquitectura. O esa arquitectura. Probablemente no la veremos. O yo no la veré. Pero los jóvenes a lo mejor la ven en las próximas generaciones. Porque los edificios ... A lo mejor ni existen. Los edificios los construirán empresas multinacionales del tipo Amazon o Google. Ese tipo de cosas. Todavía más estándares que estos que construimos nosotros. Todavía más inhumanos. Probablemente. Quizá con mayor nivel de calidad en materiales y en instalaciones y esas cosas. Será peor. Seguramente será peor [risas]. ¿Cuánto tiempo va a tardar esa nueva arquitectura? Si es que existe o que viene ... Yo no la veré. Pero desde luego pienso que será como un arte. Tendrá que ser un arte, no una tecnología.

JMLT

[La arquitectura] va a seguir siendo necesaria. [...]

AS

Necesaria no es una palabra muy consoladora [se escuchan risas]. Porque necesaria es la comida y podemos tener una comida envenenada. Necesarios son los edificios pero pueden venir «uberizados». Necesario no... Se puede responder a todos esos parámetros que hacen la arquitectura de forma muy aberrante. De todas formas da igual lo que digamos nosotros.

JMLT

Di, en vez de necesario, inevitable. O sea, inevitablemente el hombre va a seguir construyendo ciudad, va a seguir construyendo arquitectura y va a seguir haciendo arquitectura. Ahora, que esa arquitectura - la queramos poner en mayúsculas o minúsculas - que responda a los patrones de belleza que hemos manejado. [...] A mí no me molesta la arquitectura en general, ni me molestan las torres ni me molesta el puente del Alamillo. No me molestan, pero los veo inadmisibles.

AS

A mí me molestan, José María. A mí me molestan. No solo me parecen de mal gusto. [...]

Por eso digo que no es necesario. Lo necesario es simplemente la economía. El arte se mide por lo que más se vende, lo que más negocio produce. Todo eso es venenoso. Y eso es lo necesario.

JPL

Antonio, con todos los años que hace que nos conocemos nunca te pregunté por qué habías estudiado tú arquitectura. Y cómo era cuando empezaste y cómo ha sido más tarde.

AS

Yo estudié arquitectura porque no pude estudiar Ingeniería Naval, que era lo que yo quería estudiar, porque mi familia no tenía entonces dinero para mandarme a

Madrid. Pero lo que yo quería hacer era Ingeniería Naval. Entonces entré en Arquitectura de rebote porque también había querido ser pintor o escultor. Yo más bien tiraba por ahí. Luego llegué a Arquitectura y me parecieron temas más interesantes - que la escultura, por ejemplo. Y me puse a estudiar Arquitectura. Pero empecé a estudiar Arquitectura como el que estudia Bellas Artes. Las matemáticas y la física a mí me han gustado siempre y no fueron para mí un problema. Entonces me centraba mucho en las asignaturas artísticas: el dibujo, las maquetas, todo eso se me daba muy bien. Sacaba muy buenas notas.

La verdad es que yo estudié Arquitectura de rebote. A mi madre no le gustaban los arquitectos [se escuchan risas]. Eso me dolía. Yo nunca estuve enfadado con mi madre, pero sí que me dolía un poco que no le gustara. Entonces, estudié Arquitectura de casualidad. [Aunque en realidad] fue muy poca cosa porque enseguida me expulsaron de la Escuela. Entonces yo lo hice por mi cuenta, todo el rato. Fui por libre casi desde el principio. Primer curso, lo aprobé del tirón. En segundo curso hice el *hippie*. Y en el tercer curso me expulsaron de la Escuela. O sea, que la cosa fue muy rápida. Y ya está. Luego todo lo demás: me echaron de la Escuela, fuera casi cuatro años, a la vuelta me matriculé de diecisiete asignaturas ... [Rafael] Manzano me proporcionó la posibilidad de estudiar. Por eso quiero mucho a Manzano, porque fue mi padre profesional. Yo tenía un expediente. No me podía matricular. Pero Manzano me lo quitó y me dieron matrícula y me permitieron matricularme de todas las

asignaturas que yo quisiera. [...] Ya en la Escuela estuve muy poco tiempo. Solo a los exámenes; casi no iba a clase. He ido muy poco a clase. Alguna vez.

Así que no puedo contar mucho de cómo era la Escuela, cómo eran los compañeros [...] Cuando era muy jovencito, en primero y tal. Pero luego nada. A mí siempre me parecieron los compañeros bastante pijos. Quitando excepciones, que las había pero fueron barridas [...] Cuando yo entré había más «rojos». Más pensadores. Luego cuando volví a la Escuela, quitando a Perico, Juan y tal³, los amiguetes y los «grifotas», los demás me parecían bastante pijos. Y me lo siguen pareciendo. [...]

JPL

Oye, por recordar una cosa simpática, ¿por qué no nos cuentas la historia de la arquitecta que era sobrina de Rocio Jurado que estuviste en su [tribunal de] Fin de Carrera?

AS

¿Cómo se llamaba, el «nota» aquel ...?

JPL

«Cantarero»⁴, ¿no?

[3] Hace referencia a Pedro Braza y Juan Santamaría, compañeros de andanzas y profesión.

[4] Nombre figurado, también podríamos haberlo llamado Tenorio o Postigo.

AS

Ese era. Era tremendo. Solamente calificaba 0, 1, 2 y 3. No había acuerdo en absoluto en el tribunal. Se sacaban las medias. Yo calificaba 7, 8, 9 y 10 para compensar.

Entonces llegó una estudiante que era la sobrina de Rocío Jurado. Y nos presenta un proyecto que era una reforma del Castillo de Chipiona. Era la reforma del «castillito» aquel de Chipiona para hacer un Museo de Rocío Jurado. La chica iba con un collar de perlas, muy educada, muy mona, y muy elegante. Y está explicando el proyecto. Y el García Cantarero le dice de pronto: «Bueno, vamos a ver. Tú dices aquí en la memoria que Rocío Jurado es una cantante estupenda. Y con eso yo no estoy de acuerdo». Y no veas. De pronto, se transforma la señorita, de una señorita educada a una fiera: «¡Mi tía! ¡Mi tía es la más grande!», pegando gritos. Yo le daba codazos al Cantarero [muchas risas]: «¡Que no te has enterado que esta es la sobrina!». Son «demasiao» los fines de carrera. Yo he visto de todo en los fines de carrera. Los mejores proyectos eran los peor calificados. Era sistemático. Venía un proyecto que era decente — que era bueno, que yo le ponía sobresaliente de entrada — y ese era el que más suspendían. [...]

AJ

¿Quién tiene la potestad de decirle a alguien que es artista o de autodenominarse artista? ¿Cómo se adquiere esa condición?

AS

Uno mismo y la gente. La gente lo confirmará. La gente te lo dirá: «Tú es que eres un artista» [risas]. Empiezan a decirlo.

JPL

[Me recuerda] el debate, — aunque todo sean batallitas de la Escuela — del año en que hicimos las instalaciones aquellas. Y Félix Escrig [que era el director entonces], al que todos queremos mucho, dijo que los «niños de papá» estábamos ensuciando la Escuela y que nos iban a hacer un expediente a unos cuantos. Incluido a ti [Antonio], por supuesto. Y Miguel Gentil [entonces estudiante de segundo] le dijo al director en un debate: «¿Pero usted cómo puede decir quién es artista y quién no?». El pobre Félix, que además nos quería un montón ... Pero me acordaba siempre que tú decías: «¿Qué es lo que hace un artista, qué es el arte? El arte es lo que hace el artista».

AS

Sí, era la definición que yo les daba a «los niños» en primero: «¿Qué es arquitectura? Lo que hacen los arquitectos. ¿Y qué es el arquitecto? El que hace arquitectura». Es una especie de tautología. Porque el arte se define como una tautología: «¿Qué es el arte? Pues lo que hacen los artistas. ¿Y qué es un artista? Pues el que hace arte». Eso es así: «A es igual a A. Todos los cretenses son mentirosos». [...]

JPL

Tenía anotado por aquí «arquitecto» y «arquitecta». Y resulta que ahora no tenemos ninguna mujer en la conversación. Pero tú tienes una hija arquitecta y hemos tenido un montón de estudiantes mujeres, que ahora son compañeras.

AS

Yo diría que hay hoy incluso más mujeres arquitectas que arquitectos, porque la arquitectura no es un buen negocio. Y las mujeres siempre terminan trabajando en los sectores peor pagados. Así que yo diría que puede que haya más mujeres que hombres. Pero cuando yo entré en la Escuela, en mi curso solamente había tres señoritas. Eso era todo. Y en las obras no había una sola mujer. La primera jefa de obras con la que trabajé tuvo que dejar la obra por depresión. Luego he tenido experiencias con jefas de obras que eran «la leche». [...] Y además bastante duras. Más que incluso algunos hombres. Pero las arquitectas creo yo que les han sentado bastante bien, en el fondo, a los proyectos ... La mano de las mujeres. Mejor. Yo creo que la mujer hace un buen papel allá donde entra, claro. Es tontería. Si es que falta esa parte de la población. Pero vamos que hoy no creo que haya mucha diferencia entre arquitecto y arquitecta.

Tienen una ventaja: como entraron en las escuelas de arquitectura bastante tarde, todas esas aberraciones que nos rodean no son su obra. Todas las Rochelambert y todos los «blocazos» que nos rodean los han hecho hombres. No mujeres. Los han hecho arquitectos. No archi-

tectas. Cuando empezaron las arquitectas a hacer edificios ... Ha sido bastante más recientemente. El otro día estaba hablando — no me acuerdo con quién, quizá con Queti — de a quién le encargaría yo un proyecto en Sevilla. No me acuerdo de qué proyecto estaba yo hablando. Y me fui a la Pelegrín, Marta Pelegrín. Del tirón. Bueno, Santi y Marta Pelegrín. Creo yo que son «lo mejorcito» que hay hoy por hoy. Mejorando lo presente. Arquitecto y arquitecta. No sé si eso es a lo que tú te referías. [...]

AJ

¿Cuáles son los atributos para que un arte sea de primera, de segunda o tercera? ¿Cómo se clasifica?

AS

No lo sé. Socialmente. Históricamente. Velázquez ahora mismo es de primera pero hubo mucho tiempo que no se consideraba de primera, [se lo consideraba] incluso de tercera. En el siglo XVIII, antes de los impresionistas en el siglo XIX, a Velázquez se le consideraba de tercera. Incluso en su tiempo hubo gente que no lo consideraba de primera. Históricamente. La cualificación del artista la da el público. La historia.

Cuando yo entré en la Escuela, Le Corbusier era un arquitecto moderno, de moda. Luego Le Corbusier, más adelante, fue considerado poco menos que un diablo: era un chivato, un propagandista, un desastre. Y ahora Le Corbusier está en los altares. Así que cambia. En cincuenta años desde mi época, ha cambiado tres veces la consideración de Le Corbusier.

CC

[...] El arte de primera para mí es [lo que hace que pueda] leer hoy el *Quijote* y que me siga pareciendo una novela moderna - radicalmente moderna - incluso imposible de escribir hoy en día. [...] Hay una especie de núcleo resistente. El arte siempre genera valor. Por eso siempre arte, poder y riqueza han estado relacionados, ¿no? — porque el arte siempre genera valor. Pero la obra de arte más poderosa siempre es aquella que tiene un núcleo que no se vende. Que es como «incomprable». Que incluso se ríe de esa propia incapacidad que tiene la obra de generar valor. Y es como una bomba. Es como si el corazón de la obra fuera una bomba. Una bomba escondida ahí. [...] Yo creo que esa es una diferencia para poder hablar de artistas de primera, de segunda o de tercera.

Y yo lanzaría otra pregunta, a ver qué dice Antonio: ¿toda persona es un artista en potencia y solo es necesario algo de práctica?

AS

¡No, no, no, no! ¡Para qué nos vamos a engañar! ¡Qué va! Al contrario, hay «muy poquísima» gente que lo tenga. Es un don. Curro, tú pintas [muy bien] y eso no lo hace cualquiera. Lo siento. Lo podría hacer cualquiera. Pero no lo hacen. Esa es la diferencia. Velázquez lo podría ser cualquiera, pero no lo es. Es uno. Es que es un don. Es raro. El arte es un don. A veces es una condena. A veces es una condenación. Muchas personas que han tenido un talento artístico y que han tenido esa capacidad o ese don lo han pasado muy mal por él. Y hablando de bom-

bas, estas cosas ya no se ven en el arte. Las bombas en el arte se veían. *Las señoritas de Avignon*. Andy Warhol. O las cosas que hacía Sol LeWitt, cosas que en otra época eran bombas. Pero hoy yo no veo esas bombas. El arte ahora ... Bueno, quizá el arte murió con Dadá y ellos lo dijeron: el arte ha muerto. Todo lo que hemos vivido artísticamente desde esa época han sido quizá fantasmas.

CC

Yo, por ejemplo ... En eso Antonio me hace mucha gracia porque yo me dedico a pintar. Y con Picasso acabó la historia de la pintura. Pues yo creo que a partir de ahí los pintores estamos como muy relajados. [...] No hay grandes expectativas de querer ser «ultrarradical» o «ultrarrompedor». Y eso me parece que tranquiliza, que genera mucha tranquilidad.

AS

De todas maneras eso ya se ha resuelto. En los tiempos actuales solamente pasarán a la posteridad, digamos, los multimillonarios. Hoy ya ni arte ni nada. Es el multimillonario el que es el personaje. En otros tiempos, quizá fue el artista. En otros tiempos fue el guerrero o el conquistador. Pero hoy es el multimillonario. Ese relajamiento de la pintura se echa de menos en la arquitectura.

Miguel Gutiérrez-Villarubia [MGV]

Hay otra cosa ... Antes de que el debate se vaya a otro sitio. Una de las frases que a mí más me impactó cuando estaba de estudiante con Antonio - siempre la recordaré

- decía que «el arte ha muerto, es un cadáver, y nosotros estamos jugando con él». Es decir, que estamos jugando con el cadáver ya porque no quedaba nada. Esa frase me parece que resumía a la perfección lo que estamos hablando ahora. Es decir, que la parte de las tensiones de las bombas del arte se ha relajado y lo que queda somos nosotros que estamos intentando replicar e ir a las sombras de los grandes o de las grandes obras. [...] Pero no sé si tiene que ver mucho con la Escuela. La Escuela es otro ente que tiene ahí sus tensiones, sus *Juegos de tronos* y sus cosas que creo que no tienen nada que ver con el arte. Yo creo que deberían estar a una distancia prudencial, la Escuela y el arte, en el sentido de que las peleas y las aceptaciones, los aprobados/suspensos de la Escuela no tienen nada que ver con lo que es el arte. [...]

JPL

Voy a intentar problematizar esta línea. La relación entre arte y vida que también es una cosa un poco romántica; yo sigo pensando que la vida es un arte. Una técnica y un arte. Es decir, construirte la vida es el arte definitivo. Y el arte - como hacer un cuadro o como construir un edificio - sería una cierta manifestación o materialización de eso. Y en ese sentido tiendo a ver que cada obra de arte es la construcción de un nuevo mundo. Como dice Nabokov en literatura. Pienso que el arte máximo es construir mundos. Y, en ese sentido, a lo mejor el arte romántico de Picasso está muerto. Pero el arte de construir el mundo ... Lo tenemos que hacer, porque si no los que de verdad estamos muertos somos nosotros. Extendiendo a Guattari, yo pienso ahora en un «paradigma eco-ético-estético» ...

AS

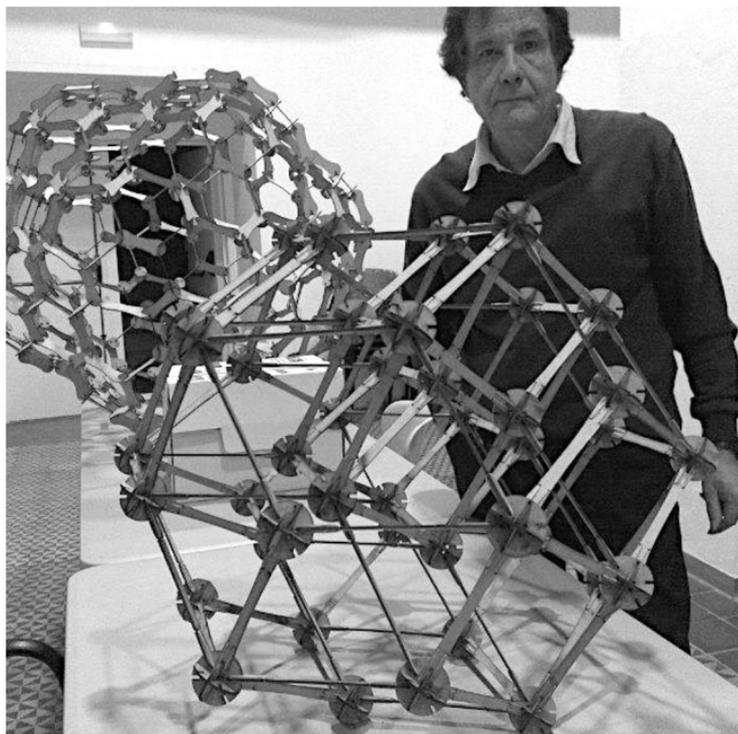
Sí, pero eso no es una realidad. Eso es una creencia. Es un deseo. El máximo arte, la expresión artística más clara, es construir la propia vida. En eso tienes toda la razón. Y la arquitectura que necesitaríamos sería la que se preocupara de la vida. La que construyera vida. Pero es un deseo. Eso no existe. La ética y la estética están cada vez más separadas. Porque la estética es un producto comercial. Hoy. Y la ética es un producto penalizado. Condenado y perseguido. Así que está por hacer. Todo eso está por hacer. Son deseos. Yo lo siento igual. [...] Y que la arquitectura construya vida, no sé. Estas son las cosas que yo diría en la Escuela ahora. Buscaría con los estudiantes cómo construir vida. Cómo hacer mejor la vida. Cómo hacer mejor la ciudad. Cómo hacer mejor las viviendas. Cómo hacer mejor el entorno. A eso es a lo que me dedicaría con los estudiantes ahora. [...] O sea que lo que tú propones, Jose, son solamente deseos. Creencias [se escuchan risas]. Propósitos. Pero no son realidades todavía.

José Sánchez- Laulhé [JSL]

Probablemente estoy de acuerdo en que la arquitectura es capaz de destruir vida. Entonces a lo mejor una arquitectura artística sería al menos una que no [la] destruya. [...] Que al menos no favorezca que determinadas relaciones de poder se establezcan... O por ahí tendría que ser esa arquitectura.

AS

Al menos una intención. Por eso quizás la arquitectura más artística sería aquella que buscara lo que no quiso ser. Contra lo que fue. Quizá. Porque otra cosa es conseguirlo, claro. Pero al menos eso sería una señal - ¿no? - de artísticidad en la arquitectura. Que manifestara lo que no quiso ser. Contra lo que fue. Contra lo que luchaba. Yo siempre dije que la obra de arte, el arte, los periodos artísticos manifestaban contra qué iban. Qué enemigo tenían. Cada manifestación, cada estilo, cada acción artística histórica lo primero que manifestaba era el enemigo contra el que iba. Quizá esto le ha faltado mucho a la arquitectura. Y actualmente necesitaríamos arquitecturas que nos manifestaran contra qué han ido. Por lo menos. La intención. Aunque no lo consiguieran.



**Sáseta en 2014 con algunos de sus estudios sobre poliedros
producidos en el Fab Lab de la Escuela de Arquitectura,
en la primera *Noche de los Investigadores* de Sevilla.
Fotografía: Fab Lab Sevilla.**

Tercera conversación: Dibujo, geometría, matemáticas

8 de julio de 2020. Participan con Antonio Sáseta:
Pepe Arce, Arturo Jiménez, José Pérez de Lama,
José Sánchez-Laulhé & Gianluca Stasi.

José Pérez de Lama [JPL]

Hoy vamos a hablar de una serie compleja de palabras: dibujo, geometría y matemáticas. No sé exactamente cuál es el orden...

Antonio Sáseta [AS]

Vienen unidas y son lo mismo. Os habréis fijado que los tres conceptos describen tres formas de tortura a los estudiantes de arquitectura. Las han utilizado como tortura: las matemáticas, el dibujo y la geometría. Que, por cierto, la geometría ya no existe [en los estudios de Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Sevilla]. Es increíble ... Por otra parte ninguna de las tres cosas las necesitan los arquitectos. Los arquitectos en principio no necesitan ni dibujar. El dibujo es tan útil como saber tocar el piano. Es una cosa bonita, un adorno. Pero para ser arquitecto no es necesario dibujar. Y matemáticas ... Las matemáticas que necesita un arquitecto precisamente son las que no se estudian en la Escuela. Se estudian unas matemáticas en la Escuela que sirven para la definición de la física, pero no para los arquitectos. [...] Y yo soy aficionado. Arquitecto y aficionado a las matemáticas. Y en mi vida he usado ecuaciones [diferenciales] ...

Y la geometría que era, y que es, muy importante para la programación en dibujo asistido, etc., eso se perdió en la Escuela, y se perdió mucho antes de perderse la Geometría Descriptiva ... Geometría no existe en la Escuela. Y es curioso cómo esas tres actividades han sido las tres torturas del estudiante de arquitectura. [...] Es curioso cómo estas cosas se convierten en máquinas de guerra. [...] Los arquitectos han presumido demasiado del dibujo y han hablado demasiado del dibujo, cuando es algo ... Que sí, que está bien tenerlo, la habilidad de dibujar, está bien. Pero está tan bien como saber cantar, ser guapo... Pero vamos, que no hace falta para hacer arquitectura. Para ser arquitecto, no hace falta saber dibujar. De hecho muchos grandes arquitectos no han sabido dibujar, como le pasaba a Gaudí o le pasaba a Le Corbusier mismo. Le Corbusier ... Bueno, dibujaba ... No sabía dibujar. ¿O sabía dibujar? No, [no sabía]. Así que no sé por qué tanta importancia.

JPL

Y sin embargo, la gente ve ahora los dibujos de Le Corbusier como si fueran una cosa maravillosa.

AS

Sí, pero vamos, que no ... No sabía. Igual que Picasso, que tampoco sabía dibujar. Tampoco le hacía falta. Tenían gracia porque eran artistas. Tenían buen gusto. [...] Y cuando quisimos pasar al dibujo asistido y utilizar los ordenadores ... Hay que ver cómo se pusieron los arquitectos, hay que ver cómo se pusieron. [...]

Arturo Jiménez [AJ]

El tema del BIM¹, por ejemplo. La relación entre la geometría, las bases de datos, el dibujo de los sistemas BIM ... En los edificios públicos ya está. En Reino Unido ya empezó hace muchísimos años. No sé si tú has toqueteado algún *software* de gestión integral de geometría, dibujo, datos...

AS

[Eso son] aplicaciones montadas para el trabajo de corporaciones, de grandes oficinas, de intercambio de ficheros, de intercambio de información, programas expertos en sistemas de inteligencia artificial... Ese tipo de cosas. Yo no he llegado. Yo me he quedado en la fase de la artesanía. Y el arquitecto manejará esas cosas en el seno de grandes equipos, de grandes empresas, igual que cualquier profesional: igual que un administrativo, un ingeniero, o un médico, el médico de empresa. Manejará los mismos sistemas. Al fin y al cabo son gestores de burocracias. [...] No le veo yo un interés especial y no va a decir nada sobre la arquitectura. Este tipo de cosas ... Para la arquitectura ... Bueno, quizá simplifique algunas actividades - sobre todo grandes obras, fabricadas por mucha gente, donde interviene mucha gente. Seguramente lo simplificará. Yo no he tenido esa experiencia. Lo de trabajar en esas corporaciones. Afortunadamente. [...]

[1] BIM, *Building Information Modeling*: diferentes paquetes de software que integran múltiples herramientas de proyecto y que en el momento de la conversación parece que se convertirán en un nuevo estándar para la producción de arquitectura.

JPL

[Antonio,] tú sí que has cultivado mucho la geometría y el dibujo. Recuerdo que inventaste o patentaste un poliedro, que no es una cosa muy común. Por no decir bastante singular: el «polipiedro» ...

AS

Hombre, yo no patenté un poliedro porque el poliedro ya existía. Yo lo que patenté, y no se podía patentar, fue una ecuación. Aquí en España no te dejaban patentar ecuaciones. En EEUU sí. Una ecuación porque hasta ese momento la formulación de los polipiedros, los zonoe-dros, era muy complicada. Estaba basada en vectores y salían unas expresiones algebraicas tremendas, imposibles de controlar. Teóricamente funcionaban, pero en la práctica eran imposibles de manejar. Sin embargo, yo inventé una fórmula recursiva, que en una sola expresión contenía toda la familia de poliedros. Eso fue lo que yo patenté. Aunque no patenté la ecuación. Patenté un sistema de fabricación de lámparas, una aplicación. [...]

Yo me he dedicado mucho a la geometría y a este tipo de cosas por los ordenadores. Porque para modelar con los ordenadores es necesario manejar geometría. Geometría analítica y [geometría] en general. Eso es fundamental. [...] ¿Cómo puedes modelar, cómo puedes manejar un sistema de dibujo asistido, sin conocimientos de geometría? Es muy complicado. Yo no lo veo eso posible. A menos que te limites a usar formas de repositorios y de almacenes que ya están prediseñadas. Cosa que está ocurriendo.

JPL

¿Por que no nos cuentas de la geometría de la cúpula del Palacio de Congresos y luego de la Facultad de Derecho de la Universidad de Huelva? Porque allí sí que habría una cierta pasión para hacer los polipiedros o los zonoedros. Ahora nos lo estás contando como si fuera una cosa muy fría.

AS

Bueno, yo hice muchas geodésicas cuando era joven. Y trabajaba con las geodésicas con José María Berenguer, que fue el que montó la editorial *La Cúpula* [en Barcelona durante los años 70].

JPL

¿Pero eso era porque erais *hippies* o por qué? ¿Lo de las geodésicas?

AS

Nos gustaban las geodésicas. José María Berenguer publicaba *El Víbora*. ¿Os acordaréis del *Víbora*, no? Y nosotros mientras que fumábamos muchos «canutos», diseñábamos geodésicas. Pero las geodésicas — están bien, son muy interesantes — tiene unas deformaciones que no son demasiado artísticas. Sin embargo, los polipiedros, los zonoedros tienen muchas más simetrías. Esa es la cuestión. Y la primera que yo llevé a la práctica [a gran escala] fue la cúpula de la Feria de Muestras, de FIBES. Esa sí. Esa es un polipiedro - un poco deformado - pero está hecha con rombos. Y luego la de Derecho

[en la Universidad de Huelva] que era elíptica; de planta elíptica. Y ahí tenía una limitación: que el ángulo entre nudos, entre barras, siempre fuera superior a treinta grados. Esto fue muy divertido. El polipiedro está formado por helicoides. Es una curva que es una hélice que gira en el espacio. Entonces en la cúpula elíptica también son hélices, hélices de planta elíptica, pero son un un grupo de hélices que se repiten. Y esa hélice, si la desarrollas — una hélice se puede desarrollar en el plano — es doble y sus ángulos siempre son mayores de treinta grados. Es muy divertida. [...]

Las matemáticas y la geometría, sin embargo, son un arte que te separa de la erótica y por tanto te compromete menos. De ahí que sea un arte melancólico y no sea el verdadero arte. El verdadero arte maneja materiales más sensuales. Esa es la cuestión. Como las princesas de Velázquez. Las tristes princesas de Velázquez que son enternecedoras. Si manejas materiales no sensuales, es un divertimento. A mí me ha gustado siempre mucho [la geometría]. Te deja bastante tranquilo. No te compromete como el verdadero arte. [...] Es un arte menor, yo diría. Pero es útil, sería útil para los estudiantes y fácil de enseñar y de aprender. Porque tiene mucha mecánica, mucha sistemática. Está comprobada desde hace siglos su sistemática, por tanto es fácil de aprender.

JPL

Tú tenías un curso titulado *Melancólicos Poliedros*, precisamente, - tomando el nombre de aquel poliedro de Durero. Ese poliedro sí que es bastante artístico ...

AS

Ese poliedro es el único caso que yo conozco de utilizar la geometría para representar un manifiesto político, una reivindicación política. Resulta que Durero era antipapista. [...] La alunita es un mineral de donde sale el alumbre. El alumbre se utilizaba para un montón de industrias: para el blanqueo de telas, para la industria alimentaria... Y el alumbre salía de la alunita. Las minas de alunita de Italia eran de propiedad papal. El Papa excomulgaba a todo el que compraba alunita fuera de sus minas. Entonces el poliedro de la *Melancolía*, del grabado de la *Melancolía*, es un cristal de alunita. Tiene la misma geometría que un cristal de alunita. Es muy probable que Durero lo pusiera ahí como una reivindicación, como un manifiesto antipapal.

JPL

Por eso te gusta entonces... [se ríe]. Pero el grabado se llamaba *La Melancolía*, ¿no?

AS

Sí, pero Durero era un genio. Durero es tremendo. No creo que haya habido un artista más fino en su época que Durero. Es increíble. No sé si os acordáis — lo habréis visto un millón de veces — de otro grabado de la serie: *El caballero, el diablo y la muerte*. Yo siempre vi ese grabado como la perfecta imagen, la perfecta iconografía, de Hernán Cortés antes de entrar en Tenochtitlán. Además está dibujado muy por la época aquella. Porque Hernán Cortés es el caballero que lleva al diablo y lleva la muerte

antes de entrar en Tenochtitlán. Es tremendo. Está representado perfectamente. Si hubiera que hacer una película, un corto o algo para representar a Hernán Cortés, ahí está la imagen. Ahí está la perfecta iconografía.

AJ

Me estaba acordando de algunas propuestas de concursos que he conocido tuyas. [...] El parque de Las Graveras de La Rinconada ...

AS

El concurso de las Graveras [...] Hice una convocatoria de estudiantes y amigos. Y nos reunimos quince personas para hacer un concurso que fue una maravilla. Eso fue un trabajo estupendo. La gente «se enrolló una cosa mala». Nos llevamos el segundo premio, simplemente porque nosotros empezábamos por decir que allí había que plantar una serie de cosas y esperar seis años [para que crecieran] antes de hacer nada. [...] En fin, el reciclado y la reutilización de esos territorios muertos, desplazados. La Rinconada, aquello está en el Valle del Guadalquivir ... Pues la web del ayuntamiento de La Rinconada describía La Rinconada como un terreno semiárido, ¿comprendéis? ¿Cómo puede ser semiárido en medio del Valle del Guadalquivir? Claro, tú vas allí y es semiárido. Es una gravera. Porque se han dedicado a vender la tierra, porque, claro, aquello es una grava estupenda de millones de años. Allí se encontró un mamut. Y, claro, la han vendido. [...] Es coger una parcela y vender la tierra. Hacer un agujero y venderla. Es tremendo...

[Usar] los Voronoi² fue una forma graciosa de representar roqueo y este tipo de cuestiones. Era un truco. El truco era utilizar un factor de escala aumentado. [...] Aquello salió bien. Pero sobre todo el trabajo del tratamiento de la flora, de las especies, del tipo de árboles, la forma de gestionar aquello... Aquello fue un trabajo hecho por los estudiantes superbueno. [...] Era tremendo. Porque además al final había mucho trabajo individual de cada uno. Nos teníamos que reunir sin falta, al menos el día antes, para consensuar todas las cosas. Pero no teníamos espacio para reunirnos. Nos reunimos en casa de Alfredo - *Alfredito* - que estaba vacía. Sus padres no estaban. Pero sus padres se habrían enfadado muchísimo de habernos visto a quince «notas» allí metidos en la casa. Entonces, uno siempre tenía que estar de guardia en el balcón por si venían los padres para salir corriendo.

AJ

Haciendo señales de humo.

AS

Eso me rejuveneció a mí enormemente. Me recordaba a los tiempos mozos de cuando se iba uno a *f#\$\$%*! a casa de sus padres o de sus suegros. Muy divertido.

Gianluca Stasi [GS]

Bueno, yo no quisiera ... No sé qué habéis hablado hasta ahora ... Pero la geometría tiene que ver mucho con

[2] Los diagramas de Voronoi son un tipo matemático de teselación del plano que se asemejan a formas que se encuentran en la naturaleza.

la jerarquía o con el orden y, por otro lado, [nosotros] tratamos de ser lo más libres posible. Pero la atracción por la geometría no lleva a ello. Entonces quería saber un poco la idea de Antonio sobre la geometría, el orden y la jerarquía.

AS

Es una metáfora. El orden de la geometría es un orden como en las matemáticas. A cualquier modelo matemático se le adivina un orden. Pero de esto a proyectarlo a un orden autoritario o a una jerarquía política o dictatorial ... Es una metáfora. Tú es que tienes malas intenciones... [se ríe Luca].

GS

Bueno, quería tirarte un poco de la lengua con eso. [...]

JPL

Otra pregunta. Por lo que sé [en los 80] desarrollasteis vuestro propio sistema de CAD. Y luego, más recientemente - hace unos diez años - aparecen unas herramientas nuevas, «Rhino», Grasshopper... Y quizás también algunos colegas nuevos como Ángel Linares, y de pronto tú revisas gran parte de tu trabajo precedente con un nivel de creatividad y de precisión muy, muy interesante. Tanto con los poliedros, como luego con los mocárabes y las lacerías, con los que has hecho un trabajo que a mí me parece bastante extarordinario.

AS

Sí, sí, es que esas herramientas eran las que yo estaba esperando. La geometría paramétrica y esas aplicaciones como Grasshopper que permiten deslizar [continuamente] cualquier sistema. Eso era lo esperado. Para mí fue un regalo del cielo. Y tan sencillo de manejar. Y el «Rhino» que te liberaba por fin del AutoCAD. [...] Y os digo una cosa: yo soy especialista y experto en AutoCAD. ¿Por qué? Porque cogí el AutoCAD 1. Yo empecé con el AutoCAD 1, ¡sabré yo de AutoCAD! [...]

JPL

Cuéntanos algo de los mocárabes y las lacerías porque la verdad es que me llama mucho la atención — bueno, ya sabes que he estado intentando aprender ... La gente hace geometrías muy modernas, muy fluidas... Y tú has hecho eso, pero también has intentado recuperar estas otras cosas antiguas.

AS

Los mocárabes eran un reto que yo tenía desde «jovencito». Porque a mí me alucinaban las cosas que hacía esta gente con los mocárabes. Pero es que un mocárabe es un sistema perfecto. Es un tema muy sencillo. Basado en tres piezas, y que siempre tienen la misma componente. Y son unas reglas de composición muy sencillas³. Es un sistema biológico total: una colección pequeña de ele-

[3] Una introducción sobre el tema del propio Sáseta puede verse en su artículo de 2017, *El juego de los mocárabes*, en el libro *Machines of Loving Grace* publicado por el Fab Lab Sevilla, pp. 118-134.

mentos diferentes, unas reglas de composición sencillas y una inmensa variedad de posibilidades.

Las lacerías son más complicadas. Las lacerías han podido conmigo. De todas formas lo tengo ahí pendiente. Vamos, es un tema que cuando me sienta con un poco más de energía ... Seguiré «metiéndole mano» a las lacerías. Es más difícil, sobre todo el entrelazado...

JPL

Bueno, han podido contigo pero has hecho unas esferas y unas cosas extraordinarias.

AS

Sí, pero es muy difícil programar el entrelazado. Yo lo he hecho entre programación y analógico. Y manual. Pero [para] programar el entrelazado no he encontrado un sistema. Eso, ahí me quedé. Si a alguien se le ocurre ... Hay un algoritmo, pero es muy difícil de implementar. En fin, eso lo tengo pendiente. La lacería está pendiente. Y la lacería es un mundo extraordinario. Las muestras que vemos en La Alhambra, en el Alcázar [de Sevilla], son fantásticas. Fantásticas. Eran unos artistas impresionantes. Yo me imagino a las mujeres. La Alhambra es muy vistosa. Y parece muchísimo más interesante que el Alcázar. — Yo tengo la idea de que eran las mismas manos. Fabricaban las mismas manos. — Pero los mosaicos del Alcázar son muchísimo más complejos que los de la Alhambra. Si os fijáis en el Patio de las Doncellas ... Los zócalos ... Si cogéis un trozo de zócalo

tiene una simetría supecompleja. Es increíble. Con piezas que tienen el tamaño de una uña. Llegan a esa «resolución»... Las manifestaciones artísticas máximas que ha dado este país: el arte mudéjar - mal llamado mudéjar - y el arte barroco tardío. La «resolución» que tiene el arte barroco tardío, por ejemplo, en la iglesia de San Luis de los Franceses, la resolución es la máxima que permite la manualidad. La resolución del sistema llega desde la gran voluta del edificio a la voluta más pequeña de la columna, la voluta que se reproduce en el relicario, y dentro del relicario hay un pergamino escrito. O sea, que la resolución llega hasta el nivel de la escritura manual. Lo máximo que pueden tratar. No como nuestra arquitectura moderna que en cien metros no ocurre nada. [En el Alcázar o en la iglesia de San Luis de los Franceses] en cien metros ocurren millones de cosas. Nosotros definimos y diseñamos cien metros en dos minutos. Sin embargo, los zócalos del Alcázar tienen una complejidad tal... Yo me imagino a mujeres con los alicates... Los alicatados ... Los alicates que recortaban las piezas. Mujeres sentadas allí, construyendo aquello con unos enrevesamientos de simetrías, con unas complicaciones, que no se repiten. Y si te alejas, se ven como estrellas, como rayos, como círculos de color. Es una maravilla. Fijaos en los zócalos del Alcázar de Sevilla porque creo que no hay en España nada como eso. De verdad. Impresionante. Y está basado en la lacería. Son también cuatro, cinco piezas diferentes, no hay más: la «almendrilla», el «zafate»... Son muy pocas piezas y unas reglas muy sencillas. Sin embargo generan unas posibilidades y unas riquezas formales impresionantes.

José Sánchez- Laulhé [JSL]

¿Y cómo se podría ...? ¿Qué sentido tendría estudiar las lacerías para pensarlas y aplicarlas hoy?

AS

Son sistemas muy complejos de simetrías muy complejas. Esos sistemas, si tú consigues mapearlos o consigues representarlos te van a dar unas fórmulas muy interesantes y seguramente las podrás aplicar a muchas cosas. Porque esa complejidad no la tienes así como así. [Es] como estudiar un árbol o estudiar una planta o estudiar una molécula o estudiar un coronavirus...

JSL

Estas construcciones tienen además esa vertiente generativa: se trabajaba primero con esa escala pequeña - con máquinas pequeñas, porque se descomponían en muchas piezas - y, además, se construían con la participación de mucha gente.

AS

Me imagino a maestras. Maestras de obras. Me imagino a mujeres. Porque las mujeres son las que siempre han hecho encajes de bolillos, siempre han hecho bordados, siempre han hecho esas filigranas... Tradicionalmente han sido obra de mujeres. Yo creo que eran mujeres, con sus mantos negros. Me las imagino allí sentadas en el suelo, en el patio de las casas con sus alicates recortando piezas. Eran mujeres las que fabricaban esas complejidades. Fíjate los encajes de bolillos cómo son.

También son sistemas muy, muy complejos. Estudiar la complejidad tiene interés. Pues yo creo que sí, para muchas aplicaciones estoy seguro que nos pueden ser muy útiles para muchas cosas. No ya la forma en concreto, de representar o de reconstruir lacería — que ya estaría bien. Para cualquier cosa. El otro día pasamos por uno de los bloques de aquí de la Rochelambert que tiene una pared de diez plantas de altura, donde aparece en esa pared la terraza-lavadero con una celosía. Y mi amigo se «enrolló» con la celosía. Pero la celosía es una *m#\\$-%!* de celosía, repetida en ese superpañó gigante ... ¡Qué poca complejidad! Cuando en un metro cuadrado de zócalo del Alcázar te encuentras una complejidad extraordinaria. Es como un mundo. Un mundo allí oculto, pero a la vista. Es como el «tesoro del moro». Oculto pero a la vista. Hay verdaderas maravillas que nos rodean pero somos inconscientes y pasamos sin darnos ni cuenta. ¿Y por qué? ¿Por qué fabricaban esas cosas? ... Me lo he preguntado muchas veces ... Esa afición por esa complejidad, ¿no? Seguramente tiene algo que ver con la religión, con la espiritualidad. Seguramente son jaculatorias o son oraciones. Algo de eso tiene que haber seguramente. Si no, ¿por qué? Nuestro sistema materialista nos lleva a esas superparedes absolutamente simples y sin complejidad. Vivimos un mundo, un sistema, muy poco complejo. O que no somos conscientes de sus complejidades. [...] Las complejidades existen cada vez más. Y cada vez estamos más lejos de controlarlas. Pasa con nuestro alrededor y somos como briznas que nos mueve el aire. Estamos al socaire de un virus, del clima o del calentamiento. Sin embargo, ellos controlaban, o

hacían, o se dedicaban a fabricar esas complejidades. Seguramente eran mucho más conscientes de lo que les rodeaba. Seguramente eran más sabios. No sé. Todo eso... La geometría te abre puertas. La geometría es ... Como decía Paolo Uccello, «¡Qué hermosa es la geometría! ¡Qué hermosa es la perspectiva!» Es porque abre puertas. Abre ciertos atisbos de esos mundos que nos rodean, que somos generalmente inconscientes de ellos. La complejidad ... Manejada y controlada con unos sistemas muy sencillos. Esta sabiduría de, con cuatros piezas y tres reglas de composición, conseguir esos sistemas tan complejos que representan la naturaleza o ... a Dios. Seguramente estaría relacionado para ellos con Dios. [...] La geometría no es limitante. Aunque Luca [Stasi] haya traído a colación esa metáfora, es todo lo contrario. No limita sino que abre: posibilidades.

GS

Un poquito he conseguido tirarte de la lengua con esto de la arquitectura biológica y el orden. Y el orden en el sentido de libertad que es bastante interesante.

Interviene Pepe Arce introduciendo un tema completamente diferente del que nos convocaba aquel día. Trataba, sin embargo, de un episodio importante en la vida de Antonio Sáseta y suscitó las palabras sobre las que apoyaríamos la siguiente conversación.

Pepe Arce [PA]

Antonio, ¿por qué te echaron [de la Universidad de Sevilla] de joven?

AS

Pues me echaron por el tema político. Porque yo era subdelegado de la Escuela del sindicato independiente de estudiantes. Además me cogieron en una manifestación en la calle, me pusieron una multa — entonces era una multa importante, de veinticinco mil «pelas» creo que era — y el director de entonces me expulsó de la Escuela. [...]

Aquello me hizo mucho daño. A punto estuve de dejar la carrera. Lo que pasa es que a mí me cogió muy joven. Yo había entrado en primero muy joven. Había sacado el primero «del tirón». Yo me matriculé con diecisiete años de segundo. Todavía tenía diecisiete años. En esa época se entraba un año antes y como yo los cumplo en septiembre era muy jovencito. Después de estar fuera cuatro años todavía tenía edad, era todavía joven y pude continuar. Y me saqué el título, menos mal. Pero era una *p#\$*%** que te echaran a la calle. Cuando yo era muy buen estudiante. Sin más ni más, por la cara. Esa época fue muy dura, Pepe. En los últimos años de Franco fue durísima. Había muchas manifestaciones. Mucha «guerra». Mucha represión. Y mucha gente salió muy mal. Y algunos están muertos. Muchos cayeron en la droga dura y no lo contaron. Otros se perdieron. Yo conocí de todo un poco. Yo tuve suerte. Al final tuve suerte.



**Antonio Sáseta paseando por el Cerro del Águila,
Fotografía: Stefania Scamardi, 2021.**

CONVERSACIONES CON ANTONIO SÁSETA

Cuarta conversación: Transición, traición, años 70-80

23 de julio de 2021. Participan con Antonio Sáseta:
Arturo Jiménez, José Pérez de Lama
& José Sánchez-Laulhé.

En esta sesión, como podrán imaginar los que conocen a Antonio Sáseta, nos explayamos «rajando» sobre muchas cosas. En la edición, sin embargo, hemos optado por dejar sólo las partes más personales, para hacer así un retrato indirecto de la época, que creemos que resulta original y en cierta medida diferente. Para la versión completa siempre podrá verse el archivo del proyecto [véase la referencia en el epílogo]. El análisis más sistemático de la Transición, y del urbanismo y de la Escuela de Sevilla de aquellos años, tendrá que quedar para futuras ocasiones.

Antonio Sáseta [AS]

¿Por qué asociamos traición con Transición? La Transición no fue nada bueno. Fue una traición. Una traición al «pueblo español». Vimos la posibilidad de que los males que había traído el franquismo al país se arreglaran, hubo un momento de ilusión. No al principio. [...] Quizá ya con Felipe ... Aunque nunca tuve confianza en él. [...] Porque además lo conocía personalmente.

José Pérez de Lama [JPL]

¿Lo conocías de la universidad o del teatro?

AS

Lo conocía de la universidad. Y le habíamos abucheado en una asamblea, a Felipe y a sus amigos: reformistas les llamábamos. Yo era más amigo de su mujer. O de Yáñez, que era el que nos daba las píldoras anticonceptivas. De *Manolito* del Valle [...] O Chaves, Manolo Chaves. [...]

Me acuerdo de los primeros mítines, a raíz de la legalización del «Partido» [Comunista]. Y mira que era una ilusión aquello de la legalización del Partido. La noche del día que lo legalizaron nos reunimos en mi casa una serie de amigos ¡y nos cogimos una «tajá» horrorosa celebrándolo! [...]

Bueno, a mí me expulsaron del Partido con un tribunal, una reunión de varias personas. Que todavía me sorprende de las personas que estaban allí, en aquella reunión. Yo no las había visto a ninguna por el partido. Ni nunca luego fueron comunistas ni *p#\$\$-%*. Las personas que presidían el tribunal, a los dos meses ambos estaban en el PSOE¹. A los dos meses ambos estaban en el PSOE. ¡A los dos meses de expulsarme a mí! Eso es una cosa increíble. Me expulsaron «por conspiración», me acusaron de conspiración.

[1] Las dos personas que menciona Sáseta fueron más tarde altos cargos del PSOE y personajes destacados de la política española.

José Sánchez- Laulhé [JSL]

¿Y fue solo a ti, o una limpia que hubo?

AS

No, no. Fue personal. Pero es que aquello era tremendo. Teníamos una célula de urbanismo. Una especie de grupo de urbanismo. Todavía con el Partido al principio de la legalización me fui con Juan Santamaría de Sevilla a Córdoba a visitar todos los pueblos que tenían alcalde comunista para proponerles hacer el Plan General (PGOU) — incluso hablamos con Anguita en Córdoba. Estaban encantados: «Ah, bueno, pues lo hacemos en el Partido, con la comisión de urbanismo, allí podemos redactar el PGOU». Bien, pues conseguimos todos aquellos encargos que eran muy buenas expectativas de trabajo y los llevé a la comisión de urbanismo. ¡No veas cómo se pusieron conmigo! ¡Lo enfadados que se pusieron conmigo porque yo había tenido esa iniciativa! ¿Al final qué ocurrió? Que hasta el PGOU de Córdoba fue al estudio privado de una gente que había sido de la comisión y por su cuenta hicieron los PGOU. ¡Por eso se habían enfadado! ¡Y yo no los quería para mí! Me los podía haber guardado. Incluso el de Córdoba. [...] Luego estaba en la comisión de publicidad, de propaganda, y les monté un sistema de confección de carteles por teléfono. Al estilo del arte por teléfono que hacía Moholy-Nagy en la Bauhaus. Consistía en un conjunto de personas coordinadas, a través de un «telefonazo». Se hacía una llamada, por ejemplo: «Hace falta un cartel para la asamblea tal, en tal lugar, tal día....» y se ponía en marcha una «máquina» que diseñaba, confeccionaba, publicaba y

ponía en las calles los carteles. Todo automático. Eso les molestaba también muchísimo. No sé por qué. Y cosas así. Yo la verdad es que no tengo ningún sentimiento de culpa de haber hecho algo anticomunista o contra el Partido. Contra la burocracia sí, desde luego. Porque «me la saltaba a la torera» y a ellos eso les molestaba mucho. En el Partido Comunista el tener iniciativa no gusta nada. No ha gustado nunca y sigue sin gustar — yo creo. Yo estaba en el Partido Comunista porque Camilo se metió en el Partido y entonces los amigos nos decíamos: «Camilo se ha metido en el Partido Comunista. ¿Ah, sí? Pues venga nos metemos nosotros también». Y nos metimos en el Partido.

JPL

¿Camilo quién era? ¿Un amigo vuestro de la universidad?

AS

Camilo Tejera, luego se mató en un coche. Pobrecito. Camilo Tejera era economista. Era un chaval muy listo. El caso es que Camilo se metió en el Partido y entonces todos los amigos le seguimos. Y nos organizamos en una célula. En esa célula, que todavía era clandestina, conocí a José María Lerdo de Tejada. Nos reuníamos en mi casa, era la célula de arquitectura. Y venía Fernando Pérez Royo a adoctrinarnos. ¡Qué gracia! ¡Qué tiempos más «enrollados»! [...]

JPL

Yo ahora te veo más anarquista...

AS

Siempre fui anarquista. Esta es la cuestión. En el PSOE no entré y podía haber entrado. Porque era amigo de aquella gente. Podría incluso haber estado en la foto de la tortilla. Poco me faltó. Yo era amigo de la Carmen Romero, más que de Felipe. Un día me di cuenta en la universidad de lo que eran realmente. Estuve en el PCI [Partido Comunista Internacional] que era maoísta. Luego en el Partido Comunista ... Es que no había otra alternativa. A mí me pusieron una multa de orden público en una manifestación, que la pagó el movimiento estudiantil. Por aquello me expulsaron de la Universidad. Luego llegué al Partido Comunista, cuando Carrillo hizo un llamamiento a las clases medias e intelectuales. Nos apuntamos muchos al Partido Comunista. Pero estuve poco tiempo, la verdad.

Recuerdo el día del golpe de Estado, por ejemplo. Yo vivía en San Lorenzo. Y cuando ya nos enteramos del golpe, lo primero que hicimos fue ir a la sede del Partido, que estaba en la calle Teodosio, y nos la encontramos cerrada. Aquello fue una *m#\$~%!.* ¡Estaba cerrada! Nos fuimos a casa de un amigo y estuvimos toda la noche allí. Luego a las cinco o seis horas salió el Rey por televisión — ¡a buenas horas mangas verdes! [...] En este país han traicionado a la gente. Eso no es nuevo, pero había tantas ilusiones ... En fin, ha sido muy triste. Mucha gente se ha quedado por el camino. Felipe ha hecho un papel «muy nefasto». Claro que alguien tenía que modernizar este país. [...] Felipe se apuntó muchos tantos. [Se hicieron muchas cosas nuevas,] cosas que no se hacían en este país desde la República. Pero claro alguien las tenía que hacer. [...]

Recuerdo [también] la noche que murió Franco — fue muy divertido. Nos fuimos a La Carbonería. Entonces La Carbonería no se llamaba La Carbonería, era La Cuadra. Y estaba en la calle Amor de Dios. Y se llamaba La Cuadra porque Paco Lira tuvo una cuadra primero en Nervión, pero lo echó de allí Utrera Molina. [...] Allí conocí yo, por ejemplo, a Camarón. Camarón cuando llegó a Sevilla era muy joven, dieciséis años tenía, lo primero que hizo Paco Lira cuando lo conoció y lo oyó cantar, fue darle trabajo de camarero en La Cuadra. Estuvo una temporada allí. El primer «cuartelillo» que le dieron a Camarón [en Sevilla] fue de parte de Paco Lira.

JPL

¿Pero en Nervión o en la calle Amor de Dios?

AS

Todavía en Nervión. Y luego pasó a la calle Amor de Dios ... Entonces aquella noche empezamos a llegar a la calle Amor de Dios gente y más gente. Cada vez había más gente, pero nadie decía nada. Estábamos allí mirándonos en silencio con una media sonrisa. [...]

JPL

Tú tuviste unos encargos muy importantes. Pero luego te quedaste un poco más al margen. ¿Nos cuentas algo de eso o prefieres no hablar del tema?

AS

Bueno, es que yo tuve problemas con Dragados en la Feria de Muestras. Y en este país si tienes problemas con una empresa como Dragados te hacen «cruz y raya». Luego vino la Expo 92 y por aquellas dificultades que tuvimos con Dragados, nos pusieron en la lista negra.

JPL

Pero vosotros habíais hecho la primera propuesta de la Expo para que se adjudicara a Sevilla, ¿eran unos proyectos vuestros, no?

AS

El estudio que hicimos, que fue a París, sirvió para conseguir la adjudicación de la Expo a Sevilla ...

JPL

Cuéntanos algo de eso. Porque eso no lo sabe casi nadie.

AS

Pues sí. Hicimos unos estudios con *Alvarito* Navarro y Paco Ibáñez. [...] El caso es que la Expo fue adjudicada a Sevilla con esos documentos de base. Eran estudios urbanísticos sobre la ciudad ... Planteábamos varias posibilidades de ubicación de la Expo. Una de ellas era La Cartuja, pero había otra en el Polígono Aeropuerto, otra era a lo largo del río... Había varias opciones. Sí, sí, era un estudio interesante. [...]

Vuelvo otra vez a lo de la Transición y estoy pensando en la arquitectura. Recuerdo, por ejemplo, cuando se hizo la Rochelambert, yo era jovencito, pero ya me puse en contra de esa arquitectura y de esos barrios. Era una cosa escandalosa. Y luego, ¿cómo ha sido el tema? Ahí también tuvimos una ilusión de que se iba a hacer una arquitectura distinta. Y la ciudad, ¿cuándo hablábamos de la ciudad? Recuerdo los planteamientos de Manolo Sacristán o de [Manuel] Castells mismo. Luego ¿qué ha pasado con la ciudad y cuál ha sido la labor de los arquitectos? El colaboracionismo con el negocio. La «caza de los millones». En los últimos tiempos ... Hasta la burbuja inmobiliaria, ha sido un escándalo.

JPL

Gaviria te gustaba también mucho ...

AS

Mario Gaviria ha sido uno de los mejores, o quizás el mejor, urbanista que ha habido en este país. Y nadie hablaba de Mario Gaviria. Era una especie de apestado. Y ha sido Premio Nacional de Medio Ambiente, por ejemplo. Mario Gaviria era un personaje extraordinario. El primer trabajo que yo conocí de Mario Gaviria — algunos compañeros de Sevilla trabajaron con él — era un estudio sobre el Gran San Blas. Todavía estará por la Escuela ese estudio. Es un estudio sociológico sobre los barrios de Tres Cantos y el Gran San Blas. Son decenas de miles de personas que viven allí. Aquel estudio nos demostraba que ese urbanismo estaba fracasado. Que

la *Carta de Atenas* había sido una locura ... Había una ilusión de hacer otras cosas. [...]

JPL

En los años 70, la parte cultural en Sevilla sí que era muy interesante. Y tú estabas ahí. Me acuerdo de la *Glorieta de los Lotos*. Los Smash. Triana. Y Lole y Manuel. Una vez me regaló Queti una foto tuya y de ella de cuando erais jóvenes. Se la enseñé a Rafa, tu hijo, cuando era chico y le pregunté: «¿Estos quién son?» y me dice: «No sé ... ¿Los Beatles?» Porque te parecías bastante a George Harrison. Y luego Albertina una vez estuvo en mi casa y me dijo: «¿Esta foto de mis padres cómo la tienes tú? Esto es para mí». Total, que perdí aquella foto. Pero me quedé con aquello de vosotros ... Te casaste muy pronto. Luego vivíais en unas comunas en algún momento. Y formabais parte de aquel mundo tanto en Sevilla como en Barcelona. Aquello también era algo de esperanza o de novedad o de experimentación en la Transición.

AS

Sí, sin duda. Pero duró muy poco. Ya te digo. Fue limpiado por la represión. Por las drogas. Las drogas también acabaron con mucha gente. Y la falta de información sobre las drogas. Mucha gente se destruyó.

Se aprovecharon los que estaban callados. Los que no se movían ... En fin, la reacción, ellos fueron los que recogieron los beneficios. Y luego a los demás no se les vio el pelo. Y otros murieron. Murieron por el camino. No ha-

bía mucha gente, la verdad. En los 60, en las movidas, Sevilla tenía un gran nivel de movimiento. Venía la gente de California. Éramos un grupito. Un grupito muy minoritario. Que se notaba mucho pero era muy minoritario. Pero al ser muy minoritario fue muy fácilmente disuelto.

Esas ilusiones fueron destruidas. Yo no sé cómo estoy vivo, la verdad. Cómo he llegado hasta aquí. Será porque no soy demasiado pasional. No sé. Creo que por suerte. Me casé muy pronto y me mantuve fiel a la pareja. Eso me ha servido mucho, creo yo. Que nos ha salvado tanto a Queti como a mí. Hombre, hemos perdido posibilidades por restringirnos a una familia, pero también es una máquina de resistencia. Aguantamos mejor. Y quizás por eso hemos llegado hasta este punto. Por suerte o por habernos mantenido en ese castillo. Es que nos encastillamos y resistimos. Otros no resistieron. Muchos se quedaron en la cuneta, sí. Tengo detrás una ristra de muertos. De muertos y de perdidos. Y otros que se fueron. Y ya no volvieron más. No éramos muchos. Éramos poquitos. Había poca gente.

JPL

Tengo la teoría de que cuando eres joven, joven de veinte o treinta años, eres mucho más feliz en cualquier circunstancia que cuando tienes cincuenta o sesenta como tengo yo ahora. Que durante la Transición tú tuvieras veinte, treinta años, no sé si le dio un cierto tono a aquellos años para ti. Porque, por ejemplo, yo era joven en los 80 y la gente dice: «No, los 80 eran una *m#%-!*». Y yo: «¡Hombre, para mí eran maravillosos!» ...

AS

Es posible. [...] Con setenta y dos años te pareces a ti mismo otra persona. Yo me veo y no me reconozco. Simplemente. Si veo fotos, tampoco me reconozco. Y si pienso en cómo era de joven es como otra persona.

JPL

¿Y qué piensas de ti mismo cuando eras joven? ¿Te gusta ahora aquella persona?

AS

Sí, era un joven muy «enrollado». Yo me hubiese hecho amigo de ese joven. Pero ahora no me haría amigo de alguien como yo. [...]

De viejo lo que yo espero es la «canina». Que venga rápido y que sea fácil. Eso es todo. Ya te digo, yo soy muy depresivo. Pero de joven era otra persona distinta. Estaba bien. Era amigo de mis amigos, cuando era joven tenía muchos amigos, vivía con amigos, era muy familiar y vivía con mucha gente, siempre. Nunca he vivido solo. Nunca he estado solo ... En fin, es una pregunta que a los viejos no se les debería hacer. Eso es así.



**Antonio Sáseta en la azotea de su casa.
Detrás el paisaje de las azoteas vecinas del Cerro del Águila.
Fotografía: Stefania Scamardi, 2021.**

Quinta conversación: Cádiz, Barcelona, Sevilla

30 de julio de 2020. Participan con Antonio Sáseta:
Pablo DeSoto [moderador], José Pérez de Lama,
José Sánchez-Laulhé, Albertina Sáseta Naranjo
& Gianluca Stasi.

Antonio Sáseta [AS]

Podíamos empezar por Cádiz. La *Tacita de Plata*. Hay una *Tacita de Oro*, que es Panamá. La *Tacita de Oro* y la *Tacita de Plata*.

Cádiz ha mantenido la única fiesta laica de verdad de este país, que son los Carnavales. A sangre y fuego. Los Carnavales han superado el franquismo y han superado al PSOE. La Junta socialista, ha sido una enemiga total de los Carnavales. En este caso, al contrario que Franco, no para eliminarlos sino para devorarlos y digerirlos. No hay más que ver la actuación de Canal Sur, es algo espantoso. El «Falla», el concurso, que como todos los concursos está amañado con frecuencia, los comentaristas, la censura a la disidencia, etc. En estos tiempos han surgido dos enemigos de los Carnavales: el «botellón» y el «comparsismo». Y con un «alcalde comparsista»¹, la amenaza es seria. Antiguamente había muchas más chirigotas en Cádiz. [...] Pero desde luego la poca vergüenza y la transgresión de la chirigota se está perdiendo. Aún quedan al-

[1] El «alcalde comparsista» al que se refiere Sáseta es José María González, *Kichi*, alcalde de Cádiz con el partido político Podemos en la fecha en que se llevan a cabo las conversaciones.

gunas como la del *Selu*, pero son testimoniales. Lo mejor del Carnaval son sus agrupaciones «ilegales». Se llaman ilegales porque no se presentan al Concurso del Falla. [...]

Pablo DeSoto [PDS]

Antonio, ¿y tú participaste activamente en alguna chirigota? ¿En la parte artística, guion y tal?

AS

No, no, no. Yo me he disfrazado y he salido con los amigos. Pero nunca participé en ninguna agrupación musical. Me hubiese gustado, por mi madre que me hubiese gustado. Yo tenía un amigo chirigotero extraordinario que era Paco Rico. Era de Sevilla, pero se lo sabía todo y además escribía las canciones. Era supergamberro. Era fantástico. [...]

Recuerdo el Carnaval del año del Tejero, que fue unos días después: «Al suelo, al suelo, que viene Tejero». Todo el mundo cantaba aquello. Y la Albertina [hija de Antonio], que era chica, se disfrazó de gato y todos los demás nos disfrazamos, cada uno de una cosa. Paco salió con un albornoz viejo que tenía y un letrero en la espalda que ponía, «Uno que le cogió en la ducha» ... Albertina acabó con todos ... Era el pregonero ese año Rafael Alberti, ya viejo. [...] [Estaban con él] Caballero Bonald y Fernando Quiñones. Gente extraordinaria.

Recuerdo aquel Carnaval como el mejor que yo he vivido en mi vida. Fernando Quiñones era un gran tipo.

También lo conocí de una forma gaditana. Un día iba con Albertina, por la playa de la Caleta. Íbamos los dos de la mano dando un paseo. Y de pronto vemos a uno — no sé si tú te acordarás, Albertina — un tío allí escarbando en la arena ...

Albertina Sáseta Navarro [ASN]

Me acuerdo, me acuerdo ...

AS

En la orilla. Y nos acercamos: ¿Pero qué está usted haciendo? Y ahora nos cuenta una batalla de que está desenterrando bolsas de plástico. Porque las bolsas de plástico no sé qué les pasaba, que se volvían negras, y era un desastre ... «Bueno, vale, te ayudamos. Vamos a ayudarle». Y nos pusimos a recoger bolsas de plástico, y así me hice yo amigo del Fernando Quiñones. Luego se venía a casa a recitarnos sonetos de Borges. [...]

[Autor de] *Las mil noches de Hortensia Romero, La canción del pirata, Viento sur, La Legionaria*, mi favorita. Fue uno de los personajes que influyeron más en que el Carnaval se retomara con gran fuerza. Porque en los años 70 todas estas cosas: el Carnaval, la Semana Santa, la Feria... habían venido muy a menos. El franquismo había acabado incluso con la Semana Santa. Tanto que llegó un año que no había costaleros. Eso fue una bendición para los «capillitas». No había costaleros y entonces tomaron el relevo los hermanos cofrades [en Sevilla]. Luego cuando murió Franco y los «sociatas» se

metieron en las cofradías y todo eso, le pegó un empujón a la Semana Santa que la multiplicó por cien. Pero a punto estuvo de desaparecer. Y el Carnaval también había venido muy a menos. Fernando Quiñones, por ejemplo, puso de moda de nuevo — yo creo que se lo sacó de la manga — la «erizada». Cuando era pequeño, a mí me reñían si yo me comía un erizo. Porque era una cosa bastante asquerosa. Si mi madre me hubiese visto a mí comerme un erizo, me lo hubiese quitado de las manos. Y, sin embargo, Fernando Quiñones y sus amigos montaron esta costumbre de tomar erizos una semana antes del Carnaval. Y eso se ha convertido allí en una conmemoración importante. En fin, Fernando Quiñones hizo mucho por Cádiz y por todos nosotros. [...] A él le gustaba Cádiz ... Se quedó allí. [...]

Yo me fui a Cádiz exiliado en el año 69, en el estado de excepción ... Aquel día que proclamaron el estado de excepción estábamos haciendo una película con Gerardo Delgado en su pueblo, en Olivares. Lo leí en el periódico y directamente, en vez de volver a casa, me fui al convento de los Jerónimos de Santiponce y me quedé allí con los frailes. Lo mejor que hice, porque luego detuvieron a muchos amigos y a algunos, incluso, los torturaron. Al cabo de unos días volví a casa y, mira por dónde, aquella noche llegó la policía buscándome. Pero mi tía era portera de la casa de mis padres en esa época. Y no les abrió la puerta. Y al día siguiente me fui a Cádiz con mis tíos, exiliado. Entonces la policía ya me dejó en paz. Luego me expedientaron y me expulsaron de la Universidad. Me tuve que ir. Pero Cádiz fue para mí un

refugio. Cádiz es un lugar para vivir. Si tienes con qué, claro. Porque en Cádiz hay mucha miseria. Y lo peor de Cádiz es el tema de la vivienda. Eso es espantoso. Y eso viene de largo. [...]

Es que Cádiz, quitando Puerta Tierra, es una virguería. Hubo otra operación urbanística por la zona de la Alameda que menos mal que se paró. Porque allí querían hacer otra serie de bloques. Hicieron algunos. Destruyendo unas casas magníficas. Magníficas. Porque el caserío de Cádiz es de primera categoría. Está hecho de piedra. Que aún se mantiene estupendamente. En Cádiz pasaba como pasa todavía en Barcelona, que no pintaban las fachadas de las casas, entonces aquello era oscuro, negro, y era una *m#\$-%!*. Pero de unos años a esta parte descubrieron, con la reforma en las casas antiguas, la pintura. Y se dedicaron a pintar las fachadas y ahora da gusto. Ahora es una preciosidad. Porque Cádiz tiene una luz única. La luz de Cádiz es como una luz de recorte de teatro. Creo que es el lugar de España con menos penumbra. Donde el contraste entre el sol y la sombra es más duro. Es tremendo. Yo he dibujado mucho en Cádiz, y se nota. Las sombras son violeta oscuro y la luz es amarillo oro claro, casi platino. Cádiz es especial. Esas calles de Cádiz tan larguísimas. Esa escala que tienen los cierres, los balcones, las fachadas — ahora limpias. Esos patios oscuros, sombríos, frescos, rodeados de galerías acristaladas. Y el pozo. Es una maravilla. Creo que Cádiz, quitando una parte de Granada, algunos trozos de Salamanca y de Segovia, quizás sea la ciudad más bonita de España. Probablemente. Con esa presencia continua

del mar. — Hay que vivir en Cádiz en febrero con un temporal de poniente, que no veas cómo es. El «biruji» que entra.

Jose Sánchez-Laulhé [JSL]

Mis padres se casaron en Cádiz un veintiuno de diciembre con cero grados. Imagínate lo que pudo ser eso.

AS

Con el frío que puede llegar a hacer en Cádiz. Y el viento. Mi abuela vivía en la calle Navas, cerca del Mentidero, entre el Mentidero y el Falla, y mi abuela siempre hablaba de las corrientes de aire de Cádiz, que son muy peligrosas. La calle donde da la puerta trasera del Correo de Cádiz, esa es la calle Navas. Enfrente de la calle Sol, que se llama Sol porque se llamaba Soledad, pero se le cayeron las letras, y ya se le quedó para los restos «Sol». Cosas de Cádiz. La calle Sol. Pero es la calle Soledad, que era tradicionalmente una de las calles más pobres de Cádiz. [...]

[La plaza del Mentidero,] ¡lo que tuvo que ser! Allí iba la gente a eso, al «mentidero». A mentir y a hablar. Fernando Quiñones la describe muy bien en los buenos tiempos. Y se ponían mercadillos. Las ciudades han perdido toda gracia. [...]

Las ciudades, por lo menos aquí en Andalucía - y en España en general - eran paraísos terrenales. Eso era lo único bueno que tenía el franquismo. Eran lugares claros, luminosos, llenos de gente oscura. Pero Cádiz era una

virguería, igual que Sevilla. Sevilla en los años 50-60 era una preciosidad, con los bulevares por la zona de Nervión y por todas esas avenidas que ahora son la Avenida de la Paz, Hytasa, la extensión de la calle [José] Laguillo ... ¡Yo que sé! Toda esa zona «extensiva» de Sevilla que ahora es espantosa, repleta de bloques. Eran auténticos jardines. [...]

Y si nos vamos a Barcelona, el Ensanche es lo más horrible que existe en este país. Yo odio el Ensanche. No sé lo que vosotros pensaréis. Lo único «bueno» que tiene el Ensanche - bueno entre comillas - es el caserío. Y a eso iba: el Modernismo catalán fue la última época donde los arquitectos teníamos un papel. Aunque fuera hacerle un servicio a la vanidad y la presunción de los burgueses. Al menos los arquitectos eran buscados por su arte y por su ingenio, por sus dibujos y sus diseños. Hasta ahí llegó el ser arquitecto. Hasta ahí llegó el servir para algo, aunque fuera deleznable. A partir de ahí los arquitectos no hemos servido para nada. Ya digo, traicionando todos los planteamientos de la arquitectura moderna. Porque de todos esos pastelones del Ensanche, se salió con el GATEPAC y con las propuestas de esa nueva arquitectura. Y esas ilusiones. Que luego han servido simplemente como excusa ... El «menos es más» se convirtió en el mínimo posible. [...] El caserío del Ensanche, que como digo es lo único que se puede mirar en Barcelona, a estas alturas resulta pornográfico. Esas ostentaciones, esa opulencia. Esas casas que no te lo puedes creer. Que servían solamente para satisfacer la vanidad de la burguesía que podía pagarlas. [...] Pura pornografía. Incluso

con lo que a mí me gusta Gaudí. Porque Gaudí es un arquitecto que de verdad es una maravilla. Es fantástico. Un artista ... Que claro, servía para lo que servía. [...] Pero lo peor de Barcelona es el Ensanche. Vaya «el Cerdá». Con todo lo que han presumido nuestros compañeros catalanes del Ensanche. Vaya el ingeniero, resolver toda una ciudad con una idea de diez minutos. Es impresionante. Y lo poco acertado que es el tamaño de la manzana. [...] En fin, a mí el Ensanche de Barcelona me resulta odioso. Y además es un laberinto. Nunca sabes dónde estás. Todas las calles son iguales. Menos mal que de vez en cuando te encuentras esos pastelones, como digo. Esas casas de «cazafantasmas» que son tremendas.

José Pérez de Lama [JPL]

Antonio, pero tú llevas yendo y volviendo a Barcelona desde hace cuarenta o cincuenta años. Algo tendrá atractivo o interesante para ti.

AS

Ahora es que viven allí mis nietos. Eso es todo. [...] Antiguamente Barcelona era otra cosa. Barcelona era una ciudad abierta, una ciudad cosmopolita, una ciudad interesante, ilustrada. La gente en Barcelona, se notaba, tenían más educación cívica. Era otra cosa. Pero el turismo de masas, por un lado, y el catalanismo...

Cuando éramos jóvenes íbamos mucho por los barrios obreros. Había una peña flamenca en la calle de la Electricidad, en Belviche — Bellvitge como dicen ahora —

barrio obrero-obrero. Duro. No hay barrios obreros como los barrios obreros de Barcelona en toda España. Aquella peña flamenca era magnífica. Iba el Camarón. E iba otra gente. Que por cierto, el primer entusiasta que yo vi del Camarón fue un «chino». Un chino que tenía un restaurante en Barcelona detrás de Correos. Un pequeño restaurante con un mono. El mono lo tenía suelto y pegaba botes por el restaurante. Y al chino aquel le gustaba el Camarón «una cosa mala». Tenía todo el restaurante, muy chiquitito, lleno de fotos del Camarón. Los chinos eran entonces restaurantes baratos. Eran los restaurantes que nosotros los *hippies* nos podíamos permitir, íbamos mucho. Aunque el restaurante más barato que encontramos finalmente en Barcelona fue el comedor de los empleados de Correos. Estaba en la parte alta, en el edificio de Correos, enfrente del puerto. Un edificio magnífico, [construido] a machamartillo. Con una camarera portuguesa que era una belleza. Era fantástica aquella mujer. Con unos ojos verdes inmensos. Bueno, pues valía ocho pesetas comer en aquella época, en aquel comedor. Ya digo. Barcelona era otra cosa. Barcelona daba gusto. Nos fuimos a Barcelona porque era la ciudad más ilustrada de España. Luego le ganó Madrid. Luego Madrid mejoró mucho y Barcelona ha venido a menos. [...]

JPL

Antonio, ¿y tú conocías a los famosos de la *Gauche Divine*? ¿O eráis más jovencitos o de otro grupo distinto?

AS

Éramos muy jovencitos, pero allí estábamos bien mirados, por Ricardo Bofill, por el tipo del Bocaccio — no me acuerdo cómo se llamaba [Oriol Regás] — que fue promotor de muchos grupos de rock ... Por los Smash, en fin ... Por el Manuel Molina², que era todo un personaje.

JPL

Y, ¿cómo era la historia que ibais en coche por Vía Layetana y os quedasteis sin gasolina?

AS

Sí, un Seat 1500 ranchera de aquella época — que eran unos cochazos del c###!%, lo que pasa es que gastaba treinta litros. Íbamos un montón, los Smash, toda la gente allí en el coche. Y se me queda sin gasolina en la Vía Layetana, que es la calle más «facha» de España. Enfrente de la comisaría, que todavía sigue allí. Y empiezan a salir *hippies* del coche ... ¡Vaya guasa! En aquella época estábamos muy mal mirados. Solamente por llevar pelo [largo] ya te perseguían y la policía te registraba. Y aparecías en comisaría más rápido que el viento. Muchas veces acabamos en comisaría entre una cosa y otra. En fin, la vida de aquella época. Los *hippies* de aquella época ... Todavía quedan algunos ... Rockeros. Todavía quedan algunos. Pocos. Porque éramos pocos. Fuimos pocos. Y quedan menos.

[2] Los Smash se habían ido a Barcelona a finales de 1970 para hacer varias grabaciones con Oriol Regás. En un momento dado, Manuel Molina se unió también al grupo, según puede leerse en Wikipedia.

Luego vinieron los socialistas. Y vinieron los de la Expo 92. Y fue como una invasión de extraterrestres. Y lo coparon todo. Todo. Y ellos eran los progresistas, los modernos. Los del *carpe diem*, ¿sabes? Y si no te hacías rico, estaba muy mal mirado. Era incluso sospechoso. [...]

JPL

Cuéntanos un poco de la Sevilla de cuando tú eras pequeño, ¿eras aprendiz de imaginero, no?

AS

El paraíso terrenal. Yo quería ser escultor. Pero como sacaba buenas notas, mis padres me inducían a estudiar antes que ponerme a trabajar. Pero yo quería ser escultor. Y cuando tenía tiempo - las vacaciones, por ejemplo - me iba al taller de Escamilla. Su hijo fue mucho tiempo jefe de taller de la Escuela, antes del Fab Lab, *Manolito* Escamilla, que tiene mi misma edad. Era el otro aprendiz. Estábamos los dos de aprendices por el taller. Entonces discutíamos mucho, éramos chavales y tendríamos doce años o por ahí. Y la discusión giraba siempre sobre el mismo tema: «Yo tengo más afición que tú». Era fantástico. Era un trabajo como otro cualquiera. Allí había dos oficiales, el hijo del maestro y yo ... Me llevé un año haciendo cola. Porque entrabas en un taller y lo primero [era] barrer, hacer cola y, como mucho, hacer alguna «figurita» de barro. Hasta que te dejaban tallar la madera o hacer alguna cosa más seria tenía que pasar por lo menos un año. El maestro era un magnífico escultor. Su hijo ha seguido su oficio de imaginero. Y ha hecho muchos pa-

sos, cristos, sayones y vírgenes. Muy simpático. Alguno lo conocerá. Ha estado en la Escuela mucho tiempo. [...]

En los 50 tenía un taller allí arriba [en los corralones de la calle Castellar], al lado de un dorador. Entonces los doradores utilizaban la cola de conejo que apestaba «a perros muertos». Había muchísimos talleres en Sevilla en esa época por todos sitios. Todos esos talleres fueron arruinados. Realmente lo que arruinó esos talleres fue la normativa de la Seguridad Social. Porque la mayoría tenía un régimen gremial. La mayoría eran familias. No estaban asegurados. Cuando la normativa entró a saco en estos talleres, sin dar una alternativa, pues no pudieron resistir. No podían asegurar a toda la gente que allí trabajaba y pagar los seguros. No se podía. No daba para tanto. La artesanía antiguamente tenía un papel extraordinario: en muebles, en ebanistería, en cerrajería, en confección, en todo. Había un montón de talleres de costura. Pequeños talleres. Ya digo, régimen gremial. Carpinteros, había carpinteros magníficos. Yo viví esa época, que fueron los 70. Y no pudieron resistir. Se cerraron la inmensa mayoría. Y la artesanía estuvo a punto de desaparecer. Luego, más adelante, la artesanía, a otros precios y muy minoritariamente, se recuperó. Algunos talleres se volvieron a abrir. Pero ya, para clientes de lujo. Muy minoritarios. Pero, por ejemplo, mi tío abuelo era carpintero, tenía una carpintería en la calle Don Pedro Niño. Con un oficial. Era ya muy viejo pero iba al taller todos los días para ver a los amigos. Y ya prácticamente no trabajaba. Pero él había trabajado toda la vida, haciendo muebles para la gente del barrio.

En vez de comprar un dormitorio en IKEA, te lo hacía un carpintero, a medida y además «estilo San Antonio», con rosetones tallados y en caoba. Para mi tío, un listón de madera con un nudo, era leña. Esto de los nudos no lo consentía. Eso era leña, eso no era madera. Y ahora los dejan vistos. Las maderas que usaba mi tío ... Eso ya no se ve. No se ven esas cosas. Por eso a mí me interesó siempre mucho la artesanía. Y lo de los faroles³ fue un intento de recuperar una artesanía que hace muchos años existía y muy extendida. Porque casi todo el mundo tenía en su casa lámparas y faroles mal llamados «granadinos». A Estévez, que es el principal lamparero de Granada, le decía yo que era mejor lamparero que él. Porque tenía más modelos. Yo tenía más modelos. Pero se los llamaba granadinos por eso, porque aquí se perdió la artesanía. Pero llamarlos granadinos cuando aquí se hacían tanto o más que en Granada. [...]

Recuerdo el año de la riada. De la «super-riada». Estaba yo en cuarto de Bachillerato. Y nos estaban construyendo el Instituto San Isidoro nuevo. Mientras tanto dábamos clase en el Pabellón de Chile. Fíjate que para un chaval ir allí al parque, todos los días, era una maravilla. Cuando llegaba la Feria de Muestras nos acotaban todo el terreno, nos dejaban un camino para entrar y salir del instituto. ¡Figúrate! ¡Aquello era una fiesta! Cuando la

[3] Faroles artesanales diseñados y producidos por Sáseta durante algún tiempo. Puede verse su artículo de 2014, *Los Polipiedros Sevillanos*, en: *Yes, We Are Open! Fabricación digital, tecnologías y cultura libres*, volumen editado por el Fab Lab Sevilla & Recolectores Urbanos, pp. 129-135.

riada no podíamos ir al instituto. El agua llegó, por el norte, hasta la Campana. Y por el sur, hasta la «Avenida José Antonio». Solamente quedó sin mojarse el mogote de la Alfalfa y esa parte, que es la más antigua de Sevilla. Eso fue lo único que no se mojó. Todo lo demás se inundó. Y a partir de la Campana ya hacía falta un barco. Yo he pasado en barca por la Alameda. Entonces tenía los bancos aquellos con respaldo alto y los respaldos no se veían. O sea, que había un metro y medio o casi dos metros en la Alameda. Y por María Auxiliadora, por allí que está bastante más bajo, el agua llegaba al primer piso. [...] Fue el curso 63-64 [...] yo era un chaval, tenía trece años. Yo iba con el Frente de Juventudes en barca a llevar paquetes de comida, mantas, y esas cosas. Se las dábamos a la gente, como te digo, por el primer piso. Por los balcones. Sin embargo, una cosa que luego me sorprendió, cuando se vio por televisión el desastre de Nueva Orleans con el [huracán] Katrina y se veía a la gente con esa cara de desamparo ... Desamparados, sin saber a dónde ir. Espantados. Aquí no ocurría eso. Mira que había problemas. [...] Los bomberos que llevaban alguna ayuda, nosotros los chavales del Frente de Juventudes, que de vez en cuando íbamos y les dábamos un paquete de comida. Poca cosa. Pues la gente mantenía una moral y un buen humor ... En fin, una forma de estar. Yo no vi, y mira que había desgracia, el desamparo que luego vi en televisión en Nueva Orleans. [...]

PDS

Antonio, ya hablaste de los 70 en Sevilla y me gustaría que contaras algo que fue una escena muy particular y

muy vigorizante para los que llegamos de Sevilla en los 90. Fundamental. Fue esa escena alternativa de la Alameda y en la que tú participaste estando ahí en el CAT [Centro Andaluz del Teatro]. ¿Nos cuentas un poco?

AS

Fueron buenos tiempos. Fueron unos tiempos únicos. Eso fueron los 80, y luego la Alameda fíjate en lo que se ha convertido. La Alameda había sido un lugar muy importante en los años 20, en los años 30 hasta la guerra. Un lugar de encuentro. Un lugar muy reivindicativo. Muy fuera de la ley. Las murgas, las putas, los bares, los *cabarets*. La Alameda era un lugar muy interesante. Luego, después de la guerra y hasta los años 70, prácticamente desapareció. ¿Recuerdas los documentales de Juan Sebastián Bollaín, por ejemplo? Él sacaba aquella metáfora de «Vendemos la Alameda». Los famosos derribos de la Alameda, que estuvo a punto de desaparecer como tal. Interesante. [...] Dejaron que se muriera. [...] ¿Sabes qué grupo fue el más luchador para defender la Alameda, y consiguieron que la Alameda empezara a cambiar? Los *gays*. El grupo de los *gays*. Los travestis y los LGTBI. Acuérdate de Ocaña⁴. En esa época incluso intentaron volver a sacar el Carnaval. Y hubo un Carnaval. Un año hicimos un Carnaval allí en la Alameda [1979]. Y ellos eran los inductores del asunto. Los promotores principales. Lucharon mucho, pero la policía acabó con

[4] José Pérez Ocaña (1947-1983), conocido como Ocaña, fue un performer, artista, anarquista y activista LGBTQ. Había nacido en Cantillana, Sevilla, pero su vida artística se desarrolló sobre todo en Barcelona.

aquello, nos rodeó, dando vueltas con los coches patrulla. Lo impidió todo y terminó destruyendo aquello. Fue el único año. Pero aquello hizo que la Alameda fuera un lugar de encuentro de mucha gente. Como te digo los LGTBI tuvieron un papel principal. Luego desde el Instituto del Teatro y otros grupos, como *La Fiambarrera* y mucha gente que estaban allí alrededor. El teatro de la Alameda. El haber quitado de allí la comisaría le sentó muy bien. Luego la volvieron a poner otra vez. Pero la época en que aquello no tenía comisaría era un paraíso. Y antes de que arreglaran la Casa de las Sirenas, también. Que aunque se estaba cayendo a trozos, pues también era un lugar ... De esos no-lugares, pero que son disparadores de la imaginación y están llenos de posibilidades. Eso hizo que la Alameda reuniera mucha gente. [...]

Mi hermano lo decía: «Nos han quitado la ciudad. Nos han robado la ciudad». Y de alguna manera ha sido así. Nos han quitado la ciudad. Porque la Alameda era un lugar de posibilidades. Un lugar informal. Un lugar donde se podían hacer cosas. Yo hasta he hecho paellas en la Alameda. Pero ahora ya no. Ahora es un lugar normalizado, organizado y privatizado. Y se acabó lo que se daba. Y así vamos. Perdiendo lo poco que va quedando. [...]

JPL

Antonio, ¿nos cuentas el concurso que hiciste, que me gustaba mucho, de la [plaza de la] Encarnación?

AS

La Encarnación⁵... Al final fui el único que propuso hacer allí un jardín. Cosa que me pareció de sentido común. Algo que le hubiese venido de lujo a un casco antiguo escaso de jardines ... Vamos, yo lo veía como urgente. Que en el casco antiguo hubiera un jardín de ese tamaño. Como la Plaza de Mina de Cádiz. Era exactamente como la Plaza de Mina. No construir nada. Nada. No había que construir nada. El mercado estaba allí. Con el mercado se podía haber llegado a un acuerdo con el propietario del suelo, incluso habérselo comprado. Habría sido mucho más barato de lo que nos ha salido luego la operación. [...] Calculé un presupuesto tirando a lo máximo ... Incorporando los restos de la iglesia paleocristiana, que era lo único verdaderamente interesante del yacimiento arqueológico ... Hacía una cripta suficientemente grande para visitar todo aquello que cruzaba la Encarnación de parte a parte ... Con esa cripta, el jardín y el mercado a mí me costaba todo siete millones de euros. Y yo no sé la factura final cómo ha salido. Ciento ochenta millones, ¡yo que sé!

Creo que un jardín era lo que había que hacer ... Todavía se puede hacer. Se debe tirar aquello. No pagar «un pavo», tomarlo como «deuda odiosa». Hacer un jardín. Igual que tu amigo Jaime López Asiaín cuando proponía un jardín en el terreno de la Torre Pelli. Yo estaba de

[5] Concurso internacional del año 2004 para un espacio público muy significativo en el centro de Sevilla que ganó la propuesta de Jürgen Mayer, que una vez construida pasó a ser conocida popularmente como las Setas.

acuerdo al cien por cien. Ni torre, ni nada: un jardín. Es sencillo.

Quiero hablar de Jaime. ¿Te acuerdas — estábamos juntos aquel día, en el local de la Caja San Fernando — cuando Pelli decía que la Torre iba a ser el edificio más sostenible de Sevilla? Por poco le da algo a Jaime, el pobre. Y tuvimos que consolarlo. Jaime es un personaje muy interesante. Sería una buena tesis la que se hiciera sobre la arquitectura de Jaime.

JPL

El otro día había un debate por ahí, contaban que Jaime le había ganado la oposición a catedrático o algo así a Oíza⁶. Y decían, «¡Qué barbaridad!». Pero no me parece tan claro que Oíza fuera mejor que Jaime.

AS

A mí me gusta más Jaime. Lo que pasa es que Oíza ha tenido muy buenos proyectos. Si un arquitecto tiene buenos proyectos, es muy llamativo. [...] Jaime fue subdirector de la Escuela, pero como si hubiera sido el director porque era quien llevaba el cotarro. Y fue un gran director. [...]

[6] Jaime López de Asiaín (1933), catedrático de Composición Arquitectónica de la Escuela de Arquitectura de Sevilla y uno de los pioneros a nivel internacional de la arquitectura medioambiental. Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2010), catedrático de la Escuela de Madrid y autor de edificios como las Torres Blancas o la torre del Banco de Bilbao en Madrid.

JPL

Cuando te jubilaste te mudaste del centro de Sevilla, donde habías vivido casi toda la vida, al Cerro del Águila [un barrio popular de los 50-60], donde me parece que estáis muy contentos. Cuéntanos algo de tu nuevo barrio.

AS

El Cerro se ha defendido a sí mismo. El Cerro es digno de estudio. Hay barrios que triunfan, barrios que tienen éxito y barrios que no. [...] El Cerro, que llegó a ser un barrio muy marginal, ahora es de los mejores barrios de Sevilla. Ya sabes la historia del Cerro, fue una concesión que daban a los trabajadores de Hytasa⁷. Marcaban en el suelo con una tiza una parcela y eso es lo que les daban. En esa parcela se montaban una chabola sin servicios, ni agua, ni nada de nada. El plan de distribución de parcelas lo hizo Juan Talavera. Ahí el arquitecto se quedó desde luego «bajeando» como decía mi madre. Ni una plaza. Ni un espacio público. [...] Pero se defendió el Cerro. A base de «casitas». Con sus propios habitantes. Aquí la gente quiere mucho a su barrio. La mayoría son viejos que han vivido aquí toda la vida. Y son amantes de su barrio. Y ahora mismo el Cerro es un barrio muy vivo. Muy interesante. Y arquitectónicamente es mucho más interesante que las operaciones de normativa, que las operaciones de arquitectura moderna que luego se

[7] Caso bien conocido para los sevillanos, Hytasa fue una importante industria textil estrechamente conectada con el desarrollo del barrio, desafortunadamente desmontada durante las décadas de 1980 y 90 con la incorporación de España a la UE.

han hecho. Esta personalización que tienen las casas, le da una variedad y le da una gracia que a mí me consuela. Después de pasar por la Rochelambert, pasar por los bloques de nuestros colegas, llegar a estas «callecitas» donde cada casa es distinta y tienen unas escalas maravillosas; es una bendición. Y, además, en continuo proceso de transformación. La gente mejora mucho sus casas, dentro de lo que puede. Aquí, no sé cómo, se mantiene una red comercial y una red de talleres asombrosa. Cuando yo llegué a este barrio, buscando piso, hace cinco años, en plena crisis, lo que más me sorprendió fue ver un taller de cerrajería abierto y trabajando. ¿Cómo? ¿De dónde sacan esta gente clientela? Cuando no había en ningún sitio de Sevilla talleres funcionando. El Cerro es un barrio digno de estudio. Esta noche, por ejemplo, hay cine de verano aquí en la plaza de al lado. Hacen verbenas. Tienen una cofradía. Eso es lo peor que tiene el barrio ... Pero bueno ... No se nota mucho.

JSL

Antonio, ¿y con Hytasa hay algún tipo de conexión? Porque en Hytasa están los Ulen, está Távora⁸. El ayuntamiento intenta montar desde hace un tiempo algo ahí.

AS

Se paró la cosa. Ahí están algunos. Los primeros que hicieron alguna cosa ahí como Salvador [Távora] y poco más. [...] Salvador ha tenido siempre mucha relación con

[8] Referencia a las antiguas naves de Hytasa. Los Ulen y Salvador Távora son conocidas compañías teatrales sevillanas.

el barrio. Cuando era joven me llegué una vez a ver a Salvador — ya se habían mudado a Hytasa. Llego al local y nada más que entro me encuentro el paso de la Virgen de la cofradía del Cerro. Tenía allí el paso entero: con faroles, con cerería, con todo. El palio, la Virgen, la corona... ¡Toma! Resulta que la iglesia «se llovía» y no sé qué. Entonces Salvador se prestó a traerse el paso a su nave. Yo me quedé de piedra. ¡La madre que lo trajo, Salvador! ¡Qué buena gente era Salvador! ¡Qué gran artista! ¡De lo mejor que ha habido aquí en Sevilla, Salvador Távora! [...] Yo lo quería muchísimo. Muy buena gente. [...]

Me acuerdo cuando apareció Pablo [DeSoto] por el Instituto del Teatro pidiéndome un cañón de luz solar. Pedazo de cañón. Que lo conseguí. Yo no conocía a Pablo, pero me fui a Helguera, que entonces era el director técnico del Central, y del tirón se lo pedí: «Oye, Helguera, préstame un cañón» - el cañón mide metro y medio. ¿Te acuerdas, Pablo? En esa época se conseguían las cosas. Estaban a disposición de la gente. ¡Cómo ha cambiado la situación!

PDS

Sí. Es una pena que Cristina Goberna no esté hoy, porque una cosa que queríamos hablar contigo era cómo esa escena de la Alameda de los 90, cuando tú estabas en el CAT, fue muy potente — [Cristina] ha vivido en Nueva York, en Barcelona —, muy potente en comparación con cualquier otra ciudad.

AS

En esa época montábamos un *off* en Palma⁹, teníamos tal entrega y tal capacidad de acción que cambiábamos la escenografía de un montaje a otro en una hora. Uno de los estudiantes, que es hoy uno de los guionistas de las series más populares de televisión española, nos decía aquella noche: «Esto ni en Televisión Española». Fantástico. Sí. Las cosas que hacíamos, ¿te acuerdas, Jose, cuando quemamos la Giralda? ¿Que te pusiste la máscara aquella de minotauro? ¹⁰

JPL

En aquella época que cuentan Pablo y Cristina ... Estaba La Casita¹¹, en la que estaban en aquellos momentos la propia Cristina, Santi Cirugeda, Darío Mateo... Jaime Gastalver, Eva Morales, Marta Pelegrín... Carlos Infantes... Raúl Cantizano, ¿te acuerdas?

AS

También dando caña por el barrio los de *La Fiambrera*.

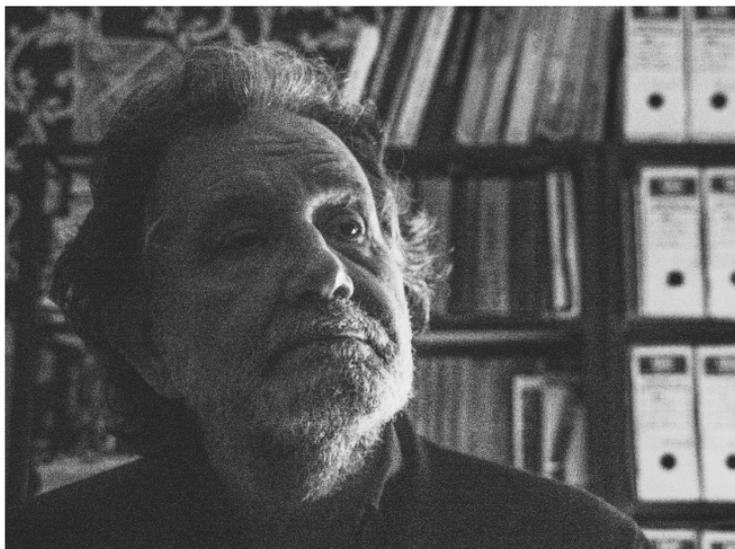
[9] Se refiere a la Feria de Teatro en el Sur, en Palma del Río, Córdoba.

[10] Durante algunos años celebramos la Noche de San Juan con obras teatrales y acciones varias en las calles y plazas de un barrio de San Luis bastante en ruinas, antes de las grandes obras asociadas al Plan Urban de finales de la década de 1990.

[11] La Casita era efectivamente una casa en una zona «muy dura» de la Alameda donde compartieron lugar de trabajo y ocio algunxs de los estudiantes de Arquitectura más interesantes de aquellos años. Actualmente es el estudio de Santiago Cirugeda, aunque el barrio está considerablemente más «normalizado», según ya comentamos.

[...] Bueno, y la gente que había en el Instituto del Teatro que luego han sido famosos: Paz Vega, Vicente Romero, Antonio Garrido, Santi Amodeo, Antonio Marín, etc. Y guionistas, dramaturgos, escenógrafos... Había gente allí muy «enrollada». [...]

Buena gente, muy creativos. Llegaron a decirnos los checos — era difícil que los checos en aquella época dijeran una cosa así — que era la mejor escuela de teatro de Europa. Y que lo dijeran los checos, tenías tú que ver ... Recordar esos tiempos, alegre. Alegre el corazón.



**Antonio Sáseta en su estudio.
Desde allí nos habló, la mayoría de las días, en las conversaciones
que componen este libro.
Fotografía: Stefania Scamardi, 2021.**

Sexta conversación: Literatura, lectura

5 de agosto de 2020. Participan con Antonio Sáseta:
Miguel Gutiérrez-Villarrubia [moderador], Julio Azuara
José Pérez de Lama & José Sánchez-Laulhé.

Miguel Gutiérrez- Villarrubia [MGV]

¿Cuál es el primer libro que recuerdas?

Antonio Sáseta [AS]

El primer libro que recuerdo haber leído como libro completo — tendría yo cinco o seis años — fue *El escarabajo de oro* de Edgar Allan Poe. Luego lo he vuelto a leer muchas veces. Me he acordado toda la vida de ese libro porque me encantó. Aquello del desciframiento del pergamino y de que la «e» es la letra que más abunda en inglés. Eso no se me ha olvidado nunca. Otro libro que recuerdo me lo cogió un profesor de filosofía. En segundo de bachillerato, Miguel, tenía yo once años. ¡Que había filosofía en el instituto! En segundo, ¡eh! Filosofía con once años. También se pasaban entonces ... Ahora no llegan ni de lejos, pero entonces se pasaban «taco». Bien, estábamos en el aula en hora de estudio, yo tenía el libro abierto encima del libro de filosofía. Era *La isla del tesoro*, naturalmente. Y me lo descubrió, este profesor - era un buen profesor - me lo cogió, lo miró y dijo: «Guárdalo, ahora no es el momento». Eso fue lo que me dijo. Pero vamos, no pasó nada. Era *La isla del tesoro*. ¡Qué

buen libro ese! Es maravilloso, ¿no? «Quince hombres van en el Cofre del Muerto y un gran frasco de ron» [canta Antonio]. ¡Qué bueno es! ¡Hay pocas cosas como eso!

MGV

Y además accesible a la juventud. Que luego te ponen en el colegio unos libros que son unos «tostones» ... *La isla del tesoro* yo me la leí muy tarde, pero recuerdo que era un libro superfresco, superjuvenil. Que te lo puedes leer con diez años o con noventa.

AS

La mejor literatura es la que se vende como juvenil. Vamos, sin duda alguna: *Ivanhoe*, *La isla del tesoro*, *Moby Dick* ... El *Quijote*. ¿Habrás un libro más para niños, o para jóvenes, que el *Quijote*? Pocas cosas se han escrito como el *Quijote*. Lo he leído varias veces. Y siempre que lo vuelvo a leer, me muero de risa. Hay unas escenas en el *Quijote*, ¡que vamos! Hay que ver la escena de los requesones. Con un calor espantoso y a Sancho Panza no se le ocurre otra cosa que llevarse el yelmo de Mambrino para rellenarlo de requesones. Y ahora, Don Quijote se pone el yelmo encima de la cabeza, con el calor, y empiezan los requesones a derretirse y a caérsele por los lados. Y Don Quijote diciendo: «¡Ay! Los sesos se me derriten» [se ríe Antonio]. ¡Vamos! ¡Una cosa! Yo me muero de risa [nos reímos todos]. Yo no sé cómo hay gente que no se ha leído el *Quijote*. O no se han leído el *Capital*. Otro libro que está hecho para obreros, está hecho para jóvenes ... Hablábamos el otro día del *Capital*. Y eso es una cosa que tendría que leerse en el instituto, con trece

o catorce años. No sé los libros que ahora recomiendan en el instituto.

Yo tuve siempre muy malos profesores de lengua y de literatura. Pero a mí me gustaban los libros. Tenía la inmensa suerte de tener al lado de mi casa la biblioteca de la Asociación de Amigos del País y cuando llegaba a casa del instituto me iba a la biblioteca. Luego me acostaba temprano y me levantaba a las tres o las cuatro de la mañana a estudiar. Me gustaba mucho estudiar, me gustaban los libros. Sacaba muy buenas notas. Pero los libros me encantaban. Siempre me han gustado mucho los libros. Me siguen gustando. Leo en el ordenador. No sé si vosotros leéis mucho en el ordenador. Yo leo artículos y noticias. Pero los libros me gusta leerlos en papel. Me gusta sentirlos en peso, en las manos, y saber por dónde se va. Porque en el ordenador parece que está uno un poco perdido. No sé. No estoy muy acostumbrado. [...]

Ahora estoy otra vez con ensayo. Porque me da incluso mala conciencia leer tanta ficción. Y entonces cojo otra vez ensayo, además me entretiene mucho, sobre todo los libros de historia. Aunque la literatura es la madre de todas las artes. En otra época fue la arquitectura. Luego fue la pintura. Pero desde los años 60, 70, ha sido la literatura. Por eso en la arquitectura digo muchas veces que el dibujo es un placer, está muy bien, es muy divertido. Pero es algo bastante poco indispensable. Un arquitecto no tiene por qué saber dibujar. Ahora, eso sí, le interesa mucho saber de literatura. Porque la arquitectura se describe mucho mejor con la literatura. Y la literatura está

en la base de todas las artes. El cine, por ejemplo. El cine arranca del guion. Primero, antes que nada, es el libreto. Y bueno, todo. Los negocios, el capitalismo. El capitalismo es literatura. Hoy más que nunca.

José Pérez de Lama [JPL]

¿Por qué? ¿Por qué dices que el capitalismo es literatura?

AS

El capitalismo se sustenta en la retórica. El capitalismo es una cuestión muy simple, yo te exploto y te saco el dinero. Una cosa muy elemental. Pero para sostener este aparato ... neocapitalista ... Fíjate en la televisión, fíjate en los periódicos, los medios, los políticos, los discursos. Todo es palabrería. Todo es literatura. [...] ¿Qué es Trump¹, hoy en día, sino palabras? Porque, claro, luego el negocio es muy simple pero para tú convencer a la gente de que te dé el dinero o se deje explotar, y no te ahorque, no te corte la cabeza en una guillotina, etc., pues tienes tú que «comerles el coco», ¿no? Es pura literatura. Al servicio del dinero.

JPL

¿Pero cómo distinguirías tú la buena literatura de la mala literatura? Aquí la broma es preguntarse si Trump es mala o buena literatura. Desde el punto de vista de la

[1] Menciona aquí Sáseta a varios actores de actualidad en el momento de las conversaciones, uno es el entonces presidente de EEUU, Donald Trump, y el otro, algo más adelante, Vox, el partido de extrema derecha surgido en España pocos años antes.

eficacia parece que es buenísima, pero ... Por otra parte la veo bastante mala [se ríe].

AS

Es que la literatura, como todas las artes, tiene una fase que es el entretenimiento. Tiene otra fase que es funcional — el adoctrinamiento, en fin, el engaño. Tiene muchas opciones, claro. En cuanto a engañar y al adoctrinamiento ... La literatura de Vox es buenísima. En cuanto al entretenimiento es bastante aburrida. Para mí la literatura siempre ha sido básicamente un placer. Un entretenimiento. Yo se lo decía a los estudiantes: «Si no leéis os perdéis un gran placer. Yo os envidio por no haber leído, qué se yo, *Nuestra Señora de París*. «¿No has leído *Nuestra Señora de París*? ¡Qué envidia!». No haber leído, yo que sé, *Fortunata y Jacinta*. «¿No la has leído? Pues qué envidia te tengo». Porque el placer de leer esos libros por primera vez es fantástico. Entonces leer lo considero un placer, el entretenimiento para mí es muy importante. Si no me entretiene me parece mala literatura. Francamente. Por muy funcional que sea. O por mucho dinero que dé. Esa es la verdad. Pero ese es mi juicio.

MGV

Bueno. Yendo un poco en esa dirección. Creo que todas las artes cuanto más inútiles sean, mejor. Es decir, el entretenerse, el placer: todo eso hace buena literatura. Es mala literatura, como dice Antonio, si es funcional — en realidad ya es panfletaria, es moralista. Entonces eso es ya mala literatura en cuanto al arte de la literatura. Luego puede ser buen *marketing* o buen lo que sea.

AS

[...] La historia de *Aviraneta* de Pío Baroja, el conspirador, el espía isabelino. Eso es magnífico. Hace mucho tiempo que lo leí, pero me gustaría volverlo a leer. Lo recomiendo. Es la historia del espionaje a favor del bando isabelino en las guerras carlistas. [...] El *Episodio nacional* de Trafalgar es magnífico. Es maravilloso.

MGV

Es de los mejores, creo yo.

AS

De los mejores; los *Episodios* son una obra extraordinaria. Yo he tenido la fortuna de leerlos hasta tres veces. Tiene que leer, tiene mucha lectura, tiene muchas páginas. Pero es fantástico. Y la visión de la historia de España es muy buena. Don Benito Pérez Galdós es un autor extraordinariamente interesante ... Y Blasco Ibáñez. Que mira que se habla poco de Blasco Ibáñez. ¡Por cierto, gran republicano! Ahora que la gente está hablando de república, ¡pues Blasco Ibáñez! Cuenta Blasco Ibáñez que estuvo en la cárcel treinta y una veces. Y que se escribió los *Jinetes* en medio de la redacción del periódico republicano en el que trabajaba, en mitad de la Primera Guerra, con todo el follón. Imagínate el trajín que habría en la redacción de un periódico de aquella época en plena guerra. Todo muy manual. Todos yendo y viniendo. Y en medio de todo aquel fárrago, de gente y plumillas escribiendo, se escribió *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Es magnífico. Otro libro delicioso es *La*

vuelta al mundo de un novelista. Es una delicia ese libro. Cuenta en él que en Tokio [el autor, Blasco Ibáñez] se sube a un tranvía. Los japoneses van cada uno con su periódico - así siguen yendo, cada uno con su cómic o con su periódico - y aquel día resulta que salía su foto en el periódico porque habían estrenado la película de *Los cuatro jinetes*. Se hizo muy famoso en el mundo entero con esa película, tuvo mucho éxito. Entonces los japoneses lo descubren, empiezan a mirarlo y a mirar la foto, y al reconocerlo comienzan todos a saludarlo inclinándose como hacen ellos. Todo el vagón saludando a Blasco Ibáñez, y Blasco Ibáñez no sabía cómo responder [risas]. [...]

Hay una historia de un corrector de estilo, de galeradas, de Saramago, que es *La historia del cerco de Lisboa*, que es una virguería. Es una historia buenísima, el corrector está repasando las galeradas de una edición de la historia de la toma de Lisboa por parte del rey Alfonso I y los caballeros templarios. En un momento dado, los templarios discuten con el rey, no llegan a un acuerdo y abandonan el sitio. Entonces Lisboa es tomada a los «moros» sin los templarios. [El corrector] llega en un momento dado a un párrafo donde se dice: «Y no tomaron parte los templarios». Él va y cambia el «no» por un «sí». Entonces «sí» tomaron parte los templarios. Se publica el libro con este cambio y se organiza un lío increíble, un escándalo. Hay problemas. El autor protesta y un montón de gente. Este hombre llevaba muchísimos años en la editorial y no lo pueden echar así como así. Entonces le mandan una inspectora, hay una cierta relación sentimental y romántica con él, el caso es que empieza a es-

tudiar Lisboa como un palimpsesto. Para descubrir que, efectivamente, fueron los templarios los que tomaron Lisboa. Es un libro increíble. Y es sobre un corrector de galeradas. Un personaje oscuro, burocrático, rutinario. Y además no lo justifica, el «sí» por el «no», es simplemente porque se le ocurre de repente². Saramago es fantástico. Toda la literatura de Saramago es extraordinaria. [...]

Quizá la literatura, que ha sido la reina de las artes, está siendo suplantada por otra manifestación. Otra cosa. Y yo no sé cómo llamarla. Es como una mezcla entre *marketing*, conductismo y retórica ...

MGV

Hay un libro de Neil Gaiman de los 90 que se llama *American Gods*. Y básicamente va de que los antiguos dioses tienen que luchar contra los dioses americanos, contra la tele, contra Internet y contra los periódicos. Contra los *mass-media*. Porque ellos son los que les han quitado todos los cultistas. Todos los adoradores. Yo creo que eso es lo que está pasando. Ahora mismo no hay literatura, no hay pintura, no hay nada. Lo que hay es un *mass-media* que ha fagocitado todo.

AS

Sí, sí. Sin duda. La literatura se está quedando anticuada. Como se ha quedado anticuada la pintura. Toda la pintu-

[2] El argumento del *Cerco de Lisboa* de Saramago no es exactamente como la cuenta Sáseta, que jugando con la memoria se toma la licencia poética de aportar una capa más al palimpsesto lisboeta-saramaguiano.

ra se ha quedado anticuada. Aunque siempre hay una renovación en las sensibilidades. Y ves un cuadro - no sé, realista - y te conmueve. O lees un libro, al viejo estilo, y te conmueve. Incluso lees a los clásicos y te conmueven. Porque cuentan cosas que parece que son útiles. Pero realmente esto se está quedando anticuado. Se está quedando como ahí detrás. Como cosa de museo, ¿no? Se está muriendo. Algo lo está suplantando. [...]

MGV

[...] Nos has dicho - cambiando un poco de tema - que hemos hablado de literatura pero que no hemos hablado de lectura. ¿A qué te refieres con que no hemos hablado de lectura?

AS

Como concepto, ¿no? La lectura. ¿Se lee o no se lee? Es difícil conseguir lectores si tú escribes algo. Eso lo sufren todos los autores. Intenta escribir algo y, cuando lo has escrito, búscate quien te lo lea. ¡Ni tu familia! Es difícil, ¿eh? Que alguien te lo lea. No es nada sencillo. La lectura se convierte en una actividad minoritaria y bastante difícil. Es difícil conseguir leer. O conseguir que te lean. Sin lectura la literatura no tiene ningún sentido. Bueno, está el cine. Están los vídeos. Están las redes sociales. Están las imágenes. Que no dejan de ser literatura. Menos mal que existe eso. Porque la lectura es complicada. Y los niños hacen muy pocos ejercicios de lectura. En los colegios no se atiende a eso. Hay cosas que se olvidan en los colegios debido a la burocratización de la enseñanza, dedicada exclusivamente a los contenidos. Son como autoescuelas, solo se estudia para los exámenes. [...]

[La lectura] falta en los colegios. No les inducen a leer. Ya te digo que era tremendo. Los estudiantes con dieciocho o diecinueve años, de primero o de segundo de Arquitectura, que no estaban leyendo nada. Ningún libro. Ni siquiera una novela romántica. ¡Ni siquiera Corín Tellado!

MGV

Yo la verdad que no sé — perdona que te interrumpa Antonio — la verdad es que no sé si la literatura o leer tiene que ver con el colegio. Porque yo cuando era pequeño no fue gracias al colegio que leyese. Para nada. Yo creo que tiene que ver mucho más con el aburrimiento. Ahora somos incapaces de aburrirnos porque tenemos un móvil, tenemos un ordenador, tenemos todo al alcance de la mano y no nos da tiempo a aburrirnos. Yo cuando era chico estaba tan aburrido que me leía hasta la Biblia si hacía falta.

AS

Es posible. [...] Pero los colegios tendrían que tener ahí un papel importante. Yo desde luego no leía porque en el colegio me dijeran que leyera. Incluso me perseguían. A mí me quitaron libros. Me quitaron el *Así habló Zaratustra*. Me lo descubrió un tonto. [...] Un profesor mío de Educación Física, que era del Frente de Juventudes y me lo «expropió»: «Esto no lo puedes leer». Así que me han prohibido libros. El colegio no era precisamente el sitio, tienes razón. Algunos profesores sí, pero no muchos. Yo leía por mi cuenta. Y porque mi madre leía. En mi familia era la lectora. Mi padre no. Mi padre escribía pero no

leía casi nada. La que leía en mi casa, como te digo, era mi madre. Yo leía de todo, por aburrimiento a lo mejor. ¿Por qué te gustan los libros? ¿Por qué terminas o cómo empiezas cogiéndole gusto a los libros? Es algo casual. Incluso tiene que ver con la salud. La lectura a mucha gente le resulta algo doloroso. Si no tienes práctica, la lectura es un esfuerzo. Así que a lo mejor está uno más predispuesto genéticamente, como el que tiene mejor condición física, o sabe cantar mejor. Y desde pequeño tienes mejor condición física para que te aburra menos o para que te canse menos. Y eso te hace leer. Como es entretenido. Como te cuentan historias. Como no te cuesta mucho trabajo, pues lees, y lees, y lees... Cuando era joven discutía con los amigos sobre quién había leído más: «Yo he leído tantos libros». «Yo he leído dos mil libros». «Tú no puedes haberte leído dos mil libros. ¿Cuánto tiempo tardas tú en leerte un libro?» «Una semana». «¿Tú sabes cuánto son dos mil semanas? Son cuarenta años». Etcétera.

MGV

Ahora hay aplicaciones para tú ir apuntando los libros que te has terminado y hacer las estadísticas.

AS

Pero vamos, no hace falta apuntarte mucho. Es que un libro tarda en leerse una o dos semanas como mínimo. Eso depende de a la velocidad que leas, claro. Y te puedes leer al año veinticinco libros. Treinta libros. Si tienes velocidad y te dedicas a leer. O cuarenta libros. En veinte años te lees ochocientos libros. Ochocientos libros son dos anaqueles. Eso es lo que te has leído.

JPL

Relacionado con leer mucho o poco. Cuenta Nabokov sobre Flaubert, que le escribía en una carta a su novia: «Si me supiera cinco libros de verdad, "bien-bien", no me haría falta saber más de Literatura». Y yo me lo planteo también con las clases: ¿Qué es más importante, saberse tres o cuatro cosas muy bien - darle muchas vueltas y profundizar - o como cuando yo estudiaba, por ejemplo, historia, que era como, «La catedral de no sé qué: azul, amarilla y tal, dos torres, una bóveda. La siguiente ...»? Eso claramente no. Pero ¿cuál es el equilibrio? ¿Leer cinco mil libros a toda velocidad porque hay que conocerlo todo? ¿O leer el *Quijote* muchas veces? Yo ahora, por ejemplo, me planteo como tú, que prefiero leer los clásicos que estar al día de lo último. Porque claro, si te metes en Twitter nunca estás al día de nada. Hay siete mil libros nuevos de ... «Etnografía de las infraestructuras», de cualquier cosa.

AS

[...] Cuando lees un libro se te olvida enseguida. Por eso lo puedes releer, una y otra vez. A mí me gusta mucho releer. Porque releer es como leer algo nuevo. Y además cada vez que lo lees tiene una lectura diferente. ¿Qué sé yo? Es posible que el saber pocas cosas bien sea mejor que saber muchas mal. Yo he leído muchos libros en mi vida. Muchos. Pero no me acuerdo de ninguno. Es como si no me hubiese leído ninguno [risas]. O sea, que es tontería. Yo los veo y digo, «¡Hay que ver los libros cómo son!». A mí me gustaría volver a leerlo todo. Pero ya no me da tiempo. Yo he calculado ya, en el mejor de

los casos, el número de libros que me puedo leer. Y no me puedo leer, por mucho que viva y en el mejor de los casos — y eso con la cabeza dispuesta a leer — más de doscientos libros. Ya no me da tiempo a más. Y doscientos libros no son nada. Doscientos libros es media estantería. Bueno, pues entonces, ¿qué doscientos libros? ¿Cuáles? Ahora que puedes elegir cuáles te lees. Así que por eso cojo y a veces dejo la literatura de ficción. Me gustaría saber más cosas. Y me meto en ensayo. ¡Yo que sé! Cuando llevo una temporada leyendo ensayo y ya estoy harto, me meto en ficción otra vez. O en novela histórica. A mí la novela histórica me gusta mucho. [...]

JPL

Oye, la cosa esta que has dicho que es un poco morbosa: si te quedan doscientos libros para leer, ¿tienes alguna estrategia, algún plan, o simplemente vas a seguir así a ver qué va pasando?

AS

No tengo ningún plan. No se me ha ocurrido nada. Y cada vez estoy más nervioso. Leo un libro: «Este libro quizá no debería de leerlo, voy a pasar a otro». Y estoy hecho un lío. ¿Por qué? No tengo ni idea. Que sea lo que Dios quiera. Yo que sé. Tampoco es tan importante. Vayamos al entretenimiento y a aprender. Aprender también es un entretenimiento. Estaba pensando en matricularme en alguna carrera. Y estudiar alguna carrera por la universidad a distancia, por ejemplo. Matemáticas o Informática. Para tener una disciplina.

JPL

Leía estos días sobre Feyerabend, este filósofo anarquista que es muy crítico con el método científico: su biografía se titula algo así como *Pasando el tiempo ... ¡Matando el tiempo!* — *Killing time!*, ese es el título de su autobiografía. No sé eso cómo lo ves. [...]

AS

[En cuanto a lecturas] yo voy como un vagabundo. Voy pasando de un tema a otro. Cojo a un autor, me gusta y leo varias cosas del mismo autor. Y ese autor me lleva a otra cosa que de pronto se me ha ocurrido y ahora leo más cosas de eso. Y así voy pasando. Y voy de una cosa a otra, de literatura de ficción a literatura histórica, de historia a ensayo, ciencia, física. Voy pasando. Y doy vueltas. Y otra vez vuelvo a lo mismo. Así que no tengo ningún método. [...] Es difícil tener un plan, ¿eh? Se puede tener un plan, ¡pero encima cumplirlo! Eso tiene guasa. Es difícil.

JPL

¡Y luego que el plan sea bueno! [se ríe]

AS

Que sea bueno y encima cumplirlo. Que puedes tener un plan $c\#\$\#!\%*\#$ y no cumplirlo. Yo tengo planes maravillosos. Se me ocurren unos planes del $c*\%*!\#$.

JPL

Pero peor todavía es tener un plan, cumplirlo y que luego te des cuenta de que era malísimo. Cuando ya lo has hecho. Eso creo que es lo que me ha pasado a mí [risas].

AS

Eso pasa bastante. Eso pasa todos los días. Creo que todos en general tenemos más o menos las mismas problemáticas. Eso debería de unirnos. Y debería hacernos más solidarios. Más comprensivos con el prójimo. Todo eso debería ser así. Pero parece que no. En fin, la testosterona he leído que produce agresividad. Pero depende del contexto. También puede producir todo lo contrario. [...] Depende del contexto, depende del ambiente, depende de otras muchas de tus propias historias. Así que somos seres bastante erráticos. Y poco fiables [se oyen risas]. Con poca seguridad. «Se nos va la chota» con mucha facilidad. Molestamos a los que están alrededor nuestro casi todos los días. O los queremos mucho o *roarr roarr* [emite rugidos], les gruñimos. Es algo que pasa. No sé si son los tiempos. No sé si es que somos así. Deberíamos ser de otra forma. Tendríamos que empezar a ser de otra forma y ser más racionales. Quizá deberíamos ser más racionales e intentar que los demás también sean más racionales. Quizá ese mensaje: «Que somos seres humanos, o sea pensamiento y naturaleza», es la clave. Creo yo. Como mensaje es el que yo daría. Si diera clases ahora, procuraría hablar de la naturaleza. Y de seres humanos. No de forma ni nada de eso. Mira que yo no he hecho más que hablar de formas, pero ahora procuraría no hablar de eso. Creo que lo más importante ahora mis-

mo es la naturaleza y los seres humanos. *Carlos Marx* decía que la relación hombre-naturaleza es la misma que la relación hombre-hombre. Claro, como nos tratamos unos a otros, así tratamos a la naturaleza. Quizá empezando por la naturaleza podríamos terminar hablando de la relación hombre-hombre. Que habría que mejorar.



**Antonio Sáseta en 2019, en la antigua Fábrica de Sombreros de Fernández y Roche en la calle Castellar, Sevilla..
Fotograma del cortometraje *Graves y agudos*,
dirigido por Adán Barajas (2019).**

Séptima conversación: Teatro, espacio escénico

19 de agosto de 2020. Participan con Antonio Sáseta:
Miguel Gutiérrez-Villarrubia, Arturo Jiménez,
José María Lerdo de Tejada, José Pérez de Lama
& José Sánchez-Laulhé.

Antonio Sáseta [AS]

La palabra cultura se utiliza con mucha libertad ... La cultura y los contenidos culturales ... Yo no creo que nada de esto sea cultura. La cultura la entiendo en un plano más antropológico, más desde el corazón de la gente, más metida en la gente. La cultura que se inventan los concejales de cultura para mí no es cultura. Y el teatro es un hecho vivo. El teatro por supuesto que siempre, siempre, fue un campo de resistencia, de toda la vida, desde la Edad Media, cuando tuvieron que sacarlo de las iglesias porque ya era excesivo ... Las cosas que decían los cómicos en las iglesias. Desde el siglo XIV o incluso antes, desde Roma, el teatro siempre fue resistente. En el Concilio de Nicea [año 325] hay treinta y tantos cánones que son las conclusiones del concilio. Y uno de los cánones, expresamente, dice «¡penitencia de por vida a la mujer que se case con un pantomimo!». O sea que nunca estuvieron muy bien vistos por el poder, los cómicos de la legua, los pantomimos, los mimos... Y aquellas atelanas y farsas... Y enseñar el culo y cosas raras y ... Meterse con el obispo... Estaba prohibido que los cómicos se vistieran de morado, precisamente, para que no hicieran mofa, como acostumbraban, de los obispos.

El teatro es resistente. El teatro que no es resistente no es teatro, simplemente ... Es una tontería. [...] El teatro es un factor de resistencia muy importante ... Tiene que ser vivo... El cine colabora más, es más colaboracionista. También hay cine de resistencia, de protesta, revolucionario, claro, pero es minoritario. Pero el teatro no ... Además en los últimos tiempos es cada vez más reivindicativo. No hay una obra de teatro que no se meta con el poder, que no se meta con los políticos... Incluso cuando se montan obras clásicas, se eligen aquellos temas que son más puñeteros y se montan añadiéndoles cosas que los hagan más repulsivo al poder. Eso es así. Por eso al poder no le gusta el teatro. [...] Desde luego el teatro es un lugar de resistencia, es un acto de resistencia. Sin duda.

José Sánchez-Laulhé [JSL]

En este mundo en el que todo se está digitalizando, ¿pierde esencia el teatro si no hay presencia física?

AS

No es teatro. Se puede reproducir una obra de teatro, pero eso no es teatro. El teatro hay que vivirlo, es vida, está vivo, hay que estar metido, inmerso. Es una catarsis también. Claro que desde hace ya mucho tiempo se apagan las luces de la sala, la gente se sienta en unas butacas, alejados, la cuarta pared ... Y participa poco. En otra época, el teatro era absolutamente participativo. Hasta el siglo XVIII, hasta el siglo XIX ... Solo la burguesía fue la que apagó la sala y distanció al público de la escena.

Y luego en la Modernidad el teatro volvió a ser una cosa muy participativa. Los actores se movían por medio del público, la escena se rompió ... Los rusos fueron los primeros que rompieron la escena clásica ... Luego en la Segunda Modernidad, en los años sesenta, no te quiero contar ... Es un hecho muy vivo...

El mundo digital ... Está por definir la cultura en este mundo digital. Ya te digo, llamarle cultura a cosas que se reproducen en los ordenadores, está muy por ver. Yo no le llamo cultura a eso. Primero porque el ordenador ya marca una diferencia social y no todo el mundo tiene ordenador. [...] La mayoría de la gente no lo tiene, ¿dejamos fuera a esa gente? Y esa gente además son los pobres, los que más necesitan la cultura y los que más protagonistas han sido de la cultura, porque la cultura siempre ha venido desde abajo. Luego el poder, la clase dominante, la asume, la devora, la digiere, la convierte en un «hecho cultural». Pero ha venido siempre de abajo, de los pobres, de la calle ... Así que está por ver que los contenidos digitales y la digitalización y todas estas cosas sean cultura. Eso está por ver. Yo desde luego no lo considero cultura. De hecho, enseguida está contaminada por la publicidad, por las grandes compañías, son supernegocios: Google, Amazon... Controlan todo este mundo. Un mundo que es tan sencillo de controlar no es un mundo cultural. La cultura siempre se ha escapado del poder o ha intentado escaparse. Son como cucarachas que tú vas a pisarlas y salen corriendo, se escabullen, se meten por los rincones, por las fisuras. Eso es la cultura. El mundo digital es controlable cien por cien. Yo no le

llamo cultura a eso. Claro que se está imponiendo y muchos estamos todo el día delante de la pantalla. Pero eso no significa que estemos construyendo un mundo cultural ... Ni mucho menos artístico, hay mucho que hablar. Claro que el que tiene arte ... Le sale por las orejas ... Cualquier sitio, cualquier cosa que toca, el artista no puede remediarlo. Sí, se ven cosas ... Pero, en fin, tiene muchas pegas... Yo no [lo] llamaría con tanta facilidad ni cultura ni arte ni nada de esto. Que se puede hacer arte en la red, que se puede hacer arte digitalmente, que se puede hacer arte en el mundo *online* ... Sí, seguramente. Está por ver, si ese arte, de verdad, es o no es interesante. ¿Cómo es un hecho artístico interesante? Cuanto más daño le haga al poder, más interesante es. Eso es «impepinable». ¿Le hace mucho daño al poder? Entonces será un hecho artístico ... Importante. Pero el poder en un mundo digital tiene todas las ventajas. Juega con una ventaja tremenda. Empezando porque ellos, los ricos, tienen los mejores ordenadores, las mejores aplicaciones, ya van con ventaja. Así que no sé, a lo mejor hay que apagar los ordenadores pronto y volver al mundo anterior, a salir a la calle, a hacer otras cosas, no sé, ¿quién sabe? [...]

José Pérez de Lama [JPL]

Tu madre cosía para el Teatro San Fernando y tú de niño la acompañabas y veías lo que pasaba ... ¿De ahí te viene la afición?

AS

Pues seguramente, porque enfrente de la puerta de mi casa estaba la puerta de artistas del Teatro San Fernan-

do. *Juanita* Reina, *Paquita* Rico, todas estas grandes cupleteras salían por allí, y no veas la que se organizaba. Frente por frente. Y yo me colaba en el teatro ... Quizás el primer recuerdo que yo tengo, así más antiguo ... Tendría a lo mejor cuatro o cinco años ... Según mi familia me perdí, y me buscaba la calle entera, pero yo me había colado en el teatro, y no me perdí en absoluto. Estaba el teatro vacío, pero estaba puesta en el escenario la escenografía de *Gigantes y cabezudos*, porque antiguamente había temporada de zarzuela. Todo eso se ha perdido. El Teatro San Fernando era un teatro magnífico, era una maravilla de teatro. Mi padre pintaba escenografías, pintaba telones y pintaba los murales grandes que se ponían en la fachada para anunciar las películas. Esas cosas las pintaba mi padre. Y mi madre cosía telones. Bueno, tenía que irse al escenario, porque era tanta cantidad de tela, tan inmenso, que ella estaba allí, y visto desde arriba, desde el paraíso, se veía como una «figurita» rodeada de un montón de tela, con la máquina de coser. Sí, sí. Yo creo que sí, que me viene la afición del Teatro [San Fernando]. A mí desde pequeño me gustó mucho el teatro. Y hacía teatritos continuamente, con cuadernos, con cajitas, los «teatrinos», una cosa que he hecho siempre. Pero me gustaba el teatro no en las tablas, no actuando, actuando siempre fui bastante malo, tenía terror escénico y esta cosa. Aunque viviendo enfrente del teatro, pues muchas veces me contrataban de extra, para las zarzuelas, *Gigantes y cabezudos*, *La rosa del azafrán*, y claro, salía de extra y me daban ... Hasta dieciocho pesetas en una ocasión me pagaban. ¡Y la claqué! Había un tipo, un personaje por allí, que era el *Pija*, era un «pi-

caíto» del centro, que vendía las entradas de claque. Este tenía la responsabilidad de montar la claque. [...] Pero cuando iba a empezar el espectáculo, no tenía claque, y entonces nos llamaba a los chavales de por allí de la calle, a mis hermanos, a los de enfrente, a los del Colegio de Médicos... E íbamos cuatro, cinco, seis o siete niños, «mocitos», con él, arriba, a hacer de claque, ¿no? Yo esto me lo sé hacer muy bien, yo levanto un aplauso donde tú quieras. Porque esto tiene su técnica. Se trata de empezar unos segundos antes que nadie. Cuando hay que aplaudir te adelantas un poco, *uaaa*, empiezas, y *uooo*, y te sigue el teatro entero. Es que es un mecanismo que funciona a la perfección. Sí, sí ... Claque.

Y los decorados los pintaba mi padre ... Aprendí con él el concepto de escala, por ejemplo. Porque en escenografía las escalas son diferentes. Hay cosas pequeñas que no se ven. Lo único pequeño que se ve en escena es la cara de los actores, lo demás no se ve. Recuerdo una vez a Antonio Andrés en un montaje que hicimos, y el día del estreno a los actores a cada uno le da de una manera. Él tenía que sacar un pastillero, una cajita, y entonces, como yo era el director artístico, pues viene y me enseña dos cajitas y me dice, «Antonio, ¿a ti cuál te parece que pueda coger?» Y yo le digo, «Mira, Antonio, cualquier agujero de la escenografía es más grande que tu pastillero. O sea que no se ve, simplemente no se ve». Efectivamente, una cosa pequeña no se ve. Solamente - es curioso - la cara de los actores. Lo tengo visto. La cara de los actores sí se ve. Pero nada más. Puede tener agujeros, manchas... Eso no se ve. El teatro es muy farsante. El teatro es farsa. Y

la escenografía también es farsante. Detrás de la escenografía hay otra arquitectura. Esto lo hice en una ocasión. Montábamos dos piezas cortas de Chejov, y venía muy al pelo. Una era *El aniversario*, que es una historia en un banco. [...] Muy divertido. Chejov monta siempre un enredo y termina aquello manga por hombro. Hice una escenografía muy constructivista, muy diseñada, «muy enrollada» — gustó mucho. Pero luego venía otra farsa, que era una cosa así muy sentimental, de un actor viejo que se queda dormido, que se despierta en escena, y recuerda y el traspunte viene y habla con él ... Una cosa muy intimista, muy sentimental, muy dramática. Entonces lo que hacía era darle la vuelta a toda la escenografía y enseñar la trasera. Y la trasera pues son palos ... En fin, se ve como en la pintura, ¿no? Por una parte está el arte maravilloso, pero por detrás están los clavos, puntillas... En la arquitectura pasa igual, en la arquitectura siempre hay dos caras. La cara que se ve y la que está por detrás. Los cielos rasos tan perfectos y por detrás las cañas de cuelgue, y las porquerías. [...] El teatro es muy farsante, muy de enseñar una parte pero la otra no la enseña. Los rompimientos, los bastidores... Tienen dos caras clarísimas. Todo eso siempre me fascinó. Por un lado es un traje maravilloso, pero por detrás, se ven remiendos y se ve toda la parafernalia que aquello necesita, y los palos y ... Es fantástico. ¡Es un arte de la farsa y de la mentira!

El cine también. Lo que pasa es que el cine hasta los últimos tiempos, hasta gente como Tarantino, ha sido muy aristotélico. El cine clásico [norte]americano - que son los pioneros, los más importantes, los que marcaron

la pauta - se volvió muy conservador, muy aristotélico: planteamiento, nudo y desenlace, los tres actos clarísimos, a los diez minutos del primer acto tiene que pasar algo. Ese tipo de cosas que se aprenden los guionistas muy jóvenes y las repiten y se ve tanto en las películas. Ya digo, hasta [que llegó] gente como Tarantino, que rompieron esta estructura tan conservadora ... El cine ha sido muy conservador. Y además en Estados Unidos, con McCarthy y con todo aquello, y la persecución a los supuestos comunistas y todo eso, mantuvo a la gente a raya. Claro que luego ha habido mucho cine en Europa y luego ya en muchos sitios... Pero que el cine [...] es muy conservador y tiende enseguida a lo comercial... Claro que hay joyas en medio de tanta basura. Hay obras de arte fantásticas. Pero ... El cine es una industria antes que nada. Cosa que el teatro no es. El teatro se puede tratar como una industria pero es de risa. El que trata el teatro como una industria es un optimista. Si tú inviertes dinero en el teatro probablemente lo perderás. Así que ... Es un desastre. Yo siempre abagué por la subvención. Porque el teatro tenía que ser mantenido por el Estado. Porque es una garantía, en teoría. La garantía de la libertad creativa. Claro que luego resulta que en la práctica se le da la vuelta. Y ahora los gobiernos son los que manipulan, dirigen y este sí y este no, y este me gusta y aquel no me gusta. Y esto ha pasado, esta es la realidad. Pero en teoría el teatro, como arte difícilmente industrializable, debería estar subvencionado. Igual que los gitanos, a los gitanos por otras razones, los tenemos que compensar... Y al teatro por su carácter antisistema. Es que el Estado tiene que mantener lo antisistema. [...]

Claro que cuando se subvenciona, ahora resulta que lo manipula, lo digiere... Vuelve otra vez la gran contradicción. En fin, el arte para los artistas y los artistas son seres antisociales, son perseguidos con razón, por su actitud antisocial. Porque si no, no es un artista. Si el arte no es antisocial no es arte. El teatro es más limpio, se mantiene más puro, con todo y con eso, en estos tiempos de contaminación, se mantiene más puro que el cine. Insisto en que hay obras de arte, pero en general la mayoría del cine es una vergüenza, es ideológicamente abominable, y luego está hecho para defender intereses, y para el gran negocio. [...] En el cine lo que importa es la taquilla. Hombre, en el teatro importa la taquilla, pero el que quiera vivir de la taquilla, insisto, es un optimista.

JPL

Volviendo a tu relación biográfica con el teatro: después de perderte en el Teatro San Fernando y de ayudarle a tu padre a pintar los telones y demás, ¿cuándo empezaste tú a trabajar como escenógrafo?

AS

A mí siempre me gustaba el tema de los decorados. Muy jovencito, yo la primera escenografía que hice fue para Arbide¹ y tenía catorce años. Para *Las sillas* de Ionesco. Era muy jovencito, yo empecé muy pronto, lo que pasa es que luego lo dejé. Porque ... Luego vino lo que vino,

[1] Joaquín Arbide, director del Teatro Español Universitario y Teatro Universitario (Sevilla) durante la década de 1960 y de la compañía teatral Tabanque (1969-1976).

luego vino el sesenta y ocho, luego vino mucho lío, ¿no?, y los *hippies*, y la «psicodelia» y la bronca y la revolución y todo eso ... Y la vida. Entonces pasaron unos años en que estaba alejado ... Pero luego volví otra vez. Con treinta años. Yo estuve trabajando para *Esperpento*, les hice algunas cosas ... Nunca he estado muy lejos. Solamente ese período que ... ¿Quién se podía ocupar entonces de arte? Cuando había tanta bronca en la calle y tanto lío, ¿no? Además a mi me expulsaron de la Universidad. Y en fin, que fueron unos años muy particulares.

Pero siempre he estado cerca del teatro. Luego Queti, que también es una persona absolutamente teatrera, que también lo había dejado, volvió y se metió en Arte Dramático y eso me atrajo otra vez mucho. Y luego ya terminamos en el Instituto del Teatro², y allí fue donde más me he dedicado al teatro. Y claro también metí mucha bronca y me busqué muchos enemigos. Y al final me han expulsado del teatro, esa es la verdad. Porque Sevilla es muy pequeña, esto es un territorio muy pequeño. Podía haberme dedicado al teatro más, en otros lugares, en otros sitios. [...] Pero profesionalmente me he dedicado más a la arquitectura y a otras cosas, y aunque también muchos años me dediqué al teatro principalmente ... Pero del teatro no se vive... Se vive de la enseñanza del teatro, pero eso es minoritario, y es una suerte. [...] Es muy difícil vivir del mundo del teatro. Los que se han dedicado a eso enseguida se han pasado al cine, como

[2] Sáseta fue co-director de la Escuela de Escenografía y Dirección del Instituto del Teatro-CAT, en la calle San Luis en Sevilla, entre 1996 y 1999.

Paco León, Paz Vega, Antonio Garrido, José Luis Pérez, etc. ... Que han sido alumnos nuestros muchos ... Estos se han buscado la vida en la televisión, en las series, en el cine. Muchos hacen teatro, pero del teatro no se vive. Ahí se va «trampeando», como el *Chino* que de vez en cuando consigue alguna subvención, va tirando, haciendo «cositas». El *Chino* es un gran personaje del teatro y hace un teatro muy digno, muy interesante. En Sevilla hay algunas personas que mantienen el ascua del teatro, muy pocos. El teatro ha tenido como enemigo al poder socialista durante muchos años. Todo lo que se ha querido hacer ha sido perseguido, machacado, y solo han sobrevivido los más valientes y son tres o cuatro ... El Távora, que en paz descansa ... Távora ha sido la persona de teatro más internacional de aquí de Sevilla. Él llevaba el tema del flamenco, cosa que lo hacía alejarse de muchos modernos, de muchos llamados modernos. [...]

JPL

Diste clases de espacio escénico durante diez años en la Escuela de Arquitectura — unas clases de «libre configuración» por las que no cobrabas nada, lo que me parece que denota nuestra visión alternativa de la Universidad... Pero aparte de eso, háblanos un poco de la relación entre arquitectura y espacio escénico, algo que tú encuentras también en Velázquez, en tus estudios de las *Meninas*.

AS

Siempre hemos dicho los arquitectos que la arquitectura es el arte del espacio, sin saber muy bien lo que significa

eso. La escenografía es como la arquitectura acelerada. Todos los valores de la arquitectura concentrados en un lugar. El espacio arquitectónico es algo que naturalmente cambia, pero cambia muy lentamente. Parece que no cambia. Los arquitectos, incluso, no tienen ese concepto del cambio en el espacio arquitectónico. Sin embargo, en la escenografía el cambio, el tiempo, es fundamental. Es como el espacio arquitectónico, pero exaltado. Por eso está muy relacionado. Todo parte ... Yo siempre partí de un concepto que es el «espacio vacío». El espacio tiene significado, cualquier espacio significa cosas. Este espacio pues significa una casa ... Y tiene su significado. El «espacio vacío» ha sido para mí un proceso de vaciar de significados un espacio, desnudarlo de significados y añadirle unos significados nuevos. Eso parece algo abstracto pero no lo es. Imaginad, por ejemplo, la plaza de un pueblo, y de pronto, llega el día de la patrona y se le hacen unos graderíos y se convierte en una plaza de toros. O los caminos del «Coto» que durante todo el año son caminos rurales, una cosa natural, y de pronto pasan las carretas y se convierten en un espacio ritual, procesional, festivo... Absolutamente diferente. Eso es el «espacio vacío». Ese proceso de transformar un espacio, los significados de un espacio en otros significados... Es la primera operación, a veces la única, que para mí se da en el teatro. También en el cine. Porque en el cine existen los exteriores, y en el cine se convierten muchísimos espacios que son rutinarios ... Acordaos de, yo qué se, de *Alatriste*, por ejemplo, que se ven algunos espacios sevillanos, que son corrientes y molientes, son calles que uno pasa por allí sin más historia ... Tienen

los significados cotidianos, y de pronto, se convierten en calles donde hacen un duelo ... El exteriorista ha sido capaz de vaciar los significados del espacio y convertirlo en otra cosa. Eso es la escenografía, eso es la clave del teatro. Eso y el actor, o la acción de los actores. Eso es el teatro. «Espacio y voz» decía Peter Brook. Espacio y actor, eso es lo que hay. Falta un tercer elemento [del] que hablaba Peter Brook, que es el público. Decía él, un escenario de un teatro, vacío — no es el concepto de espacio vacío, pero él lo decía así —, un actor que se mueve y que dice cosas y una persona que lo observa. ¡Eso es el teatro! Yo digo que falta algo más. El teatro como edificio, decía Svoboda, es un espacio expectante, que espera, entonces es una máquina de construir espacio, es un espacio fabricado y diseñado para construir espacios. ¡Es maravilloso! Esa caja escénica es una máquina que tú puedes transformar, con mucha facilidad, y a base de añadirle significado, convertirlo en otra cosa, y de pronto es una selva y de pronto es un castillo y de pronto es una mazmorra... Eso es fascinante. Fíjate, fijaos, la arquitectura, comparada con eso, lo lenta que es. Puedes arquitectónicamente fabricar una mazmorra, o un castillo... ¡Es muy lento! La escenografía es algo muchísimo más vivo, muchísimo más rápido. Las transformaciones ... En el espacio escénico ocurren en minutos. Y en el espacio arquitectónico tienen que pasar años... Por eso a mí me interesó siempre mucho la escenografía y yo la asocio mucho con la arquitectura y me ha servido mucho para la arquitectura. No solo por el concepto de perspectiva, muy interesante en el tema de la escenografía, aunque no toda la escenografía

es «perspectívica». Hay formas de desnudar espacios, como digo, violentamente como lo de la plaza de toros, pero también hay formas dulces, casi casi inconscientes ... Por ejemplo, el que toca un violín en el corredor del metro de Madrid. [...] Un espacio en el que a diario pasa allí la gente con un significado ... En fin, muy particular. Y de pronto se pone un «nota» con un violín y se transforma simplemente. Eso es el teatro, es un arte, espacial - el espacio se ha convertido en otra cosa. O aquellas actuaciones en un vagón del metro que hacían en los sesenta. O cuando el *Living [Theater]* llevó el camión de basura a Wall Street y lo vació allí en el vestíbulo [de un edificio]. El vestíbulo de Wall Street tenía un significado diario muy particular y de pronto se transformó por completo. Lo vieron como un espacio vacío, antes de concebir ese *happening*, tuvieron que desnudarlo...

En el tema de Velázquez [en las *Meninas*³], lo interesante es que el espacio aquel, o bien él lo descubrió paseando por el Alcázar buscando un lugar donde pudiera hacer algo así, o bien lo concibió a priori — porque él lo había diseñado, ese espacio lo diseñó... La Sala del Príncipe, con el espejo, [la había diseñado] Velázquez años antes, cuando trabajaba de arquitecto [Aposentador Real] y arregló todas aquellas salas... La Sala Ochavada, la Sala del Trono, todo eso lo arregló él.

[3] Hace Sáseta referencia a partir de aquí a la hipótesis que defendió en su tesis doctoral titulada *Las Meninas. Magia catóptrica. La reconstrucción tridimensional del cuadro* (2013).

[Velázquez aquí es] muy arquitectónico, muy arquitecto. Decía que la arquitectura tiene dos caras — mucho más en la arquitectura barroca. Hay una cara que es la visible, que es la importante, la que de verdad importa. Y hay otra, la tectónica, la que sostiene, la ingenieril. Esa es importante claro, si no se te cae. Pero la que de verdad importa es la primera. Y ahí es donde actuaba Velázquez.

Lo curioso es que, o bien desnudó aquella sala del Alcázar, porque es la única sala, se ve en el plano, en que se pueda hacer la operación que yo describo de la proyección, de la linterna mágica y todo eso. Es la única sala que tiene un espacio al lado donde puede entrar la luz del sol... ¡La única sala! Las demás no tienen buena orientación, no tienen un espacio que pueda usarlo para [hacer] entrar la luz, no puede fabricar esa imagen en ningún otro espacio más que en esa sala del Alcázar. Yo me imaginaba a Velázquez dando vueltas por el Alcázar buscando un sitio para construir aquello, ¿no? ... O bien lo pensó con tiempo porque [como decía] él fue el que diseñó aquello. Igual lo pensó mucho antes y ya tenía el cuadro de las *Meninas* en la cabeza — [el cuadro] que representa una escena teatral, de familia, una proyección de «fantasmagoría», que se hizo o que se podía hacer⁴. Igual no existió nunca esa proyección. Pero se

[4] En la mencionada tesis doctoral, demostró geométrica y filológicamente la posibilidad de que lo que se representa en el cuadro de las *Meninas* sea una fiesta familiar en torno a una proyección óptica usando varios espejos y un dispositivo llamado linterna mágica, una novedad científica de aquellos años. Aquella proyección recibía el nombre de «fantasmagoría».

podía hacer. ¿Quién sabe? El pensamiento de Velázquez está muy lejos de las personas normales, ¿no? — para comprenderlo así a la primera. Pero es un proceso de desnudamiento del espacio. Me imagino que, quizás, Velázquez vio la sala, la desnudó y la convirtió en otra cosa... Convirtió los significados corrientes que tenía la Sala del Príncipe en otros significados.

Así que el «espacio vacío» nos da la clave para entender la escenografía, y la escenografía nos da la clave para entender el espacio arquitectónico. [...]

Miguel Gutiérrez-Villarrubia [MGV]

Hay dos elementos en los que incidías mucho en tus clases de Espacio Escénico. Una silla y una puerta: «Una silla no es una silla», es decir, que una silla se convertía en otra cosa en el espacio escénico - o viceversa. Y que una puerta dispuesta en el espacio escénico siempre tenía que abrirse.

AS

La silla viene a cuento para entender el tema de la representación realista. Para representar algo real, hay que utilizar algo irreal. Para que una silla en escena sea real, tiene uno previamente que deformarla de alguna manera, porque al coger una silla corriente, real, y colocarla tal cual en una escena, inmediatamente se convierte en algo irreal. Para que una silla en escena se perciba como real, antes de colocarla allí tiene que ser irreal. Hay que deformarla. Velázquez lo hace en las *Meninas*, para representar el espacio real de la sala tiene que deformarlo.

Si hubiese representado el espacio tal cual era, no habría parecido un espacio real.

La puerta me servía para hablar de lo imprescindible en el arte escénico, es que el espacio escénico, como el arquitectónico, tiene que ser *minimal*, minimalista. No se puede poner nada que no se vaya a usar para algo. Eso se ve mucho en los decorados de estas series de televisión españolas, que «no les falta un perejil» y todo les sobra. Lo de la puerta viene a cuento de una anécdota de Mihura. En los tiempos de Mihura, se escribía el primer acto y ya se empezaba a montar, antes de que el autor hubiera escrito el segundo acto. Era una industria y entonces había que montar en un mes. En *Tres sombreros de copa*, cuenta Mihura, que escribe el primer acto y hace una acotación donde dice «Hay una puerta en la izquierda». Y termina de escribir el primer acto y no pasa nada con la puerta. Pero escribe el segundo acto y tampoco pasa nada con la puerta, y entonces empieza a aterrorizarse. Porque tiene que escribir el tercer acto y no sabe qué va hacer con la puerta, ¡y ya se había construido la puerta! Entonces en el tercer acto, de pronto se abre la puerta, pasa un señor que dice, «Buenas noches», cruza la escena y se va. Eso es todo [risas]. Mihura ... Porque era español, si no, el más importante autor del teatro del absurdo no habría sido Ionesco sino habría sido Mihura. Es fantástico. Es un teatro muy loco, y muy gracioso. Desde luego del absurdo total.

Arturo Jiménez [AJ]

Yo también fui a las clases de Espacio Escénico y [además] me apunté por las mañanas a Maquinaria Escénica

[Escénica, Junta de Andalucía] ... Me acuerdo que nombrabas mucho a Peter Brook, Svoboda y Bob Wilson... El tema de la maquinaria escénica, de las proyecciones, por ejemplo, la creación de ambientes, la construcción de metáforas... Hablabas mucho de cuando conociste y trabajaste con Svoboda, y el uso de otro tipo de tecnologías o de medios, de conocimientos para las puestas en escena...

AS

Svoboda ha sido un genio del espacio escénico. Sin embargo, tecnológicamente no era gran cosa ... En Checoslovaquia no disponían de muchos medios ... Pero Svoboda ha sido un auténtico genio. Él nos contaba, por ejemplo, que en una obra necesitaba una niebla. [...] Él quería que apareciera la niebla y desapareciera instantáneamente. Lo que hizo fue rociar una nube de micropartículas cargadas positivamente - por ejemplo, añadiendo sodio, esas pequeñas gotitas se repelían llenando el espacio de niebla enseguida. Pero para acabar con la niebla inmediatamente, lo que hacía era emitir otra nube de gotitas, ahora cargadas negativamente. Entonces las partículas se atraían, se formaban gotas más grandes y caían por gravedad ... Desaparecía la niebla en un santiamén ... Él inventó la luz blanca, la «luz Svoboda», que es una caja con bombillas corrientes y un fondo de chapa reflectante en forma de parábola. Consigue una luz blanca muy interesante ... Conseguir esa luz-día es carísimo y él la conseguía a bajo coste estupendamente. Yo recuerdo en un *Macbeth* montó una escena blanca con una luz blanca muy intensa. Lady Macbeth estaba vestida con un tra-

je blanco pero tenía una flor roja en el pecho. Entonces para la escena de la sangre, Lady Macbeth, empezaba a moverse, a girar en la escena, con su traje blanco, la escena blanca y la luz blanca, desaparecía la actriz y la mancha roja se convertía en una mancha circular roja que era lo único que se veía ... Y Bob Wilson inventó la caja blanca. Stanislavski inventó la caja negra, de terciopelo negro ... Que quizás no fue Stanislavski sino Gordon Craig ... Pero Bob Wilson lo que inventó fue la caja blanca ... [La escenografía se hacía] a base de proyecciones. Genial simplemente.

La revolución en el teatro en el siglo XX vino de mano de la escenografía. Y sobre todo de una señora, de la Popova [Liubov Popova], que era una escenógrafa, que trabajaba con Meyerhold. Esta mujer fue la primera ... No se si la primera, pero su obra es muy señalada, está al comienzo de otro teatro distinto ... De la máquina escénica, donde la escena «perspectívica» se ha roto ... *El hombre que fue Jueves* ... Es digno de comentar cómo construían los rusos, con muy pocos medios, una cosa muy escolar de palos y de papel pintado. Pero con gran genialidad. [...]

La escenografía es algo que estaba antiguamente en los planes de estudio de arquitectura. Por eso empecé la asignatura de Espacio Escénico, me parecía de lo más sensato que los estudiantes de arquitectura aprendieran algo de escenografía ... Porque es muy útil, no solo teóricamente, también es una aplicación profesional estupenda. Y los arquitectos se mueven con soltura en ese mundo.

AJ

Ahora en los planes de arquitectura no hay taller práctico [de construcción] ... Un estudiante debería ser geómetra, mecánico... Saber de iluminación, pintura, escultura... En la Escuela de Sevilla eso ha brillado por su ausencia...

AS

En los últimos tiempos sí. Para un estudiante que tiene inclinación por el arte plástico, tener la oportunidad de construir cosas con sus manos, espacios a escala 1:1 ... Con la técnica de tramoyista ... Es muy interesante. Y yo diría que muy gratificante. No sé si eso sirve para la arquitectura - como no necesita un arquitecto el dibujo o mancharse los pies de hormigón - pero tiene esa cuestión práctica interesante y gratificante, te pone en predisposición de muchas cosas. La maquinaria escénica, con sus técnicas, te permite construir espacios a escala 1:1 bastante avanzados. No es hormigón armado pero sí son materiales ligeros. Hay una gran parte de la arquitectura que está muy cerca de esas cosas. Santi Cirugeda es muy de eso. Sus arquitecturas son cosas que hace él con sus amigos, y las montan con sus manos, usando técnicas y materiales ligeros. Muy escenográficos. Algo que se echa mucho de menos en [la Escuela de] Arquitectura. El Fab Lab ha venido a cubrir esa necesidad, que la gente pudiera hacer «cosas», no ya «maquetitas» ... Claro que es muy pequeño para una escuela de arquitectura del tamaño de la de Sevilla. Haría falta un Fab Lab «mil veces más grande», con muchas más máquinas, fresadoras, impresoras... Para que la gente tuviera acceso fácil. Pero es lo único que ha venido a cubrir un

poco esa faceta de hacer cosas con las manos ... No solo es dibujar. Y con todo y con eso el dibujo también se ha ido perdiendo en la Escuela. [...]

JPL

¿Por qué a la gente que le gusta el teatro le gusta tanto el teatro? ¿La necesidad de ficción, de inventar mundos...?

AS

Bueno ... Actualmente yo creo que a la gente le gusta el teatro, a los que le gusta el teatro, por su carga erótica. Porque el teatro es muy sensual. Enseguida se ponen en pelotas. Hombre, siempre hay esa cosa de la historia que te cuentan y de la ficción y de ... Pero el gusto por el teatro moderno es por el Eros ... Básicamente ... Y bienvenido sea. Es de las pocas artes que todavía son francamente eróticas [...]

Esto está en la sangre y en la condición del cómico de la legua. Tienen que ser exhibicionistas para ser actores y actrices. Es que es inevitable [...] ¡Y bienvenido sea, alabado sea! Es lo mejor que tiene. Francamente. Los guiones y tal son lo de menos [muchas risas]. [...] En los años 60 no había duda... Judith Malina, Julian Beck, la gente del *Living*, se ponían «en pelota viva». [...] Esto tiene algo que ver con el mejor cine que sea ha hecho en España, que fue el «cine del destape». Y ha sido el cine más interesante de todos [risas]. [...] Es verdad ... El que más ha gustado. Y curiosamente se pone muy poco. El sistema se pone nervioso con ese cine. [...] Hicieron aquí en España una revolución ... Muy interesante, muy

importante. Entre aquellas actrices — que fueron muy valientes ... Y los *gays* ... Hicieron una guerra para reivindicar su condición. Eso creo que fue lo más fuerte que aquí en España se ha hecho...

JPL

La provocación como sistema de pensamiento y de activación que has usado tú en «en alguna ocasión» [se ríe] ... Pero otra cosa, decías que el público del teatro debía ir vestido de negro. Yo desde que me lo dijiste siempre voy al teatro vestido de negro...

AS

Por supuesto, ¡cómo vas a ir vestido al teatro si los actores se desnudan! Además los técnicos se visten de negro para pasar desapercibidos. Es muy clásico. Vestir de negro es sentirse cerca de ellos y del teatro. Los técnicos y los tramoyistas son el alma del teatro — bueno el alma del teatro son los actores, pero sin los técnicos no se puede hacer nada — y ellos visten de negro.

Son los actores los que tienen que vestirse. Y por cierto, en los últimos tiempos el vestuario está muy abandonado. Y no sólo en el teatro, que se abandona el vestuario porque no hay dinero. [...] Sino en montajes importantes como la ópera. Esta cuestión de modernizar a toda costa cualquier montaje de ópera hace que los vestuarios sean una *m&%!*.* Se ve un *Tannhäuser*, un *Don Giovanni*, y van vestidos con vaqueros... Es una tontería, abandonar el vestuario, cuando el vestuario es lo principal, es lo primero. [...] Hay aquí en Sevilla algunos vestuaristas

interesantes como [Carmen] Giles. [...] También Manolo Cortés, que es peluquero y maquillador y hace unas cosas muy vistosas ... Manolo Nieto que hacía unos vestuarios impresionantes. Es muy importante que el personaje tenga esa vestimenta que sea muy artística y muy expresiva, siempre dentro de su dramaturgia. Hay una dramaturgia del personaje, hay una dramaturgia del texto, hay una dramaturgia del espacio, hay una dramaturgia del sonido ... Del espacio sonoro que hablaba Paco Aguilera, muy importante. [...] Yo siempre he dicho que escenografía tiene que haber, aunque sea minimalista. Aunque no sea nada. [...] No puedes montar nada sin un espacio significado, queda muy mal, eso no es teatro.

JPL

Dos preguntas: me estaba acordando de tu escenografía para la *Casa de Bernarda Alba*, que me gustó mucho. No se si nos la quieres recordar. Y luego también que nos cuentes alguna obra o alguna representación que tú hayas visto que sea memorable, y explícanos por qué ... «Lo que más me ha gustado nunca que recuerde» o algo así...

AS

Vi un *Fausto* en Praga, con escenografía de Svoboda [...] y me pareció impresionante. Porque aparecía en escena, en el proscenio, una especie de foso ... Rectangular, y con luz roja ... Con una iluminación - como Svoboda es el único que sabe hacer - y agua - porque era agua ... Fabricaba «una especie de lava». ¡Era fantástico! Eso me impresionó, como escenografía, me gustó muchísimo. ¡Cómo había fabricado ese hombre la lava! Un foso en

primer plano, lleno de lava y viento ... Bueno, aquí vino una *Salomé*, de Svoboda también, que fue una reposición ... Pero Svoboda era tan profesional, era un hombre famoso, viejo ya, que se venía aquí a Sevilla. [...] Para una ópera ... Para asistir a la reposición de aquella escenografía que él había hecho ¡20 años antes! [...] Lo más importante [de aquella escenografía] era una luna, que aparecía ... Y la luna era muy grande, era un círculo ... Fabricado con papel de plata, arrugado, ¡y una bombilla en el centro! Eso era lo único que tenía la luna. Y aquella luna, en el centro de la escena, apagaba toda la sala, apagaba todo, solamente encendía la luna, y se llenaba el espacio teatral de una luz lunar, impresionante. Svoboda es un genio. Ha sido un genio.

Y lo de la *Bernarda*, el suelo de espejos ... Yo trabajé mucho los espejos. Los espejos eran algo muy mal visto en el teatro, por los reflejos de los focos. [...] Porque tenían mucho miedo de los espejos, porque se ven los focos y deslumbran al público. Pero yo les hablaba de la «ley de los espejos». Tú puedes saber donde están los reflejos y cualquier cosa en un espejo ... Entonces, yo controlaba los focos porque conocía la «ley de los espejos», que es muy simple. Pero la gente de teatro no es muy científica. Es muy pasional, muy vehemente y tiene mucho corazón, pero de física y de geometría tienen poca idea. Entonces en la *Bernarda Alba* con un suelo de espejo lo que había que hacer era poner todos los focos a un metro de altura. Y eso era fantástico, porque no había reflejos, por supuesto. Y lo que ocurría era que a un metro la luz se reflejaba de tal manera que parecía que salía del sue-

lo. Era un efecto muy interesante. Era una luz plateada, lunar — otra vez, la luz de espejo es muy especial. Pero saliendo del suelo. Y todo eso era porque los focos estaban puestos a derecha e izquierda a un metro de altura. Así no había reflejo ninguno. [...] Eso era todo: el suelo de espejo y los muebles. No había más...

JPL

¿Por qué decidiste que aquel suelo era lo adecuado como escenografía de la *Bernarda*? ¿Qué significaba?

AS

En la *Bernarda* empecé buscando una especie de agujero negro. Porque la casa de Bernarda es una cárcel, dentro de un pueblo de la época que es una cárcel, dentro de Andalucía que es una cárcel. Son cárceles dentro de cárceles. Una especie de agujero negro de donde no puedes salir. Y empecé a trabajar con velos, con elementos ... Donde parecía que era una especie de nube, que te rodeaba, que no podías salir de ella. Una tela de araña, ese tipo de cosa, hasta que llegué a ese concepto del espejo y de la luz. Y nada más... No hay un proceso muy coherente. Cuando tienes que trabajar con muy pocos medios, entonces vas simplificando, simplificando, simplificando. Y al final te quedas con un efecto ... ¿De dónde ha venido? De un agujero negro. ¿Qué tiene que ver un agujero negro con un suelo que es luminoso y que sale la luz? ... Pues yo que sé, no tiene mucho que ver. Pero ahí llegas. ¿Cómo es el proceso de diseño de algo? ¿Se puede explicar...?

A veces se puede explicar ... Yo estaba haciendo *Las gracias mohosas* que fue una escenografía muy interesante, porque fue un encargo del CAT que venía con la condición de que no hubiera escenografía. ¡Así me lo encargaron! [...] «Bueno», decía el *Chino*, «yo necesito un resonador». O sea, una tarima. «Ah, bien, vale, una tarima y elementos. ¡Bueno, pues ya está, con eso es suficiente!». Entonces las *Gracias mohosas* era una tarima circular, y una serie de blandones, de cirios, alrededor [...] unas sillas y ya está. Pero cuando yo diseñé aquello, estaba trabajando en la idea y llegué al círculo y a la vela, yo estaba usando una imagen, porque eso se iba a estrenar en [el festival de] Almagro, una imagen del teatro de Almagro de una enciclopedia — para no despistarme y que no se me olvidara el espacio del teatro aquel que es un corral de comedias, bastante particular. Pero cuando terminé con la idea, me di cuenta de que en la misma página - y no había sido consciente - en la misma página había una imagen de un aparador del siglo XVII con un plato dorado y una vela. Entonces, inconscientemente, se me había colado, sin darme cuenta, aquella imagen del plato y la vela. Por otra parte era una especie de plato de basura porque las gracias mohosas son unos personajes ... Son eso, tres gracias mohosas y cuatro medio hombres, un manco, uno al que le faltan las piernas, un ciego y un tartamudo o un mudo. Una cosa muy escandalosa, escrita por una señora, que la escribió para su hermana que era monja, es una cosa increíble. Es un entremés, dice la autora, para ser representado «en el recato del convento» [risas]. [...] Y aquello es ... Con un lenguaje barroco que yo al principio se lo decía, «Esto es imposible, *Chino*,

esto no se puede montar, esto no hay quien lo entienda». Pero el *Chino* encontró una fórmula que fue magnífica, que fue meterlo por tangos [flamencos] ... Por bulerías y tangos. Y el lenguaje ese, leguleyo, barroco, ese lenguaje imposible... [...] Una cosa escandalosa ... Gongoriano, pero gongoriano. ¡Pero metido por tangos y por bulerías, funcionaba de p\$#% m#~&%!

José Sánchez-Laulhé [JSL]

Hablábamos el otro día de las escenografías de Fernando Simón⁵ dando los datos de los fallecidos por COVID ... Te quería preguntar por alguna escenografía de nuestros políticos que veas importante, y ¿cómo la harías tú? Por ejemplo, para la próxima aparición del rey emérito.

AS

Nuestros políticos son muy malos actores. Empezando por ahí, por mucha escenografía que tengas, con malos actores no vas a ningún sitio. Y Fernando Simón es un actor pésimo, es un desastre [risas]. [...] Yo no tengo nada en contra Fernando Simón, me parece una persona muy respetable, que ha hecho un trabajo estupendo, pero como actor es un desastre. Todo lo que le pongas se lo cargará ... No tiene voz ... Con ese vestuario que saca ... Y los políticos, no hay manera de cogerlos por ningún lado. [...]

[5] Fernando Simón fue el portavoz del Gobierno de España durante la pandemia de 2020-21, omnipresente en los medios durante aquel período.

AJ

Tú siempre hablabas del teatro de la Grecia clásica, Epidauro y la transformación colectiva...

AS

Inmensos cuencos excavados en la montaña y abiertos al sol poniente para rituales de auto-conciencia colectiva. El círculo numérico, el claro del bosque, el círculo de la tribu, el círculo original se abría a la Naturaleza en el teatro griego. ¿De dónde procedía la energía de vida y pensamiento de las polis griegas? ¿Dónde se originaba el espíritu de independencia de los griegos? Los teatros griegos eran máquinas de identidad, de energía identitaria. Un lugar importantísimo para reunirse. Los griegos iban al teatro conociéndose el guion. Como van los sevillanos a la Semana Santa. El gobierno de la polis pagaba un «óbolo» a cada espectador por ir al teatro y otro para la comida. Los gastos del espectáculo eran sufragados por los ricos de la ciudad. La gente se pasaba allí horas y horas hasta ver ponerse el sol. En esos cuencos abiertos en la montaña orientados a poniente ... Allí se gestaba la batalla de Marathon, allí se gestaba la identidad griega. Son máquinas poderosas. En la Modernidad no tenemos nada parecido. Bueno, quizás los estadios de fútbol. Ahí hay un proceso identitario importante ... Nosotros y ellos. Hay algo de aquello, pero a un nivel muy diferente, mucho menos serio. Aunque se pueden matar por el tema de la hinchada de fútbol. Pero no llega a ser la batalla de Marathon.

Y es curioso porque se ha hablado mucho de la acústica de esos cuencos. Y esos cuencos tienen muy mala acústica. Solo tienen sonido directo, no tienen ningún «reverb». Por tanto es el sonido que viene directamente de la boca del actor - quizás potenciado por la máscara - y reflejado por el proscenio. [...] Ocurre que los árboles generan un rumor, una frecuencia, que tiene unas armonías con las frecuencias de la voz humana, de tal manera que da la sensación de que se oye muy bien, es una cuestión de ilusión, de sensación. [...] Es curioso, ¿no? Increíble. Epidauro. Muy relacionado con la sanidad. Los teatros se asociaban, en muchas ocasiones, a hospitales. Dedicados a Asclepios ... De la salud mental. Y se curaban las enfermedades mentales con el sonido. Introducían a los enfermos en unos caminos subterráneos y allí había unos sonidos. Y así curaban, o pretendían curar, las enfermedades mentales. Curioso ... Los griegos.



**Antonio Sáseta paseando por el Cerro del Águila,
con jóvenes vecinas en segunda plano.
Fotografía: Stefania Scamardi, 2021.**

CONVERSACIONES CON ANTONIO SÁSETA

*We dwell critically upon the mass of fables termed history.*¹

A.N. Whitehead

Aquí concluyen estas *Conversaciones con Antonio Sáseta*. Habíamos empezado con la idea de un abecedario filosófico a lo Gilles Deleuze y acabamos, más bien, como las *Mil y una noches de Hortensia Romero*, un modelo probablemente más apropiado, seguro que más flamenco. Siguiendo con los gaditanismos, en nuestra edición de las conversaciones esperamos haber estado, según le preocupaba a nuestro protagonista, «más chirigoteros que comparistas». Hasta nos pareció entender en algún momento de estas charlas que esto podría ser una de las claves para la salida del atolladero planetario, «capitalocénico» que dicen algunos, en que parece que nos encontramos.

El «Antonio Sáseta» que aquí hemos presentado, editando con cariño pero sin rubor las transcripciones de nuestras conversaciones, es, por supuesto, uno de los muchos

[1] *Adventures of Ideas*, 1933: «Nos demoramos críticamente en la masa de fábulas llamadas historia».

posibles. Seguro que familiares, amigos, antiguos estudiantes y demás tendrán el suyo propio, diferente.

Sea lo que fuere, nos pareció importante no dejar de hacer un libro como este. Como sugería Whitehead, y aunque a estas alturas podría dar algo de reparo repetirlo, parece efectivamente crítica la elección de las fábulas con las que construimos eso que llamamos historia. Con este modesto «librito» hemos querido dejar constancia de esta fábula para nosotros importante, con las andanzas de uno de nuestros héroes preferidos. ¿O es más bien antihéroe? Ustedes dirán.

Los materiales del proceso de producción del libro han quedado recogidos en un archivo digital para aquellos que los quieran consultar. En el archivo se incluyen las grabaciones de audio y las transcripciones completas de las conversaciones con Antonio Sáseta aquí editadas. También las grabaciones de otras conversaciones que no llegamos a transcribir y materiales complementarios varios como fotos y dibujos. Puede accederse a esta información en la dirección web https://quijeta.nam42.cc/conversaciones_2020 (código QR en la página siguiente). Esta web se mantendrá accesible en Internet, salvo imprevistos, al menos hasta el año 2030. Es intención de los editores continuar con las conversaciones, que se tratarán de convocar debidamente para así poder contar con todos los amigos y lectores que quieran participar. No descartamos que las nuevas conversaciones y la ampliación del archivo den ocasión en el futuro a la edición de nuevos volúmenes de «documentos sasetianos».





Málaga, septiembre de 2021
Los editores junto a Sáseta en el Cerro del Águila.
Fotografía: Stefania Scamardi, 2021

