

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

Hacia Los Monegros

Hay empeños de los que no se habla porque aparecen como cosas casi inconvenientes. A lo más, se toleran como caprichos de plumas consagradas. Pero ante el proyecto —¿hasta qué punto «literario»?— de un viaje con zurrón y cuaderno de notas, la reacción de las élites culturalizadas y de los drogadictos de «Ironside» es prácticamente idéntica. Curiosa coincidencia. Ya se sabe que el hombre de letras es movido por resortes de la sociedad literaria y que el escritor es movido por sus propios resortes. Ya se sabe, también, que a la hora de la verdad no hay cosa que aterre más a un hombre de letras que un escritor. En su tiempo, Flaubert se granjeó notables enemistades por haber definido claramente las distancias entre unos y otros. El esquema de Flaubert rinde todavía un buen servicio; pero hay que entenderlo como lo que es. No pretende, por supuesto, que todo escritor sea buen escritor, ni que no existan notables hombres de letras. Sino que el escritor, si lo es, debe echarse al monte, al monte de su obra, al monte de su reclusión, al monte de los caminos o al de los caminos interiores. El hombre de letras ni tiene ni comprende esta necesidad, al menos, entre sus contemporáneos. Alaba la marginación, el malditismo, caso de que sea norma sociocultural alabar la marginación o el malditismo; pero ante un auténtico marginado o un maldito se estremece íntimamente con el mismo horror biológico que un triunfador ante un pariente pobre y un tanto inconveniente. El hombre de letras necesita atrincherarse socialmente en los círculos literarios y no hay cosa que le cause mayor inquietud que la posible existencia, fuera de ellos, de auténticos escritores. Para ellos, el escritor, cuanto más muerto y consagrado, mejor.

Siempre he pensado que la necesidad de lanzarse a los caminos con un hondo macuto, un buen par de botas y el cuaderno de notas siempre a punto, denotaba a uno de esos pocos seres capaces de enfrentarse al duro y difícilísimo ejercicio vital y literario que es el viaje a pie. Y siempre he pensado que salir airoso de ese desafío —lanzado ante todo a uno mismo— deno-

taba la existencia de un escritor. Y este es el caso de Darío Vidal con su viaje a Los Monegros (1).

«Darío Vidal Llisterri, hombre de paz, aficionado a los libros y otras fantasías» y su compañero de viaje e ilustrador del libro «Julán Grau Santos, pintor notable y trabalenguas», tal como consta en la filiación de un guarda caminero, decidieron emprender su particular descenso a los infiernos, a los infiernos de la pobreza y la soledad. «Los Monegros —escribe—, por lo menos antes de entrar, son el rubor de la pobreza y la aprensión de la pena. El miedo a Los Monegros es el pavor al desierto y a la nada. La gente no huye de los pobres y los tristes por desamor, como dicen los curas en las homilias, sino por miedo. Yo sé que la miseria, vista de pronto y sin reflexionar, parece un mal contagioso. Y como si de un «mal contagioso» se tratara, lectores y comentaristas han rehuido un tema —Los Monegros— y un ejercicio literario —el carnet de viaje—, sin detenerse a pensar que, pese a todo, el tema está ahí y el ejercicio literario denotaba la existencia de un escritor.

Existe un tipo de literatura —el mejor Hemingway, todo Pio Baroja— en la que las palabras nunca dan la sensación de interponerse

(1) Darío Vidal, A mitad de camino, Los Monegros. ATE, Barcelona. Dibujos originales de Grau-Santos.

entre el lector y lo expresado. La vida fluye en ellas con tanta naturalidad que, en el colmo del artificio, crean la ilusión de que no hay artificio, de que el autor se ha limitado a conversar sencilla y llanamente con las cosas, con el lector, consigo mismo, con las propias palabras. La escritura de Darío Vidal es de este tipo, y no es casualidad, además, la cita de Hemingway y de Baroja: en su afición a la aviación intuyo al hombre inquieto y en su escritura al lector apasionado de Baroja.

Es reveladora la sencillez —la difícil sencillez— con la que están descritos los sucesivos encuentros y paisajes de su ruta: el pastor filósofo («Mire, yo digo que en el pueblo todos somos amos, aunque seamos criados, y que en la capital hasta los amos son criados. Pero eso no lo saben muchos y, cuando se enteran, tienen ya la vida hecha o el puñetero orgullo de no querer reconocer que se han engañado. ¿Me entienden?»), los curas labradores, el camionero buen samaritano, etcétera.

Ahora sólo falta que ese escritor que es Darío Vidal escriba, como y cuando quiera, pero que escriba. Aun a riesgo de equivocarse, de descubrir que lo auténticamente suyo es el periodismo o la aviación. Con su libro se ha lanzado un nuevo desafío y tiene que afrontarlo. Y es más que probable que se le confirmara como buen escritor. ■ J. L. GIMENEZ-FRONTIN.

ARTE

Eusebio Sempere

La exposición que en estos momentos realiza Sempere en Egam no es actual: no es de obra realizada últimamente; es de obras que se fueron quedando a lo largo de los años en el taller de Eusebio y que hoy son su colección particular: los «semperes» de Sempere. No es obra que esté a la venta. Por lo tanto, es como un ofrecimiento a los aficionados que no compramos ni coleccionamos y, especialmente, a los que, como yo, nos gusta seguir la trayectoria de nuestro arte a través de todas sus secuencias...

Desde un punto de vista estilístico, la obra de Eusebio Sempere podría ser clasificada en eso que ahora se llama «arte conceptual». Un arte concebido en el seno de la legislación espacial, realizado con mente geométrica y hasta con un instrumental geométrico. En manos de cualquiera, eso significaría un arte frígido, impersonal y, por supuesto, estrictamente analítico. Con Sempere, ese arte sí es analítico, pero, desde luego, ni es frígido ni es impersonal.

Ahora me interesa justificar las dos afirmaciones que acabo de hacer y que cualquiera pensaría que son contradictorias: la del conceptualismo de la pintura de Sempere y la de su temperatura personal.

Es cierto, Sempere es, digamos para entendernos, «un geométrico». (¡Qué pobres son algunas palabras!) Pero Sempere nunca adopta gratuitamente una actitud: ni en su vida, ni en su obra. Si se vale de la geometría —digámoslo así, para entendernos— es porque ha aceptado la moral de la geometría. Y más que la moral, la pasión.

Sempere es un apasionado de sus propias afirmaciones. Aun a pesar de toda su carga geométrica, esa pasión se hace visible en su pintura. Lo diré de una vez: esa pintura es expresiva. Es

una pintura que alcanza la expresividad con la metodología de todo lo contrario. Hay, inevitablemente, una carga subjetivista en la obra objetiva de Sempere que es la que la llena de cordialidad. El predica la norma, sí, pero lo hace con pasión, con un fuego que la hace casi antinormativa. Más que una demostración —que es lo que es casi toda pintura conceptual—, lo suyo es una requisitoria. Si queréis, puesto que se trata de un moralista, es un sermón: un sermón a favor de la norma...

Sí, es que Sempere es un moralista. Lo es en la vida antes que en la obra. Yo soy testigo de ello. Sempere es capaz de sacrificar, por ejemplo, a la amistad, todo, absolutamente todo.

Lo que le pasa a esa pintura es que todas esas características pasan a formar parte de ella. Eso se le nota. Por eso se da en ella esa aparente contradicción: Es una pintura geométrica y, al mismo tiempo, cordial. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

Defensa de los Premios

La concesión del Premio Ciudad de Teruel a Jesús Campos, autor hasta ahora desconocido, por su «Matrimonio de un joven autor teatral con la Junta de Censura», vuelve a plantear el problema de la utilidad de los Premios. ¿Son útiles los Premios teatrales? ¿Qué función desempeñan en el teatro español? ¿Cabría razonar una posición radical a favor o en contra de su existencia?

En general, las opiniones al respecto podrían ordenarse así:

1.º Los que estiman que los Premios cumplen una función estimuladora y sirven para ir seleccionando a los jóvenes autores, que más tarde se incorporarán a la nómina profesional.

Esta sería la posición más optimista.

