

ARTE

En el prólogo a mi crónica anterior dejé insinuada una posible trayectoria de la escultura catalana «desde Julio Antonio a Subirach». Me atrevo sólo a los datos con que contaba de una manera próxima: las dos exposiciones de Madrid. Pero esa trayectoria, si hubiese que hacerla verdaderamente, no tendría que empezar con Julio Antonio, sino con Gaudí... Sí, con Gaudí, que fue también un gran creador de la escultura... ¿O no? La verdad es que entonces mi alusión no se refería más que a una posibilidad. Y además empecé por Subirach. Siempre que me es posible, sin complicar mucho conceptualmente las cosas, lo hago así: me gusta mirar al pasado desde el presente, y no al revés. Me gustaría tener tiempo para hacer eso cuando se trata de estudios más grandes, con más envergadura. Pero...

He hablado de escultura catalana a propósito de Julio Antonio, porque, efectivamente, yo creo que Julio Antonio es un escultor catalán. Pienso en eso como Rafael Santos Torroella. Esas tentativas de castellanización de todo lo que al castellanismo le interesa es muy típica de una cierta inteligencia castellana... Es una especie de imperalismo centripeto. Pasa ahora con Julio Antonio lo mismo que, en el aspecto literario, pasa con Machado. Es ya casi un tópico decir que sí, que Machado nació en Sevilla, pero que, en realidad, él «era un castellano...». ¡Como si el «Juan de Mairena» no fuese el libro de un andaluz medular! Pero, perdón, me ha salido la veta de un regionalismo con el que no cuento, pero que, por lo visto, debe andar por ahí, removiéndolo más subterráneo de mi mismo.

Ahora se trata de un escultor tarraconense llamado Julio Antonio.

EXPOSICION JULIO ANTONIO
en las salas
de la Dirección General
de Bellas Artes.

Decía yo, en el prólogo de mi crónica anterior, que a Julio Antonio no le faltó, para constituirse muy pronto en «leyenda», ninguno de los tres ingredientes fundamentales para ello: no le faltó «ni obra bien hecha, ni vida no-

velesca, ni muerte prematura». Respecto a la última circunstancia, es evidente: murió con treinta años. En cuanto a lo de su vida novelesca... Yo tuve ocasión de conocer a una señora —ya muy mayor, la pobre— que lo conoció. Para sonsacarla, le preguntaba a veces cómo era Julio Antonio, y ella siempre empezaba su respuesta así: «Mire usted, aquel hombre...». Faltaba ver lo último, su primera cualidad, aquella en la que estaban de acuerdo todos sus contemporáneos, fuesen hom-

Foto: Jesús González.



JULIO ANTONIO:
«Ventero de Peñalsordo».
Almadén, 1910.

bres o mujeres: su obra. Por eso ha sido tan oportuna la exposición de la Dirección General.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que Julio Antonio murió con treinta años en 1919. (Se llamaba Julio Antonio Rodríguez Hernández y había nacido en Mora de Ebro, de la provincia de Tarragona, en 1889.) Sus años de madurez (si es que así pueden llamarse a los últimos de su vida) coinciden, pues, con los finales de la llamada «belle époque», lo cual, como se ha dejado entrever, no dejó de tener una cierta influencia en su vida, a pesar de que ésta transcurrió en Madrid, que en aquel tiempo debía ser un lugarón manchego bastante lejano a los centros en donde la época justificaba el calificativo de bella. Pero en aquellos años aún sobrevivían algunas sormbras del movimiento «modernista», al cual cabe adscribir inequiva-

lamente al más conspicuo de sus maestros en Madrid: su paisano Miguel Blay. Y aun cuando alguna reminiscencia queda en la escultura de Julio Antonio de aquella especie de mesianismo encarnado que fue en realidad el «modernismo», hay que reconocer que ya, en él, esa imagen del mundo está superada.

¿Superada por qué? Si, forzando un poco las cosas, tuviéramos que calificar con el nombre de un «ismo» determinado a lo que ya empezaba a hacerse actitud escultórica en Julio Antonio, yo utilizaría ese nombre que acuñó Eugenio d'Ors en sus años juveniles de «La Veu de Catalunya» y que venía a designar algo así como una capitalización de ciertas vigencias estatuarias, una aceptación del clasicismo como hecho intemporal y hasta una moral de la representación. La palabra era «noucentismo» o, castellanizándola una vez más, «novecentismo». No fue una denominación tan baladí como se pudiera pensar: el mismo Torres García, que ahora es una gloria histórica de la vanguardia y en aquellos tiempos, barcelonés por adscripción y progenie, era un destacado —y consciente— elemento conformador de la idea.

Pero todo eso, el reflejo «clásico» que mis afirmaciones parecen proyectar sobre la obra de Julio Antonio, se diría que vienen a confirmar esa progenie griega que se le atribuye al tarraconense. Yo no la niego. Pero me importa afirmar que esa luz griega pasa por un tamiz romano. (Qué fácil ahora vincular todo eso a Tarragona, pero no caeré en la tentación. Mi reivindicación catalana de Julio Antonio va más por el lado «noucentista» que por el romanista.)

Pues como decía, todo el helenismo subyacente de Julio Antonio pasa por un tamiz que presupone Roma. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que lo que de la mano griega parece conducir a una eminencia arquetípica, con la intervención romana desvía su camino hacia otra eminencia que ya no es arquetípica, que es, sencillamente, típica. Ni mucho menos quiero decir que Julio Antonio haga costumbrismo. No piense nadie ahora en el «Ventero de Peñalsordo» ni en el «Minero de Almadén» como hechos minimizadores: no es eso que se puede haber llegado a pensar. Digo simplemente que Julio Antonio no procede tanto como el escultor heleno genuino, cuya estatua está hecha con la media proporcional de todas las perfeccio-

nes, sino como el escultor del limes romano, cuyo personaje es un personaje único, diferenciado, personalizado. Lo cual, para muchos, puede ser una defecación romana. Para mí, no. Es una diferencia en la concepción del mundo que supone la noción de la persona como personaje único, como tipo único de una especie única e irrepetible. Es una concepción del mundo que, fuera ya del campo de la escultura, presupone ya nada menos que una idea «moderna» de la libertad. El «Ventero de Peñalsordo» no es un arquetipo: es un tipo.

■ MORENO GALVAN.

DE LA MISERIA A LA LOCURA

Este hombre que se llama Vila, pero que firma Cesc, que es hijo de otro Vila, también dibujante y que firmaba D'Ivori, es algo así como el Eugenio de Nora o el Gabriel Celaya del dibujo periodístico barcelonés. En los años cincuenta, el joven Cesc (ha nacido en 1927) inició una solitaria batalla crítica de la realidad. Para ello le bastaba con llevar a las páginas de los diarios ariasalgadinos toda la tipología de la miseria urbana: peones, vagabundos, mutilados, caricaturas de la España recién salida del racionalismo, llena de desconchados, barracas, solares todavía hijos de bombardeos. Cesc fue uno de los escasos dibujantes españoles que encontró la fórmula expresiva de un neorrealismo combativo, un poco dulcificado por la tristeza moral de sus personajes.

Para la memoria lectora, Cesc ha quedado un tanto encasillado dentro de aquella tipología subproletaria, resuelta a veces con una dulzona tristora. Pero hay una evolución notoria en su obra, cada vez más agresiva (agresión que impregna incluso una evolución caligráfica) para llegar a esta excepcional exposición que acaba de cerrarse en la sala Syra, de Barcelona. A la vista de la exposición puede decirse que los personajes de Cesc han subido los duros escalones que llevan de la miseria a la locura. Hay un hombre-medida en todas sus composiciones, un extraño subnormal perplejo, malagriado, con un ojo mayor que otro, al que podríamos llamar víctima de la violencia estructural. Es el subnormal medio que comparáramos, que no tiene nada que ver con el subnormal de las campañas de concienciación benéfica. Es el subnormal de situación, el alienado por la ley, el metro, la mecánica eco-

nómica, la política social, el salario mínimo, los prohibidos, los reservados derechos de admisión, el otro hostil y lobuno, el precio de las cosas, la insuficiencia cultural, la extranjería del mundo, los precarios cuatro horizontes, la muerte, la inacción, la misma vida que nunca se protagonizará en plenitud, con todas sus consecuencias.

Cesc ha conseguido siempre una identificación temple-expresión; es una de las claves de su continuidad. Su caligrafía ha sabido también viajar de la miseria neorrealista a la locura predearrollista. Cuando introduce el color es un color publicitario, de plubivia, de «spot», patéticamente manchado por la suciedad de tintazos breves, diluidos por agua del rígoroso grifo. En general basa sus coloraciones en la técnica del «collage» con el anuncio, paisaje constante del comportamiento del hombre actual. La exposición de Syra significó además una experiencia comunicativa notable. En la antelala se había dispuesto un sistema de proyección continua de fotofija sobre una pantalla. Allí alternaban las propias imágenes de Cesc, completas o sectoriales, con fotografías, anuncios, imáge-



nes de la realidad coercitiva. Por un método asociativo muy simple, el visitante estaba entonces mucho mejor preparado para asimilar la propuesta comunicativa de la exposición, bien «a priori», bien «a posteriori».

Cesc tiene un «currículum» profesional importante. Ha colaborado y colabora en importantes publicaciones del país y del extranjero («Paris Match», «Punch», «Esquire», «Harper's», «Evergreen»). Ha publicado varios libros. Recibe varios premios nacionales e internacionales. Pero su valor constante (como el de Chumy-Chúmez, Perich, Forges, Máximo

y unos cuantos más de la impresionante plana mayor del dibujo periodístico español) es el cotidiano servicio informativo que prestan, sirviendo de puentes de urgencia entre la realidad y la conciencia social del país. Los dibujos de Cesc nos informan ahora de que tras la parada de la miseria hemos llegado a la de la subnormalidad. Sus personajes no bajan del autobús. Es algo irritante, pero parecen resignados al acertijo de la próxima parada. Algo aburridos, viciados por los itinerarios secretos fijados por la GRAN SUPERESTRUCTURA, ya no es posible ni siquiera arrancarles la confesión de si agradecen el sol gratuito o el derecho a intentar sobrevivir. Desagraciados desgraciados desagraciados. ■

M. VAZQUEZ MONTALBAN.

LIBROS

El Premio Ocnos se fue a La Habana

El premio de poesía Ocnos convocado por la editorial barcelonesa Llibres de Sinera también se fue para Latinoamérica. Lo ganó el cubano César López sobre más de ciento veinte optantes por la obra *Segundo Libro de la Ciudad*. En cuanto al finalista, tampoco hubo aquí premio de consolación para la poesía española. El peruano Antonio Cillóniz, residente en Madrid, obtuvo el segundo puesto por la obra *Después de caminar cierto tiempo hacia el este*.

César López nació en Santiago de Cuba en 1933, cursó estudios de Medicina en La Habana, Madrid y Salamanca, fue cónsul de su país en Escocia y en la actualidad ocupa un cargo en la Unión de Escritores Cubanos. Ha publicado hasta ahora el libro de narraciones *Circulando el cuadrado* y los libros de poemas *Silencio en voz de muerte* y *Apuntes para un pequeño viaje*. En cuanto a Cillóniz nació en Lima en 1945, reside en Madrid, y en 1970 ganó el Premio Poeta Joven del Perú.

El Jurado calificador (Joaquín Marco, José Agustín Goytisolo, Pedro Gimferrer, Manuel Vázquez Montalbán, Luis Izquierdo, José Moli y Ramón Quintana, que actuó como secretario) ha elegido diez de

las obras presentadas y, previa la aprobación de sus autores, quiere seleccionar poemas de todas ellas y publicar una antología sobre la joven poesía. Las obras en principio seleccionadas corresponden a José Luis Jover, Jesús Munárriz, José María Merino, Fermín Bouza, Stephan Baciú, Víctor Pzancoyalba, José Luis Jiménez Frontin, Lefara Castorb, Luis Javier Moreno y José Ramón Giner. Según parece todas estas obras tienen el suficiente interés como para ser divulgadas a título de orientación sobre las tendencias de la actual poesía española. Uno de estos autores es brasileño y ha enviado su original desde Hawái. El premio Ocnos ha nacido bajo el signo de la internacionalidad.

La utopía pretérita

Enfermo desde la infancia, mimado, rico y biencriado, Marcel Proust tiene casi cuarenta años cuando empieza a escribir «En busca del tiempo perdido», su obra capital. Su proceso de evocación del pasado, su reconstrucción de las imágenes fugaces en el soporte de las sensaciones presentes, su lucha por recobrar el «paraíso perdido» y fijarlo en las palabras están ya implícitos en algunos fragmentos de los artículos y ensayos que ahora se han recogido y publicado bajo el título «Ensayos literarios» (Contra Sainte-Beuve). La lectura de este libro nos demuestra, por si hubiera duda, hasta qué punto la obra de Proust es coherente con el significado que el escritor quiso darle. Toda su técnica para hacer coincidir la sensación presente y el recuerdo aparece claramente expresada en el prefacio. «Cada hora de nuestra vida —escribe Proust— se encarna y se oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva, cautiva para siempre, a menos que encontremos el objeto. Por él la reconocemos, la invocamos y se libera».

Esteta entre los estetas, defensor a ultranza del universo artístico como algo cuya superioridad sobre el universo real, sobre la vida humana, prosaica y descarnada, está fuera de duda, Proust intenta condensar estas ideas en su famoso y fragmentario estudio crítico sobre Sainte-Beuve, personaje que le sirve de antitesis.

Para Sainte-Beuve, en palabras de Proust, la literatura no es separable del resto del

hombre y de la organización social. Para Proust, la «verdad» literaria no admite dudas, y es independiente de la valoración humana del escritor. Un libro sería así el producto de un «yo» distinto al que reflejamos normalmente, un intento aislado por encontrarnos a nosotros mismos y salvarnos individualmente. La vida social, las opiniones, la acción, la política, el ambiente, carecen de importancia para Proust a la hora de valorar la obra escrita. Este buscador del tiempo perdido es también partidario de otorgar la primacía al instinto sobre la inteligencia. Su sensibilidad intimista es una defensa vital que le aísla de un mundo exterior cuya realidad hostil le asusta y le molesta. El aislamiento permitirá, por otra parte, afinar su perceptibilidad artística, siempre iluminada por el obsesivo recuerdo de la madre.

En el libro que mencionamos hay relatos importantes para conocer hasta qué punto la figura materna llega a ser una barrera protectora y el impulso motriz de la imaginativa sentimental proustiana. ■ FERNANDO MARTINEZ.

«Ensayos literarios» (I), Marcel Proust. Ediciones de bolsillo. EDHA SA. Barcelona, 1971.

Dos obras del Marqués de Sade

Recuerdo aún el temor con que hace unos años nos traíamos de Francia algunos libros del Marqués de Sade. Sus títulos eran neutros e, incluso, a veces, irónicamente virtuosos —«Oxtiern o las desdichas del libertinaje»—, pero siempre preocupaba que el carabinero, en su habitual ojeadita a los libros, diese un respingo ante el nombre maldito. Sade encarnaba oscuras orgías, nombraba las imaginaciones eróticas que excedían el campo del buen orden familiar y la escapada establecida. No habíamos leído a Sade, pero sabíamos que, más allá de una determinada línea, empezaban sus dominios. La obra literaria y el pensamiento del escritor eran así sepultados en la general ignorancia bajo la adjetivación general y arbitraria de «lo sádico».

La madura presencia de su nombre y el estudio serio de su obra dentro de la crítica literaria contaban ya con muchas páginas. Pero la verdad es que eran muy pocos quienes conocían la obra de Sade de primera mano y habían logrado trascender el asombro

inmediato que producen sus textos fundamentales. Creo que, en este punto, para romper la ambigua aproximación de un lector, individualmente reprimido en el seno de una sociedad reprimida, a la figura de Sade ha desempeñado un valioso papel la reciente obra de Peter Weiss. Muchos quizá no entendieron el drama precisamente por no lograr superar la imagen que ya tenían del «Divino Marqués»; otros muchos lectores y espectadores, sin embargo, que quizá partían del mismo prejuicio, se encontraron con el hecho de que un autor del rigor y la coherencia de Weiss utilizaba a Sade como pieza clarificadora de su meditación sobre la necesidad y la frustración de la revolución contemporánea. Y, a través de sus afinidades y discordancias con Marat, comprendían que su significación no se limitaba a la de organizador —aplicando las variantes de una combinación aritmética— de orgías sexuales. Más allá de las desenfadadas anécdotas de «Justina» o de los «120 días de Sodoma», Sade encarnaba esa voluntad de liberación que con los años se llamaría «crueldad» y «despojamiento». El que esta voluntad se concretara en alambicadas posibilidades sexuales era, examinando el fenómeno en toda su profundidad, quizá secundario. Lo sugerente, hasta lo ejemplar si se quiere, de Sade era su deseo de extrovertir y examinar los desvanes interiores, de «arrojar la máscara» y responder a las represiones con un testimonio veraz de sus realidades más absorbentes, en parte potenciadas por esas mismas represiones. Sade representaría, en ese plano, un valor de libertad que debe ser conjugado a niveles mucho más profundos y agudos que los propuestos por la palabrería y el pseudomoralismo de nuestra actual civilización con los de sociedad y justicia.

Como muy bien dice Rafael Conte en un excelente estudio incluido en la edición española de «Oxtiern o las desdichas del libertinaje» y «El filósofo en su opinión» (Editorial Cuadernos para el diálogo), en Sade cabría distinguir dos tipos de obras. Uno, de difícil publicación, definido por aquellos textos en los que el marqués no hizo la menor concesión que viabilizara la divulgación. Otro, en el que ocupa el teatro un puesto importante, formado por textos que aspiraban a llegar al público o al lector sin graves complicaciones. El que el teatro, dadas sus características formales y los condiciona-

mientos de su concreción, fuera una parte de este capítulo es totalmente lógico; basta leer las dos obras que nos ocupan para comprender —dentro de la superior gracia molieresca de la segunda de las citadas respecto de la primera— la distancia que existe entre éste y el más encrespado Sade.

La edición, en todo caso, es oportuna. Porque, aparte de divulgar unos textos curiosos (aceptando que en el Sade original hay siempre una ironía prácticamente intraducible), contribuye a reducir la dimensión fantasmal de Sade y hacer de él, siquiera muy parcialmente, una realidad tangible en nuestra bibliografía inmediata. En este sentido, los textos que acompañan a las obras son muy valiosos dentro de su orientación informativa. ■ J. M.

CINE

Variaciones no demasiado serias sobre el bigote de Hitler

Georges Sadoul, en 1960: «El comercio hollywoodense le debe mucho a Lubitsch, que le aportó un refinamiento para nuevos ricos. Pero sus habilidades no tienen mucho de común con el arte cinematográfico»; François Truffaut, diez años después: «Si alguien me dice: "Acabo de ver un Lubitsch donde hay un plano inútil", le trataré de embustero. Su cine es todo lo contrario a vago, impreciso, no contiene jamás un solo plano decorativo; en él, todo es esencial». Del semidesprecio a la admiración más exaltada, pocas obras han sufrido en estos últimos años una revalorización tan notable como la de Ernst Lubitsch, sobre todo a partir del momento en que —una vez más— la crítica francesa estableciese las directrices a seguir. Si en París fue un ciclo de la Cinemateca y los homenajes subsiguientes —filmados o escritos— de Truffaut lo que determinaron esta necesaria revisión, un ciclo de la Segunda Cadena de Televisión Española, el pasado año, y el estreno en Barcelona de «To be or not to be» vinie-