

Eugenio Mediano Flores

Estado actual de la plástica española



O es preciso fijar mucho la atención en el hombre actual español, para que el observador advierta que en su forma de ser y pensar se ha operado un cambio serio. Y al decir del hombre español, me refiero, desde luego, al que acabo de dejar allí, sobre la geografía de España, reaccionando con su suelo y su clima y ante las consecuencias de la guerra civil. La guerra civil española, que no sólo fué trocadora de sistemas políticos y sociales, sino que, a su paso, ahondó surcos más serios y alcanzó esas zonas severas en que gravita el alma de los pueblos. La guerra civil desorganizó formas de vida, hirió sensibilidades y quebró sentires. El hombre español advirtió cómo se le venían abajo ideas, conceptos y valores sobre los que había trazado la arquitectura de su existencia; y cómo aquel fantasma que recorría el mundo—del que hablara en un poema suyo Rafael Alberti—se enseñoreaba de su débil construcción, de su sentido vital y trastrocaba por completo sus circunstancias. La vida normal—lo que para él

significaba vida normal—quedó truncada y en su lugar se normalizaron—como tal vida—el drama y la tragedia.

Con razón puede objetarse que tales sucesos y quebrantos no han sido, en esta época de absoluta alteración que vive el mundo, exclusivos del hombre español; que los han sufrido en su cuerpo y en su espíritu—y en mayores proporciones catastróficas que las acaecidas en España—los hombres de todas las latitudes. Indudable; pero no quiero referirme ahora a causas, sino a efectos. Tal vez por esa idiosincrasia especial del español, por esa manera de ser sin paridad en el globo, o porque en su catástrofe coincidieron circunstancias únicas—fratricidio, por ejemplo—o por otra cualquier particularidad (aunque yo me incline a considerar las primeras), es el caso que la reacción posterior se ha encauzado por derroteros distintos que en los demás pueblos.

A veces creo que todo es consecuencia lógica de ser España un pueblo demasiado viejo en el pensar y demasiado joven en el vivir y sentir; por eso sus actos y sus creaciones son secuela del contraste y la lucha interna, que le impide ese «medio tono» racionalizado que caracteriza la vida y la obra de otros países. En el ser de lo español coincide tal cúmulo de elementos, que lo mismo que en un determinado instante irradia serenidad, estoicismo—elementos maduros—al siguiente muestra apasionamiento, desesperación angustia... los cuales diagnostican inequívocamente juventud, plenitud de una sangre hirviente y un alma en énfasis—hasta hacer el énfasis natural, dictaminó Unamuno—que sitúan en primer plano el suceso.

Tan pronto encontramos a ese campesino castellano considerando serenamente que el hombre no pue-

de volver atrás y que ha de buscar en cada época su propio sosiego—en un dejar pasar los acontecimientos, seguro de que las aguas encontrarán indefectiblemente su cauce—de lo que se deduce que considera la vida a largo plazo y de una manera fatalista, como lo hallamos en lucha abierta con su destino, con sus divinidades, con su propia existencia, adquiriendo caracteres de personaje de tragedia griega. Es en este último instante cuando la urgencia toma cuerpo y ser—como único valor—y surge en él el afán de realizar la vida según su imagen y semejanza; de someter todo a su prisma y resolver por sí su mundo circundante. Y ama entonces apasionadamente para, después, apasionadamente matar a la amada; y apasionadamente, lejos de toda razón, se sublimiza y habla cara a cara con su dios; y apasionadamente también quiere encontrar solución a la incógnita de su existencia. Es como si al «Discóbolo» de Mirón, con todo el vigor y la vitalidad que muestra su cuerpo de atleta, lo rematara la cabeza de Sócrates; o cual si a Pitágoras lo hubieran convertido en auriga de una potente cuadriga y, matemáticamente, quisiera conducirla a la victoria.

Tal el hombre español; tal la psicología que ha de reaccionar ante el suceso luctuoso de su guerra civil, donde se le han derrumbado su forma de vida, su sentido de los valores humanos, su idea, en fin, de la existencia.

De nada le servían su ser anterior, ni su postura ante el mundo. El hombre español seguía siendo el mismo, pero sus circunstancias habían cambiado totalmente y fueron éstas las que comenzaron a moldear su espíritu: La muerte, la desolación, el martirio, el dolor... temas tan utilizados por sus poetas, sus escritores y sus artistas de todos los tiempos como motivo estético,

estaban allí, frente a él—cual piezas de sí mismo—haciéndose cuerpo donde su espíritu había de encontrar apoyo: Y se le olvidó cantar, para empezar a sentir, para angustiarse en vez de apenarse, para encontrar el sentido exacto de la voz unamuniana: «¡Me duelen los redaños del alma!»

Su individualidad herida, sin razón de existencia, ajena al mundo y al paisaje que la rodeaba, tenía que sublevarse; y la sublevación fué su angustia. Le pesa el cuerpo y contra su cuerpo se rebela. Su vieja felicidad ya no era felicidad: En su lugar quedaba una planta ajada, a la que ciertamente no faltaban el agua ni el sol, pero que estaba marchita, en la más plena de las primaveras; como un símbolo más que añadir a los constantes símbolos de desolación que le rodearon. Y así, el hombre español pudo aprender que la muerte no es solo un valor físico, un abandonar la verticalidad sobre la tierra, sino que la muerte estaba en todas partes; que surgió por doquier, y no sólo para acabar con lo material, con lo tangible, sino que, a su paso, segó las entidades intangibles de su normalidad.

Y si esto sucedió con el hombre, ¿qué no había de suceder con el poeta, con el artista, con esos hombres que llevan su sensibilidad a flor de piel y que tienen el alma abierta a cuanto sucede en el mundo, porque todo ocurre a dos pasos y medio de sus versos, de sus pinceladas, de sus golpes de cincel sobre el mármol, y lo importante para ellos es verlo y alcanzarlo en su corta distancia...? El poeta español—el hombre poeta, pues en poesía sólo consideramos al que como tal hombre siente, y no al que se aleja de la vida para lirizar sin raíz en la tierra—percibió y sintió esa misma

rebeldía y de ahí el cambio operado en su poesía (1). El drama de su postguerra no le empujó, como al poeta francés de 1918, a huir de la realidad cabalgando la abstracción de los «ismos». El poeta español, lejos de buscarle salidas o desviaciones frívolas a su realidad, se enfrentó a ella cara a cara, para que del choque de esa realidad con su sensibilidad, surgiera la auténtica poesía; su verdad poética. Y ésta no expresa dolor—ese dolor que, según afirmación nietzscheana, hace cacarear a las gallinas y a los poetas—sino angustia.

Sin embargo, este derrotero no fué seguido por el artista, plástico incomprensiblemente colocado, salvo contadas excepciones, al margen del problema vital español.

EL HOY DE LA PLÁSTICA ESPAÑOLA

Hubiera sido más grato para mí presentar este tema de la actualidad del arte plástico español, por el camino simple de ir señalando y analizando obras y artistas que fueran una realidad en la hora presente. Pero ante la revisión de las artes plásticas españolas en los momentos actuales, la situación es de verdadera perplejidad. Porque si ha quedado ya como cosa irrefutable que son la literatura y las artes quienes—con más exactitud aún que la historia—dan el sentido y el ambiente de las épocas, es inconcebible el divorcio existente entre las expresiones artísticas de nuestros pintores y escultores de hoy y la vida española de nuestros días. Nunca, a través de la historia

(1) V. «Momento actual de la poesía española»—«Atenea», N.º 304.

del arte español, se ha registrado una desvinculación igual a la de hoy. A la de este hoy que se refiere a un ciclo cuyo punto de partida es la muerte de los Fortuny, Madrazo, Rosales... , y que escultóricamente se remonta aún más, a la desaparición de los Hernández, Juni, Alonso Cano... como últimos que en sus obras dieron el ambiente y el ser del tiempo vivido por ellos. Después, salvo algunas esculturas «en tono menor», en la época de los tres primeros Borbones, que si representaban el gusto de la corte, no así el espíritu del pueblo español, solamente podemos contar—entre los contemporáneos—con el relámpago del malogrado Julio Antonio quien, a pesar de su juventud, había conseguido el sobrenombre de «Rodin español», y los atisbos de gran escultura de Victorio Macho y Barral.

Pero vamos a prescindir de cuanto sea anterior a veinte años atrás, para fijarnos en los artistas que van codo con codo junto a nosotros, pisando sobre el mismo suelo de hechos que nosotros, viviendo las horas que nosotros vivimos. Vamos a prescindir hasta del caso anodino de los que pudiéramos llamar plásticos del 98 que, en tanto la literatura de su tiempo era reflejo exacto de un estado de espíritu del pueblo español, ellos—salvo dos pintores: Solana y Zuloaga—permanecieron extrañamente al margen de cuanto les rodeaba. Vamos a prescindir de que la palabra «genio» no se ha vuelto a pronunciar en la plástica española desde la muerte de Goya—seguimos siendo los menos, los que consideramos a Picasso como tal.

Queremos prescindir de todo esto—que tiene suficiente importancia para no olvidarlo—y proyectar nuestra atención toda sobre el hoy palpable; sobre este hoy que asombra por su ausencia de vínculo con la

vida. Ausencia que, indudablemente, obedece a dos causas posibles: O a retraimiento, en virtud de las circunstancias que cercenan el libre vuelo de su inventiva—accidente que ya hemos visto que no impidió a los poetas realizar su obra, aunque en su voz se advierta la sordina circunstancial—o a falta de médula creadora, de asentamiento en el mundo que pisan y de vibración con el momento social que viven. Mas, entiéndase bien, con esto no queremos decir que el artista deba esforzarse para realzar ese que se ha llamado «arte social». Lo social surge del reflejo espontáneo del alma del artista que se siente, antes que nada, hombre. Y esta condición sí que nos parece imprescindible para todo el que tiene que expresar algo a través del arte: ser hombre de su tiempo.

El origen de esta falta de humanidad en la plástica actual española, la encontramos en aquellos años de aceptación abierta de los «ismos», como únicas formas de arte. Todos los jóvenes de España—con autenticidad artística valorable—se entregaron a aquellos movimientos que nos llegaban de fuera, aunque sus creadores sean españoles. Y al anotar esta dato, no lo hacemos con intención alguna de condenación para la plástica joven de aquellos años—desde nuestro campo literario apoyábamos y militábamos en el mismo sector—que tenía una justificación perfecta para su actitud: la rebeldía contra lo caduco, contra la memez academicista que se diluía en el retablo de unos cromos insufribles. Los «ismos» tienen para nosotros todo el valor de su labor renovadora, pero están muy lejos de significar una plenitud, ni un logro artístico. Sin embargo, basta una visita a nuestro Museo de Arte Moderno, para elogiar su labor revo-

lucionaria contra aquellos que se obstinaban en respirar en las entrañas del cadáver de su arte muerto.

No obstante, es en ellos también donde encontramos la causa del desfase actual del arte con la vida: los movimientos vanguardistas, a cuya cabeza venían el cubismo y el surrealismo, traían vientos de postguerra, y fueron en Francia producto natural de una psicosis torturada vitalmente que quería huir de la realidad torturante, escapar de la vida y de la realidad de la vida. Mas esto, traído por los pelos al arte español, a la línea profundamente seria del arte español, tuvo una resultante falsa. La imitación del gesto se convirtió en mueca al llegar a nosotros. Y lo que más allá de nuestras fronteras era puro divertimento, un escape alegre de espíritus propensos a la frivolidad, fué seriamente acogido por nosotros, pretendiendo obtener patente de realidad, de cosa real plasmada, para aquello que sólo era producto de una inverosimilitud poética y de un cabalismo pictórico en el cual, de manera pedante, queríamos encajar la vida y sus sensaciones.

Surgieron entonces frases y teorías—España necesita siempre de la doctrina para sus cosas—y «arte puro», «arte por el arte», «poesía plástica»... (esto sin anotar las frases huera de los críticos, que han llegado hasta a hablar de la «fragancia» como materia plástica) fueron sonidos que se hicieron familiares entre los artistas españoles para justificar su desdén por la verdad, por aquello que se les mostraba como auténtica presencia. La realidad y la forma quedaron fuera del ámbito artístico y los pintores y escultores se lanzaron a dar literatura en sus obras. Poesía y literatura también «puras», también dentro de los «ismos».

Con tal actitud se llegó a la deshumanización total, a lo abstracto hecho color y piedra, cosa que no podía cuajar por mucho tiempo en nuestra patria. Se hacía urgente una razón de existencia para aquella broma tomada en serio por los españoles, y los «ismos» se convirtieron en materia política. Ocurrió entonces el confusionismo y la desbandada; los que no se entregaron a un hacer partidista, se perdían por su parte en el hermetismo de un hacer desentrañado y metafórico.

· El artista olvidó que él no puede darse a fascinaciones más o menos poéticas huyendo de la verdad; olvidó que ha de ser en esa verdad donde tiene que dar toda la poesía que en la presencia de las cosas encuentre. Y unos por panfletarismo y otros por aislamiento, faltaron ambos a la cita de la época, que pasaba sin encontrar quién capaz de plasmarla.

Esto promovió una reacción y una obstinación; posturas éstas que son las que hoy vivimos, expresadas en la plástica actual española; las dos con idéntica falta de hondura y de sentido vital: La primera quiso realizar una vuelta a la forma; la segunda se ha propuesto permanecer en la línea de los «ismos».

REGRESIVOS Y OBSTINADOS

Las reacciones de «salto atrás» y de obstinación, más arriba señaladas, se han prolongado hasta nuestros días, hasta el hacer actual de pintores y escultores españoles, apuntando ambas tendencias idénticas faltas de hondura y de sentido vital. Con ello no queremos decir que el arte de nuestros días esté absolutamente despoblado de ciertos valores artísticos—artificistas, mejor—en cuanto a *oficio* se refiere, pues

ésos, aunque a decir verdad no en la profusión que sería de desear, sí los encontramos en las producciones de nuestros plásticos de hoy. Mas, para el fin que buscamos, no basta el tener sólo «oficio», porque esto—como el conocimiento de la gramática en el escritor—al hablar del artista, es algo que se presupone, ya que no puede haber tal sin un dominio de la técnica de su arte; aun cuando en el individuo en formación podamos considerar una esencia artística primordial que decide su vocación. Sin embargo, no es este el tema que nos preocupa—al fin y al cabo, eso se llama «años de aprendizaje»—sino el más grave del ser del pintor y el escultor actuales, y el vínculo de éstos con la vida que está corriendo a su lado.

Ante el desmoronamiento de los «ismos» hubo cierto sector en el mundo de los plásticos que, para escapar del sentido estético vanguardista, no encontró otra salida que la de un retorno alocado a la forma vieja del hacer pictórico (y me voy a referir con preferencia a los pintores, ya que la negación de la forma en los escultores era tanto como negar su arte mismo). Olvidaron que, si bien había pasado la época de los «ismos», no podía desconocerse que revolucionaron el arte y que fueron muchas las enseñanzas que dejó su paso. Y en lugar de *buscar la forma nueva* que diera a su arte el marco requerido por la vida actual, el modo de expresión propio que les exigía su época, se lanzaron al comodín de adoptar lo viejo—aquella manera de ser y hacer que fué causa de la arribada de los «ismos» renovadores—sin comprender que tras la presencia reumática de ese hacer desechando por completo, no podía encajarse el ambiente violento, de marcha angustiada y de sentido revolucionario, que es el que matiza la vida actual.

Esta apreciación técnica marca ya por sí el divorcio del pintor con el mundo que le circunda; pero es mayor éste si contrastamos sus producciones frías, ajenas y por completo extrañadas de la época convulsiva y plena de emociones hondas, de vivir múltiple que hoy cruzamos. Este pintor reaccionario volvió al paisajismo soso, al cromo histórico de calendario del peor tono, a la pintura hueca de un neoclasicismo ramplón, al retrato sin vida. Se volvió enteramente a ese muestrario del mal gusto, con que poblaron las salas del Museo Nacional de Arte Moderno español, una serie de catedráticos y pseudocatedráticos de la Escuela de San Fernando, y que cifra un tiempo de nuestra pintura: el inmediatamente anterior a la llegada de los «ismos».

Para estos pintores el mundo es sólo superficie y no presencia. Olvidaron que las cosas, además de su apariencia, tienen un alma, un algo que nos hace amarlas. Olvidaron que el pintor—y esto sí se lo enseñaron los «ismos»—no puede limitarse a dar un contorno del ser de las cosas, como haría cualquier cámara fotográfica, sino que ha de expresar el grado de afectividad que en él promueven. Olvidaron que el pintor no sólo ha de ver, sino también sentir; sentir de una manera plástica que le permita dar presencia a su sentimiento. Y se entregaron al fácil hacer del tema dado, al no hacer del retrato (y en el retrato se puede hacer mucho: ahí el Greco, Velázquez y Goya), o al mal hacer de la copia del natural estático, muerto, que si en algunos por su perfección técnica tiene un resultado agradable, en los más, carentes de esa perfección en el «oficio», resulta francamente desastroso.

La otra fracción—los obstinados en los «ismos—

tampoco tiene escape en esta revisión. Tan alejados de la marcha vital como los anteriores, insistieron en ese error profundo de creer que existe una identidad absoluta entre la poesía y las artes plásticas, y en ello estriba precisamente la poca consistencia de sus creaciones como representación pictórica. Hay ciertas afinidades—yo no mantengo la tajante separación de Lessing—; pero creer que lo puramente abstracto puede tomar cuerpo en la pintura, que el sentir poético puede tener una representación plástica, que lo estrictamente literario—con la formidable movilidad de todo lo literario—puede plasmarse en el estatismo pictórico o escultórico, es tanto o mayor error que el retorno de los otros a la forma gastada.

Los impenitentes de estos movimientos—que un día fueron vanguardistas—tienen en su favor el traer la inquietud del tiempo, pero tampoco han sabido encontrar la forma que ha de plasmarla; y la mayoría se ha entregado a una pintura de colores delicados, perfectamente decorativa y de ilustración gráfica, o a mostrarnos ángeles con brazos gordos, rodeados de caracolas y campos de armiño en las nubes o en el mar, y materiales rotos desperdigados sobre la arena de paisajes lunares y alfileres gigantes clavados acá y allá, proyectando su sombra alargada. Todo con un sabor de años veinte al veinticinco, cuando esto se hacía para asustar a buenos burgueses recién salidos del Casino de Madrid, o de presenciar una sesión de gran gala en el Real con música de Puccini.

En ninguna de estas dos formas del hacer plástico cree hoy, seriamente, nadie.

EL ARTISTA ANTE EL OBJETO

Por ninguno de esos dos senderos encontraremos el camino real que trazó nuestra plástica en su edad de oro y que acrecentó Goya con su genio portentoso; ninguno de esos dos movimientos sirve para plasmar el arte de nuestro tiempo.

No queremos hacer—aunque el arte es función de individualidades—una revisión individual de cada uno de nuestros artistas de hoy, entre los que salvaríamos a algunos de auténtica médula creadora (tales Eduardo Vicente, Pedro Bueno, Juan Antonio Morales, Gómez Cano, Caballero, Villa Arrufat, Andrés Conejo...). El problema planteado es más estético que plástico, más de sensibilidad que de realización; el problema tiene una mayor amplitud y hemos de enfocarlo desde el punto de vista general. Y, así planteado, no encontramos escuela o individuo que apunte un atisbo de raigambre con el tiempo.

La vida de nuestros días está matizada por una inquietud y una zozobra, por un ser de las gentes exaltado y en constante pasión, cuando no por una desolación y un desespero. El «fuera de sí» en que vivimos marca una época de la historia del mundo, que para España se inicia con la angustia del 98. Esa angustia tan nuestra, enraizada en el alma; ese nudo acongojante profundamente religioso y hondamente social—cuya expresión más característica encontramos en la obra de Unamuno—y que ha cruzado a través de los años hasta llegar a nosotros. Pues bien; esto que ha representado el estado espiritual de un pueblo durante más de medio siglo, apenas si lo encontramos recogido en algún cuadro aislado—de Solana y Zuloaga

casi siempre—y muy rara vez en escultura. En cambio sí lo ha dado la literatura. Pero que esto no es propiedad de la disciplina artístico-plástica, sino falta de sensibilidad en sus hombres, lo demuestra una simple mirada hacia atrás, a los más firmes puntales de nuestra plástica, en los cuales encontramos reflejos perfectos de lo que fueron las épocas por ellos vividas.

La causa ha sido, a nuestro entender, que el plástico perdió su contacto con el objeto, con la vida que ese objeto representaba. Y lo miró, lo centró en su color y en su forma; pero le faltó calor y vibración vital para sentir a través de ese color y de esa forma. Vió el objeto—la vida, que sólo fué para ellos objeto inerte—o para plasmarlo tal cual era exteriormente, o para hacerle la disección que le exigía cualquiera de los movimientos vanguardistas a que estuviera adscrito.

El artista plástico no sintió, o no quiso sentir la hora presente, el latido de nuestros días, en que algo parece flotar en el aire que acerca a las gentes entre sí; algo como una reclamación del espíritu a la convivencia. Y se divorció de la vida, se apartó del objeto artístico que le presentaba toda esa gama espiritual, abandonándose a un hacer feliz y fácil que le llevó a la nada—en arte siempre es nada lo que no es auténtica creación—o se lanzó por una permanente obsesión de originalidad que le conducía a la extravagancia, tan fuera de la vida como lo anterior.

El fin del artista plástico—para lo cual permanecen ciegos los actuales—consiste en saber conjugar la contemplación con la sensación interior experimentada ante el mundo. No pueden hoy, de ninguna manera—ya dijimos que el «oficio» lo considerábamos sabido—volver a entregarse a un virtuosismo de lo externo,

del «bien representar» prescindiendo del «buen hacer», que es para nosotros cuando el espíritu—según expresión hegeliana—participa de la obra de arte. Es decir, cuando a través de la imagen adivinamos al artista porque está dado en la obra con todas sus cualidades de hombre de una época, con toda la verdad de su época y de su hombría artística: esto es, con fortaleza de alma y de vocación; cuya resultante es el arte verdadero en una palabra. Porque al ponerse ante las cosas, ante el motivo propulsor de su creación, el artista no ha de hacerlo con el prejuicio de impresionar mediante la obra terminada, sino deseando dar el motivo con verdad, con el deseo de plasmar la verdad misma.

Para lograrlo, nuestros artistas tienen que recuperar su libertad de movimientos, desechando los moldes a que hoy están sometidos. Tienen que recobrar esa facultad de dar comienzo por sí mismos a una serie de variaciones, de las que habrá de salir la línea justa que concrete el arte nuevo, el arte eterno. Y eternidad—afirma Juan Ramón Jiménez—es «lo que sigue, lo igual». Así lo será el arte que sepa recoger la esencia de lo clásico para plasmar el sentido estético actual, aun con todos los titubeos de lo recién creado. Porque lo que pedimos no es una perfección desde ahora, sino un camino que nos conduzca al logro de una línea plástica nueva; un atisbo de la verdad artística que ha de ser continuación de la línea clásica con raíz en nuestros tiempos. De esta forma, cada paso sería por sí mismo una meta lograda. Para lo cual, el artista ha de proponerse fundamentalmente dos cosas: conseguir belleza hecha con la verdad y crear una teoría de la forma al realizar. Esto se llama peculiar hacer de cada artista y, por último, estilo.

SENTIDO DE LA LIMITACIÓN Y VERDAD DE LA OBRA DE ARTE

Esta actitud eminentemente creadora—honrada—ante el tiempo y el arte exige una serie de condiciones en el artista, entre las cuales nos parece esencial el tener idea clara de sus límites. No sólo los límites que el arte impone de una manera general a cuantos a él se acercan para plasmar sus ideas y sus sentimientos, sino de los suyos propios; de los que como tal creador, como tal realizador de arte encuentra en su personalidad. La falta de este concepto de la limitación en los artistas es lo que hace que veamos tantos cuadros y esculturas que son intentos malogrados, por carecer sus autores del aliento preciso para conseguir lo que se propusieron.

En plástica, como en poesía—como en el arte en general—hay distintos tonos de voz, distintos géneros diremos, que están perfectamente graduados en la escala valorativa. Cada una de estas voces, de estos géneros, se limita perfectamente y cada poeta o plástico concuerda en su hacer y en su sentir con una de las maneras establecidas. Jamás se nos ocurriría pensar—prescindamos de la diversidad de épocas—en un intento calderoniano de San Juan de la Cruz, lo mismo que no podemos imaginarnos a Van Dyck tratando su pintura en goyesco. Hay entre ellos una línea estética dispar y un concepto totalmente distinto de la vida; mas, sin embargo, cada uno es genial dentro de sus límites.

También este de conocerse sus límites es un sentido que escapa a la casi totalidad de nuestros plásticos actuales, precisamente por su afán de no enfrentarse

a la vida, de huir de la realidad que los circunda incrustándose en un pasado cercano. De ello no dejan de tener su tanto de culpa las escuelas, que parecen empleadas en cortar las alas de los que llegan a sus aulas con espíritu de verdaderos creadores, en pro del «manierismo» y el «bien representar» sobre todas las cosas. Hoy nuestros artistas—y hablamos de los jóvenes en primer término—casi todos realizan según tal o cual antecesor, poniéndose a hacer sin haber sentido antes lo que hacen; lo han pensado y eso parece bastarles. Para ellos el arte no es crear, sino imitar; y la frase de Delacroix «Yo sé mi cuadro de corazón antes de pintarlo», les suena a extraño romanticismo tintado de cursilería, sin comprender que es justamente esa manera de ser artística la que ha de darnos el arte nuevo, el arte de nuestro tiempo.

Sentir, saberse colocar no sólo ante el paisaje, sino también, con mayor fuerza, ante lo que el paisaje nos dice, ante lo que nos dice ese mundo que cruza junto a nosotros y plasmarlo tal y como se ha sentido—que ello será lo que ponga sus límites a lo realizado—es la función del plástico. Limitación que no vamos a analizar en este momento si es superior o inferior a la de otro artista, sino de otro tono, de situación distinta en la escala valorativa y en grado diferente de la personalidad; pero que, sobre todo, será sincera, plena de esa verdad que pedíamos para la producción artística. Ni falsos colosalismos en el que tiene una vena de tono menor, ni falsa delicadeza en el que tiene vena fuerte: la pintura y la escultura han de ser verdad; verdad del lienzo y de la piedra hechos vida. Porque lo necesario es que el artista se da perfecta cuenta, antes de empezar, de cuales son sus posibilidades; esas posibilidades que armonizadas con su

fuerza creadora han de dar la resultante bella que intenta lograr con la obra de arte.

Nuestros plásticos actuales, para alcanzar ese arte nuevo—verdadero por realizado con verdad—que propugnamos, han de hacer examen de conciencia de su arte; ver que, por ejemplo, «invención» y «fantasía» son dos palabras que faltan de una manera absoluta en el diccionario de su plástico hacer, sin que esto quiera decir que existe la de «realismo». Ver también—aquí los escultores—la imposibilidad en que nos encontramos hoy de admitir esas representaciones escultóricas que, a lo más, nos dan una realidad muerta, unos seres en pasmo, donde no encontramos la emoción del artista por ninguna parte.

Y con más precisión, con mayor rigurosidad, han de hacer examen de conciencia de su ser artístico, lavarse bien el alma para poder dar a luz el arte que les pedimos, que es como pedirles su propio entendimiento: conocerse, saberse en todas sus posibilidades creadoras y situarse en su línea. Que sus límites sean para cada artista el ambiente en que deba desenvolverse, tratando de alcanzar la perfección dentro de ellos, sabiéndose antes su obra «de corazón». Y olvidar un poco esa última beatería clasicista, que es la que los desplaza del tiempo en que viven. Porque encontrar la línea clásica del arte no es entregarse a un desmelonado mimetismo de la forma, sino sentir que nuestro pasado y nuestro porvenir son solidarios y que nosotros somos la encrucijada de esa solidaridad. Es decir, saber encajar el presente plástico en la marcha del pasado y dentro de la nueva línea del porvenir.

APTITUD Y EMOCIÓN ANTE LA OBRA

La creación artística precisa de dos *constantes* en el individuo que la realiza: dos factores imprescindibles que sólo cuando actúan al unísono, en perfecta trabazón de dentro a fuera, de artista a lienzo, piedra o verso, producen la obra de arte con autenticidad, con la verdad que tan insistentemente propugnamos.

Estos dos factores son una originaria «disposición» y una «situación» de espíritu, que es la fuerza motriz para poner en acción el aparato creador. Ambas han de conjugarse exactamente en el momento de la producción artística, para que la resultante del esfuerzo sea un reflejo bello de lo que se sintió interiormente, de la emoción que el objeto despertó en el artista con su presencia, haciéndole concebirlo materia artística.

Separadamente consideradas, sin esa sincronización que nos parece ineludible para el instante creador, estas dos condiciones nos muestran elementos parciales—magníficos a veces—de una obra de arte, pero nunca una totalidad estética: por sí sola, la «disposición»—esa aptitud o facilidad para lo que, en otra ocasión, hemos llamado «el bien representar»—no podrá darnos otra cosa que una perfección realizadora, y hasta conquistar la aureola de *gran pieza* desde el punto de mira artificista, pero carente en absoluto del latido cordial que pondrá en juego el sentimiento del espectador.

La *situación*, por su parte, no hará si no colocarnos frente a gritos del alma emocionada, que serán verdaderos vagidos por su torpeza de expresión bella:

Encontraremos arranque, voz inicial que—al igual que el eco transmitiéndose de montaña a montaña—por el choque con las dificultades de la impericia, habrá perdido modulación y casi olvidado el timbre de origen.

En el primer caso se nos muestra el artífice, mientras que en segundo hallamos al hombre sensible. Sensibilidad y técnica que, si separadamente son algo, identificadas forman el vehículo que da plasticidad a la auténtica vena creadora: forman la senda para el logro del todo.

En nuestro tiempo, en la plástica española de nuestro tiempo que estoy tratando de localizar en su momento presente, notamos—con más efectividad que ningún otro defecto—esta disociación entre la sensibilidad y la técnica, con un manifiesto desprecio de los que poseen cada una de ellas por la otra. Parece como si los plásticos hubieran perdido la cuenta de que creación artística no es otra cosa que la concreción alcanzada por un *ello* abstracto, que capta el espíritu en *situación* y que personifica plásticamente esa *disposición*—siempre atenta al mandato de la voluntad—que presuponemos en el artista. Y se han colocado ante el lienzo o ante la piedra, muchas veces, con la sola riqueza de su saber el oficio y no pocas con la perplejidad de no hallar medio para representar lo que han sentido.

Unos creen en la inspiración a secas y en ella confían absolutamente para conseguir su obra, desocupándose del perfeccionamiento técnico. A estos sería justo recordarles la frase de Baudelaire, cuando una dama le preguntó qué era la inspiración: «Señora, no lo sé—contestó Baudelaire—; la inspiración me coge siempre trabajando». Trabajando, haciéndose

su técnica para poder expresar con claridad, directamente del alma a las manos lo que la inspiración sugiere.

En cuanto a los que confían en el dominio de la técnica como exclusiva panacea del hacer artístico, su error es mucho mayor ya que, aunque manipulen con elementos de arte, ellos no son artistas. Les falta vuelo, carecen de ese mundo del espíritu que habían de encajar dentro de su maravillosa escuela y ésta se pierde con el tono pedestre de sus poco inspirados temas. El artista lo primero que siente es su mensaje y ha de buscar los medios bellos con que propalarlo, con que hacer al mundo partícipe de su alma.

Mas, por desgracia, es este hombre fríamente técnico y de laboratorio lo que más abunda hoy en la España artística—y aquí excedemos el campo de la plástica—; este hombre que ante su obra en ciernes sólo tiene una preocupación formal y se olvida de sentir «de corazón» su cuadro o su poema antes de realizarlos, sin pensar que han sido ellos, con sus producciones químicamente puras, quienes están echando a perder la imaginación y la fantasía en España.

¿A qué atribuir este estado de cosas? ¿A la situación social que se vive? ¿A la precaución previa para no rozar la censura? Ya anteriormente, al hablar del mismo caso en cuanto a lo poético, advertimos que tal disposición en la forma de vida actual española afecta indudablemente—hasta el punto de no poder afirmar rotundamente quién es quién en la juventud literaria española—matizando cierta sordina en la voz poética, pero no anulándola absolutamente. El problema de la plástica, sigue siendo el mismo que arrastra España desde hace más de medio siglo: Desvinculación del artista con la vida y desinterés por el mundo que le circunda.