

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? Sí, claro; cuando le atribuíamos hoy a alguien "originalidad", automáticamente le condecoramos, 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 olfato 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 nosotras 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 en 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 dos 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 única 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 —a mén 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