

## Bibliografía de artes visuales

1.— *El mundo mítico y mágico de Picasso*, (Planeta, Barcelona, 1984) y *La miel es más dulce que la sangre*, (Seix Barral, Barcelona, 1984).

El primero de dichos libros tiene por autor a Carlos Rojas, polifacético escritor que ha tocado temas muy diversos con gallardía y amenidad. El segundo, dedicado a Dalí, es obra de Rafael Santos Torroella, profesional de la Historia y la Crítica del Arte y poeta de cristalina pureza en lengua castellana. Ambos autores coinciden en sus libros en un hecho fundamental: hacer psicoanálisis y concederle especial atención en el enfoque de la obra a lo que ésta tiene de documento para investigar las frustraciones infantiles de los dos más conocidos artistas españoles del siglo XX.

Rojas espiga sus materiales en la totalidad de la obra de Picasso y en cuanto se sabe sobre su vida íntima. Santos Torroella se limita a dos de las más conocidas etapas surrealistas de Dalí: la lorquiana, que cabe situar entre 1926 y 1929, y la freudiana, que ocupa hasta 1939 todo un decenio de aparentes contradicciones autopsicoanalíticas. ¿Pero puede ser satisfactorio el autoanálisis, incluso cuando lo hace un artista tan sensible y tan inteligente como Dalí?

Santos Torroella alude muy a menudo a una etapa anterior durante la que Ana María, la hermana de Dalí, fue su modelo más habitual. Duró tan solo dos años, desde 1924 a 1926, y aunque no fuese todavía surrealista, era tan autoanalítica como la lorquiana y la freudiana, pero no todavía surrealista a la manera ortodoxa, sino de otra más sutil y críptica. En el caso de Picasso —o al menos en el libro de Rojas— el problema de acudir al autoanálisis del propio pintor no se presenta, cosa comprensible ya que los símbolos del malagueño parecen aflorar desde lo más profundo de varios inconscientes —el colectivo, el de su etnia ibérica, el suyo individual—, sin que el pintor los haya reelaborado luego racionalmente como camino de autoconocimiento.

Breton decía de Picasso (quien jamás quiso declararse surrealista) que era el más grande de todos los surrealistas, el más arquetípico y representativo. Se trata de una más entre las muchas paradojas del surrealismo, pero no debe extrañarnos, porque un ser humano puede estar convencido de que es algo que no es y viceversa. Si el pintor surrealista es —como definió Breton—, el que copia al pie de la letra su modelo interior, no cabe duda de que Picasso lo fue en gran medida. Lo fue, si se quiere, sin habérselo propuesto, en tanto Dalí lo fue con plena conciencia de ello y utilizó además el surrealismo como camino de superación.

De los libros de Rojas y Santos Torroella se deduce con la coherencia de una prueba matemática que tanto Picasso como Dalí tenían un complejo de Edipo que no llegaron jamás a resolver, pero que era atípico en ambos casos. La actitud ambivalente ante el padre y la madre está bien documentada en los escritos del propio Dalí, pero no de manera clara en los de Picasso. Eso hace que Santos Torroella pueda atenerse mucho más al documento pintado o escrito y que Rojas tenga que esforzarse por desentrañar

las cosas más allá de lo que parecen decir a primera vista los materiales utilizados. El complejo de Edipo atípico no se limita a los progenitores, sino que en ambos grandes maestros se extiende también a la tierra, la región, el país (que todo ello es, en ambos, más patria que patria) y provoca reacciones contradictorias que tan sólo pueden extrañar a quien no quiera tener en cuenta que el principio de contradicción carece de validez en las entrañas del inconsciente.

Dalí dijo en su juventud que si pintaba de gran tamaño a su padre, era porque le parecía lo más «grande» que había en el mundo y necesitaba hacerlo tan «gigante» como lo veía. Picasso, sin haber hecho una tan inequívoca declaración al respecto, agigantó también a su padre en los lienzos de juventud. Todo ello forma parte de una de las mitades del complejo de Edipo y sus resultados más aparentes —pero tal vez menos profundos— suelen ser el acatar toda autoridad, símbolo de Dios o del Padre, o rebelarse contra ella furiosa y sarcásticamente. La otra mitad del complejo puede producir miedo a toda mujer por ver en ella a la madre o a conducir a la búsqueda inconsciente de situaciones o de elementos sustitutivos en los que el temor al incesto pueda ser engañado. En todos los análisis que hace Santos Torroella sobre la «etapa Ana María» el elemento sustitutivo es la hermana, sensualmente pintada, pero no como hermana, sino como modelo de una escena ideal. El equivalente picassiano puede hallarse en el análisis largo que hace Rojas de las relaciones entre Picasso y su segunda mujer. Como Picasso no cayó jamás en una demencia senil, la única explicación de su actitud ante Jacqueline es que quería refugiarse en la infancia y recuperar a través de su mujer la protección de la madre y la autoridad de un padre disfrazado de mujer. Padre y madre en una misma persona es algo que Rojas insinúa entre líneas, pero que resulta evidente si se leen con detención las págs. 81 y siguientes del libro de su autoría en las que se habla también de otras muchas de las mujeres de Picasso, mujeres, por cierto, que reaccionaron, como era de esperar, de maneras muy diferentes: Jacqueline entró de lleno en la situación y se hizo millonaria, Dora Mar fue internada en un manicomio, María Teresa Walter se suicidó y Françoise Gillot escribió un libro de cotilleo sobre la intimidad del hombre con el que había tenido dos hijos.

Es una pena que Santos Torroella, debido a que su libro se limita a dos etapas juveniles de Dalí, no haya podido hacer un análisis similar respecto a las relaciones sustitutorias que unían a Gala con el autoanalizado inconsciente de Dalí. Son sin duda muy diferentes de las que unían a Jacqueline y Picasso, pero sin dejar de coincidir por ello en algunos elementos esenciales. Por eso lamento que la fecha límite de su libro le haya impedido a Santos Torroella estudiarlas con una sagacidad similar a la que demuestra en su análisis de las relaciones de Dalí con García Lorca y de la obsesión del catalán por el «tema» del placer solitario. «El gran masturbador», de Dalí, es más significativo en su título que en la realidad del cuadro, pero las confesiones que hace en «Oui» son, en cambio, inequívocas. La podredumbre de la carne está relacionada en Dalí con todas esas obsesiones y también los insectos, los relojes blandos y la búsqueda de un asidero ideal que se creyó encontrar (o realmente encontró) primero en Gala y después en su renuncia al ateísmo militante de su juventud («Les crétins chrètiens», de su descripción del escándalo de «L'âge d'or») y en su conversión al catolicismo más tradicional.

Todo ello permite diagnosticar sin demasiado temor a equivocarse un complejo o un sentimiento de culpabilidad en Dalí, pero Rojas lo ve también en Picasso y lo analiza a través de las muchas obras en las que aparecen su padre, su madre o su hermana. Es verdad que un complejo —sí es que existió en ambos— es inconsciente siempre, pero tanto Dalí, como Picasso parecen haber tenido conciencia de que eran víctimas del de culpabilidad, lo que le quita hierro al asunto y lo convierte en un sentimiento semiconsciente y no en una úlcera escondida en los estratos profundos de la personalidad. El que Picasso fuese supersticioso, tal como constata Rojas, puede deberse a la búsqueda de una salida mágica para algunos de sus problemas pero es posible también que no pasase de ser un juego y que su creencia no fuese muy firme.

Los símbolos son en Picasso mucho más legibles que en Dalí. Rojas le concede una especial atención al del Minotauro, pero no pertenece en realidad al inconsciente personal, sino al colectivo o al cultural de algunas civilizaciones, tales como la minoica y parte de la helénica y la occidental. En ese aspecto Picasso resulta menos hermético que Dalí, en quien incluso los símbolos eternos del inconsciente colectivo se tiñen de extrañas y poco asequibles connotaciones al ser filtrados a través del suyo individual. Muchos de estos símbolos dalinianos giran en torno al problema de la masturbación o al de otros posibles anhelos que su superego (terriblemente cruel, sin duda posible) consideraba «culpables». Es de admirar, por tanto, la lucha de Picasso para vencer los terrores de su infancia y realizar una gran obra de arte, pero más todavía lo es la de Dalí, quien aunque sus contradicciones internas fuesen, en principio, mucho más esterilizantes, consiguió gracias a su férreo tesón, a su «teatralidad» protectora y a un terrible desgaste psíquico, convertirse en la máxima figura del surrealismo universal. Tanto el libro de Santos Torroella como el de Rojas son sagaces en sus análisis de algunas pinturas y etapas de los autores estudiados, pero su objetivo primordial no es, en principio, estudiar una vez más la obra plástica de ambos artistas de excepción, sino introducirnos en un conocimiento serio de sus problemas, sus complejos y su mundo de símbolos.

2.— *Arquitectura industrial en Cataluña*. Texto de José Corredor-Matheos y Josep Maria Montaner. Fotografías de Jordi Isern. (Caixa de Barcelona, 1984).

El primero de los dos autores del libro es abogado, escritor, crítico de arte y poeta. El segundo, arquitecto, urbanista y escritor. La obra que entre ambos han escrito es clara, erudita y concisa y llena un hueco importante en nuestra bibliografía artística. Las numerosas fotografías en color, realizadas por Jordi Isern, son en sí mismas verdaderas obras de arte y contribuyen, en íntima correlación con el texto, a la recuperación de algunos de los más hermosos edificios realizados en el Principado durante los últimos dos siglos y medio. El que el estudio se limite a Cataluña no le resta importancia significativa, ya que fue allí en donde, desde el punto de vista artístico y funcional, se concentró nuestra más importante arquitectura fabril, en especial la de la época «modernista». El enfoque histórico y sociológico que realizan los autores se halla íntimamente unido al análisis artístico del conjunto de los edificios y —de más pormenorizada manera— al de cada uno de los que, en su justificada opinión, poseen una importancia especial. Investigaciones del tipo de la que ahora nos ocupa, se incluyen en el ámbito de una nueva ciencia, nacida en 1958, y denominada «Arqueología industrial».

La industrialización de Cataluña, adelantada de España en dicha imprescindible actividad, se inició a comienzos del siglo XVIII a través de los ejes fluviales, cosa comprensible si se tiene en cuenta que entre las primeras industrias figuraban los «molinos» como elemento indispensable y que dichas corrientes de agua facilitaban la necesaria para la producción industrial. Los autores estudian muy detenidamente este proceso de industrialización y ofrecen en la parte gráfica las recoletas imágenes del «Moli d'en Farreras», en Capellades, fundado en 1735, y del «de la Vila», también de Capellades, de 1754. El agua corría a través de tres acequias que alimentaban la totalidad de los molinos de Capellades, una de las cuales, la llamada el «Canal de la Costa», tenía 16 en sus orillas. Se dedicaban todos ellos a la fabricación de papel. El agua movía las máquinas mediante ruedas de madera y se mezclaba con los trapos de lino triturado para formar la pulpa.

La etapa urbana se inició hacia 1765, pero alcanzó su primer gran ímpetu en el siglo XIX. Barcelona fue la ciudad más beneficiada por ese proceso, pero ello no evitó que los ciudadanos protestasen contra esas nuevas instalaciones que ensuciaban el aire y resultaban en exceso ruidosas. El problema de la polución, tanto la atmosférica como la acústica, no es por tanto de hoy, sino de ayer y de antes de ayer. La industria algodonera sobrepasó pronto a la papelera y tras una grave crisis de crecimiento, de la que se recuperó en 1796, había ya 92 fábricas de «pintados de lienzo y algodón» y 35 de «estampación sobre tejidos de algodón». En 1820 la industria textil se apoderó de Barcelona, instalándose principalmente en la Calle del Conde del Asalto y Sant Pau, y en 1828 se inició la política arancelaria de carácter proteccionista.

La última de las etapas que podríamos llamar fundacionales es la que se inicia en 1850. Las grandes fábricas suplantando o alternando con las de pequeñas dimensiones, casi únicas hasta entonces, y se instalan preferentemente en el llano de Barcelona. La calidad arquitectónica se sigue teniendo en cuenta y alcanzará algunas de sus cimas en el paso entre el siglo XIX y el XX. La concentración industrial disminuye en Barcelona en ese fin de siglo y aumenta en la costa, en los ejes fluviales y en algunas ciudades vecinas, unidas cada vez más a la órbita de Barcelona. Carreteras y ferrocarriles constituyeron en esa época unos «ejes de industrialización» tan importantes como seguían siéndolo los fluviales. Vic, Olot, el Ampurdán, Gerona, Lérida, etc., se convirtieron a su vez en nuevos centros de expansión hasta que la densidad industrial de Cataluña pudo competir sin desdoro con la media del resto de Europa.

Merece una especial atención el estudio de las «Colonias industriales catalanas», al que le dedican los autores un interesante capítulo. Edificadas las más antiguas en el eje industrial de Llobregat y en la costa contigua a su desembocadura, alcanzaron su máximo auge a partir de 1850. Estas casas para obreros, funcionales, soleadas y agrupadas en barrios acogedores, unían a su importancia social un notable interés artístico y urbanístico.

La documentación histórica de los autores se combina excelentemente con la parte gráfica, que permite hacerse una idea visual de los interiores y los exteriores de una cincuentena de fábricas a través de las más de 300 fotografías en color de Rigol i Roig. Ante la imposibilidad de dedicarle unas líneas a todos los edificios estudiados por separado, me limitaré a los seis siguientes:

*Colonia Borgonyà o des Anglesos*, en San Vicen de Torrelló. Construida por el arquitecto Gustà i Bondia data del último decenio del siglo XIX y comienzos del XX. Las calles de casas unipersonales de ladrillo visto y puertas y ventanas con un sobrio encuadre ornamental, evita la monotonía mediante la variedad de modelos repetidos sin insistencia. Hay árboles en abundancia y también mucha luz y silencio. En cuanto casas para obreros son muy superiores en calidad y confort a la media habitual en ese tipo de edificaciones.

*La fàbrica de Cementos Asland*, en la Pobla de Llovet. Rafael Guastavino padre (Valencia 1842-1908) fue uno de los más importantes arquitectos españoles del siglo XIX. Su escalera elíptica del National Bank, en Paterson, Estados Unidos, y el más antiguo rascacielos de Nueva York, desgraciadamente desaparecido este último, así como la Catedral de St. John the Divine, en esa misma ciudad, demuestran la calidad y originalidad de su obra, en la que utilizó con profusión las que él llamaba «bóvedas de pandere»», evolución decimonónica de las centenarias bóvedas tabicadas de la tradición arquitectónica catalana, y la invención de nuevos sistemas de construcción anticombustible y cohesiva hacen que su figura crezca en importancia a cada nuevo estudio que se hace sobre la originalidad y funcionalidad de su obra. La mayor parte de sus edificios —más de 500— los realizó en Estados Unidos, pero los que construyó en España se acercan al centenar. La vieja Fábrica Asland, hoy abandonada la empezó a construir en 1890, cuando hacía ocho años que vivía y triunfaba en los Estados Unidos, en donde había estado ya anteriormente y en donde había nacido su hijo sin que esa actividad le impidiese visitar con relativa frecuencia Cataluña y Valencia. Las obras se continuaron hasta 1930 y fueron acabadas por la firma Guastavino, cuyo arquitecto director era Rafael Guastavino hijo (Nueva York, 1872-1950), autor asimismo de muy importantes obras. Asland es un conjunto simultáneamente recio y airoso, lleno de ritmos ponderados y perfectamente adaptado a los desniveles del terreno. Como nota curiosa cabe destacar el pequeño chalet del propietario de la fábrica, en el que el sistema cohesivo de Guastavino padre ha sido combinado por su hijo con algunos elementos ornamentales inspirados en las innovaciones de su amigo Gaudí.

*Colonia el Guixaró*, en Casserres. El edificio de la fábrica, con su color bien entonado y su sencillez ornamental se adapta perfectamente al paisaje de lomas y al correr del río sobre el que se refleja. La colonia, iniciada en 1890, es tan recoleta como la «de los Anglesos». Soportales sobre las aceras y amplias terrazas en la total superficie de las fachadas de los dos pisos, crean en uno de los modelos unas secuencias de arcos de discreta y acogedora sencillez. En otros modelos se mantienen los arcos, pero no en todos los niveles de las edificaciones armoniosas y rectilíneas, igualmente adaptadas al paisaje con encomiable naturalidad.

*Cavas Codorniu*, en Sant Sadurní d'Anoia. Es una de las obras maestras de Josep Puig i Cadafalch, uno de los grandes arquitectos del «modernismo». La obra es inequívocamente modernista en sus torretas, en su sistema de arcos, en sus coronamientos y en la sabia ornamentación, pero recupera además el mejor espíritu del gótico, tal como sucedía a menudo en Gaudí. La utilización de vidrieras, en las que el simbolismo del color es comparable al de las grandes catedrales, y la esbeltez de los arcos elípticos peraltados atípicos, cuya función espacial puede ser similar a la de los ojivales, contribuye

funcionalmente a producir esta impresión de goticismo que, unida al muy variado tratamiento de la luz, constituye uno de los aciertos más envolventes de tan armoniosa obra.

Similares efectos goticistas con algunos fragmentos casi nazaríes en algunos ventanales, se consiguen en el *Sindicato Agrícola* de César Martinell, en Pinell de Brai, en tanto en la fachada de la *Central de Catalana de Electricidad*, recupera Pere Falqués i Urpí sin pretender hacer un «revival», el espíritu del más primoroso mudéjar con su flexible utilización del ladrillo visto. El diseño de los interiores debe en esta última obra a Pere Fochs, quién ha logrado sorprendentes efectos ornamentales en sus escaleras helicoidales y en el juego modernista de sus curvas y contracurvas.

Otros muchos edificios bien estudiados y fotografiados en el libro, merecerían una similar atención, pero el espacio nos lo impide. Creo que la obra es de lectura imprescindible para todos cuantos se interesen por los momentos cruciales de la historia de la Arquitectura catalana, quienes lograrán con ello no tan sólo el placer y la información que proporciona todo estudio bien hecho, sino también un gran deleite artístico con sus excelentes y bien seleccionadas fotografías.

3.— *Rescate del arte. (Ultimos cien años de Pintura y Escultura en Occidente)*, por Jorge Romero Brest. (Arte Gaglianone, Buenos Aires).

El cuarto de los libros recordados en estas tres notas nos llega de la Argentina. Su autor —Romero Brest— es justamente considerado como el más importante crítico de arte de ambas Américas y como uno de los primeros del mundo. La obra consta de dos partes: una teórica, sin ilustraciones, y didáctica, en la que analiza con una abundante documentación fotográfica en negro y color las obras y artistas más representativos de todos los movimientos pictóricos y escultóricos posteriores a 1974.

La parte teórica es, como suele suceder en Romero Brest, no solo teoría del arte, sino más aún metafísica, filosofía del arte y búsqueda de su esencia. Romero Brest quiere «rescatar» para el arte verdadero todo cuanto lo es por su absoluta necesidad artística y separarlo de la ganga que tan a menudo lo acompaña, pero que el paso de los siglos se encarga infaliblemente de eliminar. Ello supone la creencia en una jerarquía de los valores artísticos, tan legítima como la referente a los éticos, aunque más escurridiza. Cabe, como justificación, la reducción al absurdo. Si se acepta que «En gustos no hay nada escrito», sobra toda historia y toda crítica de arte. Los conceptos de «calidad», «comunicabilidad», «adaptación al espíritu de la época», «autenticidad», etc., son fácilmente definibles dentro de las limitaciones de nuestro mundo fenoménico, pero, incluso en esa limitación, el arte que lo es verdaderamente —Santa Sofía, Rávena, Chartres, etc., sigue siendo el camino hacia un encuentro inefable con lo absoluto, con el ser en sí, con ese noúmeno que Kant consideraba inasequible a la razón humana.

Es verdad que Kant daba luego un rodeo y llegaba al núcleo a través de una concepción moral, pero hay personas como Schopenhauer o como Romero Brest que creen que ese encuentro inefable se puede lograr a través de algunas —nunca muchas— obras de arte. Yo lo creo también, pero eso nos obliga a plantearnos el problema de que hay dos clases de obras de arte y de que es preciso rescatar aquellas que lo son verdaderamente y devolver a su misión simplemente documental, revulsiva o decorativa, aquellas que no lo son. Creo que Romero Brest era la única persona capacitada para realizar ese

«rescate» en lo que al arte de los últimos cien años respecta y es un bien para todos que se haya decidido a hacerlo.

Es un bien para todos cuantos amamos el arte, es cierto, pero antes de adentrarse en su tarea Romero Brest se pregunta: «¿En qué consistirá el rescate del arte?»

«En presentar las obras que son mensajes, —responde— interpretándolos desde el punto de vista operativo; cuando convenga, aquellas en las que el mensaje ha sido velado y corresponde develarlo, o destruirlo expreso preparando el tránsito a una nueva conciencia artística. La cuestión consiste en interpretar los mensajes sin diluirlos en minuciosas descripciones formales o en formulaciones lingüísticas, psicoanalíticas, sociológicas, antropológicas... Tampoco desdeñables, pues si bien los factores que con esas descripciones y formulaciones se perfilan *no son determinantes* del arte, conforman en sentido global la situación que permite provocarlo. Interpretar el mensaje artístico-visual es comprender el símbolo, revelar qué recortes son accionados por él.

Por ello me atengo a los símbolos. Aunque los artistas de este siglo no se hayan propuesto crearlos, temerosos de recaer en el alegorismo académico, es el refugio seguro para interpretar sus mensajes, que son simbólicos sin saberlo ellos.

Añado por mi propia cuenta, pero muy en consonancia con un sentimiento muy arraigado en Romero Brest, que los símbolos son aquello que nos transporta hasta más allá de nosotros mismos o hasta las más escondidas claridades de nuestro inconsciente personal y del colectivo. El símbolo al que tanta importancia le concede Romero Brest es, en efecto, algo que nos transporta, pero el verdadero arte, el de Santa Sofía, los mosaicos de Rávena o la Catedral de Chartres, nos transporta también. Nos transporta porque él se halla a su vez preñado de símbolos y ello me obliga a relatar aquí que en 1978, las dos semanas inmediatamente anteriores a la de Navidad, las pasamos Romero Brest y yo en un hotel de Quito con motivo de un jurado del que formábamos parte y de unas conferencias que teníamos que pronunciar en la hermosa ciudad barroca. Durante nuestras comidas solíamos hablar de problemas artísticos y de la manera de diferenciar en nuestro siglo el gran arte del simplemente documental, revulsivo u ornamental, Romero Brest me contó entonces que, antes de empezar a razonar, lo que lo ponía sobre la pista era un sentimiento íntimo. «Para mí —me dijo textualmente— el verdadero arte es el arte que me transporta». Luego, claro está, cuando una obra lo transportaba, realizaba el análisis de la misma y acababa por encontrar en ella un mundo de símbolos, alegorías o mitos, servidos por una factura idónea.

Ese temblor de eternidad que Romero Brest sentía ante algunas obras de Chillida, de Matisse, de Kandinsky o de Picasso, era del mismo orden que el que sentía ante el Partenón o ante «Las Meninas». Luego venían el enfoque histórico, el erudito y todos los posibles, incluido el de la necesidad insustituible de cada forma, pero la espoleta que había puesto en juego su voluntad de conocimiento y clarificación era siempre la misma. El libro que ahora nos ocupa está escrito desde esta perspectiva. Es un libro netamente científico, pero por debajo de la ciencia yace un primer encuentro sin intermediarios, que lo ha puesto en contacto directo con lo que pueda haber de eterno en el hombre. Si la obra preñada de símbolos une a su penetración en lo esencial humano una calidad de ejecución y un relativo desvelamiento de su mensaje último, más capturable con la intuición que con la razón, habremos penetrado en ese mundo inefable del

arte verdadero, que no es tan solo arte, sino también vida, descubrimiento parcial de «lo real velado» de la investigación d'Espagnat, religación con los demás hombres y armonía de fondo, aunque no siempre esta última legible en una visión inicial.

Sigue Romero Brest un método de inspiración fenomenológica, tanto en su aproximación a la metafísica, como en su aproximación al arte verdadero. No es mucho, no obstante, lo que pone entre paréntesis, porque su fenomenología es más heideggeriana que husserliana. No olvidemos, por otra parte, que son de Heidegger, con cuyos puntos de vista se identifica en algunos aspectos esenciales el pensador argentino, las siguientes esclarecedoras palabras que no sólo explican su manera de acercarse a los problemas fundamentales del ente, sino también como se acerca Romero Brest a los del arte, desvelamiento parcial del ente asimismo:

«Sólo porque la nada es patente en el fondo de la existencia, puede sobrecogernos la completa *extrañeza* del ente. Sólo cuando nos desazona la extrañeza del ente, puede provocarnos *admiración*. De la admiración —esto es, de la patencia de la nada— surge el *¿por qué?* Solo porque es posible el *¿por qué?* en cuanto tal, podemos *preguntarnos por los fundamentos y fundamentar* de una determinada manera. Sólo porque podemos preguntar y fundamentar, se nos viene a la mano en nuestro existir el destino de *investigadores*». <sup>1</sup>

Ese fue el camino para Heidegger y ese fue el camino para Romero Brest.

Llegados aquí, hemos recordado ya lo esencial de la obra que estamos comentando, pero tal vez convenga añadir algunos de los juicios que emite el autor en la parte analítica. Nos limitaremos, no obstante, a solo seis ejemplos:

De «El lujo I» (1907), de Matisse, dice: «El espacio topológico suplanta tímidamente al visual, ordenándose las formas en función de los cuerpos, tras los cuales el paisaje, aunque contrastado, no es fondo sino integrador del cuadro casi en el límite de la abstracción. Matisse está listo para ser Matisse».

De «El cuadro negro n.º 259» (1923), de Kandinsky, dice: «Ya no se trata del impulso contra el orden lógico, sino de un modo operativo, en que los impulsos y el orden, convertidos en tensiones, alcanzan otra forma de unidad».

De «El violinista verde» (1924-25), de Chagall, dice: «Los planos construyen la figura y la figura da sentido al espacio, con hondura existencial que revela cómo vive su pueblo y cómo trasciende, hacia dónde».

De «El ángel» (1934), de Julio González, dice: «Inicia la transformación radical de la escultura, empleando el hierro reducido a filamentos o hilos para vencer el volumen y *dibujar en el espacio*, como decía. Son formas que fijan puntos en el infinito y tienen la estabilidad de lo finito, ejes que recorren el espacio a partir de núcleos».

De «Mujer que llora» (1937), de Picasso, dice: «Si la modernidad estaba en puntualizar el desfase entre lo empírico y lo ontológico, como pienso, he aquí el paradigma de la pintura moderna».

De «Ocre con trazos rojos» (1960), de Tápies, dice: «Pero no son signos siquiera las formas; con ellas quiere presenciar lo que es origen y de ahí procede la dimen-

---

<sup>1</sup> M. HEIDEGGER: «¿Qué es Metafísica». Alpe, Buenos Aires, 1955. Traducción de Xavier Zubiri. Pág. 66.



sión temporal. Hay mucha literatura elogiosa sobre él, pero de ninguna manera hallo justificada la importancia que se le otorga».

Podrían multiplicarse los ejemplos, pero bastan los seis elegidos para captar la concisión de Romero Brest y la manera como en sus visiones de cada artista y de cada obra llega siempre a lo esencial, a lo que no es pura apariencia ornamental o hermosa, sino un camino hacia ese algo que en el arte está más allá del arte y que es lo único que a muchos seres humanos puede «transportarlos» y provocar su encuentro consigo mismos.

CARLOS AREÁN

## De un año a una crónica (o de una tradición a una reseña)

*El año del wolfram*, última novela de Raul Guerra Garrido<sup>1</sup>, última lectura complaciente; al fin. Y algo que se deduce al momento: el placer del autor por haber encontrado un camino. Consecuencia inmediata: el placer del lector al recorrer el camino hallado. Descubro enseguida la clave de *El año del wolfram*: es la recuperación voluntaria de la novela moderna (en sí), y Guerra Garrido: un ofebre de hoy con el ojo puesto en el pasado. Un anecdótico inconveniente, sin embargo: ser finalista del Premio Planeta 1984.

Primer planteamiento de Guerra Garrido: el hecho histórico, documentado por un informe del Departamento de Estado, Washington, D.C. 1951. El factor social que implica: la importancia del wolfram en la Guerra Mundial. Y, además, toda una serie de motivaciones / acciones humanas, con un final de intriga.

Ya en la primera página se mezclan dos planos: el científico (el wolframio, su economía, su descubierto valor) y la deseada relación amorosa (el deseo en un medio natural). Antecedentes claros de todo el edificio que el autor construye a base de elementos característicos de la novela neoclásica, y, sobretodo, de la novela romántica.

Me satisface, por su utilidad, recorrer la novela en busca de esos elementos prometidos:

---

<sup>1</sup> GUERRA GARRIDO, RAUL: *El año del wolfram*. Barcelona, Planeta, 1984.