

tante hacia un enfoque estructuralista de la obra— estudiar las correcciones (variantes) en el seno de un sistema orgánico —el poema— en el que cada elemento cumple una determinada función, y en la que todos están absolutamente interrelacionados. No hace falta hacer hincapié en la influencia que sobre estas teorías críticas tuvieron las famosas tesis de Praga de 1929, así como la declaración conjunta de Tiñanov y Jakobson, que está considerada como la primera declaración estructuralista en materia de poética. Dentro de la misma línea, Contini iba a conceder una gran importancia a la noción de contexto —un mismo elemento puede adquirir dos valores funcionales distintos según en el contexto en que se inscriba—, enlazando así directamente con las teorías defendidas después por Umberto Eco en sus libros «Obra Abierta» o «La Estructura Ausente», en los que se hace patente, por otro lado, la orientación semiológica que caracteriza a una buena parte de la crítica de estos últimos años, y que tanto debe a la labor teórica del francés Roland Barthes.

Otra parte de esa crítica joven ha sufrido la influencia directa de la Teoría de la Información de Shannon y Wiener y aboga por un enfoque lingüístico-comunicativo del mensaje literario. Para los representantes de esta tendencia —Rosiello, por ejemplo—, el estilo no sería otra cosa que un concepto estadístico y por lo tanto mensurable. El valor de una obra de arte estaría, de algún modo, en función de su mayor o menor alejamiento de la media estadística (norma). A mayor ambigüedad del mensaje artístico, mayor cantidad de información, y de ahí —por un peligroso proceso deductivo— mayor valor.

¿Qué interés puede tener para nosotros un recorrido a través de la crítica italiana contemporánea como el que hace D'Arco Silvio Ava-

lle en una obra cuya traducción acaba de publicarse en España, y que le valió a su autor el premio Ugo Vassalini, en 1969? En mi opinión, un interés fundamental, pues los debates promovidos por la crítica de ese país tipifican en cierta manera las diversas corrientes estéticas y epistemológicas que de modo más general han coexistido o se han venido sucediendo en Europa en lo que va de siglo, y sobre las que diariamente crece la bibliografía en castellano.

■ JOAQUIN RABAGO.



El azar del calendario de exposiciones ha hecho coincidir en los mismos días del otoño madrileño a Jean Dubuffet y a Lucio Muñoz. Nada hay entre ellos de común; ninguna circunstancia puede identificarlos estilísticamente. Hay algo, sin embargo, que despierta en el comentarista la idea de una secreta y no formulada coincidencia: la noción, patente en ambos pintores, de una búsqueda de circunstancias primordiales y elementales; el toque tangencial con un mundo del primer día de la creación. Eso, y nada más que eso, me ha llevado a asociarlos aquí. ¿Asociarlos? No a amalgamarlos ni a confundirlos conceptualmente: a ensayar un paralelo interpretativo de su visión de las cosas, a diferenciarlos en el contraluz de sus coincidencias, tal vez a investigar la diversidad de sus resultados, frente a la identidad de sus propósitos.

Me referiré primero al parisino, a Dubuffet, no sólo porque es la figura que nos llega desde fuera, sino porque es mucho mayor que Lucio: los mayores, primero.

**Jean Dubuffet.
Galería Ynguanzo.
Madrid**

Tras los tiempos bélicos de Europa, al final de la quinta década del siglo —si no me traiciona el archivo elemental de la memoria—, Dubuffet fue uno de los artistas que más contribuyeron a sentar las bases del arte, que se presagiaba eminentemente aformal. Y como su acción tuvo lugar en Francia, en París, fue altamente significativa. Aquel movimiento de reivindicación bárbara de la materia no tenía un destino «materista», como la evolución posterior de su pintura nos ha demostrado. Tenía un destino que yo llamaría anticlassicista. Quizá fue Dubuffet el artista que con más lucidez se percató de que toda la revolución contemporánea del arte, desde Picasso hasta aquella fecha, no había conseguido superar el invisible condicionamiento subterráneo de la clasicidad, condicionante involuntaria de todos los idiomas estéticos occidentales. Cuando Dubuffet proponía lo que él llamaba «art brut» —y no sé bien si me atengo a la elemental ortografía francesa de esas palabras—, en realidad, aunque no lo dijera taxativamente, proponía un arte que no tuviese incrustada en su trama linfática la genealogía determinante del clasicismo. Por eso era un enemigo de la forma y un promotor de la antifoma: porque entre nosotros, los occidentales, la forma fue siempre la manifestación visible del clasicismo.

De todas maneras, el veterano Dubuffet no ha permanecido insensible a la acción del tiempo: evolucionó. La primera manifestación que le vi de su nuevo lenguaje fue en Venecia, en una exposición particular, hace cinco o seis años... cuando yo salía por ahí fuera. Esta exposición de Ynguanzo confirma plenamente lo que allí ya se indicaba.

Dubuffet se mantiene en su posición de «art brut»... pero ha supera-

do su sujeción a la materia «brut». La ha sustituido por una dicción linealista de los cuerpos que trata de expresar. Es como si figurase linealmente la corporeidad de la antigua «informa»... pero continúa fiel a la informa antinormativa, que para él, sin duda, es determinante. Su anticlassicismo de fondo se traduce, en su obra, en antigeometrismo: Dubuffet es enemigo de Euclides. Acaso en eso, más que en el deseo de realizar esculturas, haya que buscar el origen de esas figuras corpóreas identificables escultóricamente. Yo creo que, en el fondo, es un rechazo de la ortogonalidad del cuadrado clásico, tanto como de la bidimensionalidad, no del cuadrado, sino del «cuadro».

**Lucio Muñoz,
en la galería Juana Mordó.
Madrid**

Esas no son, creo yo, las motivaciones que han hecho posible la pintura de Lucio Muñoz. Es que Lucio es español: no tiene, como Dubuffet, el clasicismo medido en los huesos... ni mucho menos a la razón pura de la geometría de la forma. No tiene, pues, que luchar contra la forma ni contra el clasicismo, como lo hace Dubuffet, con el furor de todos los conversos. Sin embargo, Lucio, también, encuentra en la materia corpórea —a veces en su versión más «brut»— una expresión idiomática que a él le interesa desencadenar. Hasta ahí llegan las similitudes... pero nada más que hasta ahí. Porque, por ejemplo, Dubuffet es enemigo de la victoria de Samotracia, y como tal mantiene una guerra permanente contra ella. Lucio ni siquiera es un enemigo: la desconoce.

Por eso, la expresión de Lucio es más placida: es que es menos militante. La expresión de Dubuffet es una determinación voluntaria y enérgica. La de Lucio no: la de Lucio no es más que una cultura.

Dubuffet «ama la pasión que corrige la norma». Lucio no hace más que seguir su propia norma de la antinormatividad.

Pero no: no es sólo eso lo de Lucio; no se trata solamente de seguir su propio impulso. Lucio ha necesitado descubrir en sí mismo cuál era su impulso... lo cual lleva años.

Yo recuerdo bien la genealogía de la pintura actual de Lucio Muñoz, allá por los albores del aformalismo. Entonces no cultivaba eso que en él ha sido tan característico: el tratamiento de las materias madereras y leñosas de las que se deduce un hecho pictórico. Recuerdo que todo en él era un complejo de «informas» levemente modeladas, e iluminadas por un color encendido... Pronto, por el culto a las materias, marchó directamente a su cultivo deliberado. Y así nacieron en él esas especies de relieves que ya le conocemos. Pero él no fue a la «barbarie» de la materia por una inmersión en la barbarie, sino por una búsqueda de la materia. Por

supuesto, no cludió la sustancia primordial que que la materia le proporcionaba. Y ya dentro de ella, se entregó plenamente al mundo elemental que sus propias pinturas expresaban. Por ese vehículo de búsqueda pictórica, Lucio entró de lleno en un mundo primordial que no buscaba, pero en el que se encontró bien. Fue como un descenso órfico a los infiernos de la elementabilidad...

Pero ese descenso de Lucio a los abismos es verdaderamente órfico. Porque siempre tiene a la mano el regreso al mundo de la razón, esto es, al mundo de la pintura.

Lo que pasa con la pintura de Lucio es que, por muy largo que sea su periplo al mundo de las furias elementales, siempre está a su mano el regreso a su verdadero mundo: a la pintura. Y ése es su argumento último, su última razón: elementalidad o no, «art brut» o no, en definitiva, en él, todo es pintura. Y pintura de la mejor ley. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Jean Dubuffet.

