

en él no es que sea un abstracto, sino que es un pintor.

Eugenio Chicano en la Galería Sen, Madrid

En el otro polo del problema —o de la situación— está Eugenio Chicano. Este ya no es un «abstracto». Y, sin embargo...

Y, sin embargo, ¿cómo podría haber sido su pintura lo que es si no hubiese sido porque toda una metodología de la abstracción hubiese podido ser transferida a su ideología de la representación? En efecto, Chicano es lo que podríamos llamar «un pintor representativo». Pero, en primer lugar, los objetos identificables de su figuración no se presentan allí de acuerdo con su exacta literalidad, sino conforme a una convención impuesta por el mismo artista. Todos ellos, por así decirlo, extraen a su vida de su representación y todos ellos asumen una presencia sin apariencia. Se podría decir que, gracias a esa operación pictórica, estrenan una vida nueva: no su vida representativa, sino su vida exclusivamente *presentativa*. Son lo que son y eluden lo que han podido ser. Se atienen a su solo presente. Para lo cual —para esa operación extirpadora— Chicano somete a todos sus objetos a una misma ley de las apariencias visibles —materializada toda ella en una previa ley de la estricta bidimensionalidad. Según eso, nada es más que nada: una corbata no es más que una máquina taladradora, ni menos que el rostro empolvado de una mujer. Todo entonces queda igualado, sin jerarquía protagonista, en su figuración.

Pero esa equivalencia formal no es el fin de su obra. Todo ello después busca y encuentra su argumento: las máquinas se amalgaman con los desnudos y con las corbatas, y todo eso da paso a un resultado de doble dirección: primero, un complejo de formas, ya que formas son, en última instancia, los elementos de su cuadro. Segundo, un apólogo, una historia, un argumento... Esos cuadros quieren partir de *nada* para decir algo. Lo dicen: dicen algo levemente crítico, elípticamente caricatural, extrañamente sarcástico.

Atención a ese pintor. Es de Málaga, y se llama Eugenio Chicano. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Goya, en París

Hasta el 7 de diciembre se exponen en el Museo de la Orangerie, de París, 60 cuadros de Goya. El Museo Mauritshuis, de La Haya, ya había albergado esta exposición durante el verano.

Comprendiendo que no se puede hacer una exposición completa de Goya fuera de España (la mitad de los 600 cuadros conocidos de Goya se encuentran en España, así como las obras intransportables —frescos de San Antonio de la Florida o pinturas negras del Prado—), los organizadores han querido centrar esta muestra en la obra puramente pictórica del artista de Fuendetodos. El genio de Goya es conocido en el extranjero por sus grabados —Caprichos, Tauromaquia, Desastres de la Guerra o Proverbios—. Los 60 cuadros de esta exposición representan, pues, la décima parte de su obra,

pero constituyen una síntesis magnífica de su faceta de pintor retratista. Algunos de estos cuadros no habían sido



presentados al público desde hace un siglo, como "Las Majas en el Balcón", y otros no habían sido expuestos nunca,

como la primera obra encargada a Goya, "La Gloria", o el último retrato que pintó, el de su nieto Mariano, el 16 de abril de 1828, antes de "morir de alegría", como escribió Eugenio d'Ors, por haber vuelto a encontrar a este niño que tanto quería. Otros lienzos, pertenecientes a museos americanos, han atravesado por vez primera el Atlántico, como el que representa al doctor Arrieta dándole una medicina a Goya enfermo (en la fotografía), y la serie del "Bandido Maragato". Está presente también el Goya fantástico y negro celebrado por Baudelaire —"pesadillas llenas de cosas desconocidas"— con "El patio del manicomio" o "El gran cabrón", y los retratos de la Tirana, de la Solana, de la Duquesa de Chinchón, que han hecho decir a André Malraux: "Goya es el retratista más sutil del arte occidental". ■ R. L. CH.

CINE

Mil años-luz

Revisando la cartelera de estrenos de esta semana en Madrid, los títulos que destacan para ser recogidos en esta sección crítica de TRIUNFO, deben ser seguramente, «Julio César», de Mankiewicz y «Lola Montez», de Max Ophuls. Ambos, estrenados en Salas de Arte y Ensayo, se entresacan con facilidad del resto de títulos exhibidos en las demás salas, aun cuando en un aspecto, al menos, coinciden con parte de ellos; me refiero al año de su producción. El Ophuls data de 1953, y el Mankiewicz de 1953. En

GOLDMANN O LA BUSQUEDA DEL ABSOLUTO

Con cierta puntualidad, los libros de Goldmann publicados en Francia aparecían en las bibliotecas de algunos estudiosos de nuestro país. Es posible que un cierto Lukacs fuera conocido aquí gracias a ellos. Recientemente han sido traducidos "El hombre y lo absoluto" y "Para una sociología de la novela", por Península y Ciencia Nueva, respectivamente. Lucien Goldmann ha muerto hace unos días.

Con la presentación en la Sorbona de su tesis «Le Dieu caché», pasó de la bohemia y las discusiones filosóficas en los cafés, al mundo científico, y se convirtió en un profesor apasionado y apasionante. Había nacido en 1913. Estudió en Budapest y Berlín. Discípulo entusiasta de Lukacs, se formó en los amplios debates filosóficos donde se conjugaban las voces de Simmel, Weber y, sobre todo, Dilthey. En torno a él se efectuaba una fecunda síntesis entre el pensamiento kantiano y el marxismo, entre una crítica de las estructuras del espíritu y una crítica de la sociedad. La idea de «la visión del mundo» saldría de esas reflexiones.

La *visión del mundo* corresponde a la estructura global de todos los hechos reales y posibles (el pensamiento y el arte son los aspectos de lo posible) que traducen la inserción de

una clase o de un grupo en un mundo y en una sociedad reales. Si la realidad existencial del hombre consiste en responder a los choques exteriores mediante la búsqueda de una significación o de una racionalización, un conjunto humano puede llegar a formular, a través de un individuo dotado de talento, una representación de su realidad y de sus proyectos.

Goldmann llegó a Francia en 1934, es decir, en un momento en que el nazismo reducía al silencio al pensamiento europeo, y encuentra apoyo y confirmación a sus tesis en Jean Piaget. Y en el jansenismo encuentra el terreno para ilustrar y justificar sus métodos. Así fue como, por vez primera, el pensamiento marxista como tal penetra en la Universidad, en Francia. En «Les Temps Modernes» y en revistas especializadas, Goldmann va justificando sus hallazgos: No se trata de reducir la literatura a lo que no es —una ideología—, sino de encontrar tras la expresión literaria una manifestación más amplia que enriquezca el conocimiento de la obra y prolongue incluso la reflexión del escritor.

Sin embargo, no es fácil darle siempre la razón a Goldmann. Su idea de una totalidad englobadora y coherente valía perfectamente para la época clásica, pero, ¿y el caso de Rimbaud?, ¿o el de Hölderlin? Goldmann intenta salir del caso rechazando la idea de arte romántico: toda obra debe ser clásica y todo gran artista debe expli-

car —aun inconscientemente— el «espíritu del tiempo». Tenía del «genio» la idea que se formaban de él Lukacs o Thomas Mann, especie de culto de la personalidad literaria. Pero no se le puede achacar lo que no pretendía. No pretendía dar un juicio de valor. En una nota de «Para una sociología de la novela» escribió: «Un estudio sociológico puede, a lo sumo, contribuir a la explicación de la génesis de una obra, pero en ningún modo puede ayudar a comprenderla».

Su propósito consistió en recoger la totalidad de la experiencia real y virtual, insertada, difícil y a veces dolorosamente, en la existencia colectiva de una época. El pensaba que si las contradicciones resultaban insuperables o trágicas en el pensamiento romántico (Kierkegaard, Nietzsche), se debía a que esta contradicción estaba inscrita en la propia realidad y como instituida por la propia historia. Porque Goldmann no quería abandonar este concepto de historia, se investigó en el movimiento estructuralista contemporáneo y definió lo que él llamaba, poco antes de morir, «estructuralismo genético», que generalizaba a todas las ciencias humanas. El concepto de «visión del mundo», estructura coherente del mundo momentáneo, era un elemento fundamental de su reflexión. Así, pues, él no insistía más que en las variaciones económicas y sociales y las formas de «reificación» que éstas inspiraban. ■ J. D.