



CATÁLOGO
RAZONADO

*Jaime
Jaimes*

Edición Legado Jaime Jaimes & Il Tuffatore. Junio 2019

Textos Mario Colleoni

Diseño y maquetación Ángel Merlo (dossintres.com)

Fotografías David Gramage / Legado Jaime Jaimes



ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	5
«HILILLOS DE COLOR. ARTE LÍQUIDO, ARDIENTE.»	13
«UNA NOCHE, MUY OSCURA, SALÍ SOLO.»	20
«VUELVE A OSCURECER. ME DESPIERTO.»	37
«¡YA ES DE NOCHE! ESTRELLAS AZULES. TIERRA VIOLETA.»	49
MISCELÁNEA	60
A MODO DE CONCLUSIONES	77
AGRADECIMIENTOS	80

NOTA PRELIMINAR

Diez años antes de que Jaime Jaimes naciera, Chagall escribía en su diario: «Busco una belleza, la que sea»¹. Ese cuaderno, destinado a convertirse en la autobiografía canónica del pintor ruso, aparecería publicado más tarde con el título de *Mi vida*.

Pero ahora, del mismo modo en que la llama de todo arte verdadero se inmiscuye en nuestras vidas sin necesidad de una secuencia lógica a la que aferrarse; del mismo modo en que la poesía deja de ser literatura y se convierte en profecía, ese mismo texto, caprichoso, mesteño, imprevisto, ha conflagrado contra nosotros para guiarnos en la travesía creativa de nuestro protagonista. Por razones que son muy obvias, pocas cosas en el mundo siguen siendo fruto de la casualidad.

Marc Chagall nació y trabajó en Vítebsk, una pequeña región al norte de Bielorrusia que antaño formaba parte del conglomerado del Imperio Ruso y cuyo destino territorial quiso la historia que fuera el vientre totalizador de la URSS. Chagall apoyó la causa revolucionaria de 1917 y fundó la que por entonces fue la única escuela de arte de su ciudad, en la que ejerció como director. Sin embargo, después de una serie de encontronazos en 1920 con un conocido compañero y

¹ Marc Chagall: *Mi vida*, Barcelona, Acantilado, 2012, p. 42.



Jaime pintando
París, años 70

Buenos Aires, 1945
Villa Luro Araujo 474



muy alejados de esa vieja Europa plagada de contiendas. Pronto se produjo el misterio de la revelación: el muchacho empieza a cultivar el artefacto más poderoso del mundo, que no es otro que la curiosidad. Traducido al lenguaje de la vida, esto explica el desparpajo con el que un niño, cercado por la apatía y el aislamiento cultural que se respiraba en esa Argentina de los años 40, embarca en un carguero que se dirige a los Estados Unidos. Resuenan aquí y ahora especialmente intensas las palabras de Chagall: «Realmente ¿cómo he podido nacer aquí? ¿Cómo puede uno respirar en este lugar?»². En condición de polizone, soportó el olor a aceite podrido que desprendían las lonas con las que fue cubierto hasta llegar a Baltimore; descubrió a la fuerza el significado de la palabra *aventura* e hizo frente a multitud de situaciones que le eran desconocidas y que hoy consideraríamos imposibles o fruto de una mentira. Todo para alcanzar la bahía de Nueva York, sin una finalidad concreta, movido tan sólo por la inercia de un movimiento que no encontraba oposición, sin rémora ni venganza, empujado tal vez por la misma curiosidad que marcaría después toda su carrera.

² *Ibidem*, p. 8.

profesor de la escuela, Kazimir Malévich (bandera ya del suprematismo), Chagall decidió abandonar su ciudad natal y marcharse a Moscú. Tres años fueron suficientes para poner rumbo a Francia, país que finalmente abandonó tras la ocupación nazi para recalar en Estados Unidos.

Jaime Jaimes, argentino, por el contrario, nació en Basabilvaso, provincia de Entre Ríos, pero creció en Villa Luro, un pequeño barrio al oeste de Buenos Aires: al fin y al cabo, lugares

Retenido por las autoridades en Ellis Island, a pocos metros de la Estatua de la Libertad, un símbolo con el que sin ser consciente probablemente soñaba, permaneció en régimen de cuarentena hasta que fue deportado a Argentina. Tenía 14 años. El destino hizo el resto. Tuvieron que transcurrir más de diez años para que Jaime Jaimes encontrara un asidero profesional que guiase su carrera: el teatro. Un período tan rico, extenso y singular que podría ser relatado del mismo modo en que se narra una fábula.

Porque la suya, más que una vida, parece una epopeya en la que fue sorteando los obstáculos que se le presentaban, como quien palpa las paredes de un pasillo oscuro buscando el interruptor que lo alivie de la incertidumbre. Por eso, siempre que hablemos de Jaime Jaimes, tendremos que hacerlo en términos amplios y nunca encorsetados por la disciplina determinada de turno: director de actores, realizador, director de teatro, artista plástico, etc. Su camino se vio salpicado por una cantidad innumerable de influencias, y éstas se bifurcaron en proyectos que le granjearon el reconocimiento en el mundo de la cultura. Armado con una obstinación a prueba de bombas, una persistencia realmente extraordinaria; asistido únicamente por su autodidactismo y un afán inagotable de hacer cosas, construyó y destruyó, anduvo y desanduvo, tejió y destejió un tapiz creativo inimaginable hasta darse de bruces con su verdadera vocación. Sin precedentes en su familia ni espejos en los que reflejarse, se convirtió en un hombre hecho a sí mismo. Con licencia pero sin temeridad, encarna lo que Aristóteles denominó **ὁ οὐ κινούμενος κινεῖ**, un «primer motor inmóvil», o dicho literalmente: «lo que se mueve sin ser movido».

Ahora volvamos de nuevo a Chagall. ¿Por qué elegir a un personaje de tamaño envergadura artística para explicar la obra pictórica de un dramaturgo? ¿Por qué escoger a un pintor de la talla de Marc Chagall, conocido en todo el mundo, y hacerlo concurrir en paralelo junto a Jaime Jaimes, un creador polimorfo que, sin embargo, contra todo pronóstico, es desconocido por el gran público? La razón puede parecer arrogante, pero es necesaria. No sólo



Ellis Island
immigrants
by Augustus
Sherman

Selección
de material
para exposición



es el hecho compartido de la procedencia eslava, tampoco el de la tradición judía, ni siquiera el de la afición por la pintura o los figurines lo que ha hecho que ambos artistas concurren en este texto. Chagall desde el cálido recuerdo del olor del pan, y Jaime desde el afán de respuesta ante un paroxismo impuesto, cada uno de ellos está signado por la necesidad. Aquí está nuestra clave de bóveda. Los dos crearon con esa fuerza que nace de la alegría desesperada, de lo que concluye y, a la vez, de lo que por virtud ha de perdurar en el tiempo; con el ímpetu, insisto, de mantener a buen recaudo, de guarecer y observar la excitante —y al mismo tiempo anquilosada— felicidad que les fue concedida. Aquí no irrumpen la fama o el reconocimiento artístico, sino el chispazo de una válvula que les empuja al mundo y les obliga a girar en él, un remolino de estímulos que ninguno de ellos eligió y, sin embargo, acabaron haciendo suyo. Por eso, aunque el pretexto para introducir la obra pictórica de nuestro artista-camaleón sea otro, la figura —y sucintamente la obra— de Jaime Jaimes siempre podrá ser interpretada en clave simbólica junto a la de Marc Chagall, uno de los más grandes artífices del siglo XX. E incluso platónicamente, por qué no decirlo, tan bella en tanto verdad.

Cuando Jaime Jaimes se siente atraído por el arte plástico como forma de expresión, ya ha dejado atrás casi media vida arrastrando —*nel mezzo del cammin*— su labor teatral en distintos escenarios de todo el mundo. Descubre en la pintura una válvula perfecta para aliviar el vértigo de un trabajo teatral a veces glorioso, a veces infausto, pero siempre intenso. Todo lo lleva a cabo desde los intestinos, y la pintura no es una excepción. Por eso, siempre en condición de

autodidacta, asumiendo las carencias formales, obviando los rudimentos básicos de la pintura, y con el único estímulo de hallar nuevas vías de expresión que calmen su inquietud indómita, se lanza al campo cromático, cuyo valor es ensayar un ritual infalible de iniciación. Primero se abandona al pigmento; y del mismo modo en que actuaría un escultor con la materia, mancha sus manos con los colores, ataca el pigmento en cuantas formas éste se dé, y acaba asumiendo la evolución lógica que conduce al modelado, a la estilización, a la inminente búsqueda de un lenguaje propio que más que acomodar sus incertidumbres, las solivianta.

No obstante, llegados a este punto, es necesaria una explicación apriorística con la que aclarar el sentido de este trabajo. En ella no hay pretenciosidad ni arrogancia, y mucho menos gratuidad, así que me explico. Desde el primer momento en que tuve conocimiento de la obra de Jaime Jaimes —recuerdo ahora aquella mirada tenue, suspendida, impudorosa pero delicada, que asistía probablemente, por primera vez después de muchos años, a la desnudez pública de sus obras frente a un desconocido— quise reservar el recato para otra ocasión más propicia y concentré mi atención en lo que para mí entraña un valor añadido: el relato. Pues el suyo desatiende el discurso evolutivo de la historia del arte, esa historia del arte que desde Darwin nos han hecho entender como una disciplina endémicamente orgánica que a menudo se ha escrito con letras mayúsculas. No se trata de un argumento artístico sino vital, y en la medida en que es único, decidí utilizarlo como testimonio no sólo de una forma de entender el arte, sino como un modo de conducir la vida. No resultaría conveniente, por tanto, afirmar que la obra pictórica de Jaime Jaimes es capaz de saldar deudas con el entero curso de la Historia del Arte, como tampoco pensar ingenuamente que su obra entronca de algún modo con las corrientes clásicas o vanguardistas de la pintura, ni tan siquiera sostener *stricto sensu* que sea fiel reflejo de su tiempo o acaso un vulgar vehículo de tinte político. Su obra, en este sentido, no es un pretexto caprichoso, pero tampoco una continuación de la dimensión sociopolítica del arte de los últimos cincuenta años. Como la de Chagall, la suya es una labor experiencial que no pretende enfatizar sobre la dimensión política, social o reivindicativa del arte, tan frecuente en la producción plástica del siglo XX. Por tanto, admitiendo la terquedad de lo subjetivo, este relato nunca se permite perder de vista el horizonte universal, en primer lugar porque lo he llevado a cabo bajo esta premisa, y en segundo porque es precisamente a lo que aspira. Sin embargo, acometer un trabajo de semejante magnitud implica algunos riesgos. Uno de ellos es creer reconocer en la

Azules París
Buenos Aires, 1957
Cera y pigmentos
sobre papel



obra de Jaime Jaimes lo que hemos esbozado anteriormente, una prolongación coherente del organigrama del canon occidental, que inexorablemente estaría llamado a no hallar correspondencia; y otro, tal vez el más complejo, el hecho de pensar que éste vaya a ser un relato historiográfico cuando en realidad se trata de una biografía artística, sin ceñirnos al academicismo ni encorsetarlo en silogismos alambicados. Dicho de otro modo: no se trata de una historia del arte, sino de una historia del hombre. En tanto fenómeno humano, o acaso únicamente por ello, podrá ser entendido como *una* historia del arte. Pero jamás *la* historia del arte.

Un ejemplo. Cuando Jaime Jaimes recibe en Estrasburgo el diploma del Centro Dramático del Este que lo acredita como director de escena, él ya está flirteando con la abstracción. Es el caso de *Azules París* (1957), en cuya superficie no vemos más que una combinación de campos armónicos aleatorios que responde al estímulo puro de la gama cromática, que apela a su

propia intuición, declarando, por un lado, la omisión deliberada del corpus teórico de la tradición estilística (impulsada cincuenta años atrás por Kandinski, Malévich, Mondrian, Moholy-Nagy, el matrimonio Delaunay o Hilla Rebay, cada uno de manera diversa y de forma desigual); y por otro, la asunción de un primer pacto sincero con la materia, del que tenemos una evidencia explícita en las líneas zigzagueantes de esta obra, en los que parece querer experimentar con el efecto formal del trazo fortuito, espontáneo, azaroso, pero jamás, y quizás por todo lo ya dicho, incoherente.

Este ejemplo sirve como punto de partida en lo concerniente a la dimensión metafísica que subyace en la pintura de Jaime Jaimes. Es plausible pensar que la carencia de una formación artística básica, donde normalmente la figuración precede a la abstracción, lo condujese a la negación de la forma.

Por eso, antes de contextualizar la pintura de Jaime Jaimes, hemos de llamar la atención del lector sobre algunas consideraciones técnicas. Dado que la historiografía artística ha sido la herramienta con la que a menudo descifrábamos cualquier relato que se preciase y en ocasiones, por el contrario, ha quedado relegada a la condición de un instrumento yermo y sin sentido, carente de genuina pretensión reveladora, esta nota quiere conducir al lector por el abanico plástico del artista, descomponer su exuberante imaginario y delimitar las distintas áreas en su producción. Todo, en suma, con el único fin de hacer legible lo indescifrable, de iluminar algunos lugares recónditos de su obra. También aspira a ofrecer unas coordenadas con las que interpretar de manera precisa un relato determinado, el de su vida, en el que, aunque marginal, la pintura ha jugado un papel decisivo. He invertido cierto esfuerzo para que ese primer receptor —el lector— quede integrado en esta fábula e incluso llegue a formar parte de ella, y lo he hecho haciéndole partícipe de la perspectiva que yo, como historiador del arte, he adoptado para comprender su obra.

Su pintura, a la que desde este momento concederemos la forma metafórica de un árbol, hunde sus raíces en una inquietud estilística; una inquietud profunda que se despliega en un tipo de espacio caracterizado por una diversidad felizmente caprichosa y siempre en constante mutación. Después vienen las ramas. Pues en Jaime Jaimes no sólo hallamos una disparidad temática, un contenido díscolo o una técnica escurridiza, sino también

un marcado afán inconformista que personalmente, más que someterme a un trabajo arduo y fatigoso, me ha facilitado la labor de «periodizar» su obra.

Hemos creído conveniente, por tanto, agrupar un cierto conjunto de obras en compartimentos estilísticos, a fin de lograr una homogeneidad que hiciera legible el relato polisémico de la producción de Jaime. Para ello hemos optado por una metodología formalista que muchos colegas tal vez considerarán desfasada, vieja y anticuada pero que, dadas las características concretas del caso que nos ocupa, considero perfectamente operativa. Como decíamos, hemos reunido en distintos apartados diversos grupos de obras en función de su naturaleza temática, técnica y, sólo en ocasiones aisladas, cronológica. El núcleo de su producción puede dividirse en cuatro capítulos delimitados: 1) «estilo abstracto», 2) «estilo primero», 3) «estilo de transición», y 4) un último epígrafe que puede considerarse el corolario a más de treinta años de búsqueda: «estilo evolutivo» o «estilo de superación», culminación final hacia un lenguaje propio e intransferible.

La peculiaridad más resbaladiza de la obra de Jaime Jaimes parte de un fenómeno asociado a una forma histórica del espíritu: «kunstwollen». Acuñado por Alois Riegl en las postrimerías del siglo XIX, éste término designa la «voluntad de arte» como una fuerza del espíritu humano, y vincula, comprime o reduce la historia del arte a una historia del espíritu del arte. Utilizo el vocablo «resbaladizo» en su mejor acepción, pues en las obras de Jaime Jaimes se condensa un extraño y enigmático ánimo interior que, embravecido por una extraña necesidad de arte (variante del «kunstwollen»), termina por hallar el orificio justo en una membrana que le consiente adoptar su forma definitiva. Uno de los influjos más evidentes es el surrealismo o, dicho tal vez con justicia, su semántica. Más que adoptar, el estilo de Jaime deglute algunos estilemas y se nutre con naturalidad de su gramática. Dado que vivió en París largo tiempo, hay que interpretar dicha sintaxis en términos de convivencia, o de mundanidad familiar si se quiere. Pero no es el único influjo. Éste responde a un estímulo localizado y reconocido, en mayor o menor medida, en todos los demás periodos; porque la suya —y esto tampoco podremos perderlo de vista— es una pintura autodidacta: Jaime nunca pisó una escuela de arte en su vida, pero esto no le produjo insatisfacción, antes bien: de ese modo consiguió que su obra fuera hija de la intuición y hermana traidora del estudio (la doctrina), lo cual, por entonces, dicho sea por otra parte, no comporta mérito ni castigo.

«HILILLOS DE COLOR. ARTE LÍQUIDO, ARDIENTE.»³

Este primer apartado, que denominaremos «abstracto», comprende una serie de obras que hemos agrupado estilísticamente siguiendo el influjo natural de la abstracción y su evidente influencia en la primera producción de Jaime. Como veremos más adelante, gracias a la datación de algunas obras, dicho estilo se solapa en el tiempo con los restantes. La abstracción fue para él un escape idóneo con el que intentó hallar, siempre en busca de luz, aquellos interruptores de los que ya hablamos al principio: válvulas con las que medir diversos estímulos que palpitan, espontáneos, imprevistos, innegociables. Esta franja espacio-tiempo se inicia en el ocaso de la década de 1950 y se prolonga hasta los albores de 1970. Y aunque existe una pequeña laguna documental al respecto, sobre todo por la fecha incierta de algunas de sus obras, esta bruma cronológica no ha supuesto mayor dificultad, dado que por fortuna contamos con suficientes referencias secundarias que nos permiten armar el rompecabezas. Tal vez en un futuro, con la ayuda de análisis técnicos, podrán incorporarse datos que ayuden a desarrollar un estudio más exhaustivo. En cualquier caso ante el vacío, ante cualquier vacío, no se debe ceder nunca. Es más: no disponemos de una oportunidad tan propicia para alumbrar el relato vital de un ser humano, sus huellas artísticas, el rastro cultural, su paso por el mundo. Eso es lo que *grosso modo* hemos intentado llevar a cabo con Jaime: encolar sus distintas facetas como pintor, que no son precisamente unívocas ni homogéneas, e ir reuniendo todas las piezas que conforman su vida para poder formar una imagen, un relato, una historia.

Para inaugurar esa historia, hay que dibujar en un lienzo la figura de un joven que acepta una batalla perdida contra la materia. Cabe pensar que los primeros tanteos de ese veinteañero inquieto que se enfrenta a lo desconocido, al

³ Marc Chagall: Mi vida, Barcelona, Acantilado, 2012, p. 136.

Cera nº1
Buenos Aires, 1957
Cera sobre papel



Cera nº2
Buenos Aires, 1957
Cera sobre papel



pigmento, a la técnica, al soporte incluso, son los mismos que le llevan a experimentar el excitante estímulo de la creatividad. Tengamos en cuenta que, para cuando decide sacudirse las solapas de la gabardina y probar con la pintura (la suya hacia el arte plástico es ante todo una necesidad asistemática, pues no empleará jamás una fórmula hasta los años 70), Jaime ya ha vivido en París y ha podido familiarizarse con multitud de disciplinas dispares, pero siempre interrelacionadas entre sí. La pintura, a priori, es un ejercicio subsidiario. Su verdadera vocación ya la ha abonado en otros campos de la creatividad.

Por ello, para tejer este poblado tapiz de su vida y obra, necesitamos seguir los hilos que nos conducen al núcleo al que queremos dirigirnos. Uno de ellos, tal vez el primero, nos hace viajar al París de 1909. Por entonces, antes de que la Primera Guerra Mundial regase la ciudad con obuses, la capital francesa era un genuino hervidero donde arte, miseria, creatividad y riqueza coexistían. Convivían por metro cuadrado tal cantidad de artistas, tendencias o propuestas estéticas que hoy sería imposible sintetizarlas sin

marear al lector con un volumen desmedido (en verdad inútil) de datos, anécdotas y acontecimientos. Por eso ahora sólo nos centraremos en uno: el nacimiento de *La Nouvelle Revue Française*⁴, una conocida revista literaria fundada por André Gide, Paul Claudel, Jean Schlumberger, Henri Ghéon, Marcel Drouin, André Ruyters y —el que más nos interesa— Jacques Copeau. Sobre éste nos detendremos ahora mismo.

De Jacques Copeau (1879-1949) puede decirse que, más que una persona, fue un espíritu del teatro. Desempeñó varias facetas: fue crítico, actor, productor, teórico, llegó incluso a ser coleccionista... nada se le resistía. Ese afán polimorfo —tan acorde a la primera década del siglo XX— hizo que se convirtiera en un gran director de teatro, por el que de hecho ha pasado a la historia. Diversas crónicas y testimonios atestiguan que fue aclamado sobre todo como un gran adaptador de teatro clásico (Shakespeare, Corneille, Molière) y, aunque todo el grupo fundador de *La Nouvelle Revue Française* quedó eclipsado por la figura de André Gide (maestro asimismo de Sartre, Camus, Cernuda y una pléyade innumerable de intelectuales sin los cuales es imposible comprender la cultura del siglo XX), gozó de un reconocimiento profesional tan unánime que hasta uno de sus discípulos, el propio Camus, le dedicó póstumamente un célebre opúsculo.

Sabemos que nada más llegar a París en 1949 (año en que murió Copeau), Jaime Jaimes tuvo conocimiento de las experiencias del maestro francés. Se documentó y las estudió. Por eso, cabe pensar si Jaime no absorbería

⁴ El primer número apareció en noviembre de 1908 pero, dado el acusado desinterés que produjo entre el público, desapareció casi automáticamente. Es por ello que a la edición de 1909 deberíamos denominarla, más que fundación, segundo nacimiento.



Composición
en círculos
Bruselas, 1960
Cera sobre papel



Composición
de rectángulos
Bélgica, 1958
Cera sobre papel



Geometrías en cera
Buenos Aires, 1957
Cera sobre tabla

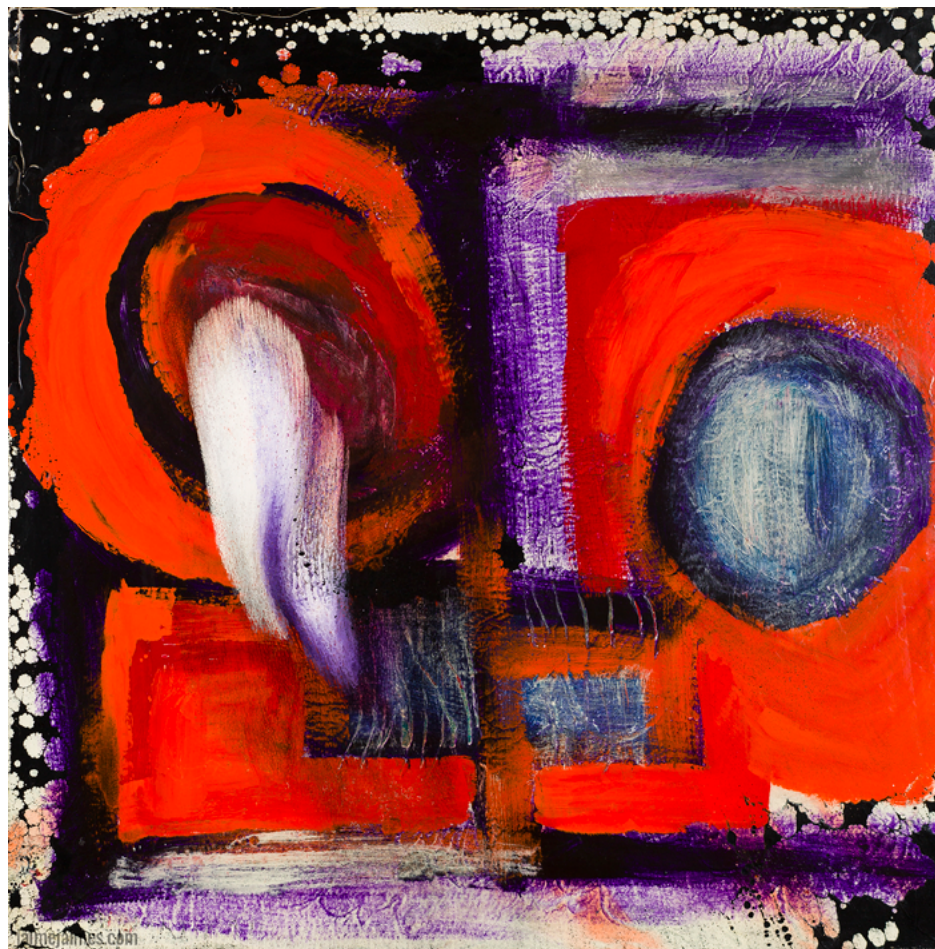


aquella influencia clásica a través de los ojos de ese reformador heterodoxo del teatro que fue Copeau. ¿Quién sabe si la primera representación en 1960 de *El enfermo imaginario* de Molière, versión en español dirigida por Jaime y representada en el Teatro de la Alianza Francesa (T.A.F.), un teatro bilingüe que tres años antes él mismo había fundado en Buenos Aires tras venir de París, no venía de aquí? ¿Y su primera puesta en escena (en francés) de Shakespeare en Canadá en 1977 —*Sogno d'une nuit d'été*— junto a la Real Escuela de Arte Dramático de Montreal? Es evidente que no se trata de certezas sino de intuiciones, y así basta. La fuerza dramática de Jaime es esencialmente instintiva, lo cual lo convierte en un monstruo: un devorador de influencias, una esponja incansable, un terrorista teatral, predispuesto en cualquier momento a disparar en cualquier dirección.

Es aquí donde este primer recorrido se revela de forma prístina: adivinamos con claridad el papel que jugaba la pintura en la agitada vida de Jaime, las dudas que nacieron, la incertidumbre al trillar por primera vez un terreno ignoto; pero también el desparpajo, la libertad, la ingenuidad si se quiere, del creador liberado por completo del miedo hacia la creación, resuelto, decidido y en ocasiones salvaje.

Esas mismas «dubitaciones» encuentran su reflejo en el brío incómodo de una línea caprichosa que, según cuándo, va haciéndose dueña de una forma que acaba desembocando, de

giros a roleos, de ángulos rectos a requiebros, en un orden racional y geométrico que no existe al principio. Esa primera mutación (que debemos considerar lógica) es posible gracias a la experimentación con distintos soportes, técnicas y materiales. Así, los precoces ensayos en cera que pinta en Bruselas, Buenos Aires o Madrid (*Cera nº1*, *Cera nº2*, *Composición de rectángulos* y *Geometrías en cera*) son el testimonio preciso de una transformación irrevocable. En *Azules París* (1957) y *Composición en círculos* (1960) juega sobre el soporte con distintos utensilios de arrastre y esto le permite comprobar el efecto estético, y químico, que tiene el surco en reacción con el betún, la cera o el esmalte. En *Abstracto nº2* (1967-1968) incluso le vemos utilizar laca de carrocería para coches, pero probablemente sin alcanzar el efecto deseado, puesto que en la superficie aparecen un leve craquelado y algunas reacciones químicas imprevisibles que revelan la inestabilidad de la técnica. Después, si en *Composición de rectángulos* (1958) se sirve, como decíamos, de la cera para intentar hallar un orden, en *Geometrías en cera* asume enteramente el material. Esta elocuente demostración simbiótica que se produce entre pintor y pintura, trazo y materia, idea y forma, nos lleva a pensar que Jaime poseía



Abstracto nº2
Madrid, 1966-69
Laca y pigmentos



Lava roja
Buenos Aires, 1957
Cera y pigmentos
sobre papel



una extraña virtud ontológica que lo hacía disolverse entre las sustancias que manejaba. Se ve muy bien, por ejemplo, en *Lava roja* (1957), donde el surco de una línea indómita, enajenada, demente, abandonada de sí misma, busca imperiosamente su confirmación en una forma, la que sea, pero que, por encima de todo, la defina. El arrojo se hace evidente, no huye de su naturaleza: la línea se rompe, se quiebra, se bifurca, y se despliega en el soporte de forma mesteña, como un equilibrista inseguro sobre un alambre electrificado. En cierto modo, este carácter nervioso propio de las primeras obras traduce fielmente el ánimo de Jaime.

Aún sin metas ni exigencias, con la pintura y a través de ella, busca el ordenamiento lógico y necesario que valide su esfuerzo artístico, que en Jaime siempre es —en este periodo más que en ningún otro— una invitación al viaje con los ojos vendados al partir. Cobra sentido aquí el espíritu

audaz de la creación, que se aventura en esa búsqueda, locuelo pero comprometido, para satisfacer sus propias exigencias, es decir: experimentando, evadiéndose, regresando, tanteando de nuevo... y aunque nunca llega a vincularse del todo con el objeto, nunca asume por completo una posición de abandono. Resumiendo: es la ausencia total de miedo lo que empuja a Jaime a crear en este momento sin prejuicios, a sentirse cómodo en un terreno tan distinto del teatro, a lanzarse por la cresta del atractivo acantilado que cree vislumbrar más allá de las bambalinas.

Para entender la relativa complejidad de esta situación es preciso regresar de nuevo a sus años de formación en París, y más atrás, antes incluso de desembarcar en la ciudad del Sena, un viaje que emprende conociendo el teatro de las clases de Reynaldo D'Amore y Roberto Durán en Buenos Aires. Es un «viaje», el del teatro, paralelo al de la pintura, cuya esencia no radica nunca en el resultado que se obtiene del ejercicio creativo, sino en un tipo de afán obsesivo por superarse a sí mismo, un movimiento natural que conduce espontáneamente hacia la conformación y superación de un lenguaje propio, siempre en progresión, sólo que con otras pautas de desarrollo y unas coordenadas distintas a las del teatro. Esto podría explicar la disipación artística de un director de teatro que se ha formado con maestros de la talla de Étienne Decroux, León Chancerel o el ya mencionado Jacques Copeau.

Si en la introducción al catálogo insistíamos en las semejanzas de Jaime respecto al periplo vital de Marc Chagall, valga esta nota del maestro ruso como corolario a un periodo signado por un sentimiento inevitable: «Que Dios me perdone si en mi descripción no he puesto todo este amor animal, que siento, en general, hacia todo el mundo»⁵.

⁵ Marc Chagall: *Op. cit.*, p. 30.

«UNA NOCHE, MUY OSCURA, SALÍ SOLO.»⁶

abiendo ya incidido en el primer estadio de la producción de Jaime Jaimes: su punto de partida, las dudas, la decisión de incorporar la pintura al espíritu dramático que ha cultivado previamente o la insistencia en la búsqueda de un lenguaje propio, corresponde ahora trazar una continuación cabal que permita al lector entender con la mayor precisión posible la inmensa diversidad del imaginario de nuestro dramaturgo-camaleón.

Lo que aquí denominaremos «estilo de formación» no es más que el primer paso en firme de un artista que necesita *conformar* —de nuevo este verbo— su universo plástico. Por eso, ahora, el problema no es tanto la discordancia en el estilo como su coherencia ontológica. Jaime comienza a trabajar con imágenes que, poco a poco, sin orden ni concierto, van incorporándose a su abanico figurativo. Hablamos, además, de un lapso de tiempo que no excede en más de una década. Digámoslo así: en un periodo de diez años Jaime incorpora a su vocabulario artístico una serie de referencias que, siempre desde lo ontológico, empiezan a adquirir protagonismo de manera autónoma. Él no las representa: aparecen. Pintándolas no las atrapa: ellas escapan de la cárcel de su imaginación. Y así, entre una galaxia informe e indeleble de motivos y objetos, de paradigmas y estereotipos, consigue formar un lienzo disonante en el que, sin embargo, todo encaja. No es la verosimilitud aristotélica, sino la veracidad más estricta la que otorga corporeidad a su obra. De tal modo proliferan —se manifiestan— aves de todo tipo, árboles, animales antropomorfos, circos, burdeles (relacionados con el universo *clown* en el que más adelante nos detendremos), personajes de baja estofa y solemnes autoridades de ricos vestidos, puertas, ventanas, armas de fuego incluso, referencias explícitas a la historia del arte y familias, muchas variaciones de familias. Motivos que corresponden,

⁶ Marc Chagall: *Mi vida*, Barcelona, Acantilado, 2012, p. 161.

Cárcel
París, 1972
Serie "ventanas"
Fieftros lavados



con toda probabilidad, a distintas facetas autobiográficas de Jaime. Anécdotas, ingredientes o notas que trasiega con la imaginación resultante de una vivencia previa.

Asistimos a una tímida pero decisiva superación técnica de la forma. Aparece por primera vez una preocupación por la composición y encontramos decenas de pinturas que, independientemente del soporte o el material, responden a una inquietud por que todo encaje debidamente en el espacio escogido para la ocasión. Lo vemos sobre todo en las escenas de interior-exterior, concretamente en aquellas donde aparecen grupos de personas dentro de lo que podemos denominar el «fenómeno de la vecindad». Éste fenómeno, por raro que parezca, llega incluso a cumplir distintas funciones. En *Cárcel*, por ejemplo, se resuelve como un entramado opresivo proyectado planimétricamente sobre un único

plano. Tras una visión atenta, nos damos cuenta de que estamos recorriendo los pasillos de esa cárcel. Y si en ella no se advierte en modo alguno voluntad en (y por) la forma, sí que existe una preocupación evidente por el espacio. En otras, como en *Clásico nº1*, no sólo el espacio se ve alterado por la composición, sino que subyace en ella la voluntad por elevar la forma indeleble a una categoría superior, con la que inaugura un canon figurativo que se mantendrá en el tiempo hasta el final de su actividad como pintor. Me refiero expresamente a los zapatos que llevan ciertos personajes ata-

viados para lo que parece ser una ceremonia propia de payasos; pero también a los pantalones bombachos, las camisas de mangas abullonadas, esas pelucas indomesticables y los sombreros que recuerdan al tocado de los antiguos regimientos militares del siglo XVIII. Para comprender el rol que cumplen estos personajes dentro del imaginario de Jaime podríamos recurrir a aquello que apunta Pascal Quignard sobre los epigramas de Marcial cuando, alabando el laconismo y esa especie de pureza fiera que brotaba en el poeta latino como un manantial, escribe: «al especializar su sentido, especializó su forma»⁷. Nadie hubiera podido decir tanto con tan poco. Jaime experimenta la posibilidad de sofisticar simbólica y narrativamente su pintura y así, de tal modo, adquiere la habilidad necesaria para extraer impurezas. Posee atributos valiosos: tesón, ejercicio, disciplina. Trabaja con imágenes y también, en aumento, con composiciones. Prueba un detalle aquí, incide en otro allá, lima sedimentos, y en ese proceso espontáneo, paralelo a la forma, va naciendo —porque lo descubre, porque se le revela— el sentido que los explica.



Clásico nº1
París, 1972
Fieltrós lavados
y ceras



⁷ Pascal Quignard: *Pequeños tratados*, trad. Miguel Morey, Madrid, Sexto Piso, 2016, p. 219.

Circo león
París, 1969-78
Fieltros lavados
sobre cartón



Uno de los motivos más interesantes, y que con más frecuencia se repite en este estilo, es el *clown*. Con él se despliega un interesante campo semántico que ramifica su significado como ese árbol madre al que hacíamos referencia más arriba. De puro inclinado al teatro, Jaime nunca fue amante confeso del circo; sin embargo, cabe pensar que dejó un rastro inolvidable en su imaginación. De lo contrario, sería muy difícil ofrecer una respuesta ante las docenas de variantes que

del mismo tema propone. En *Circo León*, tal vez la primera, aparecen ya la estética y la sintaxis. Es suficiente la presencia de un adiestrador de animales (animales como un león lisérgico que burla los barrotes de su jaula en un artificio propio de Magritte), un payaso que señala a una figura que se intuye al extremo y, finalmente, otro que se esconde entre las ruedas del carro sin querer participar en el número, para inferir que Jaime pudo tener un conocimiento directo de los *freak shows*, conocidos comúnmente como espectáculos de variedades, eventos en los que se ofrecía al público la oportunidad de ver habilidades nunca vistas hasta el momento, por lo general bizarras y extravagantes, inimaginables, y naturalmente ejecutadas por cómicos, faquires, trapezistas, acróbatas o funambulistas.

A fin de encontrar una explicación, cabe suponer que no pudo ser de otro modo. Sin embargo, sabemos que la espina que se esconde tras ese malabarismo circense no es otra que la Comedia del Arte italiana. Carecería de

Clown
París, 1969-78
Ceras y oros



Burrito
París, 1973
Fieftros lavados



sentido que Jaime hubiese dedicado tanto tiempo a algo que no conoció. Por el contrario, sí que podemos encontrar trazas indirectas de un Goldoni reversionado en multitud de obras: *Payaso*, *Burrito* (1973) o *Clown*, donde la figura del payaso adquiere autonomía alcanzando la categoría de retrato individualizado, caricaturizado y, en cierto modo, estereotipado⁸.

Sin embargo, más allá del mundo itinerante, también hay otros temas. Los más evidentes son el trascendentalismo, la vida en comunidad, la historia del arte, la sexualidad, la familia y el simbolismo. Ya lo habíamos advertido anteriormente: este estilo recoge el testigo de una inquietud que se desborda en sí misma. El volumen referencial de imágenes, aspectos y motivos es abultado, tanto por el valor autobiográfico que tiene (en tanto huella) como por lo crucial que es para comprender su evolución.

⁸ Si la Comedia del Arte representa *grosso modo* el estereotipo burlesco de una realidad dramática, el payaso simboliza el de la modernidad jocosa y festiva.

Payaso
Fieftros lavados



Qué mejor método para aproximarnos a cada uno de estos parámetros que tomando algunas obras para ilustrar los distintos conflictos, pues en la obra de Jaime no se puede hablar estrictamente de problemas, sino de conflictos drámaticos. La matriz de sus motivos es plenamente teatral: así nacen y así están concebidos. El conflicto es el mecanismo que acciona cada una de las situaciones a las que se enfrentan sus personajes. En el conflicto es donde habita no sólo el arcano de la acción teatral, sino la vida misma.

Algunas obras que incluimos en esta tendencia de corte trascendentalista son *Sueño rojo* (Nocturno), *Figura con pájaro* (Dándose la mano), *El paraíso* (1970-1978), *El Camino* y la serie de *Cosmos* (I y II). Empezando por las últimas, *Cosmos I* y *Cosmos II* representan la constante geométrica —el óculo, el círculo, la esfera— que ordena el mundo y revierte el caos. Una simetría inestable da paso a varios grupos de figuras impares que sostienen,



Cosmos I
París, 1969-78
Tinta sobre cartón



Cosmos II
París, 1969-78
Tinta sobre cartón





Sueño rojo. Nocturno
París, 1970-73
Feltros lavados
sobre cartón

cobijan o protegen otras figuras dentro de sí mismas. En *El Camino*, obra que por otra parte linda con una estética surrealista, se insiste en una tendencia al mensaje hermético. Siempre, o casi siempre, diversas aves pululan por el espacio construido, como velando por los intereses de una naturaleza posterior a lo que todo debería rendir

pleitesía. Son, en cierto modo, baluartes de la pureza del mundo, enseñan a las que debe orientarse todo ser humano para completar su camino hasta el corazón del primer motor inmóvil. Características que, al fin y al cabo, aparecen vinculadas a ciertas vertientes del sufismo, cuya esencia radica en el conocimiento expreso de la realidad espiritual por medio de la revelación inspirada. Rumi dice en un conocido verso: «Los pájaros dibujan grandes círculos en el cielo»⁹. Sin duda Jaime tiene presentes a esos pájaros que



El Camino
París, 1969-74
Fieltros



trazan surcos armónicos en el aire, pues aparecen repetidamente a lo largo de toda su producción. En

Figura con pájaro (Dándose la mano), por ejemplo, las aves llegan incluso a adoptar el papel protagonista. El hecho de que las figuras se individualicen o humanicen responde a un proceso de antropomorfización que irá progresivamente en aumento y que, a su debido tiempo, cuando se haya agotado, se extinguirá por sí solo, ya sin conflicto.

En una obra inacabada como *El paraíso*, Jaime recurre al episodio bíblico del pecado original y, de ese modo, ensayando con la escena del Génesis, da cabida a una nueva preocupación: la sexualidad. Es un apartado en el que, además de la ya citada, podríamos incluir obras como: *Mujer con pájaro*, *Sex shop*, *Mujer en árbol*, *Burdel* y *Espesjos con figuras* (1976). Todas ellas son variantes de un mismo tema que cabe asociar a una extraña relación de dominación o que incluso,

Figura con pájaro
(*Dándose la mano*)
París, 1969-74
Fieltros lavados
sobre papel satinado



El paraíso
París, 1969-74
Fieltros lavados
sobre cartón



⁹ Cfr. A. Reza Arasteh: *Rumi, el persa, el sufí*, versión cast. Alejandro Colina, Buenos Aires, Paidós, 1976.



Burdel
París, 1969-74
Filtros lavados

esporádicamente, aparece ligado a la prostitución. Es el caso de *Mujer en árbol*, en cuya composición domina la figura de un hombre con sombrero flanqueado por dos mujeres, una de cuerpo entero y la otra metamorfoseada en árbol, aspecto que puntualmente da título a la obra. De ambas, Jaime subraya sus atributos: pechos y vagina;

Sex shop
París, 1969-74
Fieltros lavados



pero el caballero que gobierna la escena es ambiguo. No sabemos muy bien si el larguísimo dedo índice de su mano derecha responde a una advertencia paternofilial o si, por el contrario, está reprendiendo a las dos mujeres desnudas. Esa ambivalencia, unida a la inclusión de un tercer individuo a los pies de la mujer-árbol, deja abierto el sentido de la obra a distintas interpretaciones.

En *Mujer con pájaro* sucede algo muy similar. Una mujer —de nuevo desnuda— posa una mano sobre su sexo. Está acompañada por una figura masculina que, desplegada medievalmente en perspectiva jerárquica, se halla encapsulada en una alargada campana de cubertería. Lleva patines, lo que desconcierta por completo al tratarse de (como damos por supuesto) un episodio erótico-festivo en el que debería primar el componente sexual. La composición está coronada por la presencia de un pájaro de colores estridentes, disonantes, átonos, que apoya levemente su pico sobre la cabeza de la mujer, en una actitud que sugiere beneplácito, aprobación o alarma, y que podría aludir, muy probablemente, a la conciencia individual o al orden cósmico. El dato más relevante es el vívido color rojo de su vagina, sus pechos morados y el maquillaje de sus mejillas. No sabemos tampoco si esto está asociado a la masturbación, al sexo de compra y venta o al binomio judeocristiano del pecado y la culpabilidad. En *Burdel*, sin embargo, no hay lugar a dudas: una oronda prostituta está siendo «cortejada» por dos clientes que deslizan sendas manos sobre su cuerpo. Sin el menor atisbo de contrariedad, molestia o descontento, ella conduce sus dos manos a la vagina, rodeando el clitoris, mostrando orgullosa e impudorosamente sus atributos. Tanto, que Jaime

pero el caballero que gobierna la escena es ambiguo. No sabemos muy bien si el larguísimo dedo índice de su mano derecha responde a una advertencia paternofilial o si, por el contrario, está reprendiendo a las dos mujeres desnudas. Esa ambivalencia, unida a la inclusión de un tercer individuo a los pies de la mujer-árbol, deja abierto el sentido de la obra a distintas interpretaciones.

En *Mujer con pájaro* sucede algo muy similar. Una mujer —de nuevo desnuda— posa una mano sobre su sexo. Está acompañada por una figura masculina que, desplegada medievalmente en perspectiva jerárquica, se halla en-



Mujer en árbol
Preparatorio
para cuadro objeto
Fieltros lavados
sobre cartón



decide explicitar ese ejercicio sexual continuado con un pequeño y elocuente detalle: pechos, piernas y vagina aparecen irritados. Han sido tocados, manoseados, usados, consumidos, y por tanto, dañados. Pero es en *Sex shop* donde se vierte la versión más interesante de la pintura de Jaime. En ella intervienen diversos factores y la pretensión es distinta. Además de lo mencionado hasta el momento, aquí, por primera vez en la obra de Jaime, surge la protesta. Denuncia ante el abuso sexual, el incesto o la pederastia. Es un litigio que se articula en torno a un demonio lascivo y erecto que busca excitado el sexo de los ángeles; que se proyecta sobre un cura que exhibe su pene (pintado de rojo, signo inequívoco de excitación) frente a una niña bajo una falda volada, y que encuentra réplica en la mujer desnuda que indica el camino para llegar al burdel.

Existe también una lucha soterrada entre demonios y seres angelicales, comprimida en el personaje que no mira; personaje en sí mismo conflictivo porque no tiene la suficiente valentía como para enfrentarse a su propio deseo. En la obra de Jaime, denunciar una situación o señalarla, es inclusivo.



Escena velazqueña
Fieitros, recorte



Sueños.
Serie "Cuadro-espejo"
Fieitros



En el caso de *Espejos con figuras* (1976) el contexto es otro. Si en este caso lo traemos a colación, se debe precisamente a su importancia como objeto artístico. Es uno de los primeros ejemplos en los que se adivina el afán de Jaime por aspirar a un nuevo tipo de versatilidad técnica. No sólo concibe la pintura como un espacio creativo de la imaginación figurativa, sino como una parte integradora de un todo que de repente cobra la forma de algo más complejo. Representa, por así decir, una peculiar y caprichosa inclinación a transformar el cuadro en objeto. Por esta



Maja desnuda
París, 1971-72
Filtro lavado sobre
cartón brillante
(cromo cote)

razón, los motivos que hemos venido citando hasta ahora acaban condensándose en su propio reflejo; y adquieren, en la medida en que se reflejan en un espejo, su más puro e inútil sentido estético: la prostituta desnuda (sexualidad), el pájaro sufí (instinto u orden cósmico), las rejas carcelarias (represión y frustración) o diversos ancianos



Menina
1969-71

Dibujo ensayo con
pincel a tinta y fieltros
sobre papel estucado
brillo. Recortado

(la familia, el permiso o la autoridad) se multiplican y reproducen sobre una caja de madera que ha dejado de ser una pintura en dos o tres dimensiones para convertirse en un artefacto, y además, portátil.

Por último, dejando a un lado el fenómeno de la familia o la vida en comunidad (aspectos a los que más adelante tendremos ocasión de volver), está el motivo de la historia del arte. Este punto nos interesa especialmente porque nos ofrece en bandeja de plata el método, la forma y el carácter con el que él se aproxima a la tradición. Por muy tímida que parezca, la forma en la que Jaime observa la tradición nos ayuda a reconocer sus referentes, por qué éstos atrajeron o no su atención y en qué medida pudieron influirle. En este grupo hemos incluido: *Escena velazqueña*, *Maja desnuda*, *Lechuza*, *Menina* (1960), *Menina nº2*, *Rey*, *Siembra* y, sobre todo, *Desnudo diabólico*.

Aun así, no es necesario desglosar cada una de las obras que componen este apartado. Basta centrarse en cuatro o cinco detalles para saber cuál es la postura de Jaime respecto a la historia del arte. En *Lechuza* hallamos la primera evidencia: Jaime tiene presente la herencia cultural griega y el poso que deja en él es el de la entera cultura occidental. En

Menina 2
París, 1971-73
Tinta y ceras



cuanto a la serie de las meninas —*Menina* y *Menina nº2*— y la *Maja desnuda*, existe una asimilación en firme de los grandes maestros universalistas de la pintura española, y tanto en *Rey* como en *Escena velazqueña* brotan, con soterrada potencia, el palpito del genio de Velázquez y la versión más florida y floreciente de la pintura barroca del siglo XVII europeo. Y restan las dos obras que mejor resumen la permeabilidad de Jaime: *Desnudo diabólico* y *Siembra*. La primera es una escena tipificada con elementos patrísticos y fundacionales de la pintura occidental: una mujer desnuda, una corona (¿de laurel?) y un diván. Tres citas que nos conducen directamente desde los divanes de la pintura pompeyana a Jacques-Louis David (*Madame Recamier*, 1800) o Manet (*Olympia*, 1863), y de la versión de Cézanne (*Una Olympia moderna*, 1874) a Pablo Picasso (*Mujer tendida en un diván*, 1939), y que se prolonga en el tiempo, incluso, hasta Lucian Freud (*La gorda Sue*, 1994).

No se trata meramente de identificar las fuentes figurativas en las que bebe la imaginación de Jaime, que también, sino de ver con claridad el acervo cultural que porta cada uno de los elementos que usa para conformar ese lenguaje, suyo y de nadie más. Hay que volver a los ejemplos anteriores para darse cuenta de que el diván y la mujer desnuda son parámetros estéticos que exceden toda demarcación o categorización artística: son símbolos universales. A ello se suma el hecho de que varias de esas obras se encontraban entonces, como ahora, en París, ciudad a la que Jaime había regresado a finales de los 60, tras su periplo de Buenos Aires-París-Madrid, y en la que estuvo hasta 1978, fechas en las que se enmarcarían una gran parte de las obras de este periodo.



Rey
París, 1971-73
Tinta y ceras





Siembra
París, 1971-74
Fieltros sobre
cartón cromo

Guerra
París, 1974-78
Fieftros



Por eso, para cerrar el capítulo, falta el comentario a una pintura como *Siembra*, epítome que legitima definitivamente la vinculación de Jaime Jaimes con Marc Chagall. Más que ninguna otra, *Siembra* es la confirmación del argumento en el que hemos hecho hincapié al inicio del libro, es decir, una suerte de débito, casualidad o coincidencia entre la carrera de Jaime y el legado del maestro ruso, cuyo alcance ya no sólo se revela ontológico, sino que se desarrolla, se sofisticada y evoluciona como un apéndice artístico en toda la producción de Jaime. Por decirlo de algún modo, en *Siembra* hallamos la evidencia que resuelve el caso.

Tenemos todos los elementos necesarios para reconocer en ella el poso imaginario de Chagall. La composición se despliega conforme a una amalgama de trazos que conducen hasta *La guerra* (1943), *Lluvia* (1911) o *Cometas en el cielo*. Jaime no quiere copiar; es más, odia hacerlo. Pero hay un tramo, en el ejercicio del pincel, en que éste se desenvuelve con la misma autonomía con la que un escritor es capaz, por empatía, de asimilar el lenguaje de una docena de escritores a los que admira e integrarlos en el suyo propio sin saber reconocerlos de forma concreta. Con Jaime sucede algo parecido. Su forma de narrar acaba fundiéndose con el mundo etéreo de Chagall, con sus burbujas de sueños, con sus figuras aladas y sus diálogos flotantes. Aun así, no se trata de un fenómeno exclusivo de este estilo. Por concretar en el detalle, en *Siembra* aparece recogido casi todo su imaginario hasta la fecha: el circo, las aves, la tierra, una iglesia, etc. Cuando en Chagall encontramos humanos que sobrevuelan el cielo, en Jaime hallamos a un burro malabarista sobre una pelota de plástico. Es la misma sintaxis: aunque se da un contraste entre el cielo y la tierra, el ámbito narrativo no está dissociado entre ambos. Un aforismo de Novalis puede resumirlo: «La gramática es la dinámica del reino del espíritu». En este sentido, podría decir que Marc Chagall y Jaime Jaimes son hijos de un mismo dios.

Lechuza
París, 1971-73
Tinta y ceras





Desnudo diabólico
París, 1969-74
Feltros lavados

jaimejaimes.com

«VUELVE A OSCURECER. ME DESPIERTO.»¹⁰

En esta otra fase (que denominaremos de «transición» por inclasificable) analizaremos con mayor atención el problema de la técnica, dado que la evolución más significativa que se produce durante este periodo es la correlación que Jaime intuye reconocer en la materia, la cual se convierte en vehículo de nuevos y paulatinos descubrimientos. Es un hallazgo crucial porque, como ya advertimos, repercute en el estilo, y porque éste, asimismo, determina la forma.

Sin aportar grandes motivos ni una excesiva simbología a lo que ya hemos visto, Jaime vuelve a incidir en el ámbito del subconsciente, el teatro, la familia, la sexualidad (parcialmente) y el *clown*. La sombra de Chagall sigue siendo alargada, y es aquí donde se despliega en su máximo esplendor. Se ve muy bien en *Ángel con tetas, Deshaucio* (1974-1975) y, sobre todo, en la cita más fidedigna de todas que él mismo explicita entre paréntesis: *Hombre pájaro* (Chagall).

Sin ahondar en la naturaleza de estas obras, hay que hacer especial énfasis en la transformación formal que se produce en este momento en la pintura de Jaime. A renglón seguido, aparecen más a menudo los tondos; además se va sirviendo, progresivamente, de una técnica más minuciosa, más detallista, más atenta; y ese modo de proceder, más propio de un miniaturista que de un pintor, hace que este estilo sea un auténtico punto y aparte dentro de toda su producción.

¹⁰ Marc Chagall: *Op. cit.*, p. 103.



Hombre pájaro (Chagall)
Fieltros sobre
papel satinado





Ángel con tetas
París, 1969-74
Fieltros sobre
papel satinado

El uso de los rotuladores («fieltros», como él los llama), las lacas o el espray dan paso al acrílico, el punzón, la pluma. Los colores se estabilizan. Poco a poco va intuyendo un equilibrio que se concreta en la armonía de las gamas cromáticas. Sigue existiendo, eso sí, el resabio ácido y colorístico de épocas anteriores, pero la metamorfosis ya es palpable. Asistimos a una tenue racionalización del espacio, regresa el paradigma del arte objetual, descubre

Cuadro múltiple
Cuadro-espejo
Fieltros



to. Por ejemplo, *El cuento de los jueves* no aporta más que la estilización compositiva, pero toma el espacio del que dispone y lo trufa de elementos de un modo desconocido hasta entonces. Ahí está la revolución; ahí y en la ejecución que escoge para materializarlo. *Cuadro múltiple* es, sencillamente, el refinamiento compositivo de *Espejos con figuras* (1976), obra de un estadio precedente. En *Espejos con figuras* no palpita la voluntad de arte —«*kunstwollen*»— ni la racionalidad compositiva, mientras que en *Cuadro múltiple* impera la correcta disposición de todos sus elementos y, más aún, ésta está regida por un orden que antes no existía. Y así con todo. No es

un (muy sutil) tipo de equilibrio compositivo que emana de la asimetría y retoma aspectos en los que antes no se había detenido. De algún modo, todos estos cambios propician un espacio favorable para que Jaime, digámoslo así, se percate de su potencial como pintor.

Así, en *Preparatorio de cuadro objeto, Cena (Cuadro de mano nº1)*, *Cuadro múltiple* o *El cuento de los jueves* (1974-1975) se concitan varios aspectos que ya conocemos. Por un lado, los tondos; por otro, los objetos. En ambos, va incorporando pequeñas evoluciones derivadas de técnicas que ha ensayado veinte años antes. El estímulo del objeto brota como nunca antes lo había hecho, y en él, como en tantas otras obras de este periodo, Jaime vierte imágenes propias y las somete a un proceso de refinamiento, introduciendo temas y composiciones nuevas. Sin hablar de la técnica, por el momen-



El cuento de los jueves
París, 1974-75
Serie "cinética"
Mixto acrílicos, inciso





Cena
Serie "Cuadros de mano".
Fieftros

que la diferencia sea perceptible; es que la concepción estética que subyace en una y otra es diametralmente opuesta. Pero sucede también en *Cena* (Cuadro de mano nº1) y *Preparativo de cuadro objeto*. En ambos casos, concebidos como tondos, Jaime desarrolla una serie de genealogías en las que imprime la relación de parentesco. En ellas vuelca su noción acerca de la familia, que tanto debió marcarle, y algunas situaciones de autoridad y sumisión, vínculos paternofiliales y maternofiliales, sin perder de vista el rasgo más distintivo de este periodo: la ejecución, la factura de la obra. Además de estar debidamente delimitadas por una suerte de burbujas cromáticas, cada escena afluye en sentido lineal, ora hacia la izquierda, ora en vertical, ora hacia la derecha, ora en horizontal. El uso del punzón cede a la composición una textura nueva, cuyo sentido en el plano no sólo determina la volumetría de las figuras sino que las fija congruentemente en su singularidad. Resumiendo: cada personaje aparece

retratado desigualmente y, sin embargo, el conjunto de todas las figuras funciona como un todo perfectamente integrado sin disonancias. Es un logro que antes no era posible y ahora se convierte en una premisa ineludible. Tanto es así que una y otra son estadios distintos de sí mismas. Observado con atención, *Preparatorio de cuadro objeto* puede ser considerada un ensayo inicial de *Cena* (*Cuadro de mano nº1*), y éste, a su vez, la superación lógica de aquél. En la primera, el espacio es un lienzo de color plano apenas esbozado, desnudo, sin ornamento, es decir: funcional. Funcional porque sólo sirve para destacar cada una de las burbujas relacionales entre figuras, personas o familias. En la segunda, sin embargo, el ornamento cobra entidad de estilo dado el empeño de Jaime por convertir el espacio en una parte más de la gramática de conjunto. Por eso las figuras aparecen fundidas con el lazo central y terminan formando parte de una composición dinámica que ya no se constriñe a demarcaciones almidonadas ni delimitaciones rudimentarias. Además, lo consigue sin contradicción, con veracidad y (dentro de las relaciones de dependencia entre las distintas partes) con una autonomía notable. De pronto todo se fusiona con todo y las figuras dejan de ocupar un lugar para tomarlo prestado; de repente, todo cobra vida.

A esto le sucede el tema de la familia: *Cabeza abajo*, *Deshaucio* (1974-1975), *El globo*, *El miedo*, *Familia 7 nº21*, *Familia numerosa* y *Familia sobre madera* (1973). Si bien algunas obras podrían pertenecer a un estrato estilístico precedente (*Cabeza abajo*, *Familia 7 nº21*), el resto concuerda a la perfección con otra fase bien diferenciada. Tal vez *Familia numerosa* sea la bisagra que une el pasado con el futuro. Por el uso de los rotuladores, en ella reconocemos al Jaime de años atrás. Pero los personajes, que no son más que miembros de una familia caricaturizada, anuncian la evolución. Un detalle: si en el estilo de formación resolvía las manos de sus figuras con formas redondeadas, rechonchas, torpes incluso a veces (sin voluntad de concreción),



Preparatorio
de cuadro-objeto
Fielros +

Deshaucio
París, 1974-75
Mixta, acrílico, inciso



Jaime ahora lo hace de manera mecanizada. Y no me refiero a cómo las ejecuta, sino al proceso gradual de automatización al que somete a todas sus figuras. Así las convierte en fragmentos de máquinas reconocibles (por veraces, no por reales) e inaugura, por decirlo de algún modo, un tipo de personaje que se aleja del ser humano y se aproxima al *cyborg*. Falta tiempo todavía para que culmine la mutación, pero las manos son ya una clara

evidencia. Un testimonio elocuente más de cómo Jaime, a tientas con su propio instinto, va alumbrando, poco a poco, un lenguaje estético propio.

En *El globo*, sin embargo, persiste el carácter psicoanalítico de las relaciones humanas. Esta vez no es un caballero ricamente ataviado sino una mujer corpulenta de volumetría rotunda la que, con la carga de la estirpe a sus espaldas, señala a otra persona (¿un hijo?) que sostiene un globo en el que aparecen encapsulados los bustos de distintos miembros de la familia. De hecho, parece existir una relación de culpa y remordimiento: el muchacho se lleva su mano derecha a los genitales y el gesto de la cabeza se asemeja a un sentimiento reprimido. No sabemos muy bien cuál es la relación entre ambos grupos. Es inquietante porque es misteriosa. Nada nos hace pensar que el muchacho esté soportando un castigo materno ni tampoco que haya incurrido en una desviación sexual o incestuosa, pero ambas se insinúan. Aunque no sepamos con exactitud si se adecúa al sentimiento de Jaime, Chagall apuntó en sus memorias: «Tenía miedo de mi futura mayoría de edad, miedo de padecer también todos los síntomas del hombre adulto, incluso la barba»¹¹.

¹¹ Marc Chagall: *Op. cit.*, p. 60.



El globo
París, 1970-74
Acrílicos con oros
y leve inciso



Cabeza abajo
París, 1970-74
Filtros sobre
cartón cromo



El miedo
San Francisco, 1982-85
Mixta, acrílico, inciso



Por el contrario, la composición de *Familia de bombero* (1973) se resuelve de forma más homogénea. No hay estridencias de ningún tipo y la relación familiar confluye sin conflicto, en aparente bienestar. Pero sorprende la estética militar, constante en la obra de Jaime y que aquí, al igual que en *El capitán y su señora*, se constituye de manera evidente. Sin querer alargar el comentario, hay que reconocer y tener siempre presente la voluntad de ejecución de Jaime: una factura minuciosa, dinámica, pormenorizada, que convierte todas estas obras en auténticos alegatos estilísticos.

Ángel con tetas regresa al imaginario de Chagall y recoge, de nuevo, muchos de los elementos constitutivos del universo de Jaime: la sexualidad, la familia, el universo circense y la siempre relación onírica entre personajes. Incluso la figura de una mujer alada con los brazos abiertos, flanqueada por cuatro rayos que nacen detrás de su cabeza, es objeto de un proceso de sexualización. Los pezones aparecen citados de manera explícita y lleva, como el dios Hermes, sandalias aladas. La asociación con el resto de personajes es enigmática, pues en el extremo derecho se abre una suerte de tragaluz por el que asoma una mujer que observa. Al lado, pero en otro espacio narrativo, un niño conduce en una carreta

a alguien que parece o bien un militar, o bien un payaso. Y por último, la figura más visible: un hombre con bastón y sombrero que tan sólo asiste al instante. Ahondar de nuevo en ella sería gratuito, pero, como se puede comprobar, muchas de estas referencias vuelven a remitir a la obra de Marc Chagall de manera inconsciente, espontánea e ingenua si se quiere. Ahí radica la pureza de Jaime: en una especie de contaminación empática. Pues tal es la intensidad con la que él se ve reflejado e interpelado en su obra, que no duda (no se cuestiona, lo hace suyo) en adoptar el vocabulario del pintor ruso.

También aquí hay espacio para el universo circense, que hemos relacionado con dos obras que son *Marioneta* y *Clowns*. La primera es de gran ambición estilística, y en ella vemos a una pareja en acción de depositar una marioneta en un armario repleto de fantoches, títeres y figurillas. Sujeta por unas cuerdas que salen desde distintos ángulos, la muñeca carece de vida; sin embargo, el



Familia de bombero
1973
Acrílicos sobre tabla, inciso



El capitán y su señora
Los Ángeles, 1980-83
Mixta, acrílico, inciso





Familia numerosa
Mixta fieltros, collage

armario es rico en imágenes: cabezas con sombreros, cabezas con pelucas, cabezas sin pelo, pájaros, animales, muñecos. Rezuma en esos anaqueles una extraña sensación de vitalidad que no se corresponde con una realidad inerte propia de objetos inanimados. Hay en ellos una paradoja que se refleja en la marioneta, a punto de ocupar su lugar para descansar, pero quizás también para respirar en silencio. Ésta es la misma concepción que Jaime

Clowns
San Francisco, 1982-85
Mixta, acrílico, inciso



Familia 7. n°21
París, 1969-78
Feltros sobre cartón



Marioneta
París, 1971-74
Feltros sobre cartón cromo



tiene sobre el arte y, en concreto, del teatro en general. El mérito es haber impreso, en un lugar aparentemente quieto y calmo, un abanico de objetos con vida propia, tal y como sucedía con el tondo *Cena* (*Cuadro de mano n°1*), exactamente igual.

Después hay obras que no corresponden a ninguna temática definida: *Batalla* tiene un tono simbólico, en *El cepo* alude a una realidad social, carcelaria y (de nuevo) caricaturizada, que debe mucho al mundo del circo, y en *Los*

Reyes sintetiza una gran cantidad del progreso realizado hasta el momento: el universo *clown* (derivas del kabuki japonés o la Comedia del Arte italiana) articulado en una peculiar mascarada, atención por el espacio dinámico, automatización de las figuras, una corporeidad volumétrica a la que se llega a través de campos cromáticos independientes y homogéneos, y por último la sensibilidad hacia las nuevas técnicas, que si aún no domina, sí utiliza con soltura. Nos referimos a las técnicas de arrastre con distintos utensilios.

Los Reyes
París, 1976-78
Mixta, ceras y collage



Batalla
Acrílicos



El cepo
Madrid, 1966-69
Feltros sobre cartón



«¡YA ES DE NOCHE! ESTRELLAS AZULES. TIERRA VIOLETA.»¹²

Antes de clausurar el comentario a la fase troncal de la obra de Jaime, conviene analizar el estadio más fructífero de su carrera como pintor. Fructífero porque, sin ser la pintura una ocupación preeminente sobre la que proyectaba sus máximas aspiraciones como artista, Jaime logró, a base de tesón y una profunda confianza por lo complementario, que aquella fuese un lenguaje tan importante como cualquier otro; lo suficiente como para que, a partir de cuatro trazos autobiográficos, hayamos podido reconstruir una parte fundamental de su vida.

Asistimos por tanto a un estilo de afirmación. Un estilo donde se produce la constitución plenaria de sus ideas; en el que desarrolla antiguos presupuestos y además los afianza; un estilo que burla a la confusión y a la incertidumbre y con el que ejecuta una pintura en feliz libertad. Un tiempo en el que responde ante la técnica convencido de sus capacidades, en el que vuelve a sus obsesiones con una sólida confianza (pues ya no duda y, si lo hace, el empeño es eficiente) y un tiempo, también, en el que se arrostra sin tapujos ante los obstáculos que se avienen.

A vueltas con la vida, Jaime mete el dedo de nuevo en esa llaga que es la familia. Y también trata el fenómeno del teatro, los cuadros-objeto, los tondos, alberga fábulas, batallas, retratos individualizados, y hasta tiene hueco para interpretar el sentido patriótico de la identidad nacional y desarrollar otros modos de expresión, como el collage.

El motivo más prolífico, sin embargo, sigue siendo la familia. Lo hemos visto ya y, si no habíamos incurrido hasta este momento en un análisis pormenorizado, es sencillamente porque en esta fase Jaime nos brinda la

¹² Marc Chagall: Mi vida, Barcelona, Acantilado, 2012, p. 29.

Familia
París, 1974-75
Mixta, acrílico, inciso



oportunidad más propicia para abordarlo desde una dimensión integral. Son cuatro obras; cuatro pinturas en las que se condensa el conflicto y su repercusión en la vida de Jaime, a veces con una clara tendencia a la ficción. De cualquier otro modo, quizá más veraz, el resultado hubiera sido inevitablemente más alambicado. Dicho esto, Jaime asume que la autoficción puede ser una buena herramienta conductora de la realidad. A veces lo consigue aunque, por lo general, dada la complejidad del asunto, parezca ininteligible. Vayamos por partes.

Familia, *Familia con cielo estrellado*, *Genealogía* y *Matriarcado* son versiones de un mismo sentir en comunidad. Todas excepto *Genealogía* hablan de la incidencia de la familia, predominando (y esto hay que subrayarlo como mérito de Jaime) el dominio matriarcal por encima de cualquier

Familia con cielo estrellado
París, 1974-75
Mixta, acrílicos
con oros, inciso.



Genealogía
París, 1978
Mixta, acrílicos, inciso



otro. Empezando por *Familia*, donde una mujer corpulenta, ataviada con distintos e intrincados arreglos textiles, cobija a dos vástagos de la familia, pasando el padre a ocupar un segundo plano (cortado) a pesar de la rotundidad de su volumetría. Aparece también el árbol, constante en la obra de Jaime, que alude al carácter genealógico. Por lo demás, todo entraría dentro de la normalidad de no ser por que todos los miembros de la familia parecen caricaturas tomadas de una fábula de tintes eslavos. *Familia con cielo estrellado* habla el mismo lenguaje, pero ahora en un registro dúplice, homogéneo a la vez. El contraste entre ambas, sin embargo, es muy elocuente. El grupo materno y el paterno sostienen la misma tensión narrativa; ambos secundan en idéntica posición a los vástagos que protegen (las dos manos del progenitor sobre los hombros de la criatura, como si en última instancia los estuviesen presentando ante alguien que desconocemos), y es por ello que se genera una soterrada correlación entre generaciones: las presentes, que ya son pretéritas, y las futuras, que nacen hodiernas. La forma en la que están dispuestos los grupos, sobre todo el materno, da pie a relacionarlos con la figura de una *matrioska*

rusa que alberga en su interior pequeñas reproducciones de sí misma. A esta perspectiva jerárquica se suma la segregación por sexos (el padre escolta al niño y la madre a las niñas), lo que nos da una idea fidedigna de cómo, también por entonces (o más por entonces), el orden familiar seguía adoleciendo de los más corrientes estereotipos de género. En *Familia con cielo estrellado* tenemos un ejemplo valioso: en la vestimenta del muchacho destacan unas extensiones aladas que podríamos atribuir a una naturaleza de carácter angelical, pero que, a poco que nos detenemos con atención, adivinamos que en verdad se trata de una equipación deportiva. Si el detalle siguiera pareciéndonos confuso, el dato inequívoco es que sostiene un balón de rugby entre las manos. Después, profundizando, hallamos otra nota más significativa si cabe: los gestos y la compostura de cada una de las figuras infantiles refleja el estamento familiar de manera precisa. El niño se muestra activo, predispuesto a la acción, con los ojos bien abiertos. Mira al frente sin prestar atención a nada más. Lo que sucede a su alrededor no importa, ni siquiera sus hermanas, que asisten expectantes ante su carácter decidido, que parece anunciar alguna decisión. La mayor lo contempla desde una leve lejanía, pero su mirada



Matriarcado
París, 1974
Mixta, acrílicos
y polvos de oro, inciso

Ventana n°1
París, 1974-78
Mixta, collage y tinta



detalles sea disuasorio, sigue siendo una familia. Y como tal, como familia estable y sólida, falsamente discurre. Esto es lo importante: Jaime enmarca la escena en un espacio deliberadamente confuso, especiado con estrellas de seis puntas (estrellas de David, propias de la tradición hebrea), pero no queda claro si lo que quiere trazar aquí es un lienzo testimonial o, por el contrario, esbozar una denuncia encubierta contra los estamentos familiares que se han establecido a lo largo del tiempo. A juzgar por las relaciones de dominación entre las distintas partes, conociendo su temperamento inconformista, nosotros apostaríamos por la segunda. Pensar en términos de complacencia documental o archivística se nos antoja equivocado.

Un ejemplo significativo es *Matriarcado* (1978), en la cual una figura femenina, cuyo protagonismo en el cuadro no es novedad, encarna por primera

asoslayada porta el signo de la pasividad: ella espera, él hace. La menor sólo alcanza a elevar los párpados para acatar las órdenes de su hermana, ante la que naturalmente, como cualquier hermana pequeña, debe plegarse. Los padres, sin embargo, manifiestan armonía, seguridad, estabilidad y esas virtudes que se atribuirían de corriente a los progenitores. Es decir: hasta cierto punto no se percibe intromisión, ni interacción, ni contaminación entre personajes; además, las estructuras son rígidas e innegociables, pero siempre hay una relación, un vínculo que hace que todo cobre sentido:

aunque por diversos



Globo n°2
Preparación
sobre tabla para
cuadro objeto



Visitantes
Los Ángeles, 1980-83
Mixta, acrílico,
polvos de oro y collage



Batalla
Acrílicos y polvos de oro,
cobre y plata



vez, con la fuerza de un símbolo, el título de una pintura: es la mujer, la madre y el poder que emana de ella con lo que Jaime pretende denunciar, por un lado, la explotación de la mujer como amamantadora del hogar; y del otro, el control que ésta detenta sobre el pelele (presumiblemente su marido), que asiente, se casa con ella y tiene dos criaturas que con toda probabilidad no quiere ni ha elegido. La madre porta consigo un bebé que mantiene en el regazo a la altura del vientre. Y detrás, sobre un enrejado de cordones umbilicales, un entramado molecular de gama verdusca, un inmenso árbol morado, malva y violeta, que hunde sus raíces en un espacio multidimensional bajo los pies de ambos padres. El significado es ambigüo, pero rotundo. Ella deja entrever en su mano izquierda una cinta verde que proviene del brazo y para la que hay que descartar una posible filiación con los *tefilín* hebreos. Nada tiene que ver. La cuestión radica en que, en el extremo de la mano, aparece un falo con dos testículos: son los del marido, a quien ella tiene atrapado, o dicho comúnmente, cogido por los huevos.

En *Genealogía* volvemos a la tónica del vecindario pero ahora, como ya hemos visto en los cuadros-objeto de Jaime, delimitada de manera circular, distribuida en pequeños tondos en los que se desarrolla el mundo interior-exterior de cada familia. Las figuras se ciñen al reducido espacio de una «ventana» pero entablan un diálogo mudo con el resto, como si no pudieran comunicarse y, sin embargo, fueran capaces de entenderse. Se miran unos a

Polk Bar
San Francisco, 1982-85
Mixta, acrílico, inciso



otros, apoyan sus manos en el «quicio» del marco y adoptan distintas actitudes. Separadas por dos grupos en una línea horizontal imaginaria, Jaime coloca dos cifras. Podría tratarse de una dirección postal, pero en realidad son dos fechas: 1630 y 1789. Ambas no aluden (no expresamente) a la Revolución francesa ni, por poner un caso, a la firma del Tratado de Madrid entre Felipe IV y Carlos I de Inglaterra. El propósito de Jaime al incluir esos dos números es denunciar la ironía de las familias que viven del pasado, de denunciar abiertamente el arraigo familiar en el que él, por supuesto, no cree. El fondo homogéneo de cada uno de los óvalos (donde se encuentran inmersos estos grupos de «vecinos») está compuesto por una red exuberante de colores que, confundidos entre sí, visten a los personajes. Nada indica que se trate de un elemento expresivo, es más, cumple una función meramente decorativa. Sin embargo, si mientras en el registro superior el hombre aparece como un escudo ante la mujer, en el inferior sucede a la inversa, siendo la mujer la que, en actitud de correspondencia, aparece representada al mismo nivel que el cónyuge o, incluso, por delante de él. Se añaden varias figuras que aluden a un posible vecindario y todas ellas están tipificadas. La técnica empleada por Jaime convierte la escena en un acontecimiento casi jocoso, pero tal vez no lo sea. Las citas numéricas son la evidencia, y también el enigma.

Ventana n°1 refuerza este dilema de la vida en comunidad. Divididas en pequeñas tablillas cuidadosamente cortadas a modo de ventanas (de ahí su título), aparecen seis imágenes en las que se alternan situaciones dispares: el matrimonio, la vejez, la soledad, la alegría, etc. Jaime quiere contraponerlas porque sabe que en un bloque de viviendas caben todos los sentimientos imaginables, que coexisten allí todas las reacciones y que, en ese

otro, apoyan sus manos en el «quicio» del marco y adoptan distintas actitudes. Separadas por dos grupos en una línea horizontal imaginaria, Jaime coloca dos cifras. Podría tratarse de una dirección postal, pero en realidad son dos fechas: 1630 y 1789. Ambas no aluden (no expresamente) a la Revolución francesa ni, por poner un caso, a la firma del Tratado de Madrid entre Felipe IV y Carlos I de Inglaterra. El propósito de Jaime al incluir esos dos números es denunciar la ironía de las familias que viven del pasado, de denunciar abiertamente el arraigo familiar en el que él, por supuesto, no cree. El fondo homogéneo de cada uno de los óvalos (donde se encuentran inmersos estos grupos de «vecinos») está compuesto por una red exuberante de colores que, confundidos entre sí, visten a los personajes. Nada indica que se trate de un elemento expresivo, es más, cumple una función meramente decorativa. Sin embargo, si mientras en el registro superior el hombre aparece como un escudo ante la mujer, en el inferior sucede a la inversa, siendo la mujer la que, en actitud de correspondencia, aparece representada al mismo nivel que el cónyuge o, incluso, por delante de él. Se añaden varias figuras que aluden a un posible vecindario y todas ellas están tipificadas. La técnica empleada por Jaime convierte la escena en un acontecimiento casi jocoso, pero tal vez no lo sea. Las citas numéricas son la evidencia, y también el enigma.



Cuento n°2
París, 1974-75
Acrílico, polvos de oro





Patria
Cuadro de
mano Mixta,
acrílico, inciso y
collage

mismo lugar al que llamamos casa, hogar o apartamento (que está compuesto por más que una vivienda, habitado por algo más que miembros de una misma familia y constituido por un sentimiento de pertenencia común sin el cual, por más que pese, la vida no tiene sentido) es donde la existencia adquiere su forma real: en las fisuras, en lo desigual, en lo incorrespondido, es decir, en la imperfección. Es el ejemplo de *Globo n°2*, que recoge varias de estas cuestiones y añade, de nuevo, la sexualidad como sutil telón de fondo. Detengámonos aquí un instante.

Es importante anotar que, llegados a este punto, el estilo de Jaime goza de su más alta cota de confianza. Apura las formas, deshace el espacio, lo dignifica y, a la vez, lo desprecia, lo dinamita. Logra que sus personajes vuelen, introduce problemas que campan por su imaginario y, además, lo hace premeditadamente con el fin de hallar una sintaxis que lo ordene todo. De este modo podemos decir que Jaime encuentra finalmente su propio lenguaje. Tenemos evidencias en la versatilidad de las técnicas y los formatos. Sin devaneos, acomete cada composición con plena libertad de arte y sin autocensura. Es éste el Jaime más desnudo que veremos. Un artista que ama la libertad y que está convencido de que toda acción viene avalada con la vida, la suya, la de un pintor que sólo aspira a representarse a sí mismo y que, no obstante, lo hace sin presiones impuestas. Lo consigue. Y, aunque probablemente su mensaje no parezca tan prístino después de veintitantos años de producción, no nos es muy difícil reconocer al artista que, sin saber manejar un pincel, recurre a un puñado de rotuladores para eyacular sus inquietudes; o al artista que, sabiendo ya utilizarlos, los abandona

y alumbra nuevos modos de imaginar el mundo; al artista que, por último, encuentra en la dislocación de lo supuesto (las premisas del arte de la pintura, por ejemplo) un canal de aprendizaje y una forma de identificarse a sí mismo. Éste es uno de los mayores méritos de Jaime: la desesperación por encontrarse, la necesidad a la que hacíamos referencia al inicio del texto, la pulsión primigenia que no se detiene, el deseo irrefrenable de expresarse, bien o mal, mejor o peor, aguda o burdamente. No importa: su verdad es ese no reprimir el estímulo artístico ante nada ni nadie, pase lo que pase, pese a quien pese. Anhela mantenerse incólume ante una posible amenaza.

En *Visitantes* se hace patente el resabio teatral inexcusable del que Jaime no ha podido librarse nunca, pues de hecho en ningún momento deja de trabajar en él (ni a día de hoy): el fenómeno de la cuarta pared, el escenario o los figurines son signos que demuestran hasta qué punto la dramaturgia incide y condiciona su pintura, su obra y su vida. Algo nos recuerdan



PAX Dictador
París, 1975-78
Mixta, acrílico,
inciso y collage

Cuadro de mano n°3
Mixta, acrílico,
inciso y collage



esas figuras a ciertos ensayos pedagógicos de la Bauhaus alemana, a las máscaras carnavalescas, a la pintura de James Ensor, a los estereotipos de la Comedia del Arte o, más sencillamente, quién sabe, a espectáculos grotescos que por el momento desconocemos y que Jaime pudo haber visto.

En el nutrido grupo de temas autónomos tenemos obras como *Batalla*, *Cuento n°2*, *Polk bar*, *PAX Dictador* y *Patria*. Comprender el significado y la dimensión de estas pinturas requiere tan sólo de un sencillo ejercicio de contextualización biográfica. Como ya hemos visto al principio, Jaime comienza a viajar desde mucho antes de alcanzar la

adolescencia; con apenas catorce años está embarcado como polizone en un carguero dirección a los Estados Unidos; después viaja a París, a Estrasburgo, a Buenos Aires, vuelve a París, se instala en Madrid y regresa otra vez a París, reside en Los Ángeles, San Francisco, pasa por Madrid y, finalmente, recalca en Málaga, hasta hoy. Con tanta ida y venida, tanto trasiego y tanto desplazamiento, a pesar de haber regresado a Argentina sólo una vez (desde que funda el T.A.F. en 1957 hasta 1965)¹³, jamás abandonó el apego sentimental hacia su tierra natal. Hay espacio para un cuadro-objeto que él mismo concibe con el rotundo título de *Patria*, representado aquí sobre una bandera albiceleste que ondea al viento, coronada por un organismo germinal similar a un árbol en el que parecen confluír (y cobijar en su interior) todas las desgracias de una tierra sedimentada por los embates de la historia, la guerra y el desequilibrio político. Esto explica tal vez la existencia de una figura en hábito circense, a la que sigue en altura un presunto cadáver mutilado —o en estado de rigor mortis— que yace a los pies de una

¹³ El T.A.F. (Teatro de la Alianza Francesa) fue una escuela de teatro bilingüe español-francés en la que se llevó a cabo la representación de multitud de obras entre las que cabe señalar algunas firmadas por autores de la talla de Molière, Hans Christian Andersen, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Albert Camus o Luigi Pirandello.

figura semitriunfante que secunda el estandarte nacional. Si la visión de Jaime sobre Argentina se aproxima a la demolición del significante nacionalista, aquí comprobamos que no tiene miedo alguno al pesimismo; al igual que en *Batalla*, en la que con un estilo diverso esboza la tensión de la guerra, la devastación de las familias o el simple hecho de la muerte en contienda. Es el mismo carácter de *PAX Dictador*, una obra ambigua que por sí sola podría resumir el llamado «Proceso de Reorganización Nacional»¹⁴ y donde Jaime, desviándose de la referencia fácil e inmediata, vierte sobre él el resabio de la figura política maldita que no es capaz de ver la luna ni el sol, que está condecorado con infinitas medallas y donde, reflejado en los cristales de sus gafas, aparece el pueblo al que tiene sometido bajo su mando.

En cuanto a las nuevas técnicas, hay que señalar el recurso del «collage» en el llamado *Cuadro de mano nº3*. Aunque mejor que *collage*, cabe llamarlo técnica de «recorte», pues Jaime recorta figuras y las encaja en base a los planos. Así crea una sensación tridimensional y volumétrica que en una pintura de dos dimensiones, como las que hemos visto, es prácticamente intraducible. No obstante, este detalle conecta con otras peculiaridades de la obra de Jaime. Singularidades como algunos bocetos sin cabeza y pinturas subsidiarias que quedaron inacabadas a expensas de que el hacedor «recortara» la cabeza que le fuese propia. Tenemos media docena de ejemplos.

¹⁴ Nombre que se le dio en Argentina al régimen dictatorial secundado por cuatro juntas militares entre las que, por delante de las demás, ha pervivido la de Jorge Rafael Videla, que lideró el golpe de estado de 1976 y detentó el poder hasta 1980.

MISCELÁNEA

Hemos reservado este último apartado con la intención de recoger algunas pinturas aisladas en las que se concentran ciertos presupuestos con los que Jaime coquetea a lo largo de su carrera y que, sin embargo, en ocasiones, sin ser estrictamente autónomos, adquieren carta de naturaleza independiente. Hablamos de modos, formas y estilos de expresión que ya ha puesto en práctica y que, dada su condición (formato, técnica, soporte, etc.), dilatan la expresividad y ensanchan el significado de su obra. Así, compartimentados en base a sus cualidades, tenemos un grupo de dibujos a pluma, otro de servilletas, bocetos, obras inacabadas y caricaturas. Hemos preferido no tratar el surrealismo como un periodo independiente, sino como tendencia, como estilo. En realidad, implícita o explícitamente, en el momento en el que Jaime pone un pie en París no puede hablarse ya de «corriente» sino de «carácter», un influjo poderoso que atraviesa su vida. De lo contrario, el análisis eclipsaría un sinfín de interpretaciones que, de este modo, han emergido a la superficie.

Encontramos aquí un (no tan sorprendente) protagonismo de figuras femeninas, mujeres rotundas, matronas que asumen la fuerza motriz de la composición. Éstas encarnan la ambivalencia dislocadora que Jaime ha vertido desde el subconsciente, una condición polisémica que en realidad cabría atribuir a todo ser humano de forma inherente. Con todo, *El perro*, *Portal*, *Madre hay una sola*, *El fusil* y *La puerta* (éstas últimas de 1975) representan una serie de dilemas cuya repercusión en la vida —y ya no sólo en la obra— de Jaime



El perro
San Francisco, 1982-85
Mixta, acrílico, inciso
sobre papel de arroz



Portal
París, 1975-76
Mixta, fieltros lavados,
inciso y recorte



es manifiestamente constante. La maternidad, la familia, el problema de la genealogía, en parte también el teatro (en el caso de *La jaula*) o el matrimonio, siguen siendo sus caballos de batalla y sobre ellos gravitará una y otra vez hasta agotar sus posibilidades. Hay que sumarle, además, que Jaime no debía estar atravesando en su carrera por entonces un momento económicamente boyante y esta circunstancia, por lo mismo, explica la elección de la técnica, y a la vez, por extraño que parezca, constata el carácter autorreferencial de su obra. Detalles que no sólo nos dan la justa dimensión de las obsesiones, los paradigmas y los fenómenos, sino que confirman y avivan muchos de los argumentos que ya habíamos esbozado en capítulos anteriores. El resultado es que, dejando a un lado el contenido y la técnica, el formato y el soporte asumen el protagonismo.

Cabe mencionar, aun de forma testimonial, los dibujos de Jaime sobre servilletas. Han sobrevivido apenas media docena. Pero, como hemos notado, al margen del contenido, son suficientes para marcarnos el camino de una versatilidad sin fin y de cómo Jaime concibe el arte en general. Son las mismas que nos dan pie a imaginarlo, salvando las distancias, como una suerte de «artista total» que no cesa de crear bajo ningún concepto, bajo ninguna circunstancia; que no se somete ni se doblega ante ningún obstáculo al que está expuesto en función del curso de la vida. Ensayo con mujeres, esboza diversos retratos al alimón e incluso llega a flirtear con una ligera idea del trampantojo cuando simula, en una de ellas, un posavasos.

Esta manipulación libre y feliz de la forma sin remordimiento, en plenitud y sin temor, se hace extensible a las caricaturas, los bocetos y las obras inacabadas. Sin embargo, tenemos que volver un poco más atrás para comprender el grado real de implicación. En *Familia n°2*, uno de los dibujos a pluma, vemos que Jaime no llega a dejar

completamente inconclusas las cabezas pero lo insinúa frente al monocromatismo del azul. Al mismo tiempo, en este grupo de bocetos y obras que hemos considerado inacabadas, la técnica relega el contenido a una cuestión secundaria, como sucede en *Búsqueda*, donde la cabeza ya no es un esbozo ni una insinuación sutil, sino un fragmento tratado de manera autónoma para el que Jaime reserva un acabado distinto e independiente. Sabemos que Jaime nunca tuvo presente el legado artístico de la Bauhaus, es cierto, pero la composición y las figuras se asemejan al ballet triádico de Oskar Schlemmer, una danza teatral que el maestro desarrolló a principios de los años 20, basada en tres movimientos de carácter propio y en progresiva ascendencia desde lo festivo a lo dramático. Referencias a un lado, que pueden ser más o menos plausibles en el imaginario de Jaime y que, sin embargo, encuentran como ahora una pasmosa similitud, los personajes aparecen como esperando a alguien que los dote de cerebros. La cuestión es más sencilla de lo que parece: Jaime ha conocido y ha trabajado el collage. Y la irrupción de este nuevo modo de proceder genera en él una curiosidad cuasi infantil que se apodera



Madre hay una sola
Los Ángeles, 1980-83
Mixta, laca, tinta,
inciso, collage

de su cuerpo y su mente y se extiende durante un periodo determinado de tiempo. En *Búsqueda* se ve de forma clara. Pero también en *Estrellas, Estudio* (1974) o *Preparatorio color*. Porque, aún asumiendo las variantes, la arquitectura compositiva de todas ellas se mantiene intacta. Es el estímulo excitante de la novedad lo que impulsa a Jaime a descubrir nuevos caminos artísticos y a derramarse en ellos. Hasta donde fuese necesario, hasta que ese deseo vehemente se agotase, hasta que la llama de lo nuevo se extinguiera. Esta circunstancia, que parece nimia, carente de valor o una mera anécdota más, comporta el carácter más importante de su ejercicio como pintor o artista plástico. Atestigua que el espíritu creativo de Jaime se asemeja más al de un niño que quiere aprehender el mundo con sus manos que al de un artista condicionado infructuosamente por el intelecto en su afán por entender el milagro de la vida. Ninguno de ellos, como ninguno de nosotros, llegará a abrazar el prodigio. Pero si el segundo alcanza a teorizarlo, el primero lo roza con los dedos.



+

La puerta
París, 1975
Preparación
cuadro de mano.
Fieltros, inciso



+

El fusil
París, 1975
Preparación
cuadro de mano.
Fieltros, inciso

La jaula
París, 1975-78
Mixta, acrílico y collage



Robinson Crusoe



En esta tesitura se enmarca el surrealismo concebido por Jaime. Se trata de una línea que atraviesa toda su obra y que no nos hemos atrevido a analizar de forma aislada por motivos que ya hemos explicado, pero que, tratada como uno de los letargos más interesantes de toda su obra, funciona como carácter (y a la vez como tendencia, pues siempre es interpretación, asimilación y desarrollo) primero y último en su producción. Habría que empezar hablando de su repercusión. Para eso hemos de regresar en el tiempo y detenernos un instante en el momento en que Jaime llega a París. Recuperar alguna anécdota nos ayuda a entender la epopeya que supuso para él viajar a Francia, muy en consonancia con *Las aventuras de Robinson Crusoe* de Defoe, un libro que adoró desde niño y en el que, según él mismo confiesa, se vio reflejado durante toda su vida. Este dato tampoco es baladí, pero volvamos a dicho episodio. Cuando llega a París, Jaime no tiene un franco en el bolsillo. Alguien le dice que en la Costa Azul la tierra se riega con monedas y entonces se pone en camino. La moto en la que viaja se avería en Cannes y no tiene más remedio que pasar allí algunas noches a merced de la intemperie, cubriéndose tan sólo con lo que le ofrece la playa, un recio manto de arena. Al final encuentra trabajo en la cocina de un establecimiento llamado “Whisky a go-go”, donde friega platos y se encarga de otros tantos cometidos. Como hemos de pensar que este empleo no era todo lo satisfactorio que cabría, Jaime sigue buscando. Frecuenta los mercados, pregunta en cualquier sitio por el que se cruza, pero no tiene el mundo de cara. No sabe nadar pero, a vueltas de nuevo con la vida, logra instalarse como socorrista en un hotel. Pasa el tiempo y, aprovechando la marcha de uno de los camareros del restaurante del hotel, Jaime se establece en la cocina. Como la vida le depara un destino más

propicio, quieren las circunstancias que el encargado del hotel sea un estafador en contra de su propia empresa. Y Jaime lo denuncia, y esto al final acaba resolviéndose en una trifulca novelesca en la que —según cuenta él mismo— vuelan golpes y puñetazos casi sin mediar palabra. La heroicidad le cuesta el puesto de trabajo, así que



Familia n°2
París, 1975
Preparación
cuadro de mano

Posavastos
París, 1969-1972
Tinta



Servilleta en color
París, 1969-72
Fiektros



Hombre en servilleta
París, 1969-1972
Tinta



para llegar a París sólo le queda una alternativa: hacer autostop. Y de nuevo sale a flote y lo consigue.

Todo lo demás, después de poner los pies en la ciudad del Sena, sólo forma parte de nuestra imaginación. Y no es poco, dado que en apenas ocho años tiene tiempo para aprender técnicas de educación e historia del teatro con León Chancerel, documentarse en las experiencias de Jacques Copeau, estudiar mimo y filosofía del gesto con el célebre Étienne Decroux, colaborar con Serge Ligier o Jacques Mauclair, inscribirse en los cursos de Historia del Arte de la Sorbona o viajar a Estrasburgo para seguir formándose como director de escena. Con motivo de una beca técnica televisiva, ocho años después, una vez fundado en Buenos Aires el Teatro de la Alianza Francesa, regresa por segunda vez a París. Y todavía quedaba una tercera, a finales de los años 60, cuando Jaime ya se ha revestido de una cierta estatura profesional que lo predispone a la prosperidad, que lo ha preparado para el éxito.

Búsqueda
Mixta, acrílico
y pigmentos,
recorte



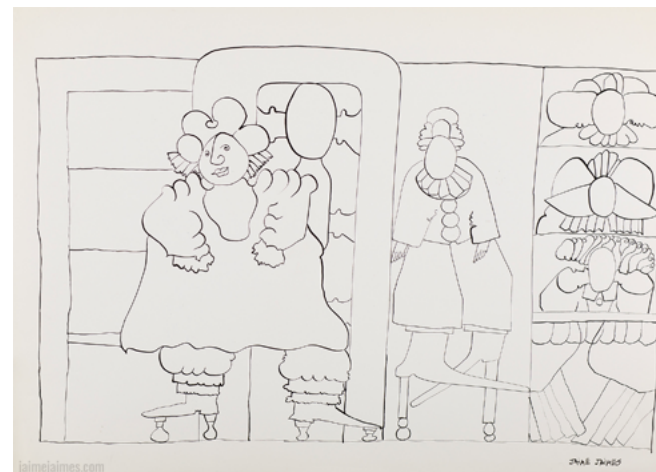
Estrellas
Mixta, acrílico
y pigmentos,
recorte



Entretanto, la injerencia del surrealismo en la mentalidad artística de Jaime sigue presente, siempre latió, pero es únicamente cuando conoce París que toma carta de naturaleza en su vida. Es una de las facetas más interesantes y valiosas de toda su carrera. Insistimos en este aspecto porque no queremos que el lector sufra contratiempos argumentativos. El carácter (además del estilo) surrealista de la pintura de Jaime es, en primer lugar, bastante ortodoxo: sigue casi al pie de la letra el maridaje entre palabra e imagen (*El humo*, *Fantasma*, la magnífica por tantas cosas *In vino veritas*, *Lámpara de luz*, N° 25, *Órdenes*. *Hombre con perro*, el interesante *Piedestal*, *Pissotier*, *Primer circo* (1969), *Sheriff* o *Suivez le guide*), en las que se percibe un afán de moledor por explicitar el mensaje aparentemente caprichoso de las obras. Apuntaba Compagnon en uno de sus ensayos: «El estilo es inseparable de un juicio de valor»¹⁵. El caso es que la flama inspiradora que Jaime halla en el subconsciente, en ese latigazo surrealista o ese tipo de imagen característica y pretendidamente festiva; esa flama, decimos, se encuentra siempre *in statu nascendi*. Por eso algunas pinturas tienen un valor añadido, porque en ellas ciertas obsesiones cobran una forma primitiva gracias al impulso sofisticado del estilo, lo cual parece una contradicción pero no lo es: se llama surrealismo.

¹⁵ Antoine Compagnon: *El demonio de la teoría*, trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2015, p. 200.

Cuatro de ellas resumen este océano ontológico: *In vino veritas*, *Fantasma*, *Las balas* y *Piedestal*. La primera es formidable no sólo porque reformula el conocido proverbio grecolatino en un contexto en el que el vino brilla por su ausencia, sino porque dicha inscripción condiciona la forma en la que interpretamos la pintura. Esto quiere decir que independientemente de las acciones que lleven a cabo, los personajes asumen un rol que pueden o no tener, pero que en virtud de las palabras que aparecen en el registro inferior (una suerte de alféizar, poyete o franja diáfana imaginaria), no parece haber duda alguna de ello. La sexualidad sigue siendo uno de los recursos fundamentales en la obra de Jaime, y aquí tampoco es una excepción. El símbolo parlante es una amalgama de pezones, gotas de sangre, lenguas, bombillas y ojos ensangrentados que se funden entre sí a través de líneas suspensivas con las que se prescribe el sentido de la pintura. Así, en un grupo de dos figuras, vemos cómo la mano de una se aproxima al pecho de otra o cómo la lengua de esa misma permite prever un inminente ataque sobre un pezón al que señala y que parece sexualmente estimulado a juzgar por el rompimiento cromático (en este caso, rosa) del blanco y negro. A su vez, la vinculación sexual entre estas dos figuras no sólo se agota en el tacto carnal, sino que se propaga hasta el olfato. Y todo ello reseñado con líneas indicativas que nos ofrecen la clave justa para interpretarlo. Esta asociación laberíntica de las partes nos conduce a otro



Estudio 2
París, 1975
Preparatorio



Preparatorio color
París, 1975
Mixta acrílico, recorte

Humo
París, 1969-72
Tinta sobre papel
estucado brillo



Fantasma
París, 1969-73
Tinta sobre papel
estucado brillo



grupo de dos personas que, presumiblemente, consuman una relación similar. Pero la culminación del sentido de la composición, por así decir, viene en el momento en que nos persuadimos de que todas las figuras (las cuatro) están interrelacionadas por el espacio. Todas comparten la acción y el movimiento: estamos asistiendo a una ceremonia orgiástica. La referencia proverbial al vino es un mero pretexto para presentarnos una explosión sexual en la que todos los elementos se desenvuelven armónicamente aunque de forma tumultuosa. Ese caos es lo que mejor define el efecto del vino sobre los hombres y las mujeres que se entregan desmedidamente a los placeres carnales del mundo, y ese es el sentido preciso que adquiere para Jaime.

In vino veritas
 París, 1969-72
 Tinta sobre papel
 estucado brillo



En *Las balas* un hombre y una mujer entablan un diálogo inquietante que más bien cabe asemejar a una reprimenda, un atraco o incluso a un conato de violación. El título no nos sugiere una conversación, nos alerta de que la escena carece de cordialidad e incluso es agresiva. De nuevo la composición es ambigua, pero el recurso sexual resuelve una gran cantidad de incógnitas. El sexo de la mujer, representado por un corazón rosa, remite tal vez al propósito último del hombre, que porta un revólver apuntando en tres direcciones distintas. Ella, a su vez, le reprende con una regla golpeándole los pies, pero él parece tranquilo, parsimonioso y servicial acatando el mensaje de la fémina. Todo apunta a que la relación entre los dos no es la del castigo, el atraco



Lámpara de luz
París, 1969-72
Tinta sobre papel
estucado brillo



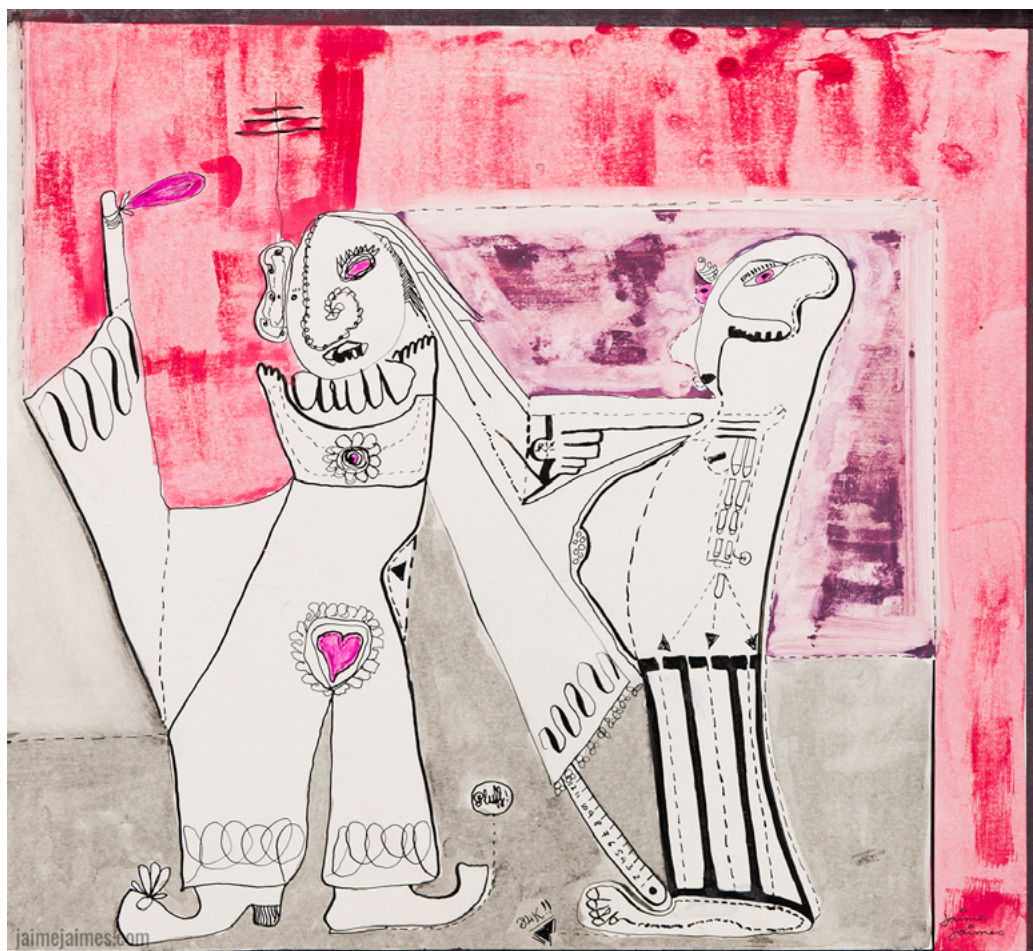
Good save the queen
París, 1969-72
Tinta sobre papel
estucado brillo



Órdenes. Hombre con perro
París, 1969-72
Tinta sobre papel
estucado brillo



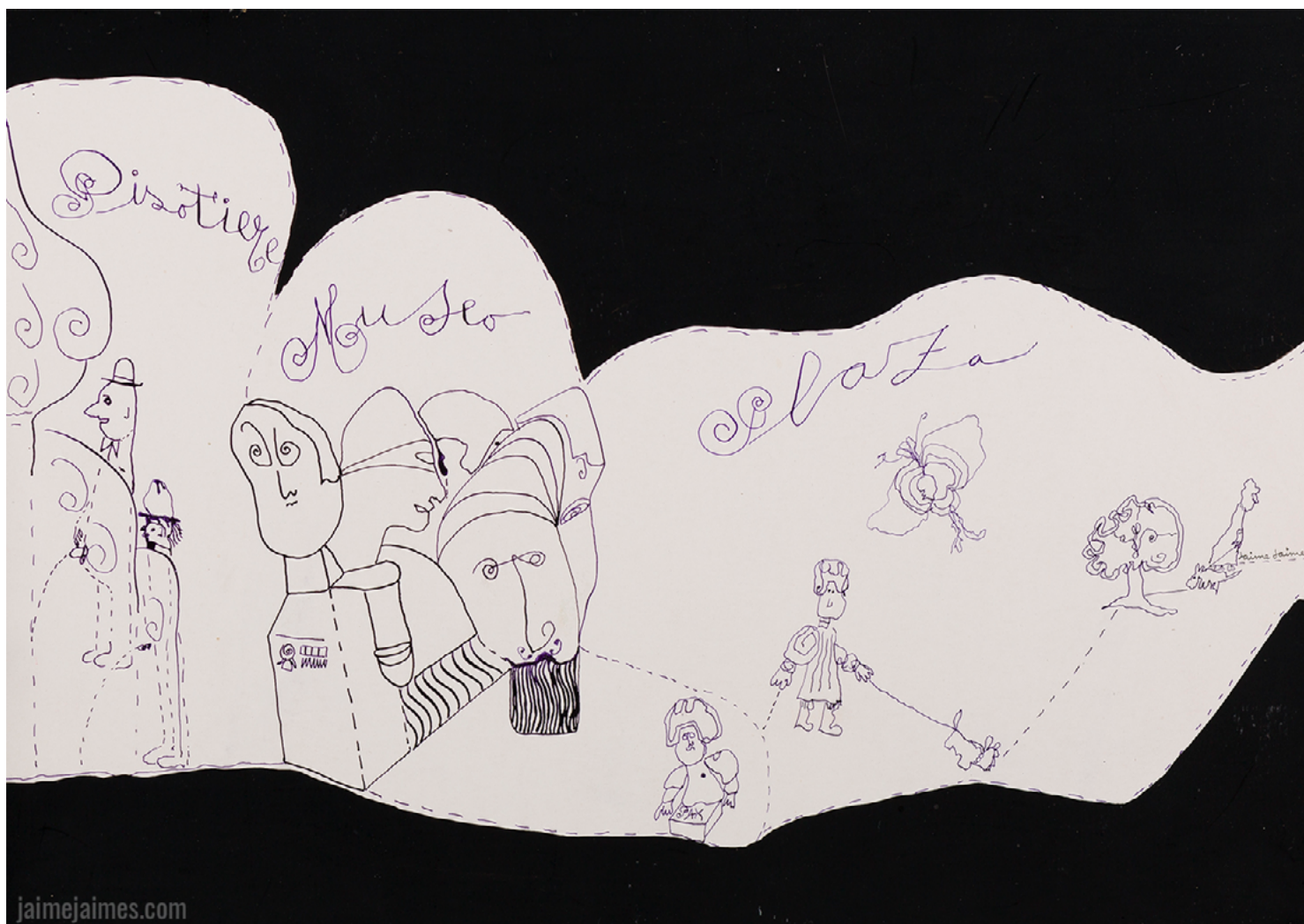
Las balas
París, 1969-72
Tinta sobre papel
estucado brillo



un método profiláctico. Simboliza la libertad sexual, el libertinaje y el rechazo contundente frente al viejo estamento psicosocial establecido.

En *Fantasma* aparecen de nuevo los grandes grupos de figuras. Cerca de quince personajes entablan relaciones entre sí, aunque cada uno, por sí mismo, no diga mucho. La composición sólo adquiere sentido como un todo.

o la violación. Se trata de una escena burdesca (de vodevil) entre una sencilla prostituta y un simple cliente. El extraño objeto que ella ondea al viento, anudado al dedo, podría remitir a una parte del ritual musulmán llamado *Aid-al-Adha*, la primera celebración musulmana comúnmente conocida como Fiesta del Cordero. Pues bien, en ese pequeño utensilio no hay ningún significativo sacrificial ni ningún cordero que evoque el episodio bíblico y coránico entre Dios y Abraham. Y tampoco nada de pacto simbólico entre el hombre y la divinidad. Es, sencillamente, un preservativo, un condón,



Pissotier
París, 1969-71
Tinta sobre papel
estucado brillo

En los extremos dos mujeres flanquean el espacio; en el vientre, de boca a boca, se abren diversos diálogos, a veces testimoniales (por su mera presencia), y sólo en ocasiones llegan a manifestar un estado de ánimo reconocible. Ya que no lo hemos tratado hasta el momento, no se nos ocurre otro recurso autobiográfico más que la

difícil relación familiar que Jaime vivió hasta que mantuvo el contacto con ella, sobre todo a partir de su hermana. Y si aún existe la duda de la sincronía vital a la que hemos aludido desde el inicio de este catálogo (al menos para demostrar que la referencia jamás es gratuita), recordemos otra frase de Marc Chagall: «¿De dónde había sacado yo que la voz no sólo sirve para chillar y discutir con mis hermanas?»¹⁶. Es probable que muchos encuentren discutible esta asociación, pero... ¿acaso no hemos visto en un porcentaje llamativo que Jaime presta una especial atención a la interlocución, al diálogo, a la palabra frustrada entre familias? Podemos comprobarlo en todos los estilos que hemos analizado; inconscientemente Jaime, junto al tema de las cotillas, esas personas que se asoman al balcón y pregonan por sus habitaciones las vidas de los vecinos (la vida de Jaime y la de su familia, por caso), lo refleja constantemente: desde Buenos Aires a París, desde Madrid a San Francisco. Está dentro de él, y lo libera sin tapujos pero con reservas. Recordemos una vez

¹⁶ Marc Chagall: *Op. cit.*, p. 48 supra.

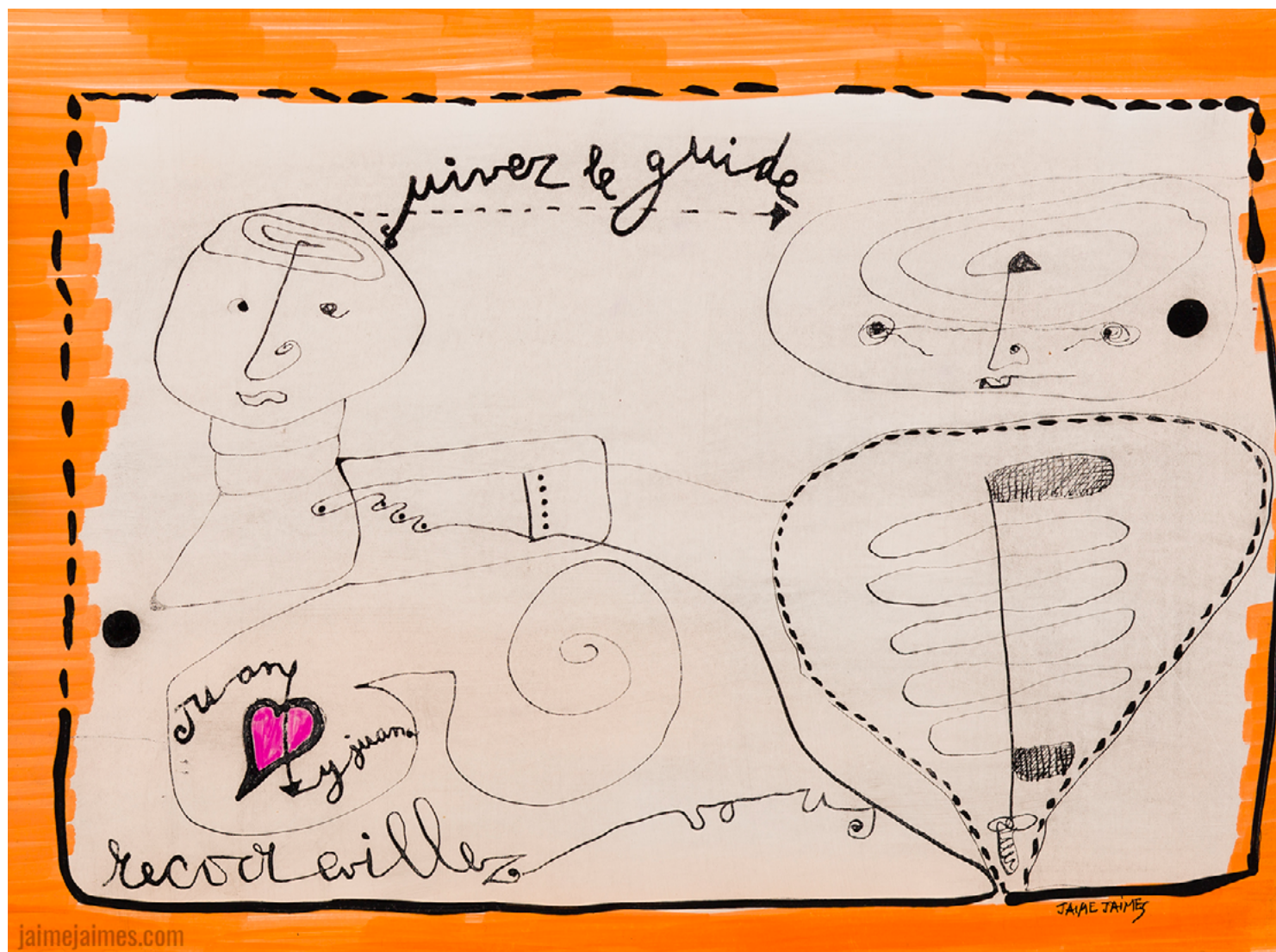


Primer circo
París, 1969-73
Tinta sobre papel
estucado brillo



Sheriff
París, 1969-72
Tinta sobre papel
estucado brillo





Suivez le guide
 Paris, 1969-72
 Tinta sobre papel
 estucado brillo

Pedestal
París, 1969-72
Tinta sobre papel
estucado brillo



más el significado de la autoficción en su obra: la veracidad no es condición ni premisa para alcanzar la verosimilitud. Pero la trabaja una y otra vez, la sofisticada, la pule como las caras de un diamante. Y aunque a veces el desarrollo de algo tan complejo y ambicioso se vuelve abstruso, e incluso en ocasiones (por abstracto, hermético o sencillamente ilegible) infructuoso, ya sólo la insistencia que invierte por desentrañarse a sí mismo debería ser merecedora de nuestro reconocimiento.

La última de las obras mencionadas, *Pedestal*, retoma la ya conocida confrontación con la historia del arte. El pedestal está lingüísticamente caricaturizado desde el título, en el que se apela de forma directa a los pies. No es casual ni tampoco caprichoso: además de compartir familia semántica, la palabra «pedestal» adopta una dimensión metafórica respecto de

los pies. Un pedestal puede servir como un soporte de una columna o una estatua, pero también puede actuar como apoyo en el que se asegura o se afirma cualquier símbolo u objeto. En este sentido, el figurín de corazón negro apoya sus manos sobre el lugar que habitualmente hubiera estado reservado a los pies. Enmarcado en un espacio geométrico, Jaime juega a buscar una tercera dimensión racionalizada (tal vez sea lo único racional que hallamos en el cuadro) y se sirve de elementos rectos y líneas puras para trazar el que será —sin recurrir al espacio abierto sino al cerrado, es decir: al ontológico, el mismo de los sueños, los recuerdos y las obsesiones— uno de los ejemplos más sinceros por representar la perspectiva. Con ella, quién sabe si se abre o se cierra, quién si termina o empieza, quién si su obra se marchita o, por el contrario, florece.

A MODO DE CONCLUSIONES

Es necesario dedicar unas líneas a todo el conjunto, como concepto o metáfora, de la vida de Jaime, que fue caóticamente bulliciosa y rica en experiencias. Referida al arte, hay que hacer notar la tremenda trayectoria que va desde la experimentación laboriosa y precaria a la sofisticación estilística y la adquisición y posterior conquista de un lenguaje propio. Tenemos ante nuestros ojos un ejemplo de belleza necesaria que, sin haber sido artísticamente recompensada como creemos hubiera merecido, sirve para —y no es poco ésto— glosar una carrera honesta al servicio de la creatividad. Cuando muchos lo pensaron, él lo hizo. Mientras otros especularon, él probó. Si algunos confiaron en el futuro para cumplir sus deseos, él se lanzó a por ellos. Por eso la obra de Jaime no sólo es un testimonio vivo de lo que una necesidad sincera y descarnada puede mover a un hombre a hacer, sino un vestigio material en el que hallamos valores que, siendo perfectamente subjetivos, pueden llegar a ser universales. El mérito radica en esa conciencia primera de dimensión mitológica que se emparenta en no pocos aspectos con el arte prehistórico: «No es un caos. Más bien se asemeja al orden de las estrellas, que a lo largo y ancho del espacio infinito despliega sus relaciones libres y universales», decía Giedion¹⁷. No debería resultarnos asombrosa tal afirmación, pues no hay duda de que el arte primevo, desde que aparece incorporado al lenguaje de las vanguardias históricas, incluso desde que Jaime lo adopta en su forma más naif, «es obra de nómadas»¹⁸. Siguiendo con las palabras del mismo Giedion: «Todo se desplegaba dentro de un presente eterno, de la perpetua fusión del hoy, del ayer y el mañana»¹⁹. Es curioso cómo un análisis ajeno (que puede resultar antojadizo o veleidoso, pero que, insisto, no lo es) a la obra de un pintor como Jaime se convierte en algo esencial para comprender el futuro aparentemente más remoto. Esa cita giedioniana del espacio-tiempo se adecuaba perfectamente a no pocas composiciones de Jaime, cuyos fondos monocromos parecen aspirar al vacío, en cuyo cielo pueden avistarse multitud de aves en libertad, en cuya tierra campan animales del todo irreconocibles. En definitiva, probablemente estemos ante el caso singular, como pocos se conocen, de un completo

¹⁷ Sigfried Giedion: *El presente eterno. Los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 1981, p. 599.

¹⁸ *Ibidem*, p. 599.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 595-597.

artista vocacional. A fuerza de hacer verosímiles determinados puntos de vista sobre su obra, no hemos deseado en ningún caso seducir al lector con conjeturas ni persuadirlo acríticamente con la afirmación de sus propias ideas. Nada hay tan malintencionado como querer inducir de forma dogmática lo que por sí mismo no es capaz de sostenerse. Hemos procurado llevar a cabo este trabajo con toda la sensibilidad y honestidad intelectual posibles, porque legitimar a Jaime a través de la Historia del Arte hu-

biera sido deliberadamente un truco de magia, y porque, además, no nos hubiera permitido oír su voz. De nada hubiera servido trufar el relato con excesivas referencias historiográficas. El texto no hubiera servido con fidelidad al propósito último de dibujar una vida, que es su razón de ser, sino que se hubiera revelado como un acopio inútil y caprichoso de erudición vacía, de citas y de datos sin solvencia que nos hubiera obstaculizado la labor de trazar la vida de Jaime. Escogí la desnudez de un texto llano por una razón netamente humana. Y si me he servido de la figura de Marc Chagall en no pocas ocasiones, no ha sido para blindar la vida de Jaime detrás de un «escudo de autoridad», sino porque desde el primer momento hallé curiosas similitudes que juzgué útiles —así entonces como ahora— para imprimir una mayor claridad y agilidad al texto. Tan insólito me resultó que jamás me hubiera perdonado el haberlo rehusado. Sólo la voz del tiempo podrá juzgar si ha sido una necesidad o un capricho.

Ahora bastará con recordar a Jaime del mismo modo en que hemos pretendido retratarlo: un alma inquieta, un aventurero de la vida, un amante de la belleza.

Pues la necesidad es hija de la verdad, y ésta, descendiente de la sabiduría.



Jaime Jaimes
y Mario Colleoni.
9 de mayo 2017

AGRADECIMIENTOS

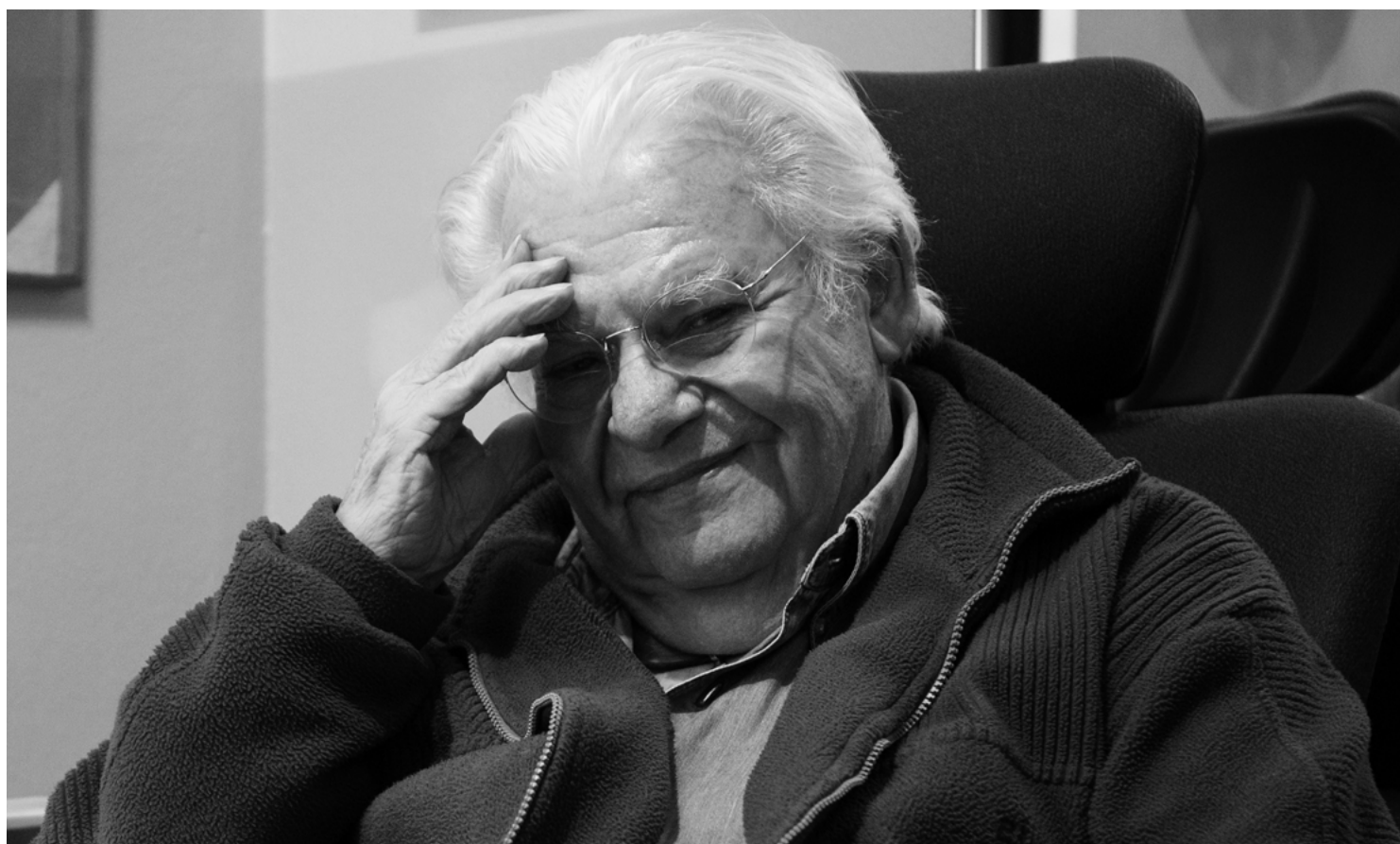
No podría —ni querría— desaprovechar este espacio sin agradecer efusivamente la confianza que los responsables de este proyecto han depositado en mí al asignarme un trabajo de estas características, uno de los más enriquecedores que he vivido hasta la fecha. Escribir la vida de un hombre a través de su pintura es la mayor de las competencias a las que puede aspirar cualquier historiador del arte que se precie, y ellos me concedieron ese arriesgado privilegio. Por eso, antes que al resto, es a Jaime Jaimes a quien debo esta hermosa locura de haberme embarcado en algo que yo creía imposible y que, gracias a su incansable aliento, cariño y atención, he podido llevar a término con algo de decencia. Después, sin intención de hacer excesivo acopio de nombres, quiero reconocer y agradecer la labor y la dedicación impertérritas de Elisa y Nuria Carpio. Sin ellas la arquitectura de este proyecto, por muy hermosa que fuera sobre los planos, se hubiera venido a pique. Por otro lado, a Orencio Carvajal y Javier de Usabel, culpables de un documental que verá la luz en los próximos meses y en el que la figura de Jaime cobrará, por fin, la dimensión que merece. Uno como director, otro como responsable de fotografía, movidos por un amor y un tesón que rebasa toda consideración, ambos contribuyeron a que incluso yo mismo terminase participando en él. Les doy las gracias cien veces por aquellas breves pero enjundiosas conversaciones que mantuvimos en la orilla del mar. En parte, gracias a ellas, pude tomar este barco antes de que zarpase.

Pues lo que en principio sólo iba a ser una aproximación a la obra de Jaime Jaimes, se ha acabado convirtiendo, con el caminar del tiempo, en un empeño tan emocionante como la vida misma. Para mí, como historiador de humanidades, asumir la responsabilidad de (re)escribir las andanzas artísticas de un afamado y respetado autor de teatro no sólo ha sido un reto; ha sido, más bien, como atravesar la puerta de un palacio donde me han agasajado con cariño, sabiduría y una profunda amistad llena de dulzura. Este afán por embellecer el mundo a través de una vida, sumando la de otra persona a la mía misma, ha hecho que sintiera en el alma una extraña sensación de gratitud que dudo mucho saber transcribir con justicia en estas palabras. Por eso, por haberme dejado espiar en casa ajena, por haberme dejado revolver los cajones, por haberme dejado llegar hasta el dormitorio principal; y, hasta

cierto punto, por haberme permitido hacer míos todos esos secretos, sólo puedo enmudecer ante tanta generosidad. Por lo que significa para Jaime y por la huella imperecedera que él ha dejado impresa en mí, ya imborrable.

A todos vosotros: gracias por la confianza que depositasteis en mí.

Gracias por ese amor que me regalasteis y que nunca olvidaré.



Jai me
Jai mes