

# ARTE

Todo artista es hijo de padres conocidos. Habrá que repetir eso hasta lo insensato, en vista de que muchos de los artistas y amateurs de nuestros días se obstinan en la insensatez de negarle a la obra de arte el derecho a tener un aire de familia. La originalidad... ¿pero qué otra cosa puede ser "la originalidad" sino la huella de un origen? Si, claro; cuando le atribuyamos hay a alguien "originalidad", automáticamente le concederemos, situando a su producción en el principio de todo posible origen. Pero yo no puedo dejar de sonreír ante la idea de ese ser deificado, creador absoluto, que "inventó" a cada paso su propia creación. No hay un origen en cada artista, aparte de que el origen está fuera del arte, en la realidad, en el tiempo, en la situación.

Es curioso: todas las obras de arte de un tiempo determinado se parecen algo. Por eso, cuando se dispone de un oficio mínimo para calibrar la obra de arte, al echarle la vista encima a una obra cualquiera se le atribuye una edad. Es que tiene el aire de su tiempo y, con frecuencia, el aire de su circunstancia, de su lugar. Eso es así porque las realidades que dicha obra viene a sintetizar y a significar pertenecen inequívocamente a ese tiempo y no a otro.

Ahora bien, la originalidad del artista, insisto, viene determinada por la capacidad que ese artista tiene para hacer la síntesis de aquel origen que, repito, queda fuera de sí mismo, en su tiempo y en su circunstancia. ¿Todas las obras de un tiempo determinado tienen un cierto aire de familia? Todas. Hasta el punto de que si, suponiendo un ejemplo en el absurdo, una obra de arte fuese absolutamente "original" —en el sentido de absolutamente insólita— ya no sería una obra de arte: sería una extraña secreción de un individuo del grupo zoológico de los humanos. Para que sea obra de arte, para que sea, de alguna manera, comprensible por los demás individuos del mismo grupo zoológico, tiene que no ser absolutamente original en ese sentido de la originalidad de que antes hablaba. Para que sea comprensible tiene que haber en la obra de arte algo que sea común al autor y al espectador. Ese punto de identidad es el principio de todo lenguaje en que consiste la obra de arte, lo queramos o no. Por ejemplo, supongamos la obra de Tapies. Supongámosla en el tiempo de Velázquez. La sola suposición ya es absurda. La obra de Tapies, en el tiempo de Velázquez, sería una mancha sin significado. Es ahora cuando la comprendemos. ¿Comprender, comprender!...

¿Pero qué significa comprender? Comprender significa, en este caso, sentirse comprendido dentro de esa obra: advertir que, dentro de ella, hay algo que también a nosotros nos pertenece. Si, pero entonces... ¿quién es Tapies, qué es Tapies? Tapies es... el artista, es decir, el personaje que tiene la concesión de su tiempo para significar y sintetizar la realidad de todos.

Pero estas concesiones no son exclusivas. El artista vive en el seno de la Historia. Vive, lo quiera o no, en el seno de una tradición que le va dando pautas para realizar sus propias síntesis. En Velázquez no hay, no puede haber, nada de Tapies, pero en Tapies hay, lo quiera o no, algo de Velázquez (para poner un ejemplo en los antipodas de toda identidad). La obra de Velázquez actúa en la de Tapies aun cuando sólo sea para saber rechazar...

De todas maneras, sí, reconozco que hay artistas que han sabido hacer antes la síntesis de la realidad de la que son espectadores. Los otros artistas de ese tiempo, los que conviven la misma realidad, porque viven el mismo origen, tienen derecho a usar de esa síntesis. Porque la historia del arte es la Historia y está hecha de agregaciones ininterrumpidas. El artista que se vale mínimamente de una síntesis anteriormente establecida no tiene más remedio que hacerlo así, porque, al hacerlo, no se siente tanto un ladrón de síntesis anteriores, sino, por decirlo de una manera metafórica, como el pariente próximo de las intenciones de su maestro, como el hijo de una misma convivencia en la realidad. Los maestros y los discípulos en arte no se producen gratuitamente: los determina un parentesco de intenciones.

¿Pero cómo es posible entonces discriminar la legalidad de un continuador de lo que es simplemente plagio?

Toda obra de arte, cuando lo es verdaderamente, constituye un problema, se funda en un problema y se desarrolla problemáticamente. El plagio es el que toma al problema del verdadero artista y lo convierte

en su propia obra en solución. Un plagio no tiene problemas: tiene soluciones. El que no es un plagio, el que es un legal continuador, toma a la solución del maestro y en ella planta los cimientos de un nuevo problema.

Escribo todo esto a propósito de la exposición de dos jóvenes artistas canarios —uno escultor y otro pintor— en la galería Skira, de Madrid: Abad, el escultor; Fajardo, el pintor.

## José Abad y J. L. Fajardo, en galería Skira, de Madrid

De Abad, sobre todo de Abad, viene mucha gente para hablarme a media voz: «Cuidado, que si Chirino, que si Chillida...». Y es verdad; esta obra tiene aire de familia. Se le nota la influencia magistral de Chillida y de Chirino. Bueno... ¿y qué? ¿O es que Chillida y Chirino no son dos maestros? Si se le notara el aire magistral de, por ejemplo, Juan de Avelos, la cosa sería muy grave, pero, en ese caso, ni nos hubiéramos ocupado de él, porque éste ni es maestro ni es nada. Pero no: este joven escultor ha sabido elegir... Es decir, ha demostrado que es pariente próximo de la realidad que conforma a la escultura de los verdaderos maestros... Y, además, no es un plagio. Es, sencillamente, un discípulo. El ha tomado la realidad escultórica de aquellos dos maestros y, a partir de ella, convertida en su escultura en solución, ha plantado un nuevo problema. Claro está que la escultura de Chillida y la de Chirino está hecha con problemas. Por eso son lo que son. Pero Pepe Abad las toma como solución y con esa base edifica su propio problema. ¿Qué problema? El de las masas frente a una morfología

lineal que se desprende de ellas. O tal vez el de la forma frente a su propia lógica: el de la forma frente a la morfología. Ya me ocuparé de Pepe Abad en ocasión más propicia...

En cuanto a José Luis Fajardo, me molesta llamarle escultor-pintor, porque me molesta ese palabro: cuestión de estética de los fonemas.

Fajardo es un pintor, porque toda su definición, aun cuando se valga de los materiales escultóricos, se desarrolla en sentido bidimensional, pictóricamente: es un juego de masas definidas bidimensionalmente frente a un espacio bidimensional. Sus ondulaciones, su volumetría, dan un juego de luces, de sombras y de brillos que son pictóricos. Viven el lenguaje de las formas autogenerativas que recuerdan al organismo...

No puedo detenerme más en la descripción. Ahora me interesaba más mi manifiesto en favor de la originalidad de esos dos. Ya hablaré más adelante de ellos, en otras ocasiones. De todas maneras, mi maestro, Eduardo Westerdahl, le ha dedicado a cada uno una excelente monografía en el catálogo de cada uno para su presentación en Madrid.

Yo, por el momento, los incluyo en mi propia nómina. He ahí a un escultor y a un pintor. Con ellos hay que contar. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

## TEATRO

### «Pedro de Urdemalas», un oscuro balance

El Nacional de Barcelona, bajo la dirección de José María Loperena, cubrió ya su tercer peldaño en el Español, de Madrid. Detrás de «Los delfines» y «El enfermo imaginario», le llegó el turno a «Pedro de Urdemalas», la obra que, en su día, sirviera para la inauguración del nuevo teatro nacional.

Es curioso hasta qué punto la "subvención" oficial unifica a las compañías. Se diría que de ese dinero liberalmente recibido surge toda una estética; una estética que bien podríamos llamar, si es que

estas cosas caben en el campo de la estética, la "estética del teatro subvencionado". No tiene, pues, demasiado sentido echarle en cara a Loperena el radical predominio del decorativismo, de la solemnidad escénica, sobre la humildad creadora, la cordialidad y la imaginación; o de la retórica sobre el rigor ideológico; o del reverencialismo sobre el espíritu de actualización. Esas son cosas comunes a la mayor parte del teatro representado en el Español durante muchos años. Recibida la subvención, los espectáculos se alzan con un propósito, dominante, de justificar ese trato de favor; justificación que, dadas las circunstancias y la personalidad del donante, se busca a través de la ostentación de los medios empleados. Se trata de probar, en definitiva, que ese dinero "ha sido empleado" y que, dado el censo de actores y el aparato escenográfico —amén de lo aburrido del espectáculo—, jamás hubiera sido abordada una representación así por el capital privado.

El acuerdo tácito es indudable. Todo el mundo comprende que aquello sólo ha podido hacerse contando con una subvención, cosa que, automáticamente, acredita la legitimidad del intento. Los años no influyen para nada; se trata de un teatro cuyo curso estético e ideológico está detenido, sin que una representación deba ser tomada como presupuesto de la siguiente. Se está siempre en el mismo punto, justamente porque el público acepta, de un modo automático, que los teatros oficiales pueden distanciarse cuanto quieran del curso de la realidad. A la muy vieja duplicidad de la España oficial y la España real parece corresponder, con la mayor holgura, esta identificación de los teatros oficiales con la visión burocrática de España.

Yo comprendo muy bien que una parte de las subvenciones teatrales se invierta en la representación de títulos ilustres, en las sesiones litúrgicas de alta cultura, en los intentos en mostrar, de un modo tradicional, espectacular y ricamente montado, los textos un día estudiados en los cursos del Bachillerato. Hay un extremo pedagógico, una tentación paternal, que uno entiende perfectamente. Sorprende, sin embargo, que, junto a esta dedicación, no haya sitio para otras corrientes más vivas, subvenciones para una línea de representaciones más dinámicas, más cercanas a la realidad. Bien está la Comedia Francesa si se tie-



Fajardo

ne el T.N.P. de Jean Villar o el grupo de Planchon. Encontrarse ahora, sin embargo, con un teatro nacional recién creado, que reitera la inmovilidad, el conservadurismo, la falta de riesgo creador, de las más anodinas épocas de casi treinta años de teatros nacionales en Madrid, es un hecho cuya significación rebasa lo que uno pudiera escribir —en bien o en mal— de las tres obras y los tres montajes ofrecidos.

Otro extremo interesante es el de la relación que pueda existir entre la personalidad de esta compañía y la personalidad de Barcelona. Las críticas fueron allí, en su abrumadora mayoría, muy elogiosas, sin que, al menos en términos generales, se discutiera la vinculación cultural del trabajo a la posible personalidad de la ciudad. No soy yo, desde aquí, quien deba proponer ese tema, que me parece importante y que quizá explicaría la larga agonía cultural —junto a los grandes éxitos de títulos rabiosamente comerciales, sin el más mínimo interés— del teatro en Barcelona. En todo caso, aquí esa vinculación no la hemos visto, porque ya digo que los montajes no recordaron muchas noches del Español, por otra parte, siempre más frías e impersonales —lo que prueba hasta la saciedad la invalidez de la teoría tradicional de aproximación a los clásicos— que las del María Guerrero, en cuyo escenario han alcanzado el teatro oficial sus más altos niveles.

Decir que "Pedro de Urdemalas" es un texto históricamente valioso, o que la obra está bien movida, o que tal o cual actor está gracioso, o que Burgos ha concebido una brillante escenografía, carece sustancialmente de sentido, porque, por debajo del barniz artesanal, uno no encuentra los caminos que aclaran las bases u objetivos de la creación y del discurso. ■ JOSE MONLEON.

CINE

## Un viejo Chaplin, un Chaplin joven

«Pensamos demasiado y no sentimos suficientemente», dice el pequeño barbero judío

cuando, usurpando el puesto de Hynkel, pronuncia el discurso final de «El gran dictador». La frase, que, separada del contexto que supone la obra completa de Chaplin, y el propio discurso en el que va incluida, podría resultar equívoca, no lo es. Es, por el contrario, el resumen de su pensamiento, el resumen también de sus mejores obras y la expresión más clara de la contradicción en la que su autor se ha debatido continuamente. El Chaplin sentimental y el Chaplin pensador, siempre juntos, siempre disociados por los exegetas, ra-



ras veces han alcanzado un equilibrio tan excepcional como el que se produce en «El circo», la película que, al cabo de más de cuarenta años de su estreno, y en una versión nueva realizada por el propio cineasta, salta de nuevo a las pantallas, al amparo discutible de las fechas navideñas.

En 1968, Chaplin exhumaba uno de sus films más queridos, adaptaba su ritmo de dieciséis imágenes por segundo a las veinticuatro del sonoro, componía una partitura musical ex profeso e incluso cantaba con su propia voz una breve y maravillosa balada que le sirviera de prólogo, sobre unas imágenes repetición de las que veríamos más adelante. «El circo» adquiría así una nueva vida, una posibilidad de exhibición a públicos amplios, sin las adulteraciones que lo que despectivamente se califica de «céluloide rancio» suele, desgraciadamente, sufrir cuando se proyecta al cabo de los años, tráfese de los improcedentes comentarios del Ramos de Castro de turno, tráfese de acompañamientos musicales u

## Discurso final de "El gran dictador"

Lo siento, pero no quiero ser emperador. Ese no es mi oficio. No quiero gobernar ni conquistar a nadie. Me gustaría ayudar a todo el mundo —si es posible—, a los judíos, a los gentiles... a los negros... a los blancos.

Queremos ayudarnos unos a otros. Los hombres son así. Queremos vivir de la felicidad de los demás, y no de su desgracia. No tenemos ganas de odiarnos y despreciarnos. En este mundo hay sitio para todos. Y la buena tierra es rica y puede subvenir a las necesidades de cada uno.

La vida puede ser libre y bella, pero nos hemos perdido. La avaricia ha envenenado el alma humana, ha elevado en el mundo barreras de odio, nos ha hecho marchar al paso de la oca hacia la miseria y la matanza. Hemos descubierto el secreto de la velocidad, pero nos hemos encasillado. La máquina que produce la abundancia nos ha empobrecido. Nuestra ciencia nos ha hecho cínicos; nuestra inteligencia nos ha vuelto crueles y despiadados. Pensamos demasiado y no sentimos suficiente. Necesitamos humanidad antes que máquinas. Más que inteligencia, necesitamos bondad y dulzura. Sin estas cualidades, la vida no será sino violencia y todo se habrá perdido.

El avión y la radio nos han aproximado. La propia naturaleza de estos inventos es una llamada a la bondad del hombre, una llamada a la fraternidad universal, a la unidad de todos. En este mismo momento mi voz alcanza a millones de seres a través del mundo, a millones de hombres, de mujeres y de niños, desesperados, víctimas de un sistema que lleva a los hombres a torturar y a encarcelar a los inocentes. A los que puedan oírme les digo: «No desesperéis». El infortunio que pesa sobre nosotros no es debido más que a la avaricia, a la amargura de los hombres que temen el progreso humano. El odio de los hombres pasará, y los dictadores mueren. Y el poder que han usurpado al pueblo volverá al pueblo. Y mientras los hombres siguen muriendo por ella, la libertad no morirá.

¡Soldados! No os entreguéis a esas bestias, a esos hombres que os desprecian, que os someten a servidumbre, que reglamentan vuestra existencia, que os dictan vuestros actos, vuestros pensamientos y vuestros sentimientos. Que os hacen marchar al paso, que os tratan como ganado, que os utilizan como carne de cañón. No sois máquinas. Sois hombres. Con el amor de la humanidad en vuestros corazones. No odiéis. Sólo odian los que no son amados... los que no son amados y los monstruos.

¡Soldados! No luchéis por la esclavitud. Luchad por la libertad. En el decimoseptimo capítulo del Evangelio según San Lucas está escrito que el reino de Dios se encuentra entre vosotros... no en el corazón de un solo hombre o de un grupo de hombres, sino en todos los hombres. En vosotros. Vuestros, el pueblo, tenéis el poder... el poder de crear máquinas. El poder de crear la felicidad. Vuestros, el pueblo, tenéis el poder de hacer a la vida libre y bella, de hacer de esta vida una maravillosa aventura. Entonces, en nombre de la democracia, utilicemos este poder, unámonos. Luchemos para crear un mundo nuevo, un mundo que conceda a todos los hombres la posibilidad de trabajar, que ofrezca un porvenir a la juventud y seguridad a la vejez.

Los tiranos han tomado el poder prometiéndonos todo esto. Pero mentan. No cumplen sus promesas. Nunca las cumplirán. Los dictadores se liberan, pero esclavizan al pueblo. Luchemos ahora por liberar al mundo, por abolir las barreras entre las naciones, por terminar con la rapacidad, el odio y la intolerancia. Luchemos por un mundo edificado sobre la razón, por un mundo en que la ciencia y el progreso conduzcan a la felicidad universal. Soldados, en nombre de la democracia, unámonos.

Hannah, ¿me oyes? Estás donde estás, alza los ojos. Levanta la vista, Hannah. Las nubes se disipan. El sol asoma. Surgimos de las tinieblas para ver la luz. Penetramos en un mundo nuevo, un mundo mejor, en el que los hombres vencerán su rapacidad, su odio y su brutalidad. Alza los ojos, Hannah. El alma del hombre ha recibido alas y, por fin, empieza a volar. Vuela hacia el arco iris, hacia la luz de la esperanza. Alza los ojos, Hannah. ¡Alza los ojos!

CHARLES CHAPLIN

onomatopéyicos desafortunados. Curiosamente, «El circo», uno de los films predilectos de su autor, no es objeto de la menor alusión en su autobiografía, posiblemente debido a que en el momento de su realización Chaplin atravesaba una de sus peores crisis, originada por el divorcio de Lita Grey y la campaña desencadenada con tal motivo por la prensa de W. R. Hearst. Por ello, posiblemente, se trate de uno de sus films más amargos, más crueles, al tiempo que de uno de los más cómicos.

La escena, nada más comenzar el film, en que Charlot quita el pan de la boca al niño, o, ya hacia el final, la en que, mientras sustituye al rey del alambre, una jauría de monos se ensaña terriblemente con él, son de lo más patético y de lo más irrisiblemente divertido que se haya visto en una pantalla. Por su parte, las escenas en que el director del circo le hace contemplar la actuación de los «clowns», el número de Guillermo Tell y el de la barbería, son la más lúcida y eficaz reflexión del cómico sobre su arte, y si en cierto modo remiten a «Candilejas» en sentido amplio y a «Un rey en Nueva York», en un terreno de citación casi directa, quedan muy por encima de estos films posteriores en cuanto a frescura, espontaneidad y, en último término, seriedad de planteamiento.

Si toda la obra de Chaplin es como un espejo en el que se refleja su vicisitud humana e ideológica, si determina parte de ella puede resultar escasamente afortunada no por la personalidad reflejada, siempre admirable, sino por el modo de ser llevada a cabo la reflexión, «El circo» cuenta, sin duda alguna, entre sus tres mejores films largos —los otros dos serían «La quimera del oro» y ese «Monsieur Verdoux», tan absolutamente necesitado de una revisión— e incluso entre lo mejor de toda su producción. Film número setenta y dos de aquella, situado entre «La quimera» y «Luces de la ciudad», último enteramente mudo —en su versión primitiva— de los que realizara, «El circo», obra maestra, nos devuelve al mejor Chaplin, al Chaplin vivo, poeta, cruel cuando es preciso, al margen de la imagen deformada que han acabado por dar de él tantos falsos exegetas y tantos «recuperadores» oportunistas. ■ CESAR SANTOS FONTENLA.