

de la pareja fueron casi siempre tumultuosas y anticonvencionales; en más de una ocasión, impulsado por su desmedido vitalismo, Scriabin defendía públicamente los presupuestos de una absoluta libertad sexual. Esa libertad sexual, escandalosa a los ojos de sus contemporáneos, se relacionaba estrechamente con un sistema convivencial adecuado a unas exigencias concretas, que él imaginaba inserto en las concepciones del socialismo. Durante una larga etapa de residencia en Suiza, participó de las inquietudes de algunos grupos de exiliados rusos cuyas ideas fluctuaban entre el materialismo histórico de Karl Marx y el socialismo «hiper-utópico» del conde León Tolstói. Más tarde, cuando residió temporalmente en Bruselas (1908-1910), se adhirió a una sociedad de Teosofía, y, bajo el influjo de las filosofías orientales, evolucionó hacia una especie de misticismo especulativo, en el que tenían generosamente cabida tanto las ascéticas creencias budistas como la sublimación práctica del erotismo más exacerbado.

Sin embargo, sería injusto minimizar a Scriabin hasta el extremo de presentarle como un personaje pintoresco y vitalista dominado por irreprimibles delirios sexuales. Alexander Scriabin fue, ante todo, un músico original e inimitable. Al principio, condicionado sin duda por su asombrosa facilidad para la interpretación pianística, escribió piezas al estilo de Chopin y de Liszt. Posteriormente, la influencia de Wagner le hizo derivar hacia un peculiar cromatismo sonoro; por otra parte, los textos teóricos del autor de «Tristán» le indujeron a considerar a la música como manifestación estética total. Y así, en sus obras sinfónicas más significativas —«Poema divino», «Poema del éxtasis», «Prometeo» (o «Poema del fuego») —, manejaba conjuntamente los conceptos de tonalidad, timbre, color, olor, etcétera. Scriabin llegó a identificar los tonos de la escala musical con una personalísima gama de colores (do = rojo, re = amarillo, mi = azul celeste, fa = carmin, sol = naranja...). Asimismo, al trazar los esquemas básicos de su poema sinfónico «Mysterium», pretendía que los oyentes participasen espontánea y activamente en el desarrollo del espectáculo. En realidad, los presupuestos estéticos de Scriabin reflejaban conscientemente la saturación «ad absurdum» de la mentalidad romántica. Su intención primordial, frustrada por la muerte, fue la de dar

un definitivo cerrojo al romanticismo. Y no, como Mahler, agotando sus posibilidades expresivas, sino dilatándolas o deformándolas hasta la enormidad. O acaso, sin sospecharlo, hasta la caricatura.

Muerto Alexander Scriabin, su figura se diluyó lentamente en el silencio. Unos escasos discípulos de menor cuantía artística no pudieron impedir que las posteriores generaciones redujesen la imagen del gran pianista e insólito compositor a un recuerdo difuminado por una piadosa nostalgia. ■ S. R. SA' TERBAS.

ARTE

Yo no tengo la culpa de haberme incorporado tan tarde al comentario crítico de las exposiciones de esta temporada. Empecé, la semana pasada, por la de Pepe Ortega, pero es que llegué a Madrid con el tiempo justo para verla en su último día. En realidad, eso me ocurre ahora con todas las demás: la de José Guerrero, la de Joaquín Vaquero Turcios, la de Viola, la de Elena Colmeiro, la de Javier Clavo, la de Pascual Palacios... ¿Por cuáles habría que empezar? Veré si es posible comentarlas de dos en dos, dándole el orden con que aquí las he enunciado, aun cuando algún comentario llegue cuando la exposición esté cerrada. Después de todo, eso pasa siempre con la crítica de arte.

José Guerrero, en la galería Juana Mordó, Madrid

Guerrero nos tenía acostumbrados, en la obra que le conocemos, al predominio absoluto de la pintura —del color, de los grandes campos cromáticos, de la alegría colorística— sobre cualquier otra facultad posible desde su propio oficio. Por ejemplo, era muy evidente en esa obra la dimensión, casi ostensible, de un virtual modelado de las materias —ese cultivo tan característico de la pintura española en los últimos veinte años—, o la renuncia de la posible entrega a una expresión casi dramática de las grafías, ya que no a la mismísima línea argumental. Guerrero, en la línea que le conocemos —insisto en ello, porque se ha desarrollado tanto en los Estados Unidos como en España—, nunca quiso

traspasar las fronteras que él mismo se había trazado, con un colorido brillante, pero acuoso y con una organización «joie de vivre» de sus manchas de color, sin implicaciones dramáticas. En su momento, yo mismo quise ver en eso una consecuencia del escenario americano —neoyorquino— donde se había desarrollado principalmente esa pintura, porque, en efecto, la gran escuela americana —y en eso consiste parte de su originalidad— en los últimos años ha desarrollado más bien una última forma del impresionismo, en tanto que la europea desarrolló una última



VAQUERO TURCIOS: «BANDERA ARDIENDO».

forma del expresionismo. (La definición «expresionismo abstracto» que muchos teóricos americanos le dieron a su aformalismo era, en realidad, mucho más aplicable a la pintura europea de aquel tiempo.)

Pero ahí tenemos la última exposición de José Guerrero que viene a rectificar todo lo que iba diciendo. No: no viene a negar lo que iba diciendo; viene a ampliarlo. José Guerrero no ha renunciado ni a su color líquido ni a su alegría pictórica; ni ha tratado de incidir en el campo de las materias rugosas ni ha buscado una línea de expresividad más o menos violenta. Sencillamente, ha accedido a poner en evidencia su acatamiento a unas estructuras... Poner en evidencia, digo, porque él siempre contó con un magisterio estructural para la ordenación de sus espacios cromáticos, pero ese magisterio se ejercitaba antes desde la penumbra de las creencias mientras que ahora se ejercita desde la luz de las ideas. Antes, todo estaba organizado desde un sentido del orden; ahora, todo se organiza desde un sentido de la geometría. Un sentido, digo, para señalar

de alguna manera que no se trata ni de un orden dictatorial ni de una geometría fanática. Eso, el orden y la geometría quedaba, antes y ahora, en su pintura, como en un discreto y mesurado fondo de las cosas, con voto pero sin voz. La pintura no acepta sin resistencia una legislación extrapictórica. Y José Guerrero, eso es evidente, es, sobre todas las cosas, un pintor.

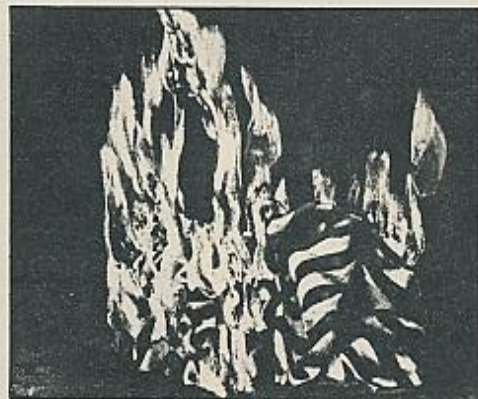
Joaquín Vaquero Turcios (Museo de Arte Moderno)

Hace unos años usé un adjetivo para aplicárselo especialmente a la pintura del más joven de los Vaquero. La llamé «épica». Ha pasado el tiempo, algo se ha transformado —claro está— en la pintura de ese hombre, pero ese adjetivo le continúa siendo aplicable. Pensaba entonces —y ahora— en el concepto brechtiano de esa palabra en su aplicación conceptual a un posible drama moderno.

Lo que le ocurre a esa pintura es que —como la más característica pintura española, y no sólo la de este tiempo— vive en el seno de la contradicción. Es una pintura que posee una fortísima base

una ilustración al mito de Prometeo: Prometeo, más o menos encadenado, debe ser el hombre —o el concepto— que se debate en esa exacerbación flamígera que es la nota dominante de toda la exposición. De todas maneras, mi alusión no tenía un argumento tan fácilmente ilustrativo. Yo hablaba, lisa y llanamente, de contradicción. De contradicción creadora, si se me permiten palabras altisonantes. Más de una vez he hablado de ese carácter contradictorio que circula por lo mejor de la pintura de España y que es el elemento de donde ella saca lo más duro de su carácter dramático y expresivo...

Como no quiero echar mano de argumentos demasiado fáciles, no me gustaría hablar aquí de la ascendencia americana del Vaquero joven para argumentar que de ella se desprende una épica que también es americana. Prefiero suponer que la influencia, si es que existe, es directa, sin más. La de una épica de la gesticulación, y hasta de la masificación argumental... Algo de las mejores lecciones de muralismo mexicano... algo de las mejores palabras de José Clemente Orozco... ¿no



Guerrero: «Crecientes con rojo».

arquitectónica, lítica, con frecuencia ciclopea... Y, sin embargo, su voz, su argumentación, no quiere ser —no puede ser nunca— la voz de la construcción ni la de las estructuras, sino la del drama —la del argumento— que circula por debajo de ellas. Con todo... Si las estructuras no quieren tener voz, ¿por qué quieren tener tanto énfasis? De todo eso, de esa contradicción, se desprende un elemento dramático... prometeico. Esa palabra parece en esta exposición demasiado fácil. Porque toda ella, la exposición entera, se diría que es como

se diría que circula por esa pintura?

Con todo, hay algo que yo, desde aquí, tendría que pedirle, modestamente, a Joaquín su requisitoria y su protesta. Vaquero: que aclare más aún. Para que su voz no clame en el desierto, tiene que darnos algo más que voz: tiene que darnos la palabra.

Tiene que darnos la palabra, porque su voz —y esa ya la tiene— es una de las voces más poderosas del universo pictórico. La voz ya la tiene. No le falta nada más que eso: la palabra. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.