

# ARTE

«De Julio Antonio a Subirach»: ese fue el título que, a la manera de una ráfaga, pasó por mi mente cuando reparé en que, ahora mismo, aquí en Madrid, y por razones y motivaciones muy distintas, hay abiertas dos exposiciones de dos catalanes significativos de la escultura contemporánea. Pero cada uno por su parte, bien merece un comentario especial, y otro día será el de Julio Antonio. A mí, por cierto, no me defraudó la exposición de Julio Antonio. Le tenía miedo porque, aquí al menos, ese nombre constituía casi un mito. Para los hombres de otras generaciones, ese nombre llegaba a ser como una coartada. «Nosotros no fuimos nada... ¡pero Julio Antonio!» —se nos llegaba casi a decir—. Tuvo ese nombre, para constituirse en mito, los tres ingredientes que son fundamentales para ello: Obra bien hecha, vida novelesca y muerte prematura. Pero ya volveré sobre eso, porque hoy Subirach bien vale una crónica.

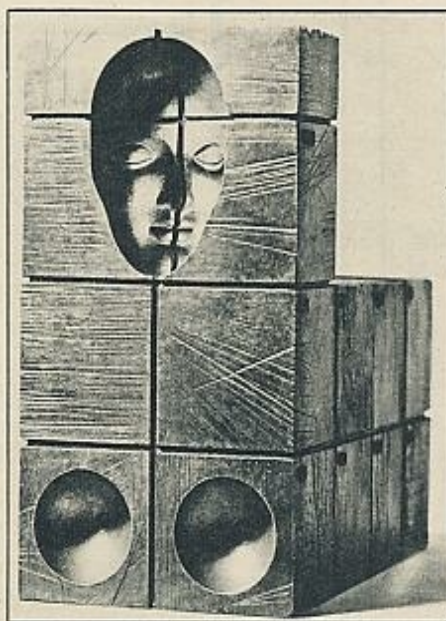
## Subirach. En las galerías Skira. Madrid

Ahora sí, Subirach empieza a ser un maestro de la escultura. Ahora sí. Antes..., antes no era más que un escultor. Antes estaba presionado por sus propios descubrimientos. Su escultura se resentía de un cierto formalismo... Cuando estaba atado a la representación, sus personajes parecían nacer de una previa forma curva que siguiera una ley de inercia autogenerativa... Cuando se liberó de ello por el vehículo de la «abstracción», quedó como prisionero de una legislación paraboloidal, con oquedades diédricas y una cierta tectónica de líneas paralelas... Pero Subirach había nacido en 1927, y nadie puede ser dueño de un magisterio si previamente no es dueño de su propio oficio. Y menos que nadie, un personaje como Subirach, cuya estructura mental (yo no lo conozco muy bien, pero lo supongo) le prescribe una responsabilidad extremada con el oficio de esculpir.

Ahora —es lo que cabe deducir de su exposición últi-

ma— es evidente que Subirach ya es un escultor. Ya no lucha contra las dificultades de su oficio, sino contra las de su magisterio. ¿De dónde, de qué factores de su obra o de su vida extraigo los datos para llegar a tal conclusión? De su evidentísima capacidad problemática. Aclaro: de su evidente capacidad para plantearse problemas... No hablo aún de soluciones. Esas, las soluciones, las logrará o no. Pero lo importante en arte es el problema mismo... Un arte es verdad, está vivo, cuando se realiza en torno a problemas; un arte es mentira, es académico —está muerto— cuando capitaliza en su favor viejas soluciones establecidas...

Pues lo que le pasaba antes



al arte de Subirach era que trataba de resolver viejas soluciones resueltas. Pero él trataba de resolverlas porque, para él, eran problemas, lo cual vitalizaba a su escultura. Lo que es ejemplar, lo que es bueno de Subirach, es que cuando él resolvió esos problemas particulares, cuando los convirtió en soluciones... es decir, cuando alcanzó el grado verdadero de escultor, no se durmió en la solución establecida, sino que, sobre la tierra aún removida de esa solución, abrió los cimientos de un nuevo problema.

¿De qué problema? Del de su magisterio. A ver si consigo aclarar esto. Antes, en el enfrentamiento de Subirach con la materia moldeable, él le hacía preguntas a la mate-

ria con destino a su escultura. Ahora, en el mismo enfrentamiento, Subirach hace preguntas con destino a la escultura. Lo que pasaba antes, en la confrontación de la obra de Subirach con el espectador, es que esa obra respondía a la pregunta «¿Quién?». Lo que pasa ahora, en esta etapa de ascensión magistral de Subirach, es que su obra responde a la pregunta «¿Qué?». La respuesta (si es que la hay, porque lo importante sigue siendo el problema, no la solución) ahora es más universal, más colectiva, más para uso de todos. El arte de Subirach ha pasado, casi sin darse cuenta de ello, de una expresividad personal a un testimonio colectivo. Por eso, ahora, el arte de Subirach alcanza la

forma ocupa un lugar en el espacio. Subirach también, pero no le basta la respuesta. Quiere saber cómo es el negativo de la forma ocupada... Y quiere saber más: quiere saber cómo se comporta ese negativo enfrentado a su positividad... Es una manera de señalar las presencias de las ausencias. Algo queda del paso de los seres por algún lugar. ¿Será la Historia? Si no lo es, será por lo menos el arte... Pero del problema del negativismo de la ocupación, y como siguiendo un impulso natural, pasa Subirach al problema del hueco... y desde el hueco al del vacío, que no es aún el del espacio: el espacio es el vacío sometido a mensura, como esas oquedades señaladas por esferas aparentemente suspendidas...

Esto no es una monografía sobre Subirach. Si así lo fuera habría que estudiar a fondo cada uno de los problemas que plantea. Por ejemplo, el de los perfiles negados por sí mismos, prolongados en su propia perspectiva distante. O el de la serialidad, el de la forma que, al repetirse, no se multiplica porque, en su conjunto, se niega a someterse a una posterior división...

¿A dónde llegará ahora Subirach con sus problemas? ■  
MORENO GALVAN.

## LIBROS

### «El lenguaje artístico»

La obra de Valeriano Bozal «El lenguaje artístico» no ha nacido exenta de tensión cultural. Eran muchos los que la esperaban como se esperan los puntos sobre las íes, a manera de dura vara sobre los costillares de las relajadas mulas de la supuesta intelectualidad alegre y confiada del país. Tras la ecléctica *Teoría de la sensibilidad* de Rubert de Ventós, tras los poemas filosóficos de Eugenio Trias, la voz que suele parapetarse detrás de las nubes para anunciar la llegada «del hijo bienamado», jugaba fuerte la carta Bozal. «El lenguaje artístico» era, pues, un libro esperado, a la

defensiva por unos y como respaldo de un posible ataque por otros. El nivel que caracteriza nuestro presente cultural es el polémico, y la obra de Bozal llegaba «polemizada». Sin embargo, la primera sorpresa que aporta el libro es la de su relativa extraterritorialidad polémica, es una obra resultado de un esfuerzo de autoclarificación cultural. Como si el autor, desde Adán y Eva hegeliano al *happy end* Della Voipe, pasara con el lector la historia de sus creencias, para llegar a una conclusión que pareciendo de compromiso no lo es: «La nueva sociología del arte se basa en un análisis preciso del lenguaje artístico». Dentro de las coordenadas en las que se mueve Bozal, llegar a esta conclusión no ha sido fácil, ni lo es sustentarla. Bozal se pronuncia de esta manera contra el simplismo sociologista, sin condenar el método sociológico. No soy partidario de las solidaridades oportunistas, y por eso me niego a considerar esta conclusión un paso decisivo hacia la ONU de las Españas culturales. Le doy valor precisamente como considerable paso adelante dado por el sector más determinante de la conciencia crítica del país.

«El lenguaje artístico», en mi opinión, debe comprenderse como un importante informe sobre las teorías de la lectura artística, en relación con las condiciones de producción y como un intento de clarificación sobre la relación entre dialéctica histórica y dialéctica artística. Expone Bozal, por una parte, las insuficiencias de la interpretación crítica externa, desde un nivel privilegiado, y, por otra parte, critica el hegelianismo evidente en las concepciones del desdoblamiento dialéctico. Parafraseando a Marx, al abordar el examen de la fase artística, no puede ser explicada sin recurrir a las demás relaciones de la sociedad. Pero también —y aquí llegaríamos a intuir la proximidad del *happy end* lógico dellavolpiano— queda deformada la interpretación de esa fase desde un nivel externo desigualmente condicionante.

La *totalidad dialéctica*, según Bozal, supera esta falsa opción: «... existe un dominio del arte que posee una lógica interna, dialéctica interna que puede no coincidir con la general de la sociedad». Esa no coincidencia, supongo, puede incluso ser explicada gracias al recurso de las restantes relaciones de la sociedad.

# taurus ediciones, s.a.

## JOSE LUIS ARANGUREN EL CRISTIANISMO DE DOSTOIEVSKI

La lucha en torno a Dios, a la vez contra y junto a Dios, es el argumento de la obra de Dostoievski. Novela que consiste en una puesta a prueba del ateísmo, del nihilismo, también de la vida sin Dios... Es este uno de los varios planteamientos sobre los cuales rota el pensamiento del profesor Aranguren, en su ejercicio de lectura de la obra del gran novelista ruso.

Colección «Cuadernos», núm. 100. 50 pesetas.

## FEDERICO SOPEÑA DEFENSA DE UNA GENERACION

He aquí un libro «personal» que quisiera ser comunitario, dice el autor. En él se repasa objetivamente —no se trata de una improvisación o de un desahogo— una época de la más reciente historia española, los años inmediatamente siguientes a nuestra posguerra y la generación que animó ese período: Aranguren, Laín, Ruiz-Giménez, Álvarez de Miranda... La Universidad, la nueva Iglesia, la tensión entre generaciones, son temas que Sopeña analiza de forma ciertamente ejemplar.

Colección «Cuadernos», núm. 101. 50 pesetas.

## RICARDO GULLON TECNICAS DE GALDOS

Desde la mirada del autor, lo esencial son los medios —las técnicas— de que se ha servido para llevar a cabo la creación de un mundo imaginario. Gullón, convencido de que el conocimiento de estas técnicas es el método más adecuado para comprender totalmente la obra galdosiana, penetra en ellos y logra esclarecer y dar vida a una realidad imaginaria, que es, al mismo tiempo que novela, la realidad cotidiana en que cobra existencia.

Colección «Ensayistas de Hoy», núm. 68. 150 pesetas.

taurus ediciones, s.a.

PLAZA DEL MARQUES DE SALAMANCA, 7  
MADRID-6

CONSEJO DE CIENTO, 167  
BARCELONA-15

Y hasta aquí me parece que se ha llegado a la más perfecta fórmula de comprensión del pasado literario. De esta manera, gracias a esta superación del superestructuralismo privilegiado extra-artístico y del desdoblamiento dialéctico, los críticos marxistas han podido leer a escritores posteriores a Balzac. En cambio, no alcanzo a ver qué resultados ha aportado esta dialéctica superadora en el terreno de la «actualidad» cultural, artística, es decir, en el terreno de las reales y actuales relaciones del artista con la sociedad y el Estado en los países del campo socialista, y ni siquiera alcanzo a ver una posible aplicación de esta superación del superestructuralismo externo en el extenso e importante campo de la crítica marxista legal radicada en Occidente.

Se me revela totalmente «occidentalizada» (es decir, condicionada por la lógica interna de la cultura burguesa) la tesis de la dialéctica total superadora de la posible oposición entre dialéctica histórica y artística, a la vista, por una parte, de la supervivencia del stalinismo en la política cultural del campo socialista y, por otra parte, del voluntarismo proletarizador de la revolución cultural china. De todo ello deduzco (Bozal prescinde de una crítica abierta del stalinismo cultural porque, lógicamente, para eso está el diario «Arriba») que Bozal, como todos sus equivalentes críticos occidentales, sólo posee evidencias teóricas y culturales de la cuestión; insuficientes sin la experiencia de comprobar legislaciones culturales en consonancia con su «happy end». Sin embargo, como conclusión convencional, que culmina un largo razonamiento, que va desde el Adán y Eva hegeliano al beso final de Della Volpe, *El lenguaje artístico* es lo más que podía dar nuestra cultura sobre el asunto y su lectura es una magnífica ocasión de creerlos en posesión de un nivel y una capacidad de discutir sin agredir que no se corresponde a la realidad. Porque hubiera sido muy interesante que Bozal hubiera prescindido de análisis tan distanciados como los suscitados por Balzac-Proust y Robbe Grillet, y hubiera adaptado sus construcciones teóricas a la historia cultural española.

El libro (como todo lo que se escribe en las naciones-provincia) no puede medirse con otras medidas que las españolas. Es posible, aunque

difícil, que la creación artística del país aún consiga sorprender de vez en cuando a la cultura artística universal, seguir violándola y modificándola en cierta manera. Lo imposible es que de la casi nada salga ciencia a nivel universal. Quiero decir que en las medidas españolas, la obra de Bozal es, hasta ahora, el mejor inventario teórico que se ha escrito en castellano sobre la conciencia del arte, pero por su voluntad compendiadora, por su voluntarismo didáctico, por sus inapelables concesiones a la elipsis, por sus evidentes horizontes convencionales es una obra escrita en, por, para, intra, hacia, desde España. No es, naturalmente, un reproche, sino una clarificación de lo que podríamos llamar la propia lógica del autor, que no puede separar su producto del nivel de captación de su entorno sociocultural. En Bozal hay una voluntad política que conduce a agotar todas las posibilidades de didactismo, jamás se arriesga a tener ideas en vano ni utilizar palabras en vano. Hay una evidente voluntad, conseguida de no engañar ni entusiasmar; prefiere enseñar que asombrar, y en la parquedad de su estilo hay una evidencia más de un higiénico ascetismo intelectual. ■

M. VAZQUEZ MONTALBAN.

## Teatro de José Ruibal

El caso de Ruibal es algo así como una de las máximas expresiones de la actual incomunicación entre las últimas generaciones de dramaturgos y nuestros escenarios. Hasta la generación de Lauro Olmo, estrenar para un autor que no hiciese la obra que acostumbra a ver el público era cosa ciertamente difícil, muy difícil, pero posible. Ejemplos hay en que los nombres de Olmo, Rodríguez Budet, Rodríguez Méndez, Carlos Muñoz, Martín Recuerda y alguno más aparecieron en las carteleras. Después, el corte ha sido aún más radical, y los escritores se han puesto a escribir y a pensar para un público, para unos empresarios, para unas compañías y para unos censores que no eran los nuestros.

Ruibal debe su primera «notoriedad» a una obra titulada «El asno», única finalista del último Premio sin premio Valle-Inclán. Luego varios hispanistas norteamericanos se lo han tomado en serio y lo han citado como un escritor dramático fundamen-