Quaderns de Vallençana
Número 4 - Abril del 2011 - Època I

4

QUADERNS DE VALLENÇANA

Els anys cinquanta. La dècada de la dissidència

Tiempo de disidencia

Los años cincuenta en sus revistas literarias

Continuidad y crisis. Arquitectura catalana 1950-1960

En la encrucijada barcelonesa del medio siglo:
Blas de Otero en la crítica de Juan Ramón Masoliver

Hacia la construcción literaria de Barcelona:
dos textos olvidados de J. R. Masoliver y Mario Lacruz

Juan-Ramon Masoliver i les Biennals Hispano-americanes:
enigmes i matisos d'un punt d'inflexió

El VIIIè Saló d'Octubre dins la III Biennal Hispanoamericana.
Victor M. d'Imbert i Joan Ramon Masoliver

Tertúlia, entre Montcada i Vallençana

Una rubia en la sabana

Conforme el otoño limpia

Vagamundeo de novelistas

Quaderns de Vallençana

Quaderns de Vallençana

Els anys cinquanta. La dècada de la dissidència

FUNDACIÓ (OAL)
Juan Ramón Masoliver

Número 4 - Abril del 2011 - Època I

Consell Assessor
Manuel Aznar
Maria Campillo
Josep Corredor-Matheos
Maria Josepa Gallofré
Pere Gimferrer
Julio Manegat
Alexandre Masoliver Masoliver
Juan Antonio Masoliver Ródenas
Joaquim Molas
† Joan Perucho
Domingo Ródenas
Robert Saladrigas
Andrés Sánchez Robayna
Jaume Vallcorba
Fernando Valls

Coordinadora
Sònia Hernández

Edició
OAL Fundació Juan Ramón Masoliver
Ajuntament de Montcada i Reixac
Rebeca Martín

Disseny
B & M

Impressió
Gramagraf

ISSN 2013-6447

Dipòsit Legal
B-27.989-2003

Exemplars: 500

OAL Fundació Juan Ramón Masoliver
Ajuntament de Montcada i Reixac
Av. de la Unitat 6
08110 Montcada i Reixac

Tel. 935 651 122 (Regidoria de Cultura)

Nota de la Fundació J.V. Foix

La Fundació J.V. Foix vol deixar constància del malentès que devia dur el Sr. Espinasa a publicar, dins el seu magnífic article La convivencia de dos lenguas. Notas a propósito de J.V. Foix y Juan Ramón Masoliver, aparegut al número 3 d'aquesta revista, que la Fundació li havia demanat uns drets impagables per publicar traduccions de l'obra de J.V. Foix, i que tothom qui ens demana per traduir Foix compta sempre amb la nostra col·laboració: l'únic que dóna sentit a la nostra feina és la difusió de la seva obra.

Sumari

Presentació 8

1 Panorama general

Santos Sanz Villanueva: Tiempo de disidencia 12

José Jurado Morales: Los años cincuenta en sus revistas literarias 20

David Hernández Falagán: Continuidad y crisis. Arquitectura catalana, 1950-1960 28

2 Plataformes, personatges i Juan Ramón Masoliver

Juan José Lanz: En la encrucijada barcelonesa del medio siglo:
Blas de Otero en la crítica de Juan Ramón Masoliver 40

Laureano Bonet: Hacia la construcción literaria de Barcelona:
dos textos olvidados de J. R. Masoliver y Mario Lacruz 54

Àlex Mitrani: Juan-Ramon Masoliver i les Biennals Hispanoamericanes:
enigmes i matisos d'un punt d'inflexió 62

Sílvia Muñoz de Imbert: El VIIIè Saló d'Octubre dins la III Biennal Hispanoamericana.
Víctor M. d'Imbert i Joan Ramon Masoliver 70

Àngel Acín: Tertúlia, entre Montcada i Vallençana 80

3 Textos de Juan Ramón Masoliver

Una rubia en la sabana 94
Conforme el otoño limpia 96
Vagamundeo de novelistas 99

Presentació

El 2010 havia de ser un any important per a la Fundació OAL (Organisme Autònom Local) Juan Ramón Masoliver: el 13 de març es complia el centenari del naixement de l'escriptor, periodista i humanista que inspira l'organisme que porta el seu nom. Per tant, l'esdeveniment requeria una celebració destacada. El context econòmic, però, i altres problemes amb què es troba l'administració de què depèn l'Organisme, exigien adaptar-se a les circumstàncies d'austeritat.

Tot i així, la voluntat d'aconseguir una celebració a l'altura de l'efemèride i el desig d'homenatjar Juan Ramón Masoliver van ser estímuls suficients per buscar la manera més encertada per esquivar els inconvenients. D'aquesta manera, el reconeixement començava el mes de febrer amb la presentació del tercer número de QUADERNS DE VALLENÇANA, dedicat als anys quaranta del segle vint. Van seguir altres actes, com una lectura poètica, celebrada al mes d'octubre dins el programa POETICAE, de l'Ajuntament de Montcada i Reixac. La difusió de la poesia va ser una de les activitats a què Juan Ramón Masoliver va dedicar més esforços, per la qual cosa aquesta jornada suposava la continuació de la seva voluntat. Hi van participar els poetes Teresa Colom, Cèlia Sànchez-Mústich, Josep Pedrals i Àlex Susanna. Dintre d'aquest cicle poètic, a més, es va dur a terme una de les grans fites realitzades en memòria de Masoliver. Membres dels diversos col·lectius teatrals de la ciutat, aplegats dins de l'Aula de Teatre de Montcada i Reixac, van dramatitzar alguns dels poemes reunits a l'antologia *Las Trescientas* en un reeixit muntatge que va servir per acostar la figura de l'antologador al públic general.

Finalment, la confecció d'aquest quart número de QUADERNS DE VALLENÇANA suposa el darrer homenatge a Juan Ramón Masoliver en el centenari del seu naixement. En aquesta edició, s'han reunit alguns dels noms més prestigiosos de la investigació literària —en alguns casos es tracta de persones que van mantenir una relació directa amb Masoliver, com és el cas de Laureano Bonet— per recordar la seva figura; juntament amb altres investigadors més joves que també han demostrat la qualitat dels seus treballs i que contribueixen a enriquir el coneixement de l'entorn en què va viure Masoliver.

En aquesta ocasió, la dècada objecte d'estudi és la dels anys cinquanta. Santos Sanz Villanueva realitza una panoràmica de la literatura d'aquells anys, que identifica i ajuda a comprendre les tendències i les inquietuds dominants. José Jurado Morales se centra en les revistes de la dècada, les seves contribucions i el panorama literari que des d'elles es va dibuixar. Laureano Bonet s'endinsa en un tema que ha preocupat i preocupa estudiosos, teòrics i creadors: l'existència de la novel·la de Barcelona. En aquesta indagació, l'obra de Juan Ramón Masoliver va suposar una font d'orientacions

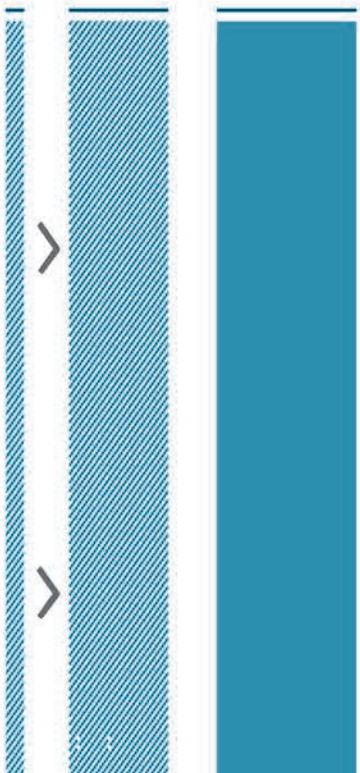
importants. I encara dins de l'àmbit de la literatura, Juan José Lanz ressegueix la trajectòria d'un dels poetes més emblemàtics dels anys cinquanta, Blas de Otero, qui també va captar l'atenció del crític literari que justifica aquesta revista. Tanmateix, en la dècada dels cinquanta, des del punt de vista artístic, a Barcelona va tenir lloc un important esdeveniment: la Biennal Artística, en la qual Masoliver va prendre part. Àlex Mitrani i Sílvia Muñoz d'Imbert ho analitzen.

Si la literatura i la pintura van ser algunes de les dedicacions més importants en la vida de l'homenatjat, també és cert que sempre es va caracteritzar per una curiositat i un interès insaciable per qualsevol manifestació artística. QUADERNS DE VALLENÇANA recull el seu testimoni i, en aquest número, a través de l'article de David Hernández Falagán, s'acosta als trets més característics de l'arquitectura de la dècada en què Masoliver es va establir a Montcada i Reixac. Àngel Acín recrea l'ambient cultural del municipi que el va acollir entre els seus veïns.

Un altre dels objectius importants d'aquesta publicació és la de recuperar i difondre l'obra del personatge que la inspira. En aquesta ocasió, es reprodueixen tres articles, escrits a la dècada dels cinquanta, quan va consolidar la seva presència a *La Vanguardia* com a crític literari. Els textos seleccionats serveixen per acostar-nos a la visió que Masoliver tenia de la literatura de la seva època. Miguel Delibes i, especialment, Camilo José Cela són alguns dels autors que més li interessen. En el cas de qui arribaria a ser Premi Nobel de Literatura, Masoliver defensa un dels títols més polèmics de la seva trajectòria: *La catira*. D'altra banda, aquests textos també permeten veure quina percepció es tenia des d'un dels diaris més importants del país sobre els autors llatinoamericans, uns anys abans de l'esclat que significaria el *boom* de la novel·la llatinoamericana.

Com cada número de la revista, el sumari s'ha confeccionat amb la intenció de recrear els principals trets culturals definitoris de la dècada objecte d'estudi, per la qual cosa s'ha buscat la col·laboració dels investigadors més qualificats en cada matèria i que s'han encomanat de l'esperit de QUADERNS DE VALLENÇANA. En aquesta edició, però, ha augmentat l'entusiasme i la il·lusió dipositada en el projecte, amb la voluntat de retre un nou i voluntariós homenatge a Juan Ramón Masoliver.

1



Panorama general

Santos Sanz Villanueva
Tiempo de disidencia

José Jurado Morales
Los años cincuenta en sus revistas literarias

David Hernández Falagán
Continuidad y crisis.
Arquitectura catalana, 1950-1960

Tiempo de disidencia

Lo dijo José Agustín Goytisolo en uno de sus poemas: los poetas de los años cuarenta del pasado siglo cantaban asuntos maravillosamente insustanciales en hermosos versos vacíos aunque melodiosos, se lanzaban sonetos mutuamente de mesa a mesa en el café y celebraban al buen Dios y al viejo padre Garcilaso. El conformismo de los líricos «celestiales», como los llama el autor catalán, tuvo su paralelo en narradores y dramaturgos. La narrativa de primera posguerra discurre mayoritariamente por las veredas de la exaltación belicista, del propagandismo falangista, del ajuste de cuentas antirrepublicano, de las fábulas caballerescas que simbolizan la nueva edad de oro de la dictadura, de la evasión semilírica o de lacrimógenas historias decimonónicas. Gonzalo Torrente Ballester había propugnado para el teatro abandonar los pequeños líos burgueses, volver a lo heroico y tomar los nombres de la épica. No es de extrañar así que un enfebrecido jesuita, el padre Ramón Cué, perpetrara un «Poema-Coral-Dramático», *Y el Imperio volvía...*, que ponía en danza a un multitudinario coro de azules bajo la guía del Cid, la Virgen del Pilar y el propio Caudillo para echar del escenario a un coro de rojos. Lo habitual fueron, sin embargo, los absurdos melodramáticos de Adolfo Torrado, que hicieron del «torradismo» el género de moda, o la estupefaciente comedia convencional.

Entre la represión, la propaganda, la ojeriza antiliberal, las consignas, la euforia de los vencedores, el temor de los vencidos, la ruptura con el proscrito pasado del derrotismo nacional, el fundamentalismo tridentino y el moralismo de los ceñudos eclesiásticos prestos a evitar la condenación eterna del pueblo discurrió la vida cultural española en los primeros lustros posteriores a la victoria franquista. Fue, según la acuñación de Luis Martín-Santos, un tiempo de silencio. Tiempo de triunfalismo arrogante de unos y amedrentamiento de otros. Tiempo de complicidad con la dictadura de la porción más amplia de los españoles porque los discrepantes se habían visto obligados a refugiarse en una patria peregrina o callaban en un temeroso exilio interior. Los escritores se movían entre la apología de la nueva situación de los más exaltados, la literatura convencional aproblemática y el discreto disimulo de algún desencantado y disidente. No había lugar para otra cosa y, por si a alguien se le ocurría rebasar la línea roja de la heterodoxia política y religiosa, ahí estaba la censura, resolutiva, arbitraria e inapelable. En el tiempo de la adhesión, el conformismo o el temor no existió espacio para la discrepancia, sobre todo porque poco se discrepaba.

Al margen del conformismo oficial

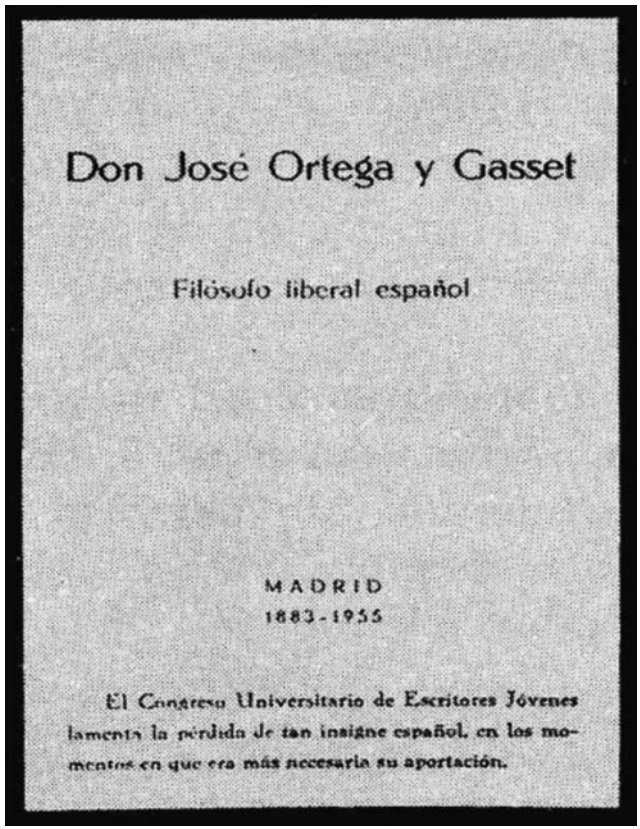
No todo era, sin embargo, euforia y satisfacción. Una visión pesimista de la vida produjo un intenso movimiento existencialista. No pocos poetas tuvieron esa percepción negativa e hicieron una lírica desarraigada que se rebelaba contra un Dios insensible a la desventura del ser humano. Dámaso Alonso la plasmó en su conocido verso: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres». De ninguna manera supone el desaliento de semejante epitafio una protesta de tintes sociales y menos políticos, pero este intimismo angustiado lanzaba mensajes inquietantes de descontento. Muchas novelas sombrías y con frecuencia truculentas que recibieron la descalificadora etiqueta de tremendistas brinda-

ban una imagen nada positiva de la vida. Estaba muy lejos de la intención de la joven Carmen Laforet dar explícito testimonio crítico de la vida barcelonesa en la posguerra, y, sin embargo, *Nada* mostraba un estado colectivo lleno de pobreza y miserias morales.

El otro lado del espejo nada más se alcanzaba por caminos indirectos e involuntarios y sólo alguna rara voz discrepante alentaba por debajo del conformismo oficial. A mediados del decenio Antonio Buero Vallejo había empezado a escribir en la cárcel madrileña donde penaba el haber luchado en las filas republicanas el drama crítico que le dio a conocer en 1949, *Historia de una escalera*. A caballo de ambos lustros, la censura prohibía otro testimonio de opresión y desaliento público, *La colmena*, a pesar de las simpatías falangistas que disfrutaba un conocido Camilo José Cela. Por las mismas fechas, el multigalardonado José Suárez Carreño, militante comunista que quiso resucitar el sindicato universitario republicano, FUE, preparaba una novela de siquiera confuso testimonio crítico madrileño, *Las últimas horas* (1950). Más joven que ambos, el poeta y ensayista Eugenio García de Nora testificaba su rebeldía desde el desafiante título, *Pueblo cautivo*, de un poemario, eso sí, aparecido anónimo en las clandestinas prensas del proscrito sindicato estudiantil izquierdista.

Estos indicios sueltos se convertirán en una corriente continuada y poliédrica de disconformidad con el Régimen o de contestación a la dictadura desde el mismo arranque del medio siglo. Unos jóvenes aficionados al teatro —Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Alfonso Paso, José María de Quinto— han promovido en 1945 «Arte Nuevo» con el designio de «decir "no" a lo que nos rodeaba», en palabras de Sastre. Se limitaron a buscar la modernización de una escena esclerotizada, pero no mucho más tarde dos de los miembros del grupo, Sastre y De Quinto, dan el salto a la concienciación política, a la agitación revolucionaria y utopista, y lanzan en 1950 el «Manifiesto» del T.A.S., Teatro de Agitación Social, en cuyo beligerante punto séptimo sostenían que «Lo social, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico».

Algunos escritores de la primera promoción de posguerra y otros jóvenes de la que empezaba a darse a conocer alimentaron a la vez el fuego de la discrepancia o la protesta. Ahora lo veremos porque conviene hacer una mínima interrupción del devenir literario para señalar que estos cambios no se produjeron aislados de síntomas colectivos de contestación política al franquismo. En 1951 tuvo lugar un exitoso boicot a la utilización de los tranvías en Barcelona y otro boicot de menor seguimiento al transporte público ampliado a la prensa y el comercio en Madrid. En 1956, universitarios de diverso pelaje (socialistas, comunistas, monárquicos liberales, progresistas...) desencadenan altercados en Madrid a raíz de su oposición al monopolio del SEU, el burocratizado sindicato falangista de afiliación obligatoria. Aquel «arco iris de tendencias», en expresión del falangista arrepentido Dionisio Ridruejo, mentor de los disconformes, acoge un descontento juvenil que tiene especial interés para nuestro propósito. Ese movimiento de «jaraneros y alborotadores», como tildó despectivamente el propio Franco a sus promotores, se enmarcó en un nonato «Congreso de escritores jóvenes». El poeta y novelista social Jesús López Pacheco tuvo en él un papel destacado. La literatura confraternizaba con el activismo político izquierdista y le servía a este de coartada. La dictadura imponía un cinturón sanitario para que no se divulgaran las ideas disolventes del pasado, por moderadas que fueran. La Universidad de Valencia organizó un curso de «desorteguización». Por el contrario, en Madrid los jóvenes rebeldes de la Central reclamaban al filósofo como suyo y, con motivo de su fallecimiento en 1955, insertaban esta esquela, sin cruz en el encabezamiento, en el *Boletín* de dicho Congreso:



Se cuenta (*e se non è vero...*) que un cabecilla de la revuelta estudiantil madrileña afirmó al ver la agitación causada por la muerte del pensador que «al fin el viejo había servido para algo». Todo era reciclable para la causa de la disidencia.

Escritores ya veteranos y jóvenes coincidían, acabo de decir, en un proyecto de disidencia de la cultura oficial. De los mayores, solo un puñado. Y de manera muy señalada entre los líricos. Blas de Otero, Gabriel Celaya o José Hierro rectifican las preocupaciones religiosas e intimistas de sus versos de los años cuarenta y se lanzan a una poesía de acentos políticos y sociales, subversiva y comprometida (Otero, Celaya) o cívica (Hierro). El Otero de *Pido la paz y la palabra* (1955) y el Celaya de *Cantos iberos* (1955) se convirtieron en paradigma de una poesía directa, comunicativa, comprometida. Una lírica social cuya desiderata cristalizó en el famoso título del poema «La poesía es un arma cargada de futuro», en el cual Celaya ensalza una «poesía-herramienta», que «No es un bello producto. No es un fruto perfecto». Celaya dedica una estrofa a renegar del esteticismo: «Maldigo la poesía concebida como un lujo / cultural por los neutrales / que, lavándose las manos, se desentiende y evaden. / Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse». Y Blas de Otero decía en un poema de *En castellano* (1960): «Escribo / por / necesidad, / para / contribuir / (un poco) / a borrar / la sangre / y / la iniquidad / del mundo / (incluida / la caricaturesca España actual)».

Sin llegar ni mucho menos a los planteamientos reduccionistas de la literatura social, otros escritores de la misma primera generación de posguerra trasmitieron una visión crítica de la realidad. Con todas las cautelas que requieren la ambigüedad del personaje y de sus obras, Camilo José Cela contribuyó mucho a asentar una prosa que rezumaba inconformismo: cualquiera que fuera su verdadero alcance crítico, *La colmena* se recibió desde el prisma de novela de denuncia, retrato desalentado de la sociedad de posguerra, y su literatura de andar y ver, iniciada con *Viaje a la Alcarria* (1948), fue admirada por los jóvenes del medio siglo porque, aun con su mucho esteticismo y culturalismo, enseñaba una España libre de lirismos noventayochistas. Miguel Delibes, persona de raíces e inclinaciones conservadoras, soldado voluntario en el ejército rebelde durante la guerra, católico practicante, supone un caso verdaderamente ejemplar de evolución hacia una conciencia crítica que le lleva a sustituir la ensoñación de una Arcadia rural por una conciencia crítica muy efectiva. El pro-

ceso paulatino que desemboca en un ácido testimonio se plasma nada más inaugurarse el séptimo decenio en *Las ratas* (1962), cuya motivación razonó el propio autor: esta y otras obras suyas «son la consecuencia inmediata de mi amordazamiento como periodista» porque «cuando no me dejan hablar en los periódicos, hablo en las novelas». *Las ratas*, a un paso de la novela social, consuma la disidencia de Delibes con el franquismo.

Los «escritores locos»

El movimiento general de disidencia de los años cincuenta tiene, sin embargo, marcado protagonismo juvenil, el de una nueva generación que se da a conocer en el transcurso de este decenio. Se trata, adaptando la coloquial fórmula del poema de Goytisolo al conjunto de la actividad literaria, de «escritores locos», escritores «que, perdidos / en el tumulto callejero, cantan al hombre, / satirizan o aman al reino de los hombres, / tan pasajero, tan falaz, y en su locura / lanzan gritos, pidiendo paz, pidiendo patria, / pidiendo aire verdadero». Aquellos «niños de la guerra» promueven la ruptura con la promoción de sus mayores mediante actitudes que implican algo de muerte —política, estética— del padre. Es difícil deslindar bien lo que esta corriente generacional tiene de puro criticismo juvenil, de anhelo de unos autores noveles de sentar plaza y ser reconocidos en la república literaria y de concienciación política antifranquista o revolucionaria. De todo hubo un poco. Y en todo ello se aprecia la respuesta colectiva que desmentía la inquietud de uno de los guías de esos años, José María Castellet: que aquella fuera «una generación sin inconformistas».

La argamasa de la generación crítica del medio siglo fueron las relaciones amistosas. Sendos grupos de jóvenes letraheridos radicados en Barcelona y Madrid promovieron el cambio de la literatura hacia posturas solidarias o netamente comprometidas mediada la pasada centuria. Los tres hermanos Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Ana María Matute, Carlos Barral... mantuvieron estrechos vínculos en la capital catalana: varios de estos veinteañeros coincidieron en la universidad, compartieron círculos culturales y tertulias, escuchaban al oráculo Castellet. En Madrid, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaite, Jesús Fernández Santos y Alfonso Sastre formaron una «fratría», al decir de uno de sus miembros, Rafael Sánchez Ferlosio. Vivían y bebían, charlaban de literatura y dilapidaban el tiempo en numerosas tertulias por las que también aparecían Luis Martín-Santos o Juan Benet. Y entre Barcelona y Madrid había comunicación: Matute o Juan Goytisolo intimaron con Ferlosio y Martín Gaite. En otro círculo madrileño compartían inquietudes Jesús López Pacheco, Isaac Montero, Armando López Salinas, Antonio Ferres... y, del brazo e inseparables, Ferres y López Salinas hacían viajes para constatar el estado de la España rural.

Unos y otros se sintieron «compañeros de viaje», por decirlo con el exitoso rótulo de Gil de Biedma, cómplices de una peripecia común. Su poema «En el nombre de hoy» refleja con exactitud la tacha generacional de aquellos compadres de aventura a quienes lo destina: «vosotros, pecadores / como yo, que me avergüenzo / de los palos que no me han dado, / señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social». El mismo espíritu reconoce José Manuel Caballero Bonald en una reflexión acerca de su primera novela, la cual —explica— entronca sin reservas con el ideario de «manifiesta unanimidad» del «grupo» de escritores de su promoción y con los requisitos del momento, con el «fenómeno de conjunto» de la novela de esos años. Caballero Bonald se sitúa al lado de los autores que «pretenden a su manera acusar un determinado aspecto de la sociedad española de hoy, montando sus obras sobre el esquema básico de unos principios morales absolutamente de acuerdo con nuestro es-

pacio y nuestro tiempo históricos». Y deja bien claro el alcance práctico que debe tener el género en esas circunstancias: «Para mí —y para tantos otros— la novela debe cumplir, con independencia de sus valores puramente literarios, con una insoslayable función social». La disidencia tuvo además sus rituales públicos: reafirmación generacional, apuesta estética y desafío político confluyeron en la peregrinación a Collioure para homenajear a Antonio Machado en 1959 con motivo del vigésimo aniversario del fallecimiento del poeta que el medio siglo convirtió en símbolo ético y artístico.

Entre esta juventud letraherida circulaban las ideas del momento: el neorrealismo grato al grupo de Aldecoa, la literatura nacional popular que defendía Juan Goytisolo, la hora del lector de Castellet, la prioridad de lo social de Sastre... Todos ellos admitían la urgencia de constatar una realidad triste y pobre, y bastantes cupieron en la «operación realismo» auspiciada por Carlos Barral. En ella encontró la disidencia a la vez una guía y un vehículo de difusión, la editorial Seix Barral, complementario de las colecciones de Destino donde iban saliendo las obras de un realismo crítico.

Aquella juventud inquieta y rebelde estaba formada por universitarios de clase acomodada. Pocos de los nuevos escritores de entonces procedían de sectores obreros o campesinos (López Pacheco, Francisco Candel, José María Castillo Navarro, o más tarde Juan Marsé). A la burguesía catalana pertenecen Gil de Biedma, Barral o los Goytisolo. El matrimonio Martín Gaite y Sánchez Ferlosio representan al máximo la pertenencia al grupo de los vencedores en el que figuraban sus progenitores: ella, hija de notario con plaza en Madrid; él, hijo del ministro franquista Rafael Sánchez Mazas. A estas raíces se debe la mala conciencia que movía a aquella oleada de escritores del medio siglo y que ha reconocido incluso uno de los más templados en su práctica literaria, Sánchez Ferlosio: querían —ha confesado— ser aceptados entre la izquierda.

La estética social

La disidencia política fraguó literariamente a partir de los dos grandes *leitmotivs* de la época: lo social en el contenido y el realismo en la técnica. Ambos estuvieron en la mente de la mayoría de los escritores de los cincuenta, con independencia de cuáles fueran sus inclinaciones personales. José Manuel Caballero Bonald, escritor de claras tendencias barrocas, proclive al estilo suntuoso, partidario en su fuero artístico de penetrar en «la cara oculta de la realidad» y calar en los enigmas que esconde el mundo, asumió en su primera novela las concesiones de rigor que apunta esta explicación retrospectiva: «*Dos días de setiembre* está a medio camino entre un deseo utilitario y una voluntad estilística». Ambas desideratas dieron lugar a una representación de la vida común bajo la dictadura que va del documento suave concebido como acto de solidaridad con los desfavorecidos al alegato que persigue la denuncia pura de la injusticia. Oscila, en la narrativa, del neorrealismo al realismo social, o socialista, como debería denominarse con propiedad. Además de las letras, también el cine, muy influyente en la novela, siguió semejantes derroteros. Los jóvenes directores de la época se preguntaban cómo debían ser las películas propias de la anormal situación política del país y que, además, superaran la generalizada degradación de un arte cuyo demoledor balance mostró en 1955 el director Juan Antonio Bardem en unas «Conversaciones» celebradas en Salamanca. Según el muy militante Bardem, el cine español era políticamente ineficaz; socialmente, falso; intelectualmente, ínfimo; estéticamente, nulo.

La mayor urgencia para los creadores del medio siglo estuvo en superar las dos primeras rémoras señaladas por Bardem, con un relativo desinterés hacia las otras dos. Se quiso que la literatura, como el cine, fuera eficaz desde el punto de vista político y verdadero desde el social. La poesía obedeció a un arte de urgencia. Con frecuencia se limita a

mostrar lo cotidiano con un característico tono narrativo. También alcanza la denuncia llevada por el deseo de enraizarse en la problemática histórica concreta del hombre. Por eso tiene a veces aspecto de crónica: «Media España ocupaba España entera / con la vulgaridad, con el desprecio / total de que es capaz, frente al vencido, / un intratable pueblo de cabreros», dice en «Años triunfales» Gil de Biedma. Se impone el entendimiento de la poesía como comunicación (frente a quienes defendían su valor de conocimiento) y prevalecen los registros no imaginativos, el prosaísmo, el tematismo documental y social.

La expresión de la disidencia en la prosa tuvo un recorrido hasta alcanzar el *agitprop*. Primero se ciñó a presentar sin propósitos explícitos de denuncia una realidad de pobres gentes, solitarias, sin horizontes de futuro, una cotidianeidad gris y desangelada (no pocos cuentos de Ignacio Aldecoa), los modestos empleados del comercio que pasan un día festivo a orillas de un río (*El Jarama*, de Sánchez Ferlosio), la dura supervivencia en un paraje montañoso (*Los bravos*, de Fernández Santos)... Esta mera notación de estados personales y colectivos contenía una carga de compromiso. La había, sin duda, en el retrato que Carmen Martín Gaite hace de las chicas casaderas de la provincia en *Entre visillos*: bastaba con mostrar su mentalidad; bastaba incluso con sumergir el día a día en tonos fúnebres, los que asfixian la ciudad languideciente en *La charca*, el borrador incompleto de la novela. Apuntar, insinuar, aludir era suficiente. Todo lo decía, diciendo bien poco, un cálido cuento de Meliano Peraile: un domingo, un joven obrero compra en el Rastro madrileño un pájaro y lo suelta en el cercano parque del Retiro.

En otra fase se mostraron bastante en crudo los trabajos en las actividades primarias (*La mina*, de López Salinas), en el campo y las labores agrícolas (*La zanja*, de Alfonso Grosso), en la producción de energía (*Central eléctrica*, de López Pacheco), en la pesca (*Testa de copo*, de Alfonso Grosso) y la dramática situación en los suburbios urbanos (*La piqueta*, de Antonio Ferres, *Donde la ciudad cambia su nombre*, de Francisco Candel, o *La resaca*, de Juan Goytisolo). En paralelo a esta literatura obrerista, se enseñó la disipada vida de los satisfechos burgueses (*Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano; *La isla*, de Juan Goytisolo). Para subrayar el contraste entre ambas existencias y hacer un balance general del país, Caballero Bonald pone a convivir a obreros y señoritos durante unas pocas jornadas de vendimia jerezana en *Dos días de setiembre*.

La ficción, aun sujeta a una veracidad documental, no colmaba por completo el testimonio directo que demandaba el compromiso y se procedió a suprimir del todo el elemento imaginativo, nada abundante, por otra parte, en la prosa narrativa de la época. Bajo esta premisa, los escritores recorrieron las misérrimas Hurdes, la Andalucía del atraso y el semifeudalismo y, en realidad, España de cabo a rabo. Un rosario de andanzas volcadas en narraciones documentales vio la luz a lo largo de los años sesenta como resultado de esa inquietud del medio siglo. Antonio Ferres recorrió en solitario la Andalucía aceitera y la contó en *Tierra de olivos* (1960), y Juan Goytisolo levantó el velo que ocultaba la miseria almeriense en *Campos de Níjar* (1960) y *La Chanca* (1962). Otros viajes se realizaron y escribieron en colaboración: de Sevilla hasta Sanlúcar de Barrameda, a lo largo de las marismas arroceras del Guadalquivir, recorren Alfonso Grosso y Armando López Salinas en *Por el río abajo* (1966); *Caminando por las Hurdes* (1960) estuvieron López Salinas y Antonio Ferres; un *Viaje al país gallego* (1967) compartieron López Salinas y Javier Alfaya. Esta proliferación de andanzas —otros muchos títulos de propósitos semejantes se suceden en estos lustros— deja constancia de un atraso y unas formas de vida primitivas. De este modo, la disidencia, pastoreada ahora en buena medida

por el Partido Comunista, se puso al fin, y al acabar el medio siglo, a denunciar sin medias tintas la situación económica, social y, entre líneas, política del país, y en consecuencia, al servicio de la lucha contra el franquismo y en casos de la revolución, aunque con los magros resultados conocidos.

La censura puso fuertes obstáculos, cercenó de raíz más de un proyecto y recortó otros. A veces no percibía la carga de denuncia implícita en textos que sugerían más que explicitaban, resultado del virtuosismo de la alusión o el sobreentendido, o les pareció a los censores que aquellos retratos de época quedaban restringidos al costumbrismo. También, entre prohibir en bloque toda aquella literatura contestataria y mostrar cierta permisividad, optó por lo segundo. Así, según la conjetura de Juan Goytisolo, tales apariencias de tolerancia favorecían la imagen internacional de España. En cualquier caso, los límites de la disidencia expresada en la literatura plantearon debates. La simplificación imaginativa y verbal suponía un precio discutible. Si se quería movilizar a los obreros, los medios resultaban más que discutibles, porque los obreros no leían. Las estampas de trabajadores deslucidos, de campesinos cetrinos y, también, de burgueses satisfechos que plasmaban en sus grabados los pintores del grupo Estampa Popular quedaron reducidas a bienintencionados vehículos de concienciación. Aquellos artistas plásticos, militantes en la izquierda, pretendían decorar las casas de los trabajadores agrícolas o industriales con estos motivos, pero proletarios y simples empleados preferían, por formación, gusto y valor decorativo, los calendarios de pescaderías y comestibles con sus edulcoradas estampas religiosas o señoras de senos estallantes. Y si tal literatura de *agitprop* la consumía el grupo universitario izquierdista, ya sabía éste suficientemente cómo estaban las cosas sin semejante mediación.

Supone la frenética actividad del arte comprometido dosis elevadas de voluntarismo idealista, pero no ceguera ante la utilidad real de la literatura. Bastantes escritores reconocen su impotencia y lo afirma desde el propio título Ángela Figuera en *El grito inútil* (1952). «Los poetas sobramos», sostiene en un verso, y en otros del poema que envía con toda intención a Blas de Otero sugiere que sería preferible dejarse de literaturas («Mejor fuera callarse. Licenciar la metáfora.») y poner el empeño en la acción: «Y ver si a duras penas o a duras alegrías / abrimos un camino al cabo de la calle».

Efectos de la disidencia

En la fecha que marca el paso de los años cincuenta al decenio siguiente estalló la polémica sobre los límites en literatura de la disidencia y se enfrentaron dos posturas, entonces apellidadas posibilistas e imposibilistas. El debate, encrespado, se celebró en el campo teatral, pero recoge un dilema común. Alfonso Sastre encarnó el imposibilismo, o sea, forzar la denuncia hasta el extremo de hacer inviable la obra para la censura. Antonio Buero Vallejo defendió la actitud posibilista, es decir, aprovechar las rendijas de la dictadura y hacer un teatro que fuera posible, representable, y conseguir con ello que la denuncia llegara al espectador.

El medio siglo fue una época literaria marcada por la disidencia política de los literatos. En el decenio siguiente la disidencia continuó, pero sonaron las primeras alarmas. Uno de los apóstoles del realismo y el compromiso, Juan Goytisolo, dio un bandazo completo y, en función de su nuevo credo, sentenció el estado de cosas anterior: «por una buena causa hemos hecho una mala literatura». No fue del todo mala ni inútil, sin embargo. El compromiso produjo un incentivo a la creatividad y se saldó con un puñado de buenos poemarios y buenas novelas, en número quizás no mayor ni menor que en cualquier otro periodo histórico de semejante duración. Y tuvo su eficacia artística, a pesar de los extremos de pobreza expresiva a que se llegó en ocasiones. El

decir conversacional y el autobiografismo irónico abrieron una manera inédita de expresar la realidad y limpió el verso español de convencionalismos y retoricismo. Y la claridad y sencillez de la prosa despojaron a la narrativa peninsular del énfasis retórico del que no había sabido desprenderse desde el siglo anterior.

Exageraron las consecuencias artísticas negativas quienes le pusieron el remoquete despectivo de «berza» a la literatura de los años cincuenta. Además, no se consumió en sí misma. En parte de ella, la más lograda, se avecindó un magisterio que, despreciado por los desdeñosos novísimos, tuvo sus buenos discípulos en la España democrática. Eso sí, pagaron los escritores un buen precio: la disidencia consumió muchas energías, consintió bastantes negligencias y cohibió, en especial, la libertad al escribir cuando, paradójicamente, la libertad era la bandera de los disidentes. Padeció la libertad de escritura. Blas de Otero aguardó hasta 1969 para manifestar su «Liberación». Bajo tan expresivo título, este poema, recogido en sus póstumas *Hojas de Madrid*, resume la peripecia de los autores que, como él, vivieron aquella época de forzosa disidencia:

> La historia de mis libros está escrita
> claramente en mis libros. El comienzo
> fueron cientos y cientos de poemas
> a borbotones.
> Luego, cántico espiritual o mejor dicho
> un entretenimiento en una fábrica.
> Y ¿para qué seguir? Mis libros fluyen
> a compás de mi vida. Mi palabra
> a compás de los años: va variando
> por sí misma, sucediéndose
> y revolucionándose. Ha llegado
> hasta aquí: estas hojas
> en que hablé con entera libertad
> de todo, de todo al mismo tiempo,
> liberando
> el pensamiento, la imaginación
> y la palabra.

Reconoció la anomalía el mismo Blas de Otero en un irónico verso confesional: «yo soy en realidad un Gabriel y Galán ganado por la revolución». De sobra se comprende que la anormalidad de su tiempo obligó a los escritores en los años cincuenta a asumir un papel que no era suyo y a contraer la onerosa deuda de no poder escribir como hubieran querido o podido, sobre lo que hubieran querido o podido. El compromiso forzó la trayectoria de los escritores y supuso un paréntesis hasta que lograron hablar «con entera libertad» y consiguieron liberar «la palabra».

José Jurado Morales

Los años cincuenta en sus revistas literarias

Ya se sabe que el establecimiento de límites cronológicos estrictos a la hora de rehacer la historia literaria invita o, mejor, empuja a una cuadriculación que a todas luces poco tiene que ver con el fluir de los hechos culturales. A sabiendas de esta premisa, no cabe duda de que existe una bisagra entre los años cuarenta y cincuenta que a la vez da continuidad y marca un cambio en los parámetros socioculturales españoles. Vista desde hoy, la década del cincuenta en su globalidad supone una transformación sustancial con respecto a la del cuarenta en muchos aspectos y, a este hilo, un análisis de las publicaciones periódicas y en particular de las revistas literarias del medio siglo refleja en qué grado España y sus circunstancias están cambiando y, en consecuencia, ayuda a comprender la evolución de las corrientes ideológicas, culturales y estéticas.

«En el principio fue la Revista» decía Guillermo de Torre en un convencido elogio de estas publicaciones apoyándose entre otras razones en que «el perfil más nítido de una época, el escorzo más revelador de una personalidad, el antecedente olvidado o renegado de cierta actitud que luego nos asombra, en tal o cual escritor, se hallan escondidos, subyacentes, no en los libros, sino en las páginas de las revistas primiciales» (Torre 1969: 13). Los años y la sucesión de promociones de escritores dan la razón al ensayista y poeta madrileño, pues la revista se ha convertido en la edad contemporánea en el trampolín público de autores noveles, ideas germinales, propuestas genéricas fronterizas, primeras traducciones de textos extranjeros, entrevistas iluminadoras, etc. Esto significa que en cualquier traza del panorama de un momento literario conviene tener en mente el quehacer de múltiples revistas con mayor o menor repercusión y notoriedad que ofrecen una radiografía muy detallada y plural de las claves literarias vigentes y aun de las tendencias por venir. No en vano, Guillermo de Torre escribe en otro párrafo que

> «todo genuino movimiento literario, todo amanecer, todo "crevar albores" —por decirlo con la imagen matinal del cantor de *Mío Cid*—, ha tenido indefectiblemente su primaria exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista [...] La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza. "Las revistas jóvenes son los borradores del mañana", dijo Valéry Larbaud, con frase feliz» (Torre 1969: 15).

También las revistas de los años cincuenta anticipan las directrices literarias y polemizan sobre el devenir de las letras. Tiempo antes de que los libros descubran al gran público nuevos modos estéticos ya se vislumbran en las páginas de las publicaciones periódicas el realismo —desde el más intimista al más sociopolítico—, el existencialismo, el nihilismo, la fantasía, el vanguardismo o el esteticismo, y ya se pueden seguir confrontaciones decisivas para el futuro del país y de la intelectualidad —comunicación / conocimiento, posibilismo / imposibilismo, excluyentes / comprensivos, etc.— que algo más tarde engrosarán las páginas de los libros. Por todo ello, lo que sigue se ciñe a un panorama de la literatura de los años cincuenta desde la perspectiva de las revistas literarias.

Que la guerra va quedando atrás, aunque persistan el luto por los muertos, los lamentos de los exiliados y las cartillas de racionamiento que demuestran lo contrario, se evidencia en lo que ahora atañe a la desaparición de las revistas más conspicuas del primer franquismo que habían enarbolado de modo careado o de soslayo los principios del nacionalcatolicismo y una estética de signo imperialista, espíritu elitista, mirada clasicista y voluntad trascendente. Ese ideal político-cultural comienza a tambalearse especialmente con la derrota de los totalitarismos nazi y fascista que pone en alerta a muchos de los intelectuales que sustentaban estas publicaciones surgidas al amparo de instituciones como Falange, el SEU o la Delegación Nacional de Prensa. En este sentido, la cesación de *Vértice* (1937-1946), *Escorial* (1940-1950), *Juventud* (1942-1945), *Garcilaso* (1943-1946), *Cisneros* (1943-1946) o *Fantasía* (1945-1946) constata que los intereses —también buena parte de los oficiales— van por otro camino y que se abre un nuevo tiempo para las revistas marcado por un espectro más plural, si este adjetivo tiene cabida en la política cultural de una dictadura o, en todo caso, en las posibilidades culturales bajo una dictadura.

De finales de los cuarenta a principios de los sesenta se asiste a la salida de algunas revistas que pretenden remozar las letras españolas con la incorporación de nuevos aportes ideológicos y estéticos en la medida en que las condiciones del franquismo lo permiten. Sin el cotejo de estas cabeceras, cualquier intento de montar una historia de la literatura quedaría incompleto, pues en las revistas encontramos lo que da de sí literariamente la década, como manifiestan algunos títulos espigados de esos años que revelan variedad estética y empeño por renovar el panorama literario. Así, en el campo poético la estela postista de los cuarenta encuentra su heredera en *El Pájaro de Paja*, a cuya cabeza se sitúan Gabino-Alejandro Carriedo, Ángel Crespo y Federico Muelas con el propósito de insuflar un soplo de aire nuevo y vanguardista a la poesía del momento. Enrique Navarro Ramos, Carmen Sender y José María Rodríguez Méndez fundan *La Calandria*, una entrega mensual de poesía en donde se tiende un puente hacia la tradición del 27 y de la lírica tradicional a la vez que sirve de pórtico del realismo. *Cántico*, la revista cordobesa de Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier, y *Caracola*, la malagueña de José Luis Estrada y Segalerva, integran distintas líneas estéticas y reivindican la calidad e importancia de los componentes del 27. *Poesía de España*, de los citados Carriedo y Crespo, significa una superación del realismo social y la apertura a nuevos modos poéticos. Ya en los albores de los sesenta, *Poesía Española*, dirigida por José García Nieto, sigue una dirección purista y juanramoniana aunque con una vocación integradora y ecléctica en su mira de dar a la luz poemas inéditos. Por otro lado, las revistas aportan al menos dos pilares a la narrativa del momento, dos iniciativas que recogen las tendencias más novedosas y con más empuje de esas fechas. *Revista Española*, auspiciada por Antonio Rodríguez-Moñino, respaldada por la editorial Castalia y dirigida por Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre, ha quedado como pórtico y cauce del neorrealismo de estirpe italiana: allí se publican cuentos simbólicos de esas fechas como «Cabeza rapada» de Jesús Fernández Santos y otros sobresalientes de Aldecoa, Ferlosio, Martín Gaite, Josefina Rodríguez, etc., además de traducciones de gente como Zavattini, Fernando Namora o Truman Capote. El testimonialismo de *Revista Española* se acentúa y se reviste de un sesgo más politizado en *Acento Cultural*, el otro pilar narrativo, que edita el SEU, guían Víctor Aúz y Carlos Vélez y que se constituye en una de las más señeras plataformas del realismo social. Por último, en un arte tan particular como el dramático, donde lo que se hace en los escenarios no siempre reza en los libros, las revistas cumplen un papel mediador

decisivo entre los escritores, los empresarios, los críticos y los espectadores-lectores. A este respecto, primero *Teatro*, lanzada por Ediciones Alfil, y después, a partir de abril de 1957, *Primer Acto*, que presenta a José Ángel Ezcurra como director nominal y financiero y a José Monleón como subdirector —y director en la práctica—, se especializan e informan de lo relacionado con la dramaturgia y los escenarios. En resumen, estas y otras revistas acogen tempranamente todas y cada una de las inquietudes estético-ideológicas que han terminado por definir y diferenciar la literatura española de los años cincuenta.

Asimismo, las publicaciones periódicas marcan el pulso cultural de un tiempo, explican desde la perspectiva de los años cómo los intelectuales afrontan las circunstancias personales y colectivas y cómo analizan las propuestas culturales que surgen por el país. De tal manera que el complemento de esas revistas —antes que nada de creación— mencionadas en el párrafo anterior viene dado por otras publicaciones que se centran sobre todo en el análisis de esa creación y en la publicación de textos ensayísticos y reflexivos o de textos informativos de la actualidad literaria: novedades, premios, congresos, conferencias, recitales, polémicas, etc.

Tras las nefastas consecuencias que la Guerra Civil provoca en la actividad cultural del país con la muerte, el exilio, el confinamiento interior y el silencio de buena parte de la intelectualidad, en las proximidades de 1950 comienzan a fraguarse intentos de recomponer una crítica más rigurosa. Proliferan algunas revistas de análisis literario, reflexiones intelectuales y valoraciones culturales. Todo arranca más o menos a mitad de los cuarenta con el caso eximio de *Ínsula*, bienvenida en enero de 1946 con Enrique Canito como director y José Luis Cano como secretario con el subtítulo de «Revista bibliográfica de Ciencias y Letras» y con un cometido liberal incuestionable en el deseo de tejer una red entre los escritores de preguerra, los exiliados y las nuevas voces. A ella siguen otras. *Cuadernos Hispanoamericanos* se funda en enero de 1948 con la dirección de Pedro Laín Entralgo y el auspicio del Instituto de Cultura Hispánica —en esa fecha presidido por Joaquín Ruiz-Giménez— y, en consecuencia, con el objeto de arropar culturalmente el proyecto político de la hispanidad. *Correo Literario* nace en junio de 1950 y desaparece en marzo de 1954 de la mano de Leopoldo Panero con la intención de continuar la labor de *La Estafeta Literaria* (1944-1946). *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo* ve la luz desde enero de 1950 a diciembre de 1953 con Francisco Javier Conde como director y Gaspar Gómez de la Serna como secretario del consejo de redacción y con el designio de ayudar al diálogo entre los hispanistas. *Índice* está muy pendiente tanto de lo hecho en Hispanoamérica como en España desde que en 1951 la adquiere Juan Fernández Figueroa, uno de esos falangistas de izquierdas, hasta su desaparición en 1962. *Papeles de Son Armadans*, dirigida desde 1956 por Camilo José Cela en Palma de Mallorca, da muestras de independencia y pluralidad y reúne a un elenco envidiable de colaboradores. *Punta Europa*, promovida por Lucas María de Oriol y Urquijo, deriva a una línea católica, pues no en vano la dirige el tradicionalista carlista y opusiano Vicente Marrero Suárez entre enero de 1956 y 1966, aunque la revista llegaría hasta diciembre de 1967. Todas estas y otras más olvidadas hoy día resultan determinantes en su época para conocer lo que las letras españolas, del interior y del exilio, y las extranjeras, en ocasiones más contadas, producen, y para tomar la pulsación de los vaivenes de la política, la cultura y el arte. De iniciativa personal o institucional, conservadoras o progresistas, a veces laudatorias por gabelas o condenatorias por obligaciones partidistas, unas y otras acogen las firmas de los principales escritores, filólogos, críticos, filósofos, políticos e intelectuales de estos años.

No parece necesario insistir en el centralismo cultural que ha dominado la historia de España, agudizado en tiempos de control dictatorial como el que ahora concierne. Con todas las excepciones que se quieran, los años cuarenta ratifican esto que digo y, sin embargo, bien mirado, se aprecia que al rayar el medio siglo se produce, más que una descentralización, el surgimiento de publicaciones provinciales y regionales que se suman a las aparecidas en la capital. Es incontestable que hay pocos escritores de provincia que no aspiren a recalar en las tertulias del Gijón algún día, como también es irrefutable que Madrid continúa albergando la difusión del mayor número de revistas y algunas insignes. Ahora bien, no solo de Madrid vive un escritor en los años cincuenta y una reconstrucción de la geografía literaria de entonces nos arroja la existencia de otras ciudades con pretensiones culturales que ayudan a enmendar el desolado ambiente de la primera posguerra. Un recuento de todas sobrepasaría el centenar: *El Molino de Papel* (Cuenca), *Deucalión* (Ciudad Real), *Doña Endrina* (Guadalajara), *La Isla de los Ratones* (Santander), *El Cobaya* (Ávila), *Ansi* y *Orejudín* (Zaragoza), *Dau al Set* y *La Calandria* (Barcelona), *Guadalquivir* (Sevilla), *Alcaraván* (Arcos de la Frontera, Cádiz), *Platero* (Cádiz), *Aglae* y *Alfoz* (Córdoba), *Advinge* (Jaén), *Dabo* (Palma de Mallorca), *Ganigo* (Santa Cruz de Tenerife), *Alor* (Badajoz), etc. La recuperación, la puesta en valor y los análisis de estas iniciativas periféricas revelan un interés doble al menos. Por un lado, han quedado como testimonio de lo que alguna vez existió y que ha sido borrado por el tiempo: las firmas y los escritos de muchos autores menores hoy en el más remoto de los olvidos pero que aportan su tesela al mosaico literario de la posguerra. Por otro lado, han procurado gratas sorpresas cuando se han descubierto textos en sus índices, en muchos casos prácticamente desconocidos, de autores consagrados en la actualidad pero que en aquel instante no pasaban de jóvenes, noveles e incógnitos en busca de plataformas hacia las editoriales y los lectores.

Igualmente el examen de las revistas permite conjeturar que la censura se ensaña con diferente escrupulosidad en plena guerra o recién acabada esta que quince años después y en rotativos de un lugar u otro del mapa. Que el filtro censorio tiene sus agujeros, pequeños pero existentes, lo prueba el rescate de nombres proscritos por la dictadura que efectúan las revistas literarias del medio siglo. En pugna continua con el censor de turno, con un sentido puesto en la imprenta y otro en el lápiz rojo, con el ánimo de quienes le rodean y el miedo por la reprobación y el cierre de su publicación, directores y colaboradores hacen lo posible —otra vez, el posibilismo— por sortear cualquier criba oficial e ir difundiendo textos de reconocidos antifranquistas o liberales exiliados. En este sentido, hay que reconocer el papel de las revistas en la recuperación de los maestros del primer tercio del siglo XX y, por tanto, la labor que desempeñan en la recomposición de la fractura que la guerra y el franquismo causan en el devenir de la historia de la literatura y de normalizar —palabra excesiva a todas luces— la vida literaria mediante el entroncamiento de las nuevas promociones de escritores con la tradición más reciente. Así, pongamos como ejemplo, mientras que la censura se ocupa de controlar los libros de Rafael Alberti, que tienen que editarse en Argentina, colaboraciones sueltas suyas aparecen en publicaciones de aquí y de allá. Y lo mismo puede decirse de antiguos textos de Federico García Lorca o Miguel Hernández. Baste recordar como muestra de la restitución de nombres efectuada por las revistas que la reincorporación efectiva de Luis Cernuda a la vida cultural del país corresponde en gran medida a la segunda época de *Cántico*: en el número 4 Ricardo Molina reivindica su figura en un artículo titulado «Justicia poética: Luis Cernuda», en el número 5 se estampan los primeros poemas que publica en

España tras la guerra —correspondientes a *Como quien espera el alba*–, y en el número doble 9-10, de agosto-noviembre de 1955, se le consagra el famoso homenaje con poemas de otros escritores, juicios críticos sobre su obra y más de una decena de poemas y prosas suyas. Otra tanta gloria le corresponde a *La Caña Gris* y su tributo en el número triple 6-7-8, ya en el otoño de 1962, con motivo del sesenta cumpleaños y los veinticinco años de exilio del sevillano.

Poco descubro si recuerdo que el sistema educativo de la primera posguerra adolece de la carencia de ideas y maestros progresistas, sometidos a depuración, y se sostiene en un plan pedagógico tremendamente conservador que pretende transmitir los conceptos de «hispanidad», «cristiandad» o «imperialismo» desde unas posiciones escolásticas irrebatibles. Nada de coeducación ni laicismo ni lenguas cooficiales y mucho de cruzadas cristianas y gloriosos héroes patrios. Esto explica que, más allá de muchas salvedades —que las hay—, las revistas estudiantiles anejas al SEU, a los distritos universitarios o colegios mayores de los años cuarenta e incluso de los cincuenta se conviertan en focos de propaganda nacionalcatólica y en albergues de creaciones literarias anquilosadas y poco novedosas en muchas ocasiones: *Alerta*, *Estilo* y *Qvadrante* en Barcelona, *Juventud*, *Haz*, *Cisneros*, *Alférez* y *La Hora* en Madrid, *Cisne* en Valladolid, *Claustro* en Valencia, *Proa* en Zaragoza, *Cátedra* y *Trabajos y Días* en Salamanca, etc. Claro que esas mismas revistas ya adelantan las voces desencantadas de algunos hombres del régimen y las discordantes de los más jóvenes. Por mínima que parezca, esta disidencia forma el sustrato de la rebeldía antifranquista que ha de venir poco después. Con la permanencia del católico Joaquín Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación entre 1951 y 1956 la universidad española asiste a una etapa de cierta transigencia política e intelectual y de tímido reformismo ideológico, en la que los hombres comprensivos del régimen retan a los excluyentes, por seguir la dicotomía propuesta por Dionisio Ridruejo en su artículo-manifiesto de 1952 escrito para el número inaugural del semanario *Revista* (Ridruejo 1952: 5), donde sanciona que, frente a la línea reaccionaria de Calvo Serer y otros excluyentes que hablan de la *España sin problema*, hay que convenir con Laín Entralgo la realidad innegable de *España como problema,* se tiene que asumir la existencia del «problema y los problemas —el religioso, el social, el histórico—», y se debe tender puentes a quienes defendieron el discurso y el proyecto republicano. Los Ridruejo, Laín y Tovar ya no esconden su giro ideológico y algunos otros profesores aprovechan este contexto aperturista para alzar su voz desde las cátedras. A esta luz hay que interpretar que en 1953 en su conferencia «Lo que a Falange debe el Estado» Tovar confiese su abandono del falangismo y alegue el fracaso de Falange como guía político-ideológica del Estado (Tovar 1953), o que en el mismo 1953 José Luis López Aranguren postule el diálogo entre una España y la otra en «La evolución espiritual de los intelectuales en la emigración» (López Aranguren 1953), o que en 1954 Enrique Tierno Galván inicie la publicación del *Boletín Informativo de la Cátedra de Derecho Político de la Universidad de Salamanca*.

Este clima de tolerancia favorece la aparición de un buen número de notables revistas universitarias que se erigen en tribuna de las inquietudes de los jóvenes. Las universidades españolas más antiguas y con mayor número de alumnos editan cuadernos, pliegos, hojas, octavillas y revistas donde se recoge el espíritu de una nueva juventud. Valga lo sucedido en Sevilla al despuntar la década como paradigma de tales iniciativas: en 1950 aparece *Floresta de Varia Poesía*, dirigida por Francisco López Estrada, como cuaderno literario de los *Anales de la Universidad Hispalense*, y en 1951 *Aljibe*, de la Facultad de Filosofía y Letras, con la guía de Aquilino Duque, Juan Collantes de Terán, Antonio Gala y Ángel

Medina de Lemos. Y así, fruto de la misma inercia, van haciéndose hueco en el panorama académico-literario publicaciones como *Caracol*, *Clave* y *Diálogo* en Granada, *Aldebarán* en Madrid, *Champa* en Vizcaya, *Azemar* en Barcelona, *Ábside* en Burgos, *Pliego Crítico* en Oviedo, *Arco* en León, etc. De todas ellas tres han pasado a la posteridad encaramadas a más de un peldaño por encima de las demás: *Alcalá*, *Laye* y *Acento Cultural*.

Subtitulada primero «Revista Universitaria Española» y después «Revista de los estudiantes», *Alcalá* nace el 25 de enero de 1952 en Madrid dependiente de la Jefatura Nacional del SEU con la dirección de Jaime Suárez —antes director de *La Hora*—, al que sustituye el falangista Marcelo Arroita-Jáuregui, y la presencia continuada de Pedro Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y José María Valverde, firmas —algunas— que todavía hacen recordar años pasados por muy evolucionados y distantes del falangismo ortodoxo inicial que se muestren algunos de ellos a estas alturas, pero que a la vez ofrecen un primer reflejo de los nuevos tiempos reformistas de Ruiz-Giménez, un político que ampara el talante de los falangistas liberales decepcionados. Sobresaliente resulta *Laye*, un «boletín cultural» editado en Barcelona por la Delegación de Distrito de Educación Nacional de Cataluña y Baleares entre mayo de 1950 y 1954 gracias al trabajo de Eugenio Fuentes Martín, un camisa vieja de Falange que figura como director, Francisco Farreras y Pedro Gómez de Santamaría, y, sin embargo, en la práctica la línea editorial apunta a reflexionar con independencia de la realidad social, cultural y religiosa tanto en Cataluña como en otras partes de Europa. Esto se debe a que quienes andan entre las bambalinas son José María Castellet, Carlos Barral, Manuel Sacristán, Juan y Gabriel Ferrater, José Agustín y Juan Goytisolo, Jaime Gil de Biedma o Esteban Pinilla de las Heras. Y en tercer lugar cronológico, como cierre de la década, queda *Acento Cultural*, editada en Madrid por los Departamentos Nacionales de Información y Actividades Culturales del SEU entre noviembre de 1958 y junio de 1961, que, gracias a tener al frente a un falangista de los llamados de izquierdas, Carlos Vélez, agrupa a sonados antifranquistas y comunistas, ejemplares representantes de la denuncia política por medio del realismo social, tales como Jesús López Pacheco, Alfonso Sastre, Blas de Otero, Armando López Salinas, Antonio Ferres, Antonio Leyva, José María de Quinto, Gabriel Celaya o Alberto Blancafort. En fin, hay un hecho que no debe pasar por alto cuando hablamos de este tipo de publicaciones que ampara el SEU: quedan exentas del férreo control censorio ya que se confía en el cedazo del director de la misma. Este detalle hace de las páginas de las revistas universitarias del medio siglo un caldero perfecto para hervir ideas disidentes y lanzar discursos comprensivos.

A mediados del siglo XX parece que se toma conciencia del peso de las revistas literarias en el devenir cultural de las sociedades. Hay instituciones y particulares que se entregan al recuento, recuperación, estudio y exhibición pública de las publicaciones periódicas afloradas en lo que va de centuria. El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid elabora un *Catálogo de revistas españolas* vigentes a la altura de 1948, año de su publicación, en el que informa de su carácter, periodicidad, editor, director, colaboradores, secciones, formato, administración y dirección postal. Florentino Zamora Lucas y María Casado preparan una relación de las publicaciones periódicas de la Biblioteca Nacional de Madrid, editada por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas en 1952, en la que se enumeran poco menos de 9.000 títulos. En el Primer Congreso de Poesía, celebrado en Segovia en 1952, se organiza una exposición y se edita un «Catálogo de revistas» titulado *Medio siglo de publicaciones de poesía en España* bajo la coordinación de Rafael Santos Torroella,

secretario del congreso, y la colaboración de José Luis Cano y Leopoldo de Luis. Se trata de un repertorio hoy día muy valioso que reúne las publicaciones periódicas interesadas en poesía entre 1900 y 1952. La Asociación Cultural Iberoamericana de Barcelona parte de esta propuesta segoviana y organiza una exposición sobre «Las revistas de poesía en España» en la Biblioteca Central de la Diputación de esta ciudad, cuyo catálogo compuesto por 143 revistas y ordenado por regiones, se publica en *Alcor* en 1954. El Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid lanza un *Catálogo de revistas en las Bibliotecas del Patronato Menéndez Pelayo* en este mismo 1954. Jesús López Pacheco, Julián Marcos, Enrique Múgica Herzog, José Luis Ortiz-Cañavate y Claudio Rodríguez figuran en la secretaría del nonato Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, proyectado para principios del curso 1955-1956 y en cuyos boletines informativos se hace constar la participación de directores de revistas con ponencias. Ya en los primeros años sesenta *La Estafeta Literaria* inicia una sección de «Mapas literarios» en los que se atiende, aunque no todo lo deseable, a las revistas de cada zona geográfica. Finalmente y ya más alejado del tranco que toca analizar ahora, en agosto-septiembre de 1964 *Poesía Española* elabora un «Número extraordinario dedicado a las revistas de poesía», coordinado por José García Nieto, que incorpora un «Índice de las revistas de poesía de medio siglo» y la opinión de distintos directores.

Como cierre de este repaso por el estado de las revistas literarias en la década de los años cincuenta, debe recordarse la existencia de algunos trabajos bibliográficos, parciales pero con la virtud de los adelantados, que evidencian el interés que las revistas culturales, en general, y literarias, en particular, despiertan en algunos intelectuales y críticos. Baste con citar de paso algunos nombres insustituibles: José Luis Cano se muestra prolífico desde *Ínsula*, Enrique Casamayor, Rafael Gutiérrez Girardot y José Luis Aranguren escriben en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Antonio Gallego Morell en *Molino de Papel*, Luis Jiménez Martos en *El Libro Español*, José Sánchez en *Revista Hispánica Moderna* y Florentino Pérez Embid —a quien se debe *Revistas culturales de posguerra* (1956)— en *Arbor* y *Ateneo*, donde también deja su firma Adolfo Muñoz Alonso, por poner término a una nómina de críticos e intelectuales que quieren dejar constancia del bullir de las revistas culturales y literarias en la posguerra.

En suma, puede concluirse que el medio siglo supone una etapa en la historia de las revistas españolas del siglo XX en la que desaparecen algunas publicaciones célebres del franquismo, se amplían las líneas ideológicas y estéticas, surgen prestigiosas revistas de crítica literaria, proliferan las publicaciones provinciales y regionales, se recuperan algunos nombres proscritos por la dictadura, florecen las ediciones estudiantiles y universitarias, se toma conciencia del valor cultural de las revistas y se publican estudios por parte de críticos y ensayistas. Ante tanta enjundia no hay lugar para la duda. Cualquier panorama de la literatura de los años cincuenta, cualquier reconstrucción del devenir ideológico y estético de la literatura de aquel tiempo de posguerra, exige la lectura y el estudio de decenas de revistas publicadas. Como decía Guillermo de Torre, «En el principio fue la Revista», y desde esta máxima debemos entender que los cambios vividos en la literatura del medio siglo se fraguan en muchos casos y en muchos sentidos en las páginas de esas publicaciones periódicas que hoy se defienden del polvo y la humedad, los insectos y los hongos, en anaqueles perdidos.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

López Aranguren, José Luis (1953). «La evolución espiritual de los intelectuales en la emigración». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 38 (febrero), pp. 123-158.

Ridruejo, Dionisio (1952). «Excluyentes y comprensivos». *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras*, núm. 1 (17 de abril).

Torre, Guillermo de (1969). «El 98 y el modernismo en sus revistas». En: *Del 98 al Barroco*. Madrid: Gredos.

Tovar, Antonio (1953). «Lo que a Falange debe el Estado». *Nosotros*, núm. 3 (febrero).

David Hernández Falagán

Continuidad y crisis. Arquitectura catalana, 1950-1960

Es posible que una imagen valga más que mil palabras. Sin embargo, en términos espaciales, una imagen nos ofrece un único punto de vista de la realidad y eso, hablando de arquitectura, es una información muy escasa. Es cierto que se trata de una disciplina que históricamente ha estado muy ligada al mundo de las imágenes, que han sido el medio preferido por los arquitectos para la explicación de sus proyectos y para la difusión de sus obras. Por ello debemos ser especialmente cautos a la hora de revisar la arquitectura de cualquier época o lugar, ya que, habitualmente, la imagen que ha sido transmitida no refleja la complejidad, la diversidad o la heterogeneidad que presenta la realidad. Estos tres conceptos —complejidad, diversidad, heterogeneidad— están especialmente presentes en la etapa de la arquitectura catalana que nos proponemos retratar a continuación.

I

No sería correcto escribir sobre la arquitectura producida en los años centrales del siglo XX sin recordar la existencia de un período de vanguardias, extendidas internacionalmente durante las primeras décadas, que configuraron en el ámbito arquitectónico el fenómeno conocido como Movimiento Moderno. La metodología funcionalista, la racionalidad proyectual, la apuesta constructiva por las nuevas tecnologías y la austeridad estilística y formal, constituyen algunas de las características que mejor definen la arquitectura de este período.

No es casual que en plena mitad del siglo pasado se dieran algunas de las últimas obras de sus principales maestros. En ellas muestran la evolución de las posturas modernas hacia cierto formalismo manierista que abandona la ortodoxia racionalista original. Se trata de un momento de cambio que afecta al conjunto de la arquitectura occidental. Diferentes autores (Roth, Joedicke, Sostres) habían detectado tímidas revisiones de la vanguardia institucionalizada, dando testimonio de la reconsideración del valor del contexto, de la historia o incluso de una nueva monumentalidad que el racionalismo del Movimiento Moderno había marginado. Son, en definitiva, manifestaciones de las nuevas aspiraciones artísticas, desarrolladas individualmente o en contextos regionales, que superan los aspectos más rígidos de la arquitectura moderna.

La Segunda Guerra Mundial adquiere un papel fundamental en esta evolución, especialmente en Europa, donde se produce la destrucción de un buen número de ciudades, y donde las dictaduras fascistas identifican su arquitectura con la monumentalidad de la tradición clásica, abandonando los lenguajes modernos internacionales. Como primera consecuencia, el debate arquitectónico moderno se traslada al continente americano y con él emigran, como tantos otros artistas e intelectuales, algunos de los más reconocidos arquitectos del momento (Mies Van der Rohe, Walter Gropius, Josep Lluís Sert, etc).

II

En España, la Guerra Civil avanzó las consecuencias del conflicto internacional, anticipando la crisis del efímero Movimiento Moderno local. Este se había caracterizado, allá por los años treinta del siglo XX, por el impulso de un conjunto de jóvenes arquitectos agrupados en el GATCPAC (Grup d'Artistes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporània), integrado como la sección más activa del GATEPAC, grupo homólogo estatal. Sus miembros —Josep Lluís Sert, Josep Torres Calvé, Sixte Illescas, Germà Rodríguez Arias o Joan Baptista Subirana, entre otros— fueron autores de las primeras obras catalanas de arquitectura moderna, a la vez que desarrollaron una importante labor divulgativa de la vanguardia.

Entre las bajas provocadas por el conflicto bélico, los exilios exteriores y las «depuraciones» internas (el propio Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos aprueba, el 21 de julio de 1939 las «Normas para la depuración de los arquitectos»), se acaba con el incipiente movimiento arquitectónico vanguardista español y con el catalán en particular (perseguido especialmente al ser identificada la modernidad arquitectónica con actitudes «rojo-separatistas», debido al posicionamiento republicano de varios de sus miembros). Se impone, a partir de este momento, una arquitectura historicista que dominará las construcciones de la oscura década de los cuarenta.

La «nueva» arquitectura impuesta mimetizará el estilo adoptado por las dictaduras alemana e italiana, basado en un lenguaje arquitectónico que remitía a las épocas imperialistas de ambos países. Si bien Cataluña ocupó una posición periférica en cuanto a las intervenciones institucionales españolas, su alta burguesía —única clase social que pudo permitirse la promoción arquitectónica durante la década posterior a la Guerra Civil— optó igualmente por un retorno al eclecticismo académico que veinte años atrás habían utilizado en el momento de máximo desarrollo industrial y económico.

Se inician así unos años de profunda desconexión con los focos del debate arquitectónico internacional que provocarán un importante grado de desorientación a la nueva generación de arquitectos. Pese a ello, y tras el paréntesis de diez años de profunda autarquía, varios profesionales titulados recién iniciada la década de los cincuenta renegarán de la formación clásica recibida en busca de la arquitectura internacional que habían llegado a conocer de una manera prácticamente clandestina. En ese retorno a la modernidad descubrirán, al menos, dos caminos sutilmente diferenciados: el de continuidad y retorno a la arquitectura más pura del Movimiento Moderno, marcado por las referencias locales del GATCPAC, o el que había de significar una reinterpretación realista —crítica— de los postulados modernos, influenciado en este caso por el contacto exterior tolerado con Italia.

III

La situación política y económica del Estado, que condicionaba enormemente cualquier manifestación cultural y artística, lo hacía de una manera muy determinante en la disciplina arquitectónica. Lo insostenible de la situación había de desencadenar, inevitablemente, un punto de inflexión.

Este llega como consecuencia de diversas circunstancias que tienen lugar hacia 1949. En primer lugar, y como factor desencadenante, el régimen de Franco se ve obligado a mostrar signos de apertura frente a la situación geopolítica tras la Segunda Guerra Mundial. Se pretende con ello lograr la derogación del bloqueo internacional que ahogaba la maltrecha economía española de posguerra. Con este objetivo, y considerando la arquitectura como mero objeto de propaganda

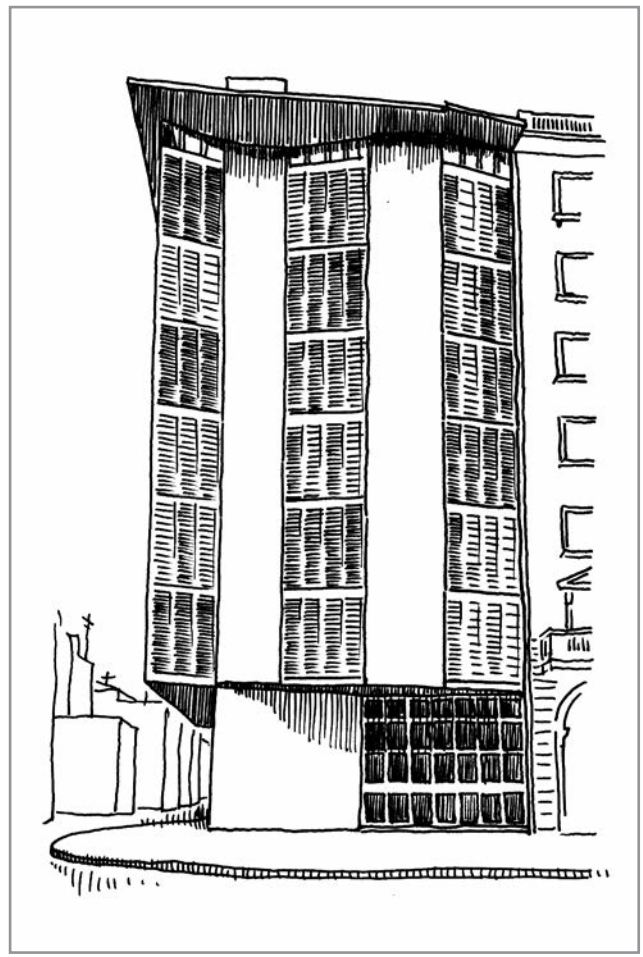
exterior, se produce un importante cambio de postura que tendrá reflejo en los medios de divulgación del Régimen y en determinados concursos públicos de arquitectura. Así se proyectará una falsa modernización arquitectónica del franquismo que, muy a su pesar, favorecerá la aparición de un debate real sobre la recuperación de la modernidad.

Simultáneamente, en marzo de 1949 y en el marco de unas conferencias celebradas en el Ateneo de Barcelona, el teórico italo-suizo Alberto Sartoris expone públicamente el estado actual de la arquitectura moderna por primera vez desde la Guerra Civil. Sartoris ya había mostrado su inquietud por la divulgación de la arquitectura moderna como miembro de la Escuela de Altamira, grupo impulsor de la regeneración del ambiente artístico estatal que se había formado en Santillana del Mar en 1948. Además de la Escuela de Altamira, otras agrupaciones surgen con la inquietud de establecer nuevos lazos con la vanguardia internacional. Destaca entre ellos el grupo catalán Dau al Set, formado en torno a la revista homónima, que integró a artistas y escritores de la categoría de Antoni Tàpies, Joan Ponç, Joan Brossa o Juan-Eduardo Cirlot.

Se establecen, de esta manera, unos primeros contactos con el progreso exterior de las artes y la arquitectura que, si bien deben calificarse de incipientes y poco generalizados, pueden considerarse profundamente influyentes para una minoría de arquitectos que cultivaron activamente los escasos lazos internacionales. José Antonio Coderch —participante en los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y miembro del Team X—, Federico Correa —asiduo a las Trienales de Arquitectura de Milán— y Oriol Bohigas —omnipresente en las visitas foráneas organizadas en Barcelona— escenifican un contacto con la vanguardia europea que conducirá a los dos últimos a un acercamiento más intenso —prácticamente unidireccional— a las corrientes italianas.

IV

Al margen de las primeras conexiones con el exterior tras la Guerra Civil, deben ser recordadas algunas experiencias pioneras que se dieron en Barcelona durante la década inmediatamente posterior al conflicto.



José Antonio Coderch - Barceloneta

La más reconocida fue la de José Antonio Coderch, presente ya en los foros internacionales por el mérito de sus trabajos iniciales. Coderch había ensayado con éxito diversos proyectos de viviendas unifamiliares en los que había sustituido el folclorismo imperante por una racionalización del lenguaje popular. El más influyente desde el punto de vista teórico fue Josep Maria Sostres. Pese a que no tuvo la oportunidad de construir sus primeras obras importantes hasta mediada la década de 1950, significó sin duda la voz crítica más despierta de la arquitectura catalana y se erigió en capitán moral de la renovada conciencia moderna local. Otro caso interesante es el de Antoni de Moragas, reconocido especialmente por el empuje del que dotó al Colegio de Arquitectos desde su vocalía de cultura. Moragas personificó mejor que nadie la evolución de una arquitectura de corte tradicional a una modernidad dotada de cierta sofisticación vernácula.

Mención aparte merece Josep Soteras, titulado con anterioridad a la Guerra Civil y bien considerado políticamente, que estuvo presente en buena parte de los encargos públicos de la década aportando una buena dosis de originalidad. De una manera distinta, Francisco J. Barba Corsini investigó desde el comienzo de su carrera las posibilidades modernas de la arquitectura residencial. Por último debe destacarse la figura de Francesc Mitjans, quien, desde sus primeras obras de los años cuarenta, practicó una arquitectura preocupada por la adecuación entre la tecnología disponible y la exploración tipológica. Además, Mitjans tuvo la valentía de reivindicar por primera vez en los cincuenta la figura del GATCPAC.

Sin solución de continuidad, la nueva generación de arquitectos se salpica de nombres que conectan con el espíritu de recuperación de la modernidad. En muy pocos años se gradúan quienes habían de ser protagonistas de la arquitectura catalana de, como mínimo, las dos décadas siguientes: Xavier Busquets, Joaquim Gili, Francesc Bassó, Guillermo Giráldez, Xavier Subías, Pedro López Íñigo, Josep Maria Martorell, Oriol Bohigas, Josep Maria Fargas, Enric Tous, Alfonso Milà o Federico Correa. A ellos se sumarán una serie de arquitectos de la escuela madrileña que tendrán la oportunidad de trabajar en tierras catalanas. Es el caso de César Ortiz-Echagüe, Javier Carvajal o Alejandro de la Sota, entre otros.

La confluencia de las dos generaciones no evita que el conjunto de arquitectura moderna que se produzca en Cataluña durante estos años siga siendo minoritario. Con el objetivo de alterar esta situación y difundir la arquitectura moderna de una manera generalizada, se fundará en Barcelona un colectivo de importante trascendencia mediática. Este no es otro que el denominado Grupo R, del que formarán parte arquitectos de ambas generaciones.

V

El 21 de agosto de 1951 es la fecha elegida para la constitución del Grupo R. El lugar, el estudio que José Antonio Coderch compartía con su socio Manuel Valls. Las reuniones informales entre arquitectos venían siendo habituales en el ámbito catalán desde la época en la que algunos como Joaquín Mascaró, Antoni de Moragas o Josep Pratmarsó compartían experiencias con otros intelectuales de los cuarenta en la agrupación de «Els homes de bé i com cal», seguramente un precedente algo esnob. La primera intención era, en cualquier caso, normalizar encuentros entre aquellos que defendían el abandono de la arquitectura historicista.

En el momento de la fundación del Grupo R, Coderch, Valls, Sostres, Pratmarsó y Moragas representaban a la generación de la posguerra, mientras que Bohigas, Gili y Martorell significaban su conexión con los nuevos profesionales. Coderch y Valls abandonarán el Grupo muy temprano y poco después se integrarán Antón Balcells, Guillermo Giráldez,

Francesc Bassó y Manuel Ribas. Al margen de ellos —y de alguna incorporación posterior— se mantuvieron buenas relaciones con otros arquitectos modernos, tanto catalanes como madrileños.

En el punto de mira del Grupo R estaban dos agrupaciones cuya referencia fue muy influyente: el descubrimiento de la agrupación italiana APAO (Associazione per l'Architettura Organica), y el recuerdo del GATCPAC como representación de una voluntad arquitectónica colectiva. La finalidad que expresaban ambiguamente en sus propios estatutos era «el estudio de los problemas del arte contemporáneo y en especial de la arquitectura». Para ello promovieron diferentes actividades como exposiciones de sus obras, concursos para estudiantes de arquitectura o cursillos de urbanismo y otras disciplinas.

La realidad es que la heterogeneidad —artística e ideológica— de los componentes del Grupo, la calidad desigual de sus obras o la diferente interpretación que cada uno hacía de los objetivos, hizo difícil la continuidad del colectivo, disuelto a los diez años. Su importancia debe ser medida, en cualquier caso, por el esfuerzo necesario de divulgación de la modernidad frente a la arquitectura académica. A lo largo de la década sus componentes ejemplifican la diversidad de una arquitectura moderna que había dejado de ser la posición unitaria que había representado el GATCPAC. Su empuje deja en buen lugar al colectivo de arquitectos catalanes, frente a la tímida reacción madrileña contra la arquitectura del momento, únicamente materializada en el «Manifiesto de la Alhambra» de 1953.

Aunque buena parte de las obras que veremos a continuación fueron realizadas por arquitectos que en algún momento pertenecieron al Grupo R, el retrato de la arquitectura moderna catalana de los años cincuenta no tiene por qué coincidir con el que dibujaron en sus propias exposiciones. Especialmente cuando, con toda probabilidad, la importancia mediática del colectivo —o de sus componentes— pudo eclipsar parte de un nuevo panorama que emergía desde posiciones todavía más contradictorias (arquitectos municipales, individualidades de largo recorrido, arquitectura especulativa de calidad, etc.)

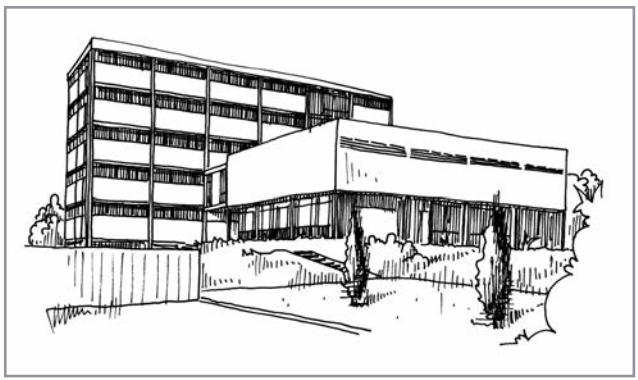
VI

La labor de realizar arquitectura moderna al inicio de la década de 1950 en Cataluña significaba una tarea harto dificultosa. Y lo era por diferentes motivos: la oposición temerosa de la clase promotora ante el lenguaje internacional; las limitaciones tecnológicas de un Estado cerrado herméticamente al progreso exterior de los últimos años o las propias carencias formativas del colectivo de arquitectos, educado en un marco de arquitectura académica. Pese a todo, no tardan en surgir los primeros ejemplos.

Un precedente importante es la propuesta ganadora del Concurso del Problema de la Vivienda Económica que convocaron el Colegio de Arquitectos y el obispado de Barcelona en 1949. El equipo formado por Mitjans, Moragas, Ramon Tort, Sostres, Balcells y Antonio Perpiñá recupera en este proyecto —teórico— las experiencias y los instrumentos analíticos racionalistas de los CIAM. El grupo de viviendas Escorial de Barcelona, encargado en 1955 tras el fallo del concurso a parte del equipo ganador y sus colaboradores (Alemany, Bohigas, Martorell, Mitjans, Ribas i Casas, Ribas i Piera) significará la implantación en Barcelona de uno de los escasos conjuntos de manzana abierta que recupera el modelo moderno.

El ámbito de la arquitectura residencial es el que proporciona un mayor volumen de arquitectura de corte renovador, especialmente en las intervenciones a gran escala realizadas en Barcelona y relacionadas con el crecimiento urbano que origina el éxodo rural. El 3 de diciembre de 1953 se aprueba

el Plan General de Ordenación de Barcelona, y la primera consecuencia palpable serán los polígonos de vivienda masiva que promocionará el Patronato Municipal de la Vivienda. Entre ellos, dos ejemplos destacados de la incorporación de los criterios de la ciudad funcionalista a la periferia barcelonesa: el Polígono de Montbau (1953-1961), al norte de la Vall d'Hebron, obra del equipo Subías-Giráldez-López Iñigo, y el Polígono del S.O. de Besós (1958), de Subías-López Íñigo-Giralt y Puig. En Montbau, el proyecto más logrado, el control de las orientaciones, la articulación de la topografía y la planificación zonificada de bloques aislados, darán como resultado una de las intervenciones urbanas modernas más características.

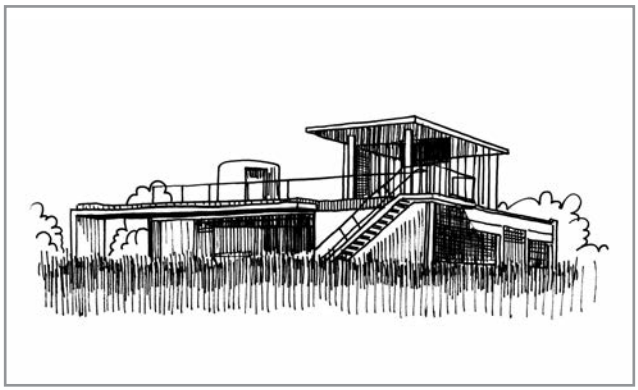


Giráldez i Subías i López Íñigo - Derecho

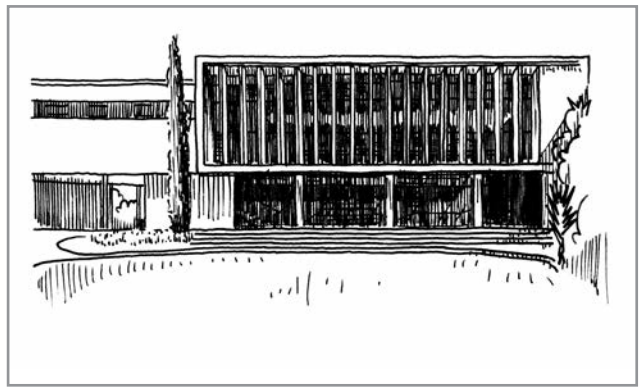
En 1952 se había celebrado en Barcelona el Congreso Eucarístico Internacional, acontecimiento de gran repercusión para todo el Estado. Es conocido que los eventos de carácter internacional han tenido siempre una repercusión importante en la morfología urbana barcelonesa. El caso del Congreso Eucarístico no lo fue menos, gracias a los acuerdos para minimizar la escasez de viviendas que sufría la ciudad. Su empuje permitió construir todo un barrio —conocido como Viviendas del Congreso— que desarrollaron los arquitectos Soteras, Pineda y Marques. En él, una destacable variedad tipológica y una configuración urbana que combina trazados modernos con la búsqueda de espacios públicos de relación de corte tradicional, componen un conjunto muy bien articulado con el tejido existente.

La arquitectura residencial de escala intermedia y promoción privada es especialmente rica durante estos años gracias a Francesc Mitjans y a Barba Corsini. Se trata de dos autores interesados en la investigación tipológica que experimentaron la evolución natural del lenguaje moderno en perfecta coordinación con las nuevas tecnologías a su alcance. Mitjans era un arquitecto reconocido desde su proyecto del edificio de viviendas de la calle Amigó 76 —nada menos que de 1940— mientras que Barba Corsini adquirió notoriedad en 1955 con su proyecto de viviendas en las «Golfes de la Pedrera», hoy desaparecido. De los múltiples trabajos que ambos realizaron en Barcelona durante toda la década, destacan dos que comparten ubicación en la confluencia de las calles General Mitre y Avenida de Sarriá. Allí Mitjans levanta el Edificio Seida (1955-1967), de lenguaje rotundamente moderno aunque fueran viviendas puramente burguesas. A pocos metros, Barba Corsini construye el Edificio Mitre (1959-1963), que aún hoy es un modelo a copiar de flexibilidad residencial.

Otras obras de Bohigas-Martorell, Ponseti o Moragas extienden las formas modernas entre el tejido residencial, pero sin duda el proyecto más interesante del momento será el de viviendas de la Barceloneta (1952-1954), de Coderch y Valls, para el Instituto Social de la Marina. En la Barceloneta, una tipología construida a partir de una geometría irregular y una estructura sencilla permite enriquecer la percepción de los espacios aportando una profundidad visual —interior y exterior— que supera las limitaciones superficiales.



Josep Maria Sostres - Casa Moratiel



Joaquim Gili i Francesc Bassó - Gustavo Gili

Los propios Coderch y Valls son los autores de buen número de las viviendas unifamiliares de interés que se construyen durante la década. Una de ellas, la Casa Ugalde (1952) en Caldes d'Estrac, resume gran parte de las actitudes de los arquitectos: construcción de sistemas espaciales ligados a la intimidad del ámbito doméstico, trabajo orgánico de relación de la arquitectura con su entorno y tecnología como evolución de la arquitectura popular mediterránea. También Josep Maria Sostres cristaliza en viviendas unifamiliares muchas de las ideas que transmite a sus colegas. La Casa Agustí (1953-1955) en Sitges y la Casa Moratiel (1955-1958) en Esplugues de Llobregat encierran, bajo una apariencia cubista, una riqueza espacial que ya podemos considerar manierista respecto de la modernidad más paradigmática.

Por último, Antoni Bonet Castellana, uno de los exiliados por la Guerra Civil a Argentina, donde desarrollará una intensa labor difusora de la arquitectura moderna, comenzará a tener encargos en Cataluña durante esta década. Uno de ellos le llevará a edificar la vivienda La Ricarda (1953-1961) en el Prat de Llobregat, magnífica construcción modular inmersa en el paisaje, de planta libre y tecnología catalana.

VII

El incipiente desarrollo industrial que vive Cataluña tras los peores años de autarquía origina una demanda de espacios industriales que serán resueltos, en algunos casos, siguiendo los nuevos parámetros arquitectónicos. Tal es el caso de uno de los mejores edificios de la década, la Editorial Gustavo Gili (1954-1959) en Barcelona, obra de Joaquim Gili i Francesc Bassó. Pese a estar emplazada en el interior de una manzana del Ensanche, está resuelta de una manera racional y atractiva tanto técnica como funcionalmente.

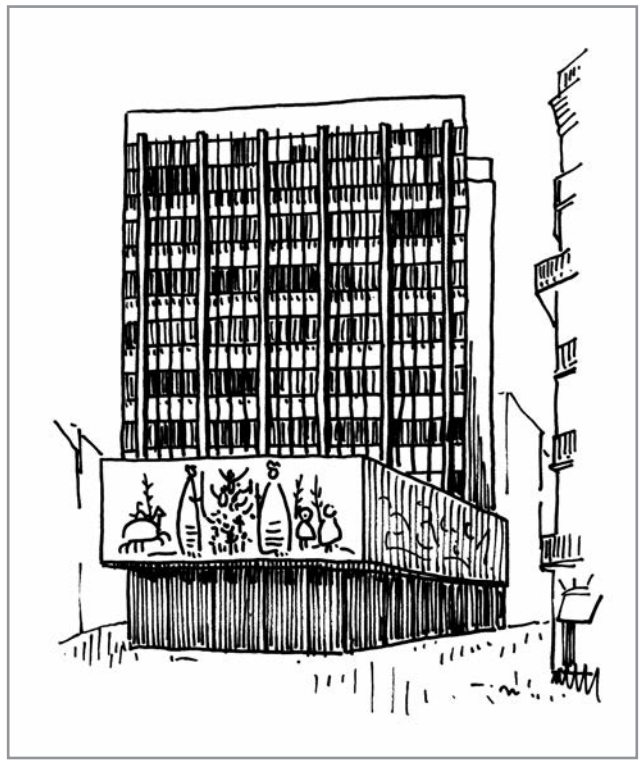
El conjunto de arquitectura industrial más destacado de la década tal vez fuera el promovido por la empresa automovilística SEAT en Barcelona, realizado por el madrileño César Ortiz-Echagüe en colaboración con otros arquitectos. El primero de los edificios que desarrollaron, los comedores SEAT (1954-1956) —de un racionalismo germánico pero doméstico— fue galardonado en 1957 con el premio Reynolds del American Institute of Architects —todo un guiño del «amigo americano» al gobierno de Franco—. Otros edificios como los Laboratorios (1958-1960) o el conjunto de la

Filial de SEAT (1958-1965) se convirtieron en los iconos de la arquitectura del acero y el vidrio en Cataluña.

Es época también de importantes edificios universitarios debido al traslado al nuevo Campus de la Diagonal de algunas de las facultades más importantes. Destaquemos tres: la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales (1959), de Robert Terradas, un sistema de edificaciones orientadas y relacionadas racionalmente. La Escuela de Altos Estudios Mercantiles (1954-59), de Javier Carvajal y García de Castro, articulada a partir de volúmenes de diferente cualificación. Y la Facultad de Derecho (1958) de Giráldez, Subías y López Íñigo, el exponente arquitectónico más puro del racionalismo catalán.

No debemos terminar este breve recorrido por lo más destacado de la arquitectura de los cincuenta sin comentar algunos de los nuevos equipamientos institucionales, culturales, deportivos o de ocio con los que se complementan las ciudades catalanas. Comenzando por el Gobierno Civil de Tarragona (1957-1964), seguramente el edificio de fuera de Barcelona más destacado de la época. Obra del madrileño Alejandro de la Sota, constituye un ejemplo extraordinario de la articulación de diferentes programas en un solo volumen que evita cualquier convencionalismo tipológico. Otros ejemplos en Barcelona son: el Hotel Park (1950-1953) y la reforma del cine Fémina (1950-1952), de Antoni de Moragas; el Palacio Municipal de los Deportes (1955), de Soteras y García Barbón y, de los mismos arquitectos, junto con Francesc Mitjans, el Camp Nou del Futbol Club Barcelona (1954-1957).

A punto de finalizar la década se inicia la construcción del que podríamos considerar como el último edificio reseñable del momento. Se trata del Colegio de Arquitectos de Cataluña (1959-1962), diseñado por Xavier Busquets, ganador de los dos concursos en los que anteriormente se había decidido el



Xavier Busquets - Colegio de Arquitectos

encargo. En un solar enfrentado a la Catedral de Barcelona, Busquets propone un edificio prismático de carácter abiertamente moderno, rematado inferiormente por un cuerpo irregular que recupera la trama urbana y que se convierte en un zócalo decorado con una serie de dibujos de Picasso. La realización de este proyecto es la prueba de que la modernidad arquitectónica, a punto de iniciarse la década de 1960, y pese a no ser ejercida por la mayoría de profesionales, está plenamente aceptada. Sin embargo el propio edificio dejó muestra de la variedad de enfoques que de lo moderno hacían los distintos arquitectos catalanes. Ello fue posible gracias a que el

interiorismo de cada planta fue encargado a equipos diferentes. Así, Bohigas-Martorell, Correa-Milà y Tous-Fargas, todos ellos integrantes de la nueva generación de profesionales, tuvieron la oportunidad de manifestar su idea de modernidad en superficies equivalentes. Mientras los dos primeros optaron por un figurativismo de carácter realista de sus respectivos programas, Tous y Fargas sorprendieron con una composición de la Planta del Decanato absolutamente modulada y construida con elementos preindustrializados que adaptaron a la geometría del edificio de Busquets. Criticados unos y alabados otros, la década termina envuelta en una incipiente polémica respecto al modelo de continuidad de la arquitectura moderna.

VIII

En 1958 la revista *Cuadernos de Arquitectura* del Colegio de Arquitectos publicaba un editorial titulado «Crisis o continuidad». En él se plasmaba, un año después de que Ernesto Nathan Rogers hubiera escrito su artículo «Continuità o crisi» en la revista milanesa *Casabella*, la llegada a Cataluña del debate europeo respecto de la continuidad del racionalismo del Movimiento Moderno.

Fijémonos en un dato que ilustra la situación: los premios FAD de 1958 —su primera convocatoria— fueron otorgados a la Facultad de Derecho de Giráldez-Subías-López Íñigo y a la joyería Jensen de Tous y Fargas, ambos proyectos paradigmáticos de la arquitectura más pura del racionalismo. Sólo un año después, los premios FAD se entregan a las viviendas de la calle Pallars de Bohigas-Martorell y a la agencia de la Caja de Ahorros Provincial de la calle Fontanella, de Correa-Milà, dos proyectos profundamente inclinados hacia una comprensión realista de la modernidad, tanto en su tecnología como en su imagen.

Bohigas i Martorell - Viviendas Pallars

Esta circunstancia nos muestra cómo la modernidad en la arquitectura catalana (que casi podríamos calificar como barcelonesa por ser el auténtico y prácticamente único foco representativo) es retomada de manera acelerada desde 1950 y alcanza su madurez, a punto de finalizar la década, justo a tiempo de incorporar a los debates internos las tendencias de los países vecinos. La influencia del realismo italiano será ampliamente difundida por Bohigas en la década siguiente, cuando dominará el panorama arquitectónico, si hacemos caso de la historiografía construida por él mismo. La realidad es que el esplendor del racionalismo tendrá en Cataluña una doble continuidad: la de aquellos que optarán por la libre exploración tecnológica bajo los principios modernos (Giráldez, Busquets, Tous y Fargas) y la de la arquitectura como crítica y testimonio de una realidad social llena de carencias

en todos los ámbitos de la vida (Bohigas-Martorell, Correa-Milà, Moragas). Unos inventarán materiales para dar continuidad a la vanguardia. Otros elogiarán el *totxo* y la barraca como expresión del pueblo. Los mejores (Coderch, Sostres) se alejarán de dogmatismos y enriquecerán el debate con nuevos proyectos e influencias cosmopolitas.

Continuidad y crisis convivieron al final de la década de una manera no excluyente. La opción realista, más comprometida, jugó un papel importante en la arquitectura residencial. La opción tecnófila (llamada entonces idealista) prestó un servicio fundamental a la evolución de la arquitectura industrial y comercial, avanzándose al propio desarrollo de la tecnología. Queda claro que la imagen de la arquitectura catalana al filo de 1960 es una foto movida.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

BOHIGAS, Oriol (1970). *Polèmica d'arquitectura catalana.* Barcelona: Edicions 62.

CIRICI, Alexandre (1975). *Arquitectura catalana.* Barcelona: Teide.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1972). *La crisis de la arquitectura española 1939-1972.* Madrid: Edicusa.

FLORES, Carlos (1961). *Arquitectura española contemporánea.* Bilbao: Aguilar.

MONTANER, Josep Maria (2006). *Arquitectura Contemporània a Catalunya.* Barcelona: Edicions 62.

MONTEYS, Xavier (1987). *L'arquitectura dels anys 50 a Barcelona.* Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (U.P.C.)

MORAGAS, Antoni de (1961). «Els deu anys del grup R d'arquitectura». *Serra d'Or*, núms. 11-12, p. 66-73.

ORTIZ-ECHAGÜE, César (1965). *La arquitectura española actual.* Madrid: Rialp.

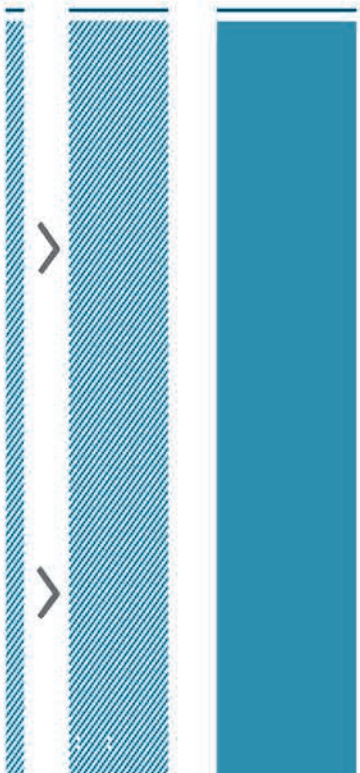
PIÑÓN, Helio (1977). *Arquitecturas catalanas.* Barcelona: La Gaya Ciencia.

PIZZA, Antonio (2002). «Idees d'arquitectura en una cultura d'oposició». A: *Des de Barcelona. Arquitectures i ciutat 1958-1975.* Edició d'Antonio Pizza i Josep M. Rovira. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pp. 10-53.

RODRÍGUEZ, Carmen; TORRES, Jorge (1994). *Grup R.* Barcelona: Gustavo Gili.

SOLÀ-MORALES, Ignasi (1980). *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya.* Barcelona: Gustavo Gili.

2



Plataformes, personatges i Juan Ramón Masoliver

Juan José Lanz
En la encrucijada barcelonesa del medio siglo:
Blas de Otero en la crítica de Juan Ramón Masoliver

Laureano Bonet
Hacia la construcción literaria de Barcelona:
dos textos olvidados de J. R. Masoliver y Mario Lacruz

Àlex Mitrani
Juan Ramón Masoliver i les Biennals Hispanoamericanes:
enigmes i matisos d'un punt d'inflexió

Sílvia Muñoz d'Imbert
El VIIIè Saló d'Octubre dins la III Biennal Hispanoamericana.
Víctor M. d'Imbert i Joan Ramon Masoliver

Àngel Acín
Tertúlia, entre Montcada i Vallençana

En la encrucijada barcelonesa del medio siglo: Blas de Otero en la crítica de Juan Ramón Masoliver*

«Pocos premios como el Boscán de Poesía parecen destinados a creditar [*sic*] nuevos valores. En efecto», escribía Juan Ramón Masoliver en su crónica de 8 de junio de 1954 para *La Vanguardia* acerca del fallo del VI Premio Boscán, «si exceptuamos a Crémer y a Eugenio de Nora, no puede decirse que los nombres de Alfonso Costafreda, de Blas de Otero, del venezolano José Ramón Medina, tuvieran, en su día, mayor renombre, si hoy —siquiera los dos españoles— cuentan a justo título entre el reducido número de los elegidos.» Y efectivamente acertaba el crítico barcelonés al situar dicho premio, convocado por el Instituto de Estudios Hispánicos desde 1949, entre uno de los más importantes en la labor de descubrir nuevos valores para la poesía en lengua castellana, respuesta, en cierto modo, dentro de la bicefalia cultural bajo el franquismo, al Premio Adonais, que había iniciado su andadura seis años antes. Costafreda, con *Nuestra elegía*, y Blas de Otero (a quien se le había negado el Adonais por *Ángel fieramente humano*), con *Redoble de conciencia*, habían obtenido el Premio Boscán en las dos primeras convocatorias y avanzaban una renovación importante en la poesía española a la altura del medio siglo.

Al crítico catalán, inspirador de *Destino* y uno de los responsables de *Entregas de Poesía*, la revista que se había publicado en Barcelona desde enero de 1944 hasta 1947 (Rubio 2004: 204-213; Manjón-Cabeza Cruz 2007), no le podía pasar inadvertida la poesía del vasco, aunque sería Melchor Fernández Almagro el encargado de reseñar el libro en las páginas de *La Vanguardia* el 25 de octubre de 1951. De hecho, le interesaba la respuesta a ese garcilasismo oficialista que había dominado en torno a mediados de los años cuarenta en los cenáculos madrileños y contra el que uno de los miembros del jurado que concedió el premio a Otero, el joven profesor Antonio Vilanova, ya había alzado la voz desde las primeras páginas de *Entregas de Poesía*: «Una incomprensión profunda ha llevado a estos poetas a un virtuosismo lírico. […] la poesía española ha perdido su horizonte». Como los leoneses de *Espadaña*, Vilanova echaba de menos a la altura de 1944, en el virtuosismo clasicista de esos años, que mostraba a sus ojos «una incomprensión profunda de los más logrados avances de nuestra lírica», «la gradación de intimidad que va de Lorca a Rubén». Sin duda, *Nuestra elegía* y *Redoble de conciencia*, en el filo de los años cincuenta, marcaban un cambio radical con esa tendencia en sus dos vertientes: en la asunción consciente de los avances de la lírica contemporánea y la comprensión de lo que las vanguardias habían supuesto; en la «gradación de intimidad» que daba nuevo cuño a la reconstrucción de una subjetividad poética acorde con los tiempos y con la corriente existencial dominante. Esa asunción de los logros de la vanguardia y del surrealismo a la cabeza, como «el intento de dimensión más ambiciosa y de más hondo empuje lírico» en palabras de Vilanova, y ese giro hacia «un modo poético de lo cotidiano en lenguaje casi usual» que se está operando en esos momentos y que Masoliver vinculará a la obra de T.S. Eliot («Al margen», *La Vanguardia*, 20 de abril de 1957, p.

* Este artículo se ha realizado dentro del proyecto «Direcciones de la lírica posmoderna en España». Referencia: FFI2009-11728/Filo, Ministerio de Ciencia y Tecnología.

17), habría de interesar al crítico barcelonés. Estos no eran sino elementos de un ideario cultural más amplio, manifiesto en diversos proyectos, y de una conciencia asumida desde la inmediata posguerra de una continuidad cultural con el mundo precedente, a pesar de la renuncia lingüística impuesta (Gracia 2004: 283-289). Continuidad cultural que el propio Masoliver asumía para su generación, la de 1936, «una generación quemada», puesto que «obra suya […] fue el puente que aseguró una continuidad cultural y el motor que llevaría a los nuevos logros» (*La Vanguardia*, 9 de septiembre de 1965, p. 10), y que evocaba meses más tarde Guillermo Díaz-Plaja en sus memorias y Julián Marías en el «Prólogo» a estas (Díaz-Plaja 1966: 20-22). «Puente» cultural que asumirían también los autores incorporados a *Entregas de Poesía*, cuyas poéticas enlazaban con las anteriores a la Guerra Civil.

Blas de Otero había contendido al Premio Boscán por indicación del novelista Luis Romero, «como desquite al veredicto de Adonais» (Romero 1980: 75-82; Cruz 1990: 17-19). El premio, convocado en anuncio en la prensa el 26 de febrero de 1950 por el Seminario de Literatura «Juan Boscán» del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, estaba dotado en esta ocasión con 4.000 pesetas para un libro inédito de entre 450 y 650 versos; el plazo de entrega concluía el 15 de abril. El fallo del premio iba a hacerse público en la prensa del 27 de junio: el premio sería para *Redoble de conciencia*, de Blas de Otero, obteniendo sendos accésits María Dolores Arroyo de Gutiérrez, por *Voz en el silencio*, y Pura Vázquez, por *Desde la niebla*. También se iban a otorgar menciones honoríficas a los libros de Leopoldo de Luis, Francisco Salvat Miquel y Jaime Ferrán. El jurado, presidido por José María Castro Calvo, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, estaba formado por Néstor Luján, Antonio Vilanova y Alfonso Costafreda, como ganador del año anterior, actuando como secretario Francisco Galí (*La Vanguardia*, 27 de junio de 1950, p. 16; Riera 1988: 40 y 52, quien se confunde a partir del testimonio de Barral 1978: 60-62). Un día antes de que se hiciera público el fallo del premio en *La Vanguardia*, Luis Romero, que se entera de la noticia, publicada en *La Hoja del Lunes*, cerca de Mataró (desde donde le remitirá un telegrama) de viaje hacia Artés, escribe al poeta comentándoselo, en carta de 26 de junio de 1950: «Luján y Vilanova, miembros del Jurado, conocían tu libro y lo daban entre los favoritos. […] tu libro ha triunfado por sí mismo y me alegro que no le hayan puesto la proa por causas extrapoéticas. Así tenía que ser». Y unos días más tarde, en carta del 9 de julio de 1950, el novelista le relata las impresiones que le ha transmitido Antonio Vilanova: «Para él [Vilanova] y Luján *Redoble de conciencia* era el mejor. También para Costafreda, "muchacho bastante entendido". A Castro y Calvo le gustó mucho tu libro, aunque por su ortodoxia, le asustaba». Parece ser que Galí, que había sido nombrado secretario del jurado por el Instituto de Estudios Hispánicos, era reacio a conceder el premio al libro de Blas de Otero, pero el director había dado instrucciones precisas de que se eligiera el mejor libro y que el Instituto lo respaldaría, por lo que «Vilanova está contento de que no hubiera divisiones y que todo saliera como debía». Incidentalmente, Romero en su carta de junio al poeta, le comenta: «Ni [Julio] Garcés, ni [Juan Ramón] Masoliver, ni ninguno de nuestros amigos estaban en el jurado». Lo que sugiere que la relación del poeta con el grupo catalán de la revista *Entregas de Poesía* venía ya de años atrás, aunque el bilbaíno no llegara a publicar en aquélla; el poeta Fernando Gutiérrez, cuya esposa ha quedado finalista del premio, le pide un ejemplar de *Ángel fieramente humano* a través de Romero.

La publicación de *Redoble de conciencia* se anuncia en la prensa de 21 de agosto de 1951 (*La Vanguardia*, p. 6) y las primeras reseñas del libro comienzan a publicarse en otoño

de ese año. A través de Costafreda, a quien le dedicará el homenaje machadiano «Con nosotros», fechado el 26 de junio de 1953, de *Pido la paz y la palabra* (1955), iba a enlazar Otero con los jóvenes poetas barceloneses. Es Costafreda, al que conoce desde años antes, quien, en carta de 7 de septiembre de 1953, le indica que mande sus poemas a *Laye*, la revista en torno a la que se reúne el grupo barcelonés, y en la que ha reseñado *Redoble de conciencia* (*Laye*, núm. 17, enero-febrero de 1952, pp. 66-67):

> «Puedes mandar tus poemas a *Laye*. Tendrán gran satisfacción en publicar tus poemas [...] mientras no sean "abiertamente" comprometedores para la revista pueden ser como tú quieras. El número con tus poemas aparecerá probablemente a finales de octubre o principios de noviembre. Dile a Castellet que yo te he escrito».

Es a Costafreda a quien le remite Otero el 28 de octubre de 1953 los poemas «Fidelidad» y «En la inmensa mayoría», anunciándole su intención de viajar a Barcelona a comienzos del próximo diciembre para estar un mes allá. Sin embargo el contacto del escritor vasco con el mundo literario barcelonés se había iniciado ya a comienzos de los años cuarenta, cuando Guillermo Díaz-Plaja preparaba su libro sobre Ramón de Basterra: *La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra* (Juventud, Barcelona, 1941). A él le dedicará en agosto de 1940 su soneto «A Ramón de Basterra, primer romero de España» (Amat 2004).

No viaja Blas de Otero a Barcelona para formar parte del jurado del Premio Boscán en 1952, como premiado en la convocatoria precedente, por encontrarse ese año en París, pero sí lo hace al año siguiente. Se ha encontrado con Costafreda en Madrid durante la primavera y desde allí, donde ha tenido una lectura en el Ateneo el día 30 de mayo y ha pronunciado el día 1 de junio su conferencia «La muerte de don Quijote» en la tertulia de Rafael Montesinos en el Instituto de Cultura Hispánica, acude al restaurante *Glaciar* de la Ciudad Condal el 2 de junio de 1953 para fallar el Boscán, que recae en Eugenio de Nora, viejo amigo y correligionario del bilbaíno (se han encontrado en París el año anterior, donde ambos coinciden en su afiliación al PCE), por su libro *España, pasión de vida*, otorgándose sendos accésits a María Beneyto y Leopoldo de Luis. En el jurado coincide con Castro Calvo, Vilanova, Néstor Luján y José María Castellet. También se encuentra, sin duda, con Juan Ramón Masoliver, que relata la crónica del fallo del premio al día siguiente en las páginas de *La Vanguardia.* Otero vuelve a Madrid al día siguiente para dar una lectura de poemas en la Asociación Cultural Iberoamericana. Pero la relación con Masoliver se va a estrechar al cabo de unas semanas, cuando ambos coincidan en Salamanca en el II Congreso de Poesía, promocionado como una empresa más del puente cultural que promueven diversos amigos del crítico catalán, y que sirve de encuentro entre poetas de Madrid y Barcelona (Puerto 2003; Amat, 2007: 203-226). Otero no ha podido acudir a la convocatoria del año anterior en Segovia, pues se encontraba fuera de España, pero sí lo hace a la reunión de Salamanca (hay testimonio gráfico del poeta junto a Leopoldo de Luis, entre otros congresistas) que se celebra en el Palacio de Anaya entre los días 5 y 10 de julio, y que rinde homenaje a Fray Luis, a Torres Villarroel y a Unamuno. En el congreso, que se inaugura con un texto remitido por Azorín y se clausurará con unas palabras de Dionisio Ridruejo en las que llamaba a la «plena convivencia nacional» y a cantar a la «España abierta a todos los vientos del mundo» (tal como recoge la nota de agencia en *La Vanguardia*, 11 de julio de 1953, p. 6), se reúnen «setenta y cuatro poetas, y veinte que no lo son tanto –es decir, profesores y críticos», en

II Congreso de Poesía, Salamanca, julio de 1953. Carmina Morón (recitadora), Antonio Fernández Spencer, Leopoldo de Luis, Blas de Otero, Dionisio Gamallo Fierros. A la derecha, hablando: Antonio Tovar, Dionisio Ridruejo y el presidente de la Diputación. Bajo el arco se ve la cara de José María Luelmo. (Cortesía de Sabina de la Cruz, Fundación Blas de Otero.)

palabras de la crónica que remite Masoliver a *La Vanguardia* el día 7 de julio (p. 4), desde los maestros del 27, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, hasta los más jóvenes, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo y José Ángel Valente, pasando por algunos poetas mayores, como Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, José Hierro o el propio Otero. En la *Antología del II Congreso de Poesía* que publica con motivo de este la Diputación Provincial, el crítico catalán tendrá ocasión de leer uno de los nuevos poemas del vasco, «Bajo el sol que nace» (luego «Proal») («Este es el tiempo de tender el paso / y salir hacia el mar, abriendo el aire»). Ese verano remite a la revista *Laye* una de sus poéticas sentenciosas («Escribo / hablando»), que no recogerá la revista barcelonesa, pues, tras el homenaje a Ortega y Gasset, esta había quedado herida de muerte por el Régimen.

Los años 1953 y 1954 son para Blas de Otero años de escritura y reescritura de los nuevos poemas que han ido surgiendo tras la publicación de *Redoble de conciencia* y que van apareciendo en algunas revistas de la época, como *La Isla de los Ratones*, *Gánigo*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Ínsula*, *Cántico*, etc. En París, un Otero miembro ya del PCE, deja a su marcha a fines de 1952 a «Federico Sánchez» (Jorge Semprún) un libro que iba a publicar Pierre Seghers: *En el nombre de España. Complemento directo* (1949-1951), *En el nombre de España* (1952), *Edición de madrugada* (1953) o *Fin de la primera parte* son algunos de los títulos que maneja Blas de Otero durante estos años para reunir los nuevos poemas que está escribiendo y que se integrarán en su mayor parte en *Pido la paz y la palabra* (1955) y en *En castellano* (1959).

La aparición de *Pido la paz y la palabra* a fines de 1955 va a armar cierto revuelo en el mundo de las letras de mediados de siglo. La gestación de la publicación del libro se inicia en agosto de ese mismo año; el día 17 de ese mes envía el poeta a su amigo y editor Pablo Beltrán de Heredia «el original exclusivamente para la censura, después lo dispondré para la imprenta» (Otero 1987: 58). Tras diversos avatares, el libro consigue superar los trámites de la censura y ser publicado, haciéndose el depósito legal y la solicitud de distribución el 21 de diciembre de 1955; el colofón, que afirma que el libro se terminó de imprimir el 15 de diciembre de 1955, parece dar fe de lo que ocurrió realmente. El hecho es que el poeta estaba interesado en que el libro estuviera publicado antes de acabar el año, de modo que pudiera concurrir al Premio Larragoiti de la Sociedad Cervantina de Madrid, que finalmente obtendrá Gerardo Diego («se lo ha merendado Gerardo», escribe el bilbaíno el 1 de febrero de 1956) por su libro *Amazona* (Ágora, Madrid, 1955). Como puede comprobarse a través de la correspondencia con su editor, Otero se preocupa mucho por la distribución de su libro, que ha estado madurando durante seis años, desde 1949 a 1955. Durante los primeros meses de 1956, insiste a su editor dándole listas de críticos, revistas y posibles comentaristas del libro. Le interesa especialmente la repercusión que tenga no sólo en Madrid, sino también en Barcelona y en Hispanoamérica (envíos a Max Aub, Guillermo de Torre, Uruguay, Argentina, México, etc.). Entre los críticos barceloneses a los que sugiere se envíen ejemplares, no aparece Juan Ramón Masoliver, aunque sí otros próximos a él, como José María Castro Calvo, Antonio Vilanova o José María Castellet; también a Melchor Fernández Almagro, que había reseñado sus libros anteriores en *La Vanguardia* (20 de julio de 1959 y 25 de octubre de 1951; reseñaría *Pido la paz y la palabra* en *ABC*, 6 de mayo de 1956). Insiste Otero a Pablo Beltrán de Heredia, en carta de 4 de febrero, en que remita su libro a Castellet y Castro Calvo, pues «interesan por su personalidad en Barcelona y además creo me invitarán a unas lecturas en Facultad y Ateneo lo cual sería buen reclamo». Y efectivamente, a comienzos de marzo de 1956, Castellet escribe al poeta vasco: «tu último libro nos ha parecido excepcional (gracias) y aunque está muy mal distribuido —apenas se ven ejemplares en librería— hemos hecho lo posible por darlo a conocer». El poeta está preparando su desembarco en Barcelona: el 26 de abril da una lectura de poemas en el Instituto de Estudios Hispánicos, invitado por Castellet; el 5 de mayo imparte una conferencia titulada «Intermedio poético de la muerte de don Quijote» en el Museo del Arte Escénico de la Diputación Provincial de Barcelona, invitado por Guillermo Díaz-Plaja; viaja a Valencia y Palma de Mallorca, invitado por Camilo José Cela, y está de regreso el 9 de junio para el fallo del Premio Boscán, que se le concede a su amigo José Agustín Goytisolo por *Salmos al viento*. En sus declaraciones tras la concesión del premio, el joven poeta reconoce su admiración por Blas de Otero, José Ángel Valente y Eugenio de Mora [*sic*] (*La Vanguardia*, 10 de junio de 1956, p. 44).

José Agustín Goytisolo es uno de los principales impulsores para que Blas de Otero viaje a Barcelona y se instale en la ciudad durante tres años. La relación entre ambos poetas se iniciaría el año 1955 en alguno de los viajes que el barcelonés, empleado en la Compañía de Aguas de Barcelona, realizaría a la capital vizcaína. A ello hará referencia velada Goytisolo en «Bilbao Song», de *Algo sucede* (1968): «ayer trincaron a Ramón, / lo siento, no conozco a Blas de Otero». Lo cierto es que desde julio de 1955, en que Blas de Otero recibe *El retorno* y se lo agradece, los dos poetas establecen una comunicación fluida que le lleva al catalán a invitar al vasco a pasar una temporada en Barcelona. «Gracias por vuestro ofrecimiento, me emocionó. Sí que quiero ir por ahí», le escribe el 2 de febrero de 1956, preocupándose por la recepción de su nuevo

libro. Comienza entonces a gestarse el viaje de Otero a la Ciudad Condal que tendrá como consecuencia primera la lectura que el poeta dará el 26 de abril. En carta de 11 de abril se queja al autor de *Salmos al viento*, libro que conoce el vasco, de lo que le van a pagar por su lectura en la Universidad de Barcelona y en el Instituto de Estudios Hispánicos: «pues vaya una universidad con sus 500 pts. (en Oviedo dieron 1.300) y no me diga ahora que en Boscán darán otras 500 porque antes dijeron 1.000 y entonces yo voy a terminar desmayándome». Y el día 18 de ese mes le anuncia su inminente viaje a Barcelona, donde llegará el 25 de abril, tras pasar por Zaragoza: «ah el viernes [20 de abril] salgo para Zaragoza a las 8 de la mañana estaré allí hasta el 24 **o** 25, no sé dónde pararé —vale Miguel Labordeta, Buen Pastor 1— incluso habrá teléfono en su Colegio Sto. Tomás de Aquino o en su casa». De ese viaje ha de datar el regalo del manuscrito de «Canción de amigo» (variante del «Cantar de amigo» que cerrará *En castellano*), fechado en abril de 1956 (García Mateos 2008).

En carta desde Barcelona a Aurelio García Cantalapiedra, el editor de su último libro, el 25 de junio de 1956, Otero le confiesa: «Estuve un par de semanas en Bilbao, pero Barcelona me gusta mucho y quisiera llegar a conocer bien Cataluña». Y unos meses más tarde, el 4 de noviembre, le repite: «Cataluña me interesa y por eso quiero conocerla un poco a fondo, a mí me han acogido estupendamente». Efectivamente, los Goytisolo (José Agustín y Asunción Carandell) son sus anfitriones (con ellos vivirá una temporada en su domicilio en la calle Balmes y viajará a Torrentbó, la casa familiar de los hermanos Goytisolo, y al Mas Carandell de Reus), y casi sus custodios, en la Ciudad Condal donde residirá desde octubre de ese año, como recuerda Jaime Gil de Biedma en su *Diario del artista seriamente enfermo*: «Gabriel Ferrater les llama "el húngaro y su oso" porque se exhiben siempre juntos y José Agustín, que tiene los ojos zíngaros, hace de empresario». José Agustín Goytisolo consigue además alguna conferencia al poeta y amigo, como la que dará a mediados de octubre en el Centro de Lectura de Reus sobre «Panorama de la poesía contemporánea en España» (*La Vanguardia*, 20 de octubre de 1956, p. 22). En julio de 1956 ha nacido la hija del poeta, Julia Goytisolo Carandell, a la que Otero dedicará una «Canción para arrullar a la niña Julia Goytisolo» (García Mateos 2008: 97-98).

Para esas fechas, *Pido la paz y la palabra* ha ido teniendo su repercusión en los medios literarios, y, pese a las reticencias primeras de Gil de Biedma («Otero es un poeta de recetario»), el libro ha tenido una importante acogida en los círculos poéticos barceloneses. A las reseñas de Fernández Almagro en *ABC*, Rafael Vázquez-Zamora en *España*, o José Manuel Caballero Bonald en *Papeles de Son Armadans*, se une la extensa y esperada recensión de Antonio Vilanova en las páginas de la barcelonesa *Destino* (5 de mayo de 1956, p. 34), donde subraya la «profunda plasticidad formal» y el «profundo estremecimiento de pasión humana que inspira su preocupación social, religiosa y metafísica», y que logra una poesía «preñada de intención y de sentido», y reivindica, como ya lo hiciera más de una década atrás, una poesía, como la del vasco, en que se pone de relieve «su directa conexión con su propia intimidad». Todo ello, precedido de la conferencia inaugural del curso académico en la Universidad de Oviedo que en octubre de 1955 ha pronunciado Emilio Alarcos Llorach sobre *La poesía de Blas de Otero*, en la que se han adelantado algunos poemas del nuevo libro, pero también del notable estudio que le ha dedicado en 1952 Dámaso Alonso en su artículo «Poesía arraigada, poesía desarraigada» y que ha incorporado a *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, Madrid, 1952) y del eco que su poesía ha adquirido a través de la *Antología consultada*, preparada por Francisco Ribes en 1952. No es extraña la entusiasta acogida que le dispensa la

crítica y el grupo de amigos en Barcelona, atrayendo hacia su campo, en el enfrentamiento de la bicefalia cultural promovida por el Régimen, a uno de los poetas de mayor relieve en esos momentos en que se intenta crear un puente cultural estable entre ambas capitales.

Fruto de ese entusiasmo es la intención de publicar una segunda edición de *Ángel fieramente humano* en Barcelona y otra de *Redoble de conciencia* fuera de la Ciudad Condal, tal como le refiere a García Cantalapiedra el 25 de junio de 1956: «También preparo la 2.ª edición de *Ángel…* y *Redoble…* seguramente el primero en Barcelona y el otro por ahí, o sea a la inversa de como aparecieron». Pero esa reedición tendrá que esperar aún dos años, hasta que refundidos ambos libros en un solo volumen y añadidos otros poemas escritos por los mismos años aparezca gracias al patronazgo de Alberto Puig Palau (el A.P. de la editorial) *Ancia* en 1958. Puig Palau era también, como Masoliver o Díaz-Plaja, uno de los miembros de aquella «generación quemada» que intentaba establecer en la Barcelona de los años cincuenta un «puente cultural» con la España precedente; uno de aquellos vencedores de la guerra que habían sido vencidos en la posguerra por el Régimen. Propietario de la Editorial Barna, impulsó a partir de 1952 un semanario denominado *Revista*, en el que se reunirían algunas de las firmas más notables de la época, y que sirvió en cierto modo, descabezada *Escorial*, para que, de la mano de Dionisio Ridruejo, desembarcaran algunos de los nombres del falangismo desencantado (Fabra y Febres 2007; Ridruejo 2007: 34 y 488). A través de Goytisolo, que acudía a una tertulia de cariz político que se celebraba quincenalmente en casa de Rafael Santos Torroella, secretario y uno de los muñidores que había sido de los Congresos de Poesía de Segovia, Salamanca y Santiago de Compostela (Amat 2007: *passim*), en la que se reunían personajes como Ridruejo o Puig Palau, entre otros, pudo conocer Blas de Otero al mecenas barcelonés. Próximo a todos ellos en aquellos momentos, Masoliver. Puig Palau no sólo patrocinará la publicación de *Ancia*, sino que también le proporcionará al poeta un teórico trabajo en la Editorial Barna, para que pueda seguir escribiendo; desde comienzos de 1958 Blas de Otero dará a sus amigos la dirección de la editorial (Vía Layetana, 158) para el correo postal.

A la par que trabaja en *Ancia* (el libro se presenta a la censura el 11 de diciembre de 1957), corrigiendo y retocando los poemas de sus dos primeros libros «con unos 30 poemas inéditos de aquella época casi todos» (serán 48 poemas inéditos los incluidos definitivamente en *Ancia*, que se añadirán ya en pruebas el libro en un envío a comienzos de abril de 1958 [Montejo Gurruchaga 1998]), prepara los poemas que van a integrar su nuevo poemario, *En castellano* (1959) «o su fin de la 1.ª parte que lo cambié porque no me gusta considerar la obra en compartimentos estancos, aparte de que está muy modificado del principio», tal como le escribe a su amigo Gabriel Celaya el 11 de abril de 1958. *Fin de la primera parte* es uno de los títulos que había manejado Blas de Otero para los nuevos poemas que comienza a escribir tras *Pido la paz y la palabra*. También *Primer tiempo* es otro de los títulos que maneja, para reunir estos poemas junto a algunos que han quedado inéditos tras la publicación del libro de 1955. Con esa colección de poemas se presentará al Premio Ciudad de Barcelona, en su convocatoria de 1956. Los premios Ciudad de Barcelona se habían creado en 1949 por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal con el objetivo de premiar la creación intelectual de aquellos autores destacados en una faceta artística (novela, teatro, cine, fotografía, poesía en castellano, poesía en catalán, etc.), y se concedían en una velada celebrada el 26 de enero (conmemorando la entrada de las tropas nacionales en la ciudad), con jurados específicos para cada una de las modalidades. Fue seguramente Santos Torroella, quien había

obtenido el premio en 1955 en la modalidad de poesía en castellano, con su libro *Hombre antiguo*, quien animó a Blas de Otero a presentarse en la convocatoria del año siguiente. En años anteriores habían sido miembros del jurado de la modalidad de poesía en castellano, presidido por Castro Calvo, algunos conocidos del poeta en Barcelona: Vilanova, Díaz-Plaja, Masoliver, etc. En la convocatoria de 1956 se habían presentado noventa y una obras para la modalidad de Poesía en Castellano; la obra galardonada obtendría un premio de 25.000 ptas. (*ABC*, 26 de enero de 1957, p. 29). Las votaciones, desarrolladas según el «método Goncourt», en siete rondas eliminatorias, situaron desde el primer momento entre los favoritos al libro de Blas de Otero, con cinco votos, llegando a obtener en la tercera y cuarta votaciones seis votos de los siete jurados; sin embargo, caería en la quinta ronda al no obtener más que cuatro votos. Finalmente, el premio recayó en *Memoria del corazón*, de Jaime Delgado, Catedrático de Historia de América en la Universidad de Barcelona, quedando como finalista Francisco Pino con *Vida de San Pedro Regalado, sueños*, tal como recoge la crónica de *La Vanguardia* (27 de enero de 1957, p. 9). A las rondas finales habían llegado algunos títulos de autores emergentes: Leopoldo de Luis, José Cruset, José Luis Prado Nogueira, María Beneyto, Juan-Eduardo Cirlot, Jesús Lizano, Victoriano Crémer, Luis Martín Descalzo, Carlos Murciano, Eladio Cabañero o un jovencísimo Félix Grande, entre otros.

El año 1956 se ha instituido en Zaragoza el Premio de la Crítica, presidido por Francisco Yndurain y promovido, entre otros, por Juan Ramón Masoliver; en su primera convocatoria, exclusivamente para novela, se ha concedido a *La catira*, de Camilo José Cela. Pero al año siguiente se crea una modalidad para poesía. El jurado formado por docena y media de críticos, reunido en Zaragoza el 7 de abril de 1957, decide otorgar el Premio de la Crítica correspondiente a libros publicados a lo largo del año anterior a *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, y *De claro en claro*, de Gabriel Celaya, quedando finalistas en poesía Vicente Gaos y Victoriano Crémer (*ABC*, 9 de abril de 1957, p. 44). Ya unos días antes de la reunión de los críticos, Juan Ramón Masoliver en su columna de *La Vanguardia* («Al margen», 27 de marzo de 1957, p. 13), al hacer una reflexión sobre el tono gris del panorama literario español y la ausencia casi absoluta de libros que rompan la monotonía más allá de escuelas y recetarios, había apuntado a *El Jarama* como uno de los textos reveladores del cambio literario que se está operando en España, y lo vinculaba al último libro de Blas de Otero: «Que ese choque, ese estupor y disgusto iniciales que denotan un libro importante, de diez años acá sólo los han producido —que recordemos— novelas como *El Jarama,* volúmenes de versos como el último de Blas de Otero». El crítico se refiere evidentemente a *Pido la paz y la palabra* y parece lamentarse unas semanas más tarde, al reseñar los dos libros que han obtenido el Premio de la Crítica y criticar severamente el libro de Celaya («Tan avezados estamos a considerar el momento actual de nuestra lírica como una nueva edad de plata, ya que no de oro, que sonará a herejía el que uno de los libros de Celaya menos afortunados resulte el mejor conjunto poemático del año de gracia de 1956»), de que el poemario oteriano no se editara unos meses más tarde, lo que le habría permitido contender a dicho premio: «si el último y trascendental libro de Blas de Otero, repartido dentro del 56, no hubiese ostentado por desgracia un colofón con fecha del año antecedente, el Premio de la Crítica para la poesía hubiera estado a la envidiable altura de los restantes de su breve y brillante historial». Destaca Masoliver el cotidianismo en que inciden ambos libros y que, en la veta poética que mejor representa para él el poemario de Otero, entronca con T.S. Eliot, padre de un «modo poético cotidiano en lenguaje casi usual». Pero desgraciadamente, la

moda cotidianista que ha desembocado en la poesía social, ha hecho que los poetas que la practiquen sean «una escuadra», a la cabeza de la cual se sitúa Celaya, «el más comprometido en la aventura», «el postrer clásico del movimiento». «Toda revolución», concluye Masoliver, «lleva en germen una preceptiva, desemboca a la larga en academia […]. Y en semejante rompiente se encuentra, o mucho nos equivocamos, la poesía social española» («Dos libros de la vida cotidiana», *La Vanguardia*, 20 de abril de 1957, p. 17).

Los primeros meses de 1958 son de preparación de los dos libros en que, como se ha apuntado, trabaja Blas de Otero en esos momentos. *Ancia* se publica con colofón de 19 de junio de 1958 (el editor entregará los ejemplares de depósito el 23 de septiembre) e incluye el núcleo de los poemas de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, ya agotados desde años atrás, más cuarenta y ocho poemas inéditos del mismo período. En las páginas de *La Vanguardia* (26 de noviembre de 1958, p. 19), Fernández Almagro lo recibe con entusiasmo con un sencillo «Blas de Otero, poeta»: «Un pintor no se equivocaría probablemente si le retratase sobre un fondo de Valdés Leal y la perspectiva de una factoría industrial bajo un cielo tormentoso». En el libro se anuncia como de «inmediata aparición» en la colección «Fe de vida» del editor barcelonés Joaquín Horta (la misma colección en que había aparecido *Poemas de la ciudad* [1956], de María Beneyto, y en que aparecería *Compañeros de viaje* [1959], de Gil de Biedma), la publicación de *En castellano*, que está esperando la respuesta de la censura, a la que se ha presentado el original el 12 de julio de 1958; unos días más tarde, el 17 de julio el poeta cenará con Barral y otros amigos: «Cena con Blas de Otero. Conversación inocua», anota el poeta editor en su diario (Barral 1993: 75). De *En castellano* se adelantan ya algunos poemas en *Papeles de Son Armadans*, correspondiente a junio de 1958 («Patria aprendida», «Libertad supone o significa igualdad de condiciones para el desarrollo de todo hombre» [fechado en Barcelona el 17 de noviembre de 1957], «Aire libre», «No salgas, paloma, al campo» y «Pluma que cante»). Muchos de los poemas que se incluyen en el original han sido escritos durante los dos años que el poeta lleva viviendo en la Ciudad Condal, tal como permite ver una variante de «Condal entredicha», escrito a mediados de 1958: «Pues bien, diría / la verdad, / aquí, dos años / tirado junto al mar / latino». Algunos de estos textos hacen clara referencia a Cataluña en general o a Barcelona: «Condal entredicha» es una visión entredicha (entrevista) de Barcelona, evocando la muerte de Julia Gay, la madre de los Goytisolo, el 17 de marzo de 1938 durante un bombardeo de las tropas nacionales; «Guernica» («Caniguer» originalmente, para engañar a la censura), que data de mediados de 1956, traza un periplo desde Barcelona («Aquí estoy / frente al Tibidabo»), entrando por Tarragona («el Arc Bará»), y siguiendo el curso ascendente del Ebro, hasta llegar a Vizcaya y Guernica como su capital espiritual; «Ruando», que data también de 1958, es un callejeo por las «ciudades / que vi, viví, rondando calle y plazas / […] –Madrid Bilbao París o Barcelona–»; «No espantéis al ruiseñor», adelantado en la malagueña *Caracola* en febrero de 1957, coincidiendo con un recital que el poeta da allí, recuerda a Reus («Rosa de Reus. / Desnuda / boca del pueblo»), donde el poeta ha estado en octubre del año anterior; o se evoca «el centro del mediodía, / léridamente azul, aunque es de noche». Pero desgraciadamente la publicación de *En castellano* se frustra; la censura que había permitido la publicación de *Ancia* bajo el subterfugio de que se trataba de una nueva edición ampliada de libros ya publicados, no iba a ser indulgente con el nuevo poemario de Blas de Otero. El expediente de la censura de 13 de agosto de 1958 es concluyente: «No procede su publicación» (Montejo Gurruchaga 1998). En carta sin fecha, pero que ha de ser anterior a octubre de 1958, el poeta escribe desde Barcelona a

su amigo Celaya: «*En castellano* se lo cargó la censura. Aún no he resuelto bien lo que hacer, quisiera enterarme primero de cómo ha sido». No obstante, temiendo la negativa de la censura, ya había comenzado a hacer gestiones para la publicación de su nuevo libro en Argentina, a través de Guillermo de Torre, tal como le detalla a García Cantalapiedra en carta de 16 de junio: «quería preguntarte si se agotó el *Pido la paz* […] –Losada quiere darlo con el inédito […] o sea el titulado *En castellano*, yo refundiría los dos bajo el título *Con la inmensa mayoría*». *Con la inmensa mayoría* se publicará en Losada a fines de 1960 (en el colofón se lee: «Este libro se terminó de imprimir el 15 de noviembre de 1960»); para entonces el nuevo libro ya se había publicado a fines de 1959 en Francia, en versión bilingüe (*Parler clair*) por Pierre Seghers (en la colección «Autour du monde», con traducción e introducción de Claude Couffon), e iba a aparecer en la Universidad Autónoma de México en 1960, tal como le anuncia a Goytisolo en carta de 16 de octubre de 1959 desde París: «Hoy he corregido las primeras pruebas [de la edición francesa]. También sale en México».

Pero 1959 es un año clave en la vida y en la obra de Blas de Otero, en el que su libro *Ancia* correrá suerte bien distinta que la de su poemario recién prohibido. El 21, 22 y 23 de febrero viaja desde Barcelona con Puig Palau al homenaje que se va a rendir en Collioure a Antonio Machado; allí se une a José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Carlos Barral, Alfonso Costafreda, José Manuel Caballero Bonald y Jaime Gil de Biedma, entre otros. De Collioure parte a París con el dueño de la Editorial Barna para los actos de homenaje al poeta sevillano que se van a celebrar en La Sorbona el 6 de marzo. El mes de marzo transcurre para Otero en París, alojado en el Colegio de España. Allí da un recital con sus poemas en la «Maison des Provinces de France» el 20 de marzo y habla de su poesía como «poesía histórica» y no «poesía social»; se entrevista con Claude Couffon y comienza a preparar la edición francesa de su libro. En abril se encuentra ya de vuelta en Barcelona, donde recibe la noticia de la concesión del Premio de la Crítica a *Ancia* (el año anterior había recaído en *Cuanto sé de mí*, de José Hierro), reunido el jurado en Zaragoza el 5 de abril, presidido por Francisco Yndurain; el premio de novela ha recaído en *Los hijos muertos*, de Ana María Matute, el de ensayo ha sido para Eugenio de Nora por *La novela española contemporánea* y el de narraciones cortas, para Jesús Fernández Santos por *Cabeza rapada.* No cabe duda de que, a la vista de lo que había apuntado anteriormente desde las páginas de *La Vanguardia*, Juan Ramón Masoliver sería uno de los valedores del libro de Blas de Otero en el Premio de la Crítica. No obstante, la pugna final con *Conjuros*, de Claudio Rodríguez, fue dura, tal como relata el propio crítico (que había sido también jurado del Nadal concedido a *Los hijos muertos*) en su crónica para el periódico barcelonés: «Blas de Otero, barcelonés de elección y el más considerable de los poetas castellanos jóvenes, obtuvo el premio con un tensísimo diez a nueve» (7 de abril de 1959, p. 8. La crónica de Luis Torres se publicó en *ABC* en la misma fecha, p. 43). Dámaso Santos, que yerra en sus memorias al adjudicarle el premio a *Conjuros* (Santos 1987: 230), evoca al crítico barcelonés hojeando y recitando algunos versos del libro de Claudio Rodríguez; el propio Masoliver recordará, al reseñar su obra, cuando se le conceda al zamorano el Premio de la Crítica por *Alianza y condena*: «su siguiente libro (*Conjuros*, 1958) fue el temible rival de Blas de Otero para el último premio de la Crítica ventilado en Zaragoza» (*La Vanguardia*, 21 de abril de 1966, p. 59). Sin embargo parece que su veredicto es claro en 1959: Blas de Otero es «el más considerable de los poetas castellanos jóvenes».

La concesión del Premio de la Crítica a Ana María Matute, «barcelonesa de nacimiento», y al «bilbaíno Blas de

Otero, barcelonés de elección», es aprovechada por el mundo literario de la Ciudad Condal para promocionar su proyecto cultural; tres de los cuatro libros premiados han sido publicados por editoriales barcelonesas. Blas de Otero es entrevistado, en las páginas de *La Vanguardia* (23 de abril de 1959, p. 25), por Del Arco con motivo de la Fiesta del Día del Libro; en sus declaraciones el poeta es rotundo: aspira «a que la poesía sea simplemente un medio, entre los muchos que existen, para que el mundo sea un poco más digno. […] Yo hubiera preferido descubrir la penicilina que escribir la *Divina Comedia*; pero me conformo con escribir pequeñas *comedias humanas*». Dos días más tarde se convoca una cena de homenaje a los escritores Ana María Matute y Blas de Otero, que se celebrará el 28 de abril en el restaurante del hostal San Antonio, en la Avenida Mistral (*La Vanguardia*, 25 y 28 de abril de 1959, pp. 12 y 18). Firman la convocatoria, además de los editores de los autores premiados (José Manuel Lara y Alberto Puig Palau), los ocho críticos barceloneses que han intervenido en las deliberaciones del reciente Premio de la Crítica: José María Castellet, Lorenzo Gomis, Julio Manegat, Juan Ramón Masoliver, Esteban Molist Pol, Tomás Salvador, Enrique Sordo y Antonio Vilanova. La crónica del homenaje, reseñada seguramente por Masoliver, señala que se recibieron más de ciento cincuenta mensajes de adhesión, y que, tras unas palabras de Castellet y Vilanova, intervinieron los dos escritores, agradeciendo el homenaje de sus amigos y hablando en sus intervenciones de la misión que ha de desempeñar el escritor en su tiempo. «El acto», señala el cronista, «fue máximo exponente de la admiración y simpatía que los dos agasajados gozan, en los diversos medios sociales de Barcelona, especialmente en los relacionados con la literatura» (*La Vanguardia*, 30 de abril de 1959, p. 17).

Unas semanas más tarde, convocadas por Camilo José Cela, van a tener lugar las «Conversaciones Poéticas de Formentor», que se celebrarán entre el 18 y el 25 de mayo. Los encuentros de Formentor, junto con el acto de Collioure, son los actos poéticos centrales celebrados en 1959 en el proceso de promoción de un grupo emergente de jóvenes poetas (Riera; Payeras 2009). A Formentor acuden, entre otros, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Celaya, Luis Felipe Vivanco, Dámaso Alonso, Dionisio Ridruejo y José Hierro; allí volverán a coincidir Blas de Otero y Juan Ramón Masoliver, enviado como corresponsal de *La Vanguardia*. De hecho, la atención que los medios de comunicación dedicaron a las «Conversaciones Poéticas de Formentor» resulta inusitada: *ABC* envió como cronista a Carmen Castro (27 de mayo de 1959); *La Vanguardia*, a Juan Ramón Masoliver (23 de mayo de 1959); *El Noticiero Universal*, a Rafael Santos Torroella (23 y 28 de mayo de 1959); y algunos poetas, como Celso Emilio Ferreiro y José Hierro, se doblaron en cronistas para *El Faro de Vigo* y *La Estafeta Literaria*. Gracias a ellos podemos entresacar algunos de los términos en que discurrió el debate. Así, Blas de Otero y Gabriel Celaya se enzarzaron en una discusión con Carles Riba, moderador de la sesión «El conocimiento poético», por una intervención en la que calificó de «tontería» el uso poético del lenguaje de la calle. Otero le increpó: «¿Por qué ha de ser una tontería servirse del lenguaje de la calle?». Para señalar a continuación que la poesía que más vale es «la que está más cerca de éste». Celaya, por su parte, afirmó: «si dejáramos el lenguaje de la calle nos condenaríamos a un puro alejandrinismo»; «nuestra misión consiste en tomar ese lenguaje y hacer poesía con él». La reivindicación del uso poético del «lenguaje de la calle» en Formentor tenía evidentes resonancias machadianas en el año en que se conmemoraba el vigésimo aniversario de su desaparición. En su crónica del 23 de mayo para *La Vanguardia* (p. 10), resumía Masoliver lo que habían dado de sí hasta ese momento las conversaciones:

> «Muy interesante y movido, por ejemplo, fue el torneo entre Carlos Bousoño y el filósofo Aranguren en torno a la expresión poética, con las reiteradas e intencionadas intervenciones de Riba y Ridruejo, Carlos Barral y José Hierro. Sobre el tema de "El conocimiento poético", tuvimos ocasión de asistir al duelo, profundo y divertido al tiempo, entre Carlos Riba y el inglés Robert Grave [*sic*], donde la extraordinaria cultura clásica de entrambos tuvo más de una ocasión para desplegarse».

Las colaboraciones poéticas en el número especial que *Papeles de Son Armadans* publicó en diciembre de 1960 (vol. LVII bis) dedicado a las «Conversaciones Poéticas de Formentor» se iban a abrir con el poema de Blas de Otero «Fechado en Formentor», datado el 24 de mayo de 1959 y dedicado al poeta búlgaro Nicolai Vaptzarov, que se incorporaría a *En castellano* con ligeras variantes. Aún en 1959 colaborará Otero en otro proyecto con sus amigos barceloneses, vinculado a los homenajes machadianos de ese año; se trata de la publicación de los poemas «Tañer» y «Puente de la segoviana» en el *Anejo n.º 1 de la colección fe de vida* (1959), editado por Joaquim Horta (el frustrado editor de *En castellano*), donde se recogen también poemas de Joaquín Marco, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez, Félix Formosa y Bertolt Brecht.

En octubre de 1959 viaja a Francia con su nueva compañera francesa, Claire / Clara. El 7 de octubre le escribe una postal a su amigo Gabriel Celaya, desde Hendaya: «Dentro de unas horas, en París a esperar *En castellano*». Y el 16 de ese mismo mes, en una carta a Goytisolo en que le felicita por el premio Ausiàs March a *Claridad*, le confiesa: «Aquí todo va bien, lo más peliagudo es echarle mano a un apartamento. Ya saldrá». Y le pregunta por el proyecto de antología (*Veinte años de poesía española*) que Castellet y Barral habían empezado a madurar tras el encuentro en Collioure: «Dile a Carlos qué hay de la Antología». Apenas tres semanas después, el 7 de noviembre, envía desde París a través de Goytisolo «saludos y abrazos a los amigos» barceloneses. Instalado ya en París, Otero viaja a lo largo de 1960, invitado por la Sociedad Internacional de Escritores, a la URSS y a China, de donde regresa en octubre de ese año. A su vuelta a España, en septiembre de 1961, se instalará de nuevo en Bilbao, con su madre y su hermana María Jesús, en Alameda de Recalde, núm. 70. Barcelona quedará como un recuerdo, como una de las ciudades en que vivió «Perdurando» o «Ruando», como recordará en *Que trata de España*:

> Tardes de Barcelona,
> ruando por el barrio
> de San Antonio.
>
> Portales, librerías
> de viejo, biblioteca
> de la calle del Carmen,
> lluvia de junio, horrible
> bochorno, cruza un niño
> con los brazos caídos.
>
> Tardes
> de Barcelona, lenta
> mente ruando.

A Barcelona regresará, tras su vuelta de Cuba, donde ha vivido entre 1965 y 1968, en agosto de 1968 para una consulta médica con el oncólogo Luis Salvador, como constata una entrevista con Eliseo Bayo realizada para *Destino* recien-

temente recuperada (Hernández; Perulero 2008) y los poemas «Viejos trastos» («Hoy, llegué a la playa de Barcelona») y «Luz de quirófano» («este impertinente calor húmedo que, de momento, es lo único que asemeja La Habana a Barcelona»), de *Hojas de Madrid con La galerna*, fechados el 23 de agosto de 1968. Regresará a la Ciudad Condal a comienzos de 1969 para nuevas revisiones, y posteriormente, pero sólo de visita o para leer poemas. Seguramente coincide entonces con Juan Ramón Masoliver. Lo cierto es que cuando Masoliver decide asumir un nuevo proyecto literario, en mayo de 1972, iniciando la andadura de *Camp de l'arpa*, Blas de Otero va a ser uno de los asiduos colaboradores de la publicación en sus primeros años, publicando tanto textos propios (en los núms. 10 y 20, correspondientes a marzo de 1974 y mayo de 1975, respectivamente), como traducciones, como las de los poemas de Andrei Vosnessenski (núm. 12, julio de 1974). A la muerte del poeta, el 29 de junio de 1979, el crítico catalán y amigo escribirá una emotiva necrológica en *La Vanguardia*:

> «Le estoy viendo, al cabo de años, tallada a hachazos la cabeza, con aquel mirar triste pero fijo desde las cuencas hundidas, reconcentrado, parco en la palabra, sonriendo sólo a los íntimos, sobre aquel cuerpo magro, disminuido, los brazos como aspas. Una contradicción con el poeta».

Masoliver hace un recorrido detenido, después de años de verdadera meditación sobre la poesía de Blas de Otero, para subrayar aquellos aspectos de su poética que más afines le resultan: el cotidianismo y la «antipoesía», «en el sentido de la [poesía] inglesa a partir de Eliot y Pound», añade precisando; el antigarcilasismo («como todos», señala el crítico) característico de su poesía desarraigada; su compromiso «auténtico y directo, sin menester de consignas ni adecuarse a modas»; su calidad como orfebre de la poesía y como sonetista; la vinculación machadiana de su obra («ganado por la sencillez de Antonio Machado»), que se funde con el antirretoricismo de raigambre anglosajona, desde la lectura que hace Masoliver, más próxima seguramente a la de la poesía de Panero o al Rosales de *La casa encendida*, que a la obra del propio Blas de Otero, etc. En fin, no escatima elogios el crítico para el poeta bilbaíno, quien se sitúa como «primero, indiscutiblemente, de los que llamaron poetas sociales», «el más fieramente humano, más ferozmente humanista, más explosivo de toda su generación, que es la de los años 50».

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Amat, Jordi (2004). «Guillermo Díaz-Plaja lee a Ramón de Basterra (1941): un episodio de la cultura fascista en España». *Ínsula*, núm. 696 (diciembre), pp. 11-17.

–(2007). *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*. Barcelona: Península.

Barral, Carlos (1978). *Los años sin excusa*. Barcelona: Barral.

– (1993). *Los diarios 1957-1989.* Edición de Carme Riera. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

Cruz, Sabina de la (1990). «Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero». *Ínsula*, núms. 523-524 (julio-agosto), pp. 17-19.

Díaz-Plaja, Guillermo (1966). *Memoria de una generación destruida (1930-1936).* Barcelona: Aymá.

Fabra, Jaume; Febres, Xavier (2007). *Tío Alberto. Vida, secreto y fiesta de Alberto Puig Palau*. Madrid: La Esfera de los Libros.

García Mateos, Ramón (2008). «Blas de Otero y José Agustín Goytisolo: crónica de una amistad». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 43, pp. 81-99.

GRACIA, Jordi (2004). *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.

HERNÁNDEZ, Mario; PERULERO, Elena (2008). «Una entrevista inédita de Eliseo Bayo a Blas de Otero (1968)». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 43, pp. 175-190.

MANJÓN-CABEZA CRUZ, Dolores (2007). *Poesía en castellano en Barcelona (1939-1950)*. Tesis Doctoral. Madrid: UNED.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (1998). «Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la Transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En castellano*». *Revista de Literatura*, vol. 60, núm. 120, pp. 491-516.

OTERO, Blas de (1987). *Correspondencia sobre la edición de «Pido la paz y la palabra»*. Edición, introducción y notas de Julio Neira. Madrid: Hiperión.

PUERTO, José Luis (ed.) (2003). *II Congreso de Poesía. Salamanca, 1953*. Salamanca: Amarú.

RIDRUEJO, Dionisio (2007). *Casi unas memorias*. Edición de Jordi Amat. Barcelona: Península.

RIERA, Carme (1988). *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama.

–; PAYERAS, María (eds.) (2009). *1959, de Collioure a Formentor*. Madrid: Visor.

ROMERO, Luis (1980). «Evocaciones de Blas de Otero». En: *Blas de Otero, Study of a Poet*. Edición de Carlos Mellizo y Louise Salstad. Wyoming: University of Wyoming, pp. 75-82.

RUBIO, Fanny (2004). *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Alicante: Universidad de Alicante.

SANTOS, Dámaso (1987). *De la turba gentil… y de los nombres. Apuntes memoriales de la vida literaria española*. Barcelona: Planeta.

Hacia la construcción literaria de Barcelona: dos textos olvidados de J. R. Masoliver y Mario Lacruz

> ... caminando despacio por entre los parterres empapados, sobre la grava que crujía nítidamente en la noche (Marsé 1962: 33).

Barcelona como tema, o paisaje, de amplio alcance constituye hoy una de las experiencias con más fortuna en nuestras letras, sean estas en lengua castellana o catalana. Una experiencia que empezaría a cuajar entre los escritores de la llamada —por el inolvidable J. M. Valverde— «pandilla seix-barraliana» (Valverde 1993). Piénsese particularmente en los versos o las novelas de J. Gil de Biedma, Carlos Barral, Juan y J. A. Goytisolo —e, incluso, en algún poema de Gabriel Ferrater—. Sin olvidarnos, claro está, de figuras *junior* de la talla de Juan Marsé y Luis Goytisolo, amén de un narrador tan valioso como Antonio Rabinad, no perteneciente al núcleo «duro» de este grupo pero que, por razones generacionales —nació en 1926—, sería injusto silenciarlo: otro tanto ocurre con Mario Lacruz, coprotagonista del presente artículo e incluso Andrés Bosch, autor de *Homenaje privado*, una novela también «barcelonesa» en exceso olvidada.

En todos estos escritores de la generación del medio siglo sobresale una mirada atenta hacia nuestra ciudad entendida como trasfondo visual, mas no exenta de un afán crítico por ahondar en las conductas, las emociones de sus habitantes, habitantes que pueden malvivir en el «bajo vientre» de Barcelona o, al contrario, asentarse en las laderas del Tibidabo (Goytisolo 1985: 235). Una dicotomía harto visible: por un lado, los seres que se hacinan en el Carmel, el Clot, el Poble Sec (Marsé, Rabinad, también F. González Ledesma). Por otro, aquellas criaturas que transitan por entre una arquitectura de regusto modernista, los jardines aromáticos —y sus senderos de crujiente grava— de la Bonanova o Sant Gervasi: los Goytisolo, Gil de Biedma o, asimismo, Mario Lacruz y su novela *La tarde*. Una Barcelona hoy disuelta físicamente y que conllevó, desde la década de 1950 hasta los primeros 1970, un culto literario de gran exquisitez, una exquisitez no libre de algún malestar ideológico: el «resentimiento / contra la clase en que nací», tal y como confesará sin rodeos Jaime Gil de Biedma (1962: 5-6).

La metrópoli, una «geografía anímica»

El arquitecto Louis H. Sullivan ha dejado escrito que una urbe es, ante todo, «el reflejo material del carácter de los seres que la habitan», a saber, «su imagen, su materialización» (Boelhower 1988: 275). Asimismo su compatriota William Carlos Williams comentó, al frente de *Paterson*, que «el hombre se asemeja, en gran medida, a una ciudad», y ciudad que, a su vez, «puede muy bien encarnar» las luces y las sombras del existir de cada uno de sus moradores, desde el nacimiento hasta el final de sus días, teniendo lugar, por tanto, un juego de mutuas resonancias emocionales, figurativas entre ambas partes (Williams 1992: xiv). Pero será Félix de Azúa quien mejor enumere esas afinidades que van brotando entre el sujeto y el espacio vivido por él, hasta componer una suerte

de «geografía anímica» donde la felicidad se anuda con el infortunio, y lo íntimo con lo público. Porque en

> «el paisaje biográfico de cada cual van entrando, desde que nacemos, muebles, rostros, panoramas, edificios, avenidas, cuerpos, monumentos, habitaciones, climas, parques, y cada uno de esos lugares está habitado de un modo peculiar» (Azúa 2007: 13).

Trasladando estas palabras a la más precisa ecuación, ahora, entre ciudad y novela —ambos términos se persiguen mutuamente— fácil resulta observar que en la novela, o novelas, de Barcelona subyacen muchas otras narraciones en forma de amplísimo murmullo. Y ello porque en sus calles, en sus casas crecen y se multiplican miles de historias públicas, o secretas, es decir, los relatos vividos o ideados inconscientemente por sus habitantes. Palabras, frases, conversaciones rotas o enteras que van y vienen sin sosiego: «Si je me promène dans les rues d'une métropole moderne, les mots m'attendent, m'assaillent partout», ha declarado Michel Butor (1982: 43).

Esa literaturización de la Barcelona, o Barcelonas, en forma de sucesivas sinécdoques está, por consiguiente, oscilando siempre entre lo lírico y lo conceptual, entre lo físico y lo abstracto: biografía, paisaje, estado anímico, reflejos matéricos, imágenes que brotan unas de otras... Sin la menor duda dicha literaturización irá tomando cuerpo a partir de los últimos 1950, estimulada sobre todo por el neorrealismo en su doble filo literario y fílmico. Pero hubo ya antes un clima teórico tendente a valorar a nuestra ciudad como tapiz de fondo o, incluso, como gran *heroína* para la escritura narrativa, experiencia hasta entonces poco habitual, salvo algún intento suelto en las letras catalanas del siglo XIX y del primer tercio del XX.

Barcelona, una ciudad sin novela

Tal preocupación es harto ostensible en los dos artículos que justifican estas cuartillas y que no han concitado, todavía, la debida atención por parte de la crítica. Según podrá comprobar el lector, no se trata de textos que pretendan acuñar con precisión una teoría de Barcelona como mito literario sino que, al contrario, dicha propuesta sobrevuela con cierta fuerza en algunos párrafos para luego desaparecer. Textos situados, además, en diversas épocas, cercanas, sí, en la cronología pero —teniendo en cuenta la densidad del momento histórico— extrañamente disímiles: son hijos, asimismo, de dos escritores pertenecientes a generaciones muy distintas. Por una parte, un artículo de Juan Ramón Masoliver (aragonés del año 1910), impreso en el semanario *Destino* el 3 de julio de 1943, con el título de «En esta ciudad». Por otra, el trabajo de un jovencísimo Mario Lacruz (Barcelona, 1929) «Novelistas de Barcelona que escriben en castellano», que vio la luz en la revista universitaria *Alcalá* el 10 de noviembre del 52, en un número dedicado a Cataluña y en cuyas páginas se deja oír la voz de siete compañeros más del grupo literario de 1950: Carlos Barral, J. M. Castellet, Jaime Ferrán, Juan Ferraté, Lorenzo Gomis, Joaquim Horta y Albert Manent.

En su artículo J. R. Masoliver hace mención a la frialdad, o desinterés, de los poetas y narradores por la Ciudad Condal, a diferencia de otras urbes europeas con mayor visibilidad en «películas, historias y novelas». Admite sin embargo que sí se adivina el complejo rostro de Barcelona en la novelística catalana de los años treinta, pese a que no cite ningún título: piénsese en obras como *Vida privada*, de J. M. de Sagarra; *Fanny*, de Carles Soldevila y, sobre todo, *Aloma*, de Mercè Rodoreda. Existía igualmente —reconoce Masoliver trasladándose ahora al siglo XIX— una tenue presencia barcelonesa en los versos de Verdaguer y Maragall: pero ello,

deja bien claro, «no basta». Por desgracia, se olvida de Narcís Oller quien, con *La Papallona*, transfiguró ya en materia narrativa la capital catalana:

> «amb la seva estructura laberíntica, les seves noves cadències, les seves distàncies en perenne mutació, la seva fragmentació d'objectes i arquitectures, el seu tràfec urbà, els seus sons, els seus crits» (Bonet 2010: 39).

Se lamenta, en fin, J. R. Masoliver de que no exista aún, a la altura de 1943, el escritor ávido por atrapar la «vida vivida» que bulle en tantos rincones de nuestra urbe. Una captura, una descripción a través de la «imaginación» y no, simplemente, por medio del acopio «enmarañado» de datos y más datos, según ocurre con los libros que examina, muy valiosos aun cuando supeditados en exceso a la divulgación histórica, la estampa costumbrista o la nostalgia autobiográfica. No se olvide, empero, que cuando Masoliver publica su artículo en el verano del 43 Ignacio Agustí tenía ya listo para la imprenta el original de *Mariona Rebull* —concluido en Zúrich a finales de 1942— y que se pondrá a la venta en los últimos días de junio del 44. Dicho título supondría ya, sin ambages, la ficcionalización de una muy particular Barcelona: aquella Barcelona alto-burguesa tan sobrecogida por la bomba anarquista del Liceo y que, en un sugerente ejercicio de transferencia metonímica, podemos ver emblematizada, tras la explosión, en «las perlas del collar» femenino «saltando por los peldaños» del gran teatro (Agustí 1945: 293).

Y a mediados del 45 se dará a conocer *Nada*, de Carmen Laforet: novela que, por primera vez tras 1939, reconstruye literariamente la Barcelona de aquel tiempo, en el doble plano público e íntimo: el «rumor de la gente» transitando por sus calles; las «luces siempre tristes» de los faroles; las «aceras teñidas de la humedad crepuscular» de una metrópoli misteriosa e inclemente (Laforet 1946: 11 y 132). Al paso que, en alguno de sus interiores —el piso «podrido» de la calle Aribau (Laforet 1946: 44)— va esparciéndose la descomposición de unos seres devastados por la Historia. Una historicidad bien patente y, sin duda, el máximo logro de un libro algo inestable, por culpa de los intensos escalofríos folletinescos que lo aquejan. A saber, pistolas ocultas; edificios exhibiendo las cicatrices de la guerra aún cercana; «esqueletos oxidados» de los buques semihundidos en el puerto y, a modo de contraste —chispa instintiva entre tanta negrura—, los labios de una «estatua blanca de Venus», en Montjuïc, pintados de rojo (Laforet 1946: 148 y 147). Diecisiete años después, y también en Montjuïc, otra escultura manchada «con lápiz de los labios» aparecerá en «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera» (Gil de Biedma 1962: 5)...

Ahora bien, las lamentaciones en boca de Masoliver por la inexistencia —a la altura del 43— de una narrativa que haga suya la ciudad de Barcelona, con sus paisajes múltiples y el hervidero de *relatos* que se agitan por entre sus piedras no nacen del vacío. Justamente en fecha tan temprana como 1935 había planteado Rafael Tasis esas mismas preocupaciones en «Barcelona i la novel·la», ensayo que examina con inigualable rigor las causas de tal carencia, una de ellas bien clamorosa: el tan obsesivo culto —un culto casi enfermizo— en favor de una muy concreta mitología rural. Considera, en efecto, que «Barcelona, malgrat ésser una pedrera inexhaurible de temes novel·lescos, malgrat donar-nos [...] en les planes dels diaris i en les converses de cada escala, arguments divertits, tràgics o grotescos [...] no té una novel·la pròpia». Para concluir que toda metrópoli que se precie de moderna debiera hacer suya una narrativa que hable de sus interioridades pues, con ello, *podrá ya reconocerse a sí misma*:

> «Barcelona necessita un estol de novel·listes que s'enamorin [...] de la seva grandesa i de la seva misèria. La història interna de les societats, més viva i autèntica que en les cròniques oficials, es troba en la novel·la i per a coneixe'ns [...] ens cal aquest espill idealitzat, però tanmateix fidel» (Tasis i Marca 1935: 111 y 123).

Un mapa literario de Barcelona

Esta propuesta de una novelística *de* y *para* Barcelona, iniciada por Rafael Tasis, y proseguida por J. R. Masoliver, se cierra con Mario Lacruz y su artículo del año 1953. Itinerario que no implica, por supuesto, la probable existencia de algún que otro texto teórico en una secuencia que va de 1935 hasta los iniciales 1950: he seleccionado, sólo, unos pocos síntomas de dicha preocupación en una época en que la crítica europea había resaltado ya la importancia de la narrativa de cariz urbano. No se olvide que esta tesis de R. Tasis nació al amparo de un monográfico que la revista londinense *The Bookman* dio a conocer poco antes bajo el enunciado de «The Literature and the Cities».

El título con que Mario Lacruz encabeza su colaboración para *Alcalá* no lleva a engaño: se trata de un recuento de los novelistas que escriben en castellano en la Cataluña del medio siglo. Ahora bien, el autor de *El inocente* dedica unos párrafos a reflexionar acerca de la presencia de Barcelona en la narrativa de aquella época: sin duda la porción más sabrosa del artículo. Reflexiona, por ejemplo, en torno a las aportaciones de Sebastián Juan Arbó y Luis Romero a la narrativa urbana —*Sobre las piedras grises* y *La noria*— que juzga muy discutibles y, al hilo de ello, propone que toda la geografía de Barcelona pueda ya ser novelizada pues cada barrio debiera tener *su* novela. Sugiere de esta manera un mapa literario que, observado desde nuestro presente, vemos que se ha cumplido con creces. Propuesta, sugerencia y cartografía que —confiesa— se despertó en él al leer *Sobre las piedras grises* y, especialmente, las obras de Ignacio Agustí *Mariona Rebull* y *El viudo Rius*, que elogia por su «fidelidad» en explorar el «estrato» de la «burguesía industrial», una burguesía que alcanza su plenitud en las espaciosidades un poco grisáceas del Ensanche. No obstante, añade Mario Lacruz, falta la «tercera Barcelona», todavía inédita, tras los libros de Arbó y Agustí. Aquella Barcelona, en suma, con pujos cosmopolitas, aristocratizantes, elitistas constituida por «Sarriá, Diagonal, Pedralbes; gran mundo. Nadie se ha atrevido con él».

Esa apuesta lanzada sobre el tapiz de la literatura daría sus frutos poco después, como es bien sabido. Conforme avance la década de 1950 irán naciendo textos encaminados a fijar su pupila en la «tercera Barcelona»: unos, novelescos; otros, poéticos. Nombres, versos, relatos a los que ya hemos aludido arriba. Y alcanzando, todos ellos, una sutil intersección entre el espacio (urbano) y el tiempo (histórico): el *cronotopo* en su plenitud, ciertamente, si vale el socorrido término de Mijail Bajtin. Intersección ungida, además, por los humores emocionales y la conciencia ideológica de una múltiple subjetividad literaria, nada indolente, muy al contrario siempre vivaz ante ese *paraíso cerrado* de la alta Barcelona, paraíso bello y, a la vez, algo perverso: los jardines de Sant Gervasi —avisa Mario Lacruz— estaban «rodeados de verjas»; unos jardines, un mundo, una clase social —anota ahora Jaime Gil— con «cierta tendencia / retráctil» (Gil de Biedma 1959: 44). Un punto medio en fin que, como línea de fricción llena de asperezas, segregará más y más *sangre lírica*: las heridas de la Historia, sin la menor duda.

Sólo resta indicar que la transcripción de los artículos de Juan Ramón Masoliver y Mario Lacruz —¡con más de medio siglo a sus espaldas!— ha sido por entero respetuosa. Hemos realizado simplemente unos leves retoques ortográficos y pro-

sódicos en los textos, de acuerdo con las actuales normas de la Academia Española de la Lengua, así como alguna enmienda a unos poquísimos errores tipográficos.

Juan Ramón Masoliver
«En esta ciudad»

Ignoro por qué circunstancias, mas cierto es que Barcelona —considerada como ciudad— no ha dado su medida en la literatura; no tiene, por así decirlo, buena ni mala Prensa. Mientras otras ciudades del Continente llenan —con sus calles, plazas y palacios— películas, historias y novelas; mientras conocen una suerte de especialización, que induce a autores distinguidos a escribir sobre ambientes, figuras, salones más o menos literarios y tertulias políticas y artísticas de las mismas, la nuestra se caracterizaba, hasta hoy, por su total ausencia en estas lides: como si nada dijese a la imaginación y al recuerdo de escritores y artistas.

Me objetaréis que ahí está Mossén Cinto, que ahí don Juan Maragall a quitarme la razón; pero sus elogios no corresponden a ese tipo de crónica menuda, de vida vivida a que arriba me refiero. Existe, lo sé, la excepción de los últimos diez años de novelística catalana, y el ambiente de determinadas publicaciones rosa; no basta. Y los libros que, desde la *Barcelona antigua y moderna*, de Pi y Aramón, y con mayor o menor fortuna, se han ido sucediendo sobre el tema específico barcelonés. Pero éstos no pasaban de diez o doce; pecando, además, de enmarañada erudición en su mayor parte. En cambio faltaba, y sigue faltando, la descripción, la interpretación por menor y poética de la ciudad en sus barrios, rincones, solemnidades, en su tradición y su presente, en sus hombres de otros tiempos y sus tipos del día. No existe, que yo recuerde, el esfuerzo por situar a Juan Boscán en la Barcelona de su tiempo; ni se nos explica cómo advino el cambio de mercaderes en industriales de nuestra gente, cuando la represión de los comuneros acabó con los obradores castellanos. El tema de los «capitanes de barco» de la Maresma, fundadores de las grandes firmas de Ultramarinos, de los indianos, de las navieras y de cuantos elementos contribuyeron a formar las grandes industrias en el Ensanche y, en definitiva, lo que hoy supone Barcelona, aún espera al novelista o al poeta que logre cantarlo con toda su grandeza. Y otro tanto se diga, de los avatares de una economía fortalecida en tres momentos de subversión y trabajosamente mantenida en otros tantos de calma; como de los problemas humanos que la sucesiva asimilación de masas forasteras ha introducido en la vida ciudadana.

Sin embargo, la universal nostalgia por un pasado próximo –fruto de una época desdichada en que naciones e ideales parecen en quiebra–, con la secuela de decoradores, consolas, y demás apaños para esconder la falta de personalidad y la carencia de valores creadores, nos ha traído —entre tanta desgracia— los afortunados elementos para ir colmando el vacío que deploramos. Gracias al barcelonesismo inteligente de un editor han aparecido, hasta hoy, cinco libritos enjundiosos,[1] y otros tantos o más se anuncian para fecha próxima.

Aquí están, pues, los libros: aunque no todos correspondan a lo que, me imagino, el editor se proponía y podíamos esperar nosotros. Me explicaré. La historia, pongo por caso, del Café y del Gran Teatro del Liceo en sí mismos nos puede interesar hasta cierto punto. Es decir, si esa historia se reduce a explicar cómo eran las butacas y palcos del uno; de quién los plafones pintados en el otro, el precio de una consumición o de un abono a luneta, el nombre y peripecias económicas del

[1] Joaquín M.ª de Nadal: *Barcelonerías*. Aurelio Capmany: *El Café del Liceo (1837-1939). El Teatro y sus Bailes de Máscaras*. Carlos Soldevila: *Gracias y desgracias de Barcelona*. Francisco Puig y Alfonso: *Recuerdos de un setentón*. Ricardo Suñé Álvarez: *Estampas barcelonesas*. Librería Dalmau. Barcelona, 1943.

cafetero de turno**;** los diversos estatutos que rigieron la vida social de la entidad; y demás lindezas de este o semejante tenor, creo, señores, que nos hemos equivocado de puerta.

Si se nos quiere brindar una serie erudita, con datos de archivo: un acopio de materiales para la Historia, bien está. Mas para ese caso reclamamos el tipo de monografía documentada (como el iniciado con *La Casa de la Ciudad*, de Ediciones Aymá), o de una obra de conjunto llevada a cabo con mayor empeño. Pero si la colección de referencia ha de cifrarse en volúmenes como el de Carlos Soldevila, o el de Puig y Alfonso, reconozcamos que el intento no se ha mantenido con excesiva constancia.

Gracias y desgracias de Barcelona, de Soldevila, es el examen agudo de nuestra idiosincrasia y de cien detalles del aspecto ciudadano, llevado a cabo por un barcelonés sensible. Aquí se clama por las plazas —cóncavas, a ser posible— y por los espacios de verdura, por unos ediles que comprendan y encarrilen el fatal crecimiento de la ciudad, por una mayor uniformidad y respeto urbanos; en fin, por todo aquello que preocupa, hoy en día, al hombre enamorado de su ciudad. Por el contrario, los *Recuerdos de un setentón* del señor Puig y Alfonso nos llevan idealmente a la Barcelona burguesa de nuestros padres y abuelos. La pugna entre liceístas y cruzados, los acróbatas del Circo Alegría y las delicias de los Campos Elíseos y del Prado Catalán; las tardes en el Café Cuyás, la merluza con guisantes del Estevet y el arroz de la Fonda de San Agustín; las *sibinas* de Pessicaína, y demás sistemas de transporte colectivo hasta las «catalanas» de nuestra infancia; las cabalgatas carnavaleñas del «Niu Guerrer» y los desfiles de las «collas de Sant Mus»; todo ello, amén de las vicisitudes del Ensanche y de la Exposición del 88, pasa por las páginas de este libro entretenido.

En *Barcelonerías*, de Joaquín María de Nadal, se recogen cien curiosidades de la sociedad de nuestros padres, a caballo sobre dos siglos. Y se recuerdan dichos y genialidades de patricios, costumbres de los «pollos» de entonces, mediocridades de la vida burguesa. Lo propio que, referido a nuestros días, y sustituyendo los nombres propios por la generalización de tipos, ha hecho Ricardo Suñé en sus *Estampas barcelonesas*. Dos libritos que se leen con agrado, más que por lo que dicen por lo que sugieren; y porque fijan y nos transmiten la gracia de un momento de la vida ciudadana.

Sin duda son estas las razones de la cordial acogida que el público ha dispensado a la colección de la Librería Dalmau. El empeño vale esto y más. Los buenos barceloneses (y lo son cuantos viven en esta ciudad) deben alentar este primer ensayo para cubrir un vacío vivamente sentido.

Artículo aparecido en Destino *(segunda época), núm. 311, 3 de julio de 1943, p. 10.*

Mario Lacruz
«Novelistas de Barcelona que escriben en castellano»

Poco va a quedar de la presente literatura española. No transcurrirán muchos años antes de que nosotros mismos, o los que nos siguen, se echen a reír ante lo que hoy se acepta como exquisito en poesía, pongo por caso, con la misma risa que causaría a un clásico la tortuosa obra de *Euphues*. ¿Qué papel está reservado a la novela? ¿Cuál a los novelistas de Barcelona que escriben en castellano?

En Sebastián Juan Arbó tenemos un ejemplo magnífico de saludable dificultad idiomática. Alguien ha dicho que Arbó se traduce a sí mismo, pero eso, ¿qué importa? Su estilo acaso no sea un curso de perfección prosódica —tampoco lo fue el de Baroja—, pero él lo utiliza con la eficacia seca de un hombre de la tierra; en este sentido sabemos que no nos com-

plicará la vida. Sólo cuando trate de darnos bellas frases nos recordará su poca disposición para conseguirlas. Bartolomé Soler, en cambio, nos muestra el otro camino que puede tomarse partiendo del mismo punto: la superación de la dificultad; el mismo camino que recorrió en su totalidad Unamuno, a quien la primitiva dificultad de su castellano convirtió en filólogo. Soler no sólo nos muestra su gran dominio del castellano, sino una amplia información de dialectos exóticos. ¡Cuántas imágenes literarias para describir un cafetal, minuciosas, coloreadas y administradas pródigamente, pero que no pueden dar una idea aproximada de lo que pretenden describir, si el lector no ha visto nunca un cafetal, innecesarias si el lector lo ha visto! (Con el *bwana* Soler da gusto viajar.)

Volviendo a Arbó, él no tiene miedo provinciano, porque su provincianismo es consciente y sensato. Hombre de las tierras del Ebro, se desenvuelve bien en ellas. Su ciclo metropolitano iniciado con *Sobre las piedras grises* no señala ningún ascenso. En Arbó —cuya obra, por su magnitud y trascendencia lo sitúa al frente del mundillo novelístico de Barcelona—, como en Cela —pareja situación en Madrid—, se observa idéntico fenómeno: primacía del campo. Entre *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*, me quedo con el *Pascual Duarte*; tampoco vacilaría entre *Tino Costa* y *Sobre las piedras grises*. Esta primacía de la tierra, tan acusada en ambos, debía producir, naturalmente, una corriente de ruralismo; en Cela y Arbó, justificada; en sus seguidores, insoportable. Los ruralistas, antes de meterse bajo sus mármoles blancos y fríos, tirarán aún bastante tierra dentro de sus sepulcros.

A propósito de *Sobre las piedras grises*, recuerdo que su aparición me hizo pensar en una triple Barcelona de contornos bien dibujados. La que describe, en cierto modo, Arbó, que llega hasta la plaza de Cataluña y se extiende lateralmente hacia las barriadas fabriles: la Barcelona apta para el tipismo. Otra, que llega desde la plaza de Cataluña hasta la Diagonal: el ensanche y su uniformidad aparente, la Barcelona sórdida y pequeño-conservadora, los colmados, el fabricante de poca monta, el tranvía y el tendero. Ésta refleja uno de los rasgos más acusados de Barcelona; los que recoge, en buena parte, Ignacio Agustí con sobriedad de medios. Claro que Agustí apunta al estrato más elevado socialmente de esta clase media, pero sus dos novelas —comienzo también de un ciclo— recogen con fidelidad, objetividad casi únicas, el espíritu de la burguesía industrial. La tercera Barcelona es Sarriá, Diagonal, Pedralbes; gran mundo. Nadie parece atreverse con el gran mundo de ninguna población española. Sólo algún caso aislado: Carlos Martínez-Barbeito con sus *Pasiones artificiales*, libro escrito con inteligencia, penetración psicológica y exacto sentido de la forma. ¿Por qué ese temor? ¿Acaso es éste un mundo poco interesante?

Muchos han reprochado a Luis Romero su visión superficial de Barcelona. Cierto. No ha calado hondo. Pero eso, ¡qué importa! ¿Trataba él de escribir «la novela de Barcelona»? Si este fue su propósito, pecó al anteponer el análisis a la síntesis; pecó doblemente al olvidar que el hombre es más importante que la circunstancia, que una suma de figuras no puede producir un paisaje. Luis Romero nos entorna, en cambio, una puerta abierta largo tiempo en otras latitudes; aligera la técnica narrativa y busca un contacto con la novela moderna: concretamente, la americana.

También a Ricardo Fernández de la Reguera podría incluirse entre los novelistas barceloneses que buscan este contacto. Toques de realismo y poesía, situaciones violentas, preocupación expositiva y esquematismo. No hablo de ideología americana; no deseo mal a nadie. Ana María Matute ha sufrido la influencia de este novelista de excepción llamado Faulkner. Su *Entre Julio y Termidor*, no aceptado por la censu-

ra, era una buena prueba de ello. Tratándose de una novelista joven, esto no es reproche en absoluto; al contrario. Revela un acierto en la elección de maestros. Ana María Matute posee un vigor nada frecuente entre novelistas femeninas que le permitirá darnos una obra muy interesante.

Noel Clarasó, a medida que escribe, va disparando los fuegos de artificio de su ingenio. Sus novelas son esclavas de la agudeza del autor; su único mérito es, precisamente, haber cultivado un género del que nuestra literatura actual está huérfana casi en absoluto.

No he mencionado a José Pla, considerando que no es justo englobarlo entre los novelistas, pese a muestras muy logradas, sobre todo en catalán. No es mi propósito enumerar, de modo que no caben las omisiones. De algunos autores no tengo elementos suficientes para formar un juicio completo. Joaquín Montaner —poseedor de una prosa grave y noble como la de hace un par de siglos— cultiva la novela y el teatro con éxito y premios; su nombre cierra esta breve lista de autores consagrados. No hay que olvidar a Susana March.

En conjunto no se puede hablar de unidad ni existe una diferenciación fundamental del resto de novelistas españoles; contrapuestos a ellos, los novelistas citados no señalan caminos especialmente distintos. La diferencia sería más apreciable tratándose del grupo que escribe en catalán, que presenta una mayor cohesión.

Artículo aparecido en Alcalá*, (Madrid-Barcelona), 20. 10 de noviembre de 1952, p. [4].*

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Agustí, Ignacio (1945). *Mariona Rebull*. Tercera edición. Barcelona: Destino.

Azúa, Félix de (2007). «Los Trías de Barcelona». *El País* (Cataluña), 11.048 (10 de septiembre), p. 13.

Boelhower, William (1988). «Avant-garde Autobiography: Deconstructing the Modernist Habitat». En: *Literary Anthropology*. Edición de Fernando Poyatos. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Bonet, Laureà (2010). «Pròleg. *La Papallona*, de Narcís Oller: els murmuris, les llums i les ombres de Barcelona». En: Narcís Oller, *La Papallona*. Valls: Cossetània Edicions.

Butor, Michel (1982). «La ville comme texte». En: *Répertoire V*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Gil de Biedma, Jaime (1959). «Infancia y confesiones». En: *Compañeros de viaje (1952-1958)*. Barcelona: Joaquín Horta, Editor.

–(1962). «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera». En: *Cuatro poemas morales*. Barcelona: Joaquín Horta, Editor.

Goytisolo, Juan (1985). *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral.

Lacruz, Mario (1955). *La tarde*. Barcelona: Luis de Caralt.

Laforet, Carmen (1946). *Nada*. Cuarta edición. Barcelona: Destino.

Marsé, Juan (1962). *Esta cara de la luna*. Barcelona: Seix Barral.

Tasis i Marca, Rafael (1935). «Barcelona i la novel·la». En: *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*. Barcelona: Publicacions de «La Revista».

Valverde, José María (1993). Entrevistado por Laureano Bonet en Barcelona, 5 de enero. Barcelona: Archivo Personal de Laureano Bonet.

Williams, William Carlos (1992). *Paterson*. Edición de Christopher MacGowan. New York: New Directions.

Àlex Mitrani

Juan Ramón Masoliver i les Biennals Hispanoamericanes: enigmes i matisos d'un punt d'inflexió*

Tenim establert un relat prou consensuat i estable sobre l'evolució artística a Espanya i Catalunya en els anys de postguerra. És un relat bàsic, però validat per un gruix suficient d'estudis històrics i per les manifestacions de la memòria col·lectiva: exili i repressió dels artistes no afins al Règim, imposició d'una estètica feixista de consistència i durada limitades, modestes però progressives iniciatives independents de recuperació dels llenguatges moderns i de la seva visibilitat, oportunista però exitosa operació del Govern per apropiar-se després del treball de les opcions d'avantguarda. Aquesta seqüència és essencialment vàlida si es vol matisar que el període va estar marcat pels dobles jocs, la censura i la manipulació, les ocultacions i les estratègies de resistència, perversió i alliberament. L'ambigüitat és, en definitiva, estructural de l'època, tot i que no ho fossin els principis i les actituds de cadascú, els d'un bàndol i els de l'altre, amb el permís dels que transitaren, per oportunisme o supervivència, entre ambdós. Això constatat, són encara molts els esdeveniments i els processos que resten pendents d'estudiar acuradament. Les recerques corresponents portaran encara, probablement, a una revisió sensible de les dinàmiques i el rol dels protagonistes del període.

Hi ha un cert consens en considerar que la manifestació més important i suposadament irreversible de la rehabilitació de la modernitat artística en l'àmbit oficial van ser les Biennals Hispanoamericanes d'Art. A la miríada d'iniciatives de diversos graus d'independència durant la segona meitat del anys quaranta li correspondria l'honor del pioner: els Salons d'Octubre, Dau al Set, el Salón de los Once, etc. Les Biennals Hispanoamericanes, enfront d'aquestes, es van distingir per la seva ambició, pels mitjans i el ressò, i per la seva organització des dels estaments oficials. El crític Cesáreo Rodríguez-Aguilera, d'indubtable perfil progressista i democràtic, afirmava que

> «las bienales hispanoamericanas, con la amplia difusión derivada de su carácter oficial, contribuyeron poderosamente a la asimilación por el público de los principios de libertad del arte moderno, y al entendimiento de sus formas y su lenguaje. En su relación con otras exposiciones internacionales, prepararon el triunfo del nuevo arte español de la posguerra y favorecieron el reconocimiento de sus maestros precursores» (Rodríguez-Aguilera 1986: 123).

A la introducció de la monumental cronologia *España: medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*, Calvo Serraller recordava: «El primer y más trascendental acontecimiento artístico de la década de los cincuenta tuvo, aunque resulte paradójico, un apoyo institucional, me refiero a la

* La realització d'aquest article s'emmarca dins del grup de recerca «Teoria i crítica de les arts plàstiques a Catalunya, València i Balears, 1880-1950». Referència: HAR2009-13397, Universitat Pompeu Fabra.

Primera Bienal Hispanoamericana de Arte» (Calvo Serraller 1985: 52).

Es van celebrar tres Biennals Hispanoamericanes, la primera a Madrid el 1951, la segona a l'Havana (amb un any de retard, el 1954) i la tercera a Barcelona el 1955, organitzades per l'Instituto de Cultura Hispánica. Aquest òrgan oficial va ser fundat el 1946 i va ser dirigit per Alfredo Sánchez Bella fins el 1956. Amb una activitat editorial molt important, l'Institut tenia una funció propagandista, a partir d'un discurs i dels contactes internacionals d'un catolicisme conservador (Marzo 2007). El ministre d'Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez —representant també del catolicisme nacional de nou esperit pragmàtic que prengué les regnes del Govern espanyol després de la desfeta del feixisme a la Segona Guerra Mundial, un cop constatada la inviabilitat de l'aïllament autàrquic del franquisme—, apadrinava l'Institut i li donava suport en el projecte de les Biennals. Aquestes pretenien reunir, en una estructura organitzada per àmbits nacionals diferenciats, artistes de diferents estats hispanoamericans, per tal d'obtenir la projecció internacional d'Espanya i superar l'aïllament polític i cultural del país de manera controlada. De fet, sembla una iniciativa bastant improvisada, el mateix any 1950. Fins al moment, des de l'administració els esforços es concentraven en el replantejament del Museo de Arte Moderno que el 1951 passaria a ser Museo de Arte Contemporáneo, sota l'impuls de Ruiz-Giménez (Jiménez Blanco 1989).

La nova historiografia estudia les Biennals com un episodi fonamental de la història ideològica i les estratègies polítiques del franquisme. Essent conscients del rerefons polític, des de la història de l'art s'ha acceptat que van suposar un pas important en la progressiva assimilació i apropiació de l'art contemporani per part dels estaments oficials i del públic general, procés que es va concretar en la III Biennal, malgrat l'eclecticisme de les propostes. Una qüestió que encara s'hauria d'esclarir, i que permetria enllaçar ambdues perspectives, la política i l'artística, és el paper que hi va tenir Juan Ramón Masoliver, que sabem que va ser destacat. Intentarem apuntar algunes pistes i hipòtesis que permetin obrir el camp de lectures sobre uns esdeveniments carregats d'ambivalències, d'esperança i de mala consciència, d'empenta i de limitacions.

Sobre l'origen de les Biennals, hi ha una pista que mereix ser estudiada. Fa uns anys, la pintora María Jesús de Solá (Osca, 1922) ens va indicar en una entrevista que una de les iniciatives del Grup Lais, del qual va ser fundadora, fou l'impuls de la idea de la Biennal. Temps després, el 19 de març del 2010 a Barcelona, vàrem repetir l'entrevista per tal d'esclarir una afirmació que ens va semblar si més no atrevida. Som conscients de la fragilitat del testimoni oral i de la dificultat per a contrastar-ho, ja que procedeix d'un protagonista i/o testimoni directe de l'episodi en qüestió i, a més, ha quedat isolat per l'inexorable pas del temps. La subjectivitat, les reconstruccions que n'exerceix tota memòria personal i la manca de contraversions són limitacions evidents d'aquests documents. No obstant això, aquesta fragilitat i la solitud també els fa preciosos. A la pregunta sobre com es va desenvolupar l'origen de les Biennals, María Jesús de Solá contestava: «Se nos ocurrió hacer esto de las Bienales Hispanoamericanas de arte», i precisava que «nos metimos en un cacao tremendo pero nos divertimos mucho». Quan li férem notar que la primera es va celebrar a Madrid, respongué: «Pero se organizó desde Barcelona». La iniciativa passaria a la capital per exigència de les autoritats («bueno, pues se hace en Madrid, y así están contentos») i amb la voluntat d'obtenir el suport logístic necessari: «Allí se le dio el cariz oficial que necesitábamos».

Sembla que inspirats pel model del Saló d'Octubre, els membres del Grup Lais volgueren organitzar una iniciativa que els permetés exposar la seva obra amb repercussions

internacionals. Altres comentaris de María Jesús de Solá encaixen amb els fets, com quan recorda la insistència davant Joan Ainaud de Lasarte, director dels Museus d'Art de Barcelona: «estaba Ainaud de Lasarte... le pedíamos... pero no nos podía dar... para la Bienal nos dejó un local en el parque [correspondria amb la Exposición Regional Preparatoria de la I Bienal, al Museu d'Art Modern de la Ciutadella]». Naturalment, si aquesta iniciativa va partir realment del grup d'artistes de Lais, van necessitar d'alguna figura mediadora. Aquest paper el va assumir Juan Ramón Masoliver. Primer, per empenta personal: «Masoliver era muy emprendedor... así como los demás se retraían él se implicaba». Després per implicació personal amb els artistes: «Era uno de los nuestros, como un pintor más... estaba muy metido en nuestras cosas, en las tertulias, nos proporcionaba cosas... era inteligente, colaboraba generosamente».

El Grup Lais va ser fundat el 1949 i estava composat en aquell primer moment per Santi Surós, Antoni Estradera, Modolell, María Jesús de Solá, Ramon Rogent, Manuel Capdevila i Josep Hurtuna, artistes reunits tots ells sota el paraigua del Reial Cercle Artístic de Barcelona. Lais va ser una de les primeres iniciatives col·lectives de l'art d'avantguarda a la postguerra. El seu Manifest Negre (novembre de 1949) representava una promulgació de la fonamental llibertat creativa dels artistes, rebutjant els condicionants comercials i crítics i apel·lant a una concepció purista de l'art. A diferència dels manifestos d'avantguarda de principis de segle, no establia un sistema de principis tancat: complia una funció de reconstrucció més genèrica, pertinent en una època on la *tabula rasa* havia esta feta no per cap radicalisme artístic sinó per la destrossa cultural durant la guerra i en la dinàmica reaccionària i autarquia de postguerra.

Encara que no ha estat prou estudiat, Rodríguez-Aguilera confirmava el paper mediador de Lais:

> «En aquellos primeros años de la década de los cincuenta, cuando los artistas más innovadores del grupo Dau al Set apenas si venden la mitad de la edición de su revista, que casi nunca sobrepasa los cien ejemplares, y son mirados con desdén, el Grupo Lais realiza una labor positiva, al ser acogida su obra, innovadora frente al "academicismo", por determinados sectores, con interés y complacencia» (Rodríguez Aguilera 1986: 106).

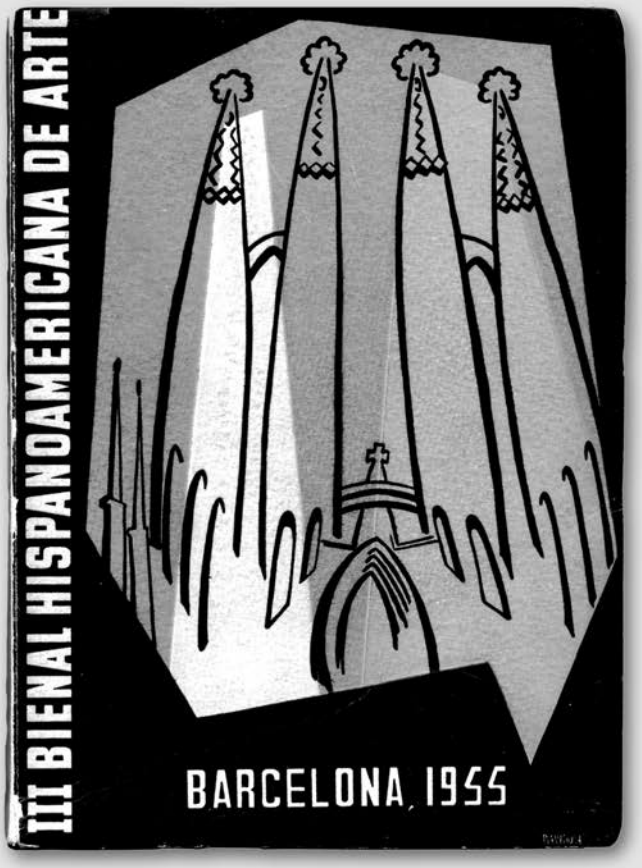
Ja el juliol de 1949, Modolell organitzava una «reunió d'amistat» entre Lais i un grup de crítics (Masoliver, Joan Trias, Joan Cortès i Sebastià Gasch) que podria ser una de les trobades que engegaria la posterior col·laboració (Marín 2006: 110-111). Un argument a favor del relat de Solá és que els membres del Grup Lais van participar a la Biennal, per bé que no tots tenien una presència forta en els entorns d'avantguarda i que fins i tot llavors podien considerar-se figures relativament secundàries (amb les excepcions de Planasdurà, Hurtuna i Ramon Rogent). Cal tenir en compte que alguns dels protagonistes de la segona avantguarda que exposaven llavors al Salons d'Octubre i que havien estat triats per l'exposició preparatòria van quedar posteriorment fora de la tria per la Biennal, excepte alguna figura clau com Tàpies. Més tard, Planasdurà, segurament líder de Lais i company de María Jesús de Solá, faria la portada i el cartell de la III Biennal, celebrada a Barcelona.

La comissió organitzadora de l'exposició regional de la primera Biennal estava formada per l'escultor Josep Clarà (president), el pintor Antoni Ollé (vicepresident), el mencionat Joan Ainaud de Lasarte, els crítics Alberto del Castillo i Joan Cortès, el promotor dels Salons d'Octubre, Víctor M. d'Imbert, el professor i crític Luis Monreal (tots ells vocals) i Juan Ramón Masoliver (secretari). La Junta Organizadora

Central, sota la presidència d'Alfredo Sanchez Bella de la I Biennal, mostrava una reducció de la presència catalana a la figura d'Ainaud de Lasarte i de Masoliver, justament les dues figures evocades per María Jesús de Solá. El Jurado de Selección estava format per la junta organitzadora i, significativament, el suport d'alguns crítics, conduïts per la figura dominant d'Eugeni d'Ors. En una posició superior a la de Masoliver, en un càrrec que pot semblar paral·lel, estava Leopoldo Panero, amb el títol de Secretario General de la Exposición Bienal. El jurat distribuïa 38 premis, estatals i privats (hi participaven empreses com Domecq, González Byass, Wagon Lits, Iberia). L'índex del catàleg ens en descriu els diferents apartats. És interessant veure, després de la presentació general d'Eugeni d'Ors, qui va prologar cadascun dels àmbits: «pintura hispanoamericana» (Rafael Santos Torroella); «pintura española de hoy» (Enrique Lafuente Ferrari); «la pintura en el Palacio de Exposiciones del Retiro», que incloïa el gruix de l'aportació catalana, molt important (Masoliver); el «Museo Arqueológico», on es trobava una representació, clarament reduïda respecte a l'espanyola, dels països hispanoamericans, amb la inclusió de països de presència absolutament testimonial, com els Estats Units o Argentina per tal de cobrir l'expedient; «Palacio de Cristal», que acollia l'aquarel·la, el dibuix i el gravat (Sánchez Camargo); «la escultura en la Bienal» (Ricardo Gullón); i «arquitectura en la Bienal» (José Camón Aznar).

Destacaven també les exposicions monogràfiques on es combinaven artistes hereus del Noucentisme (Sunyer, Clarà) i diversos precursors de la pintura contemporània (Nonell, Pidelasserra, Darío de Regoyos, Solana) amb la presència de la figura de Dalí com a estendard d'una avantguarda afecta al Règim i, en les mateixes paraules de Dalí, alternativa al comunisme internacional de Picasso. Miró no va voler participar-hi, decisió que Masoliver lamentà lacònicament tot remarcant la seva importància cabdal. En el seu text, inclòs en el catàleg de l'exposició, argumenta el protagonisme absolut de l'anomenada «escola catalana», a qui dedica tota la atenció, encara que hi presentés un àmbit que incloïa artistes de tota Espanya. Tal com ressenya Miguel Cabañas Bravo (1996a: 270), la Junta Organizadora Central es va desplaçar, excepcionalment, a Barcelona, per tractar de la selecció d'artistes catalans, ja que la comissió catalana hi volia tenir plena autonomia, conflicte que va donar peu a un desmentit de la premsa i l'anulacio de les invitacions als artistes que s'hi havien fet fins al moment. Aquest gest sembla revelador de la força de la secció catalana. Qui sap si l'autoritat que demostrà en aquesta ocasió derivava d'un protagonisme inicial en la concepció del certamen. Sota el secretariat de Masoliver, s'hi convoca una reunió informativa amb els artistes triats, que se celebra, significativament, en el Reial Cercle Artístic. La tria d'il·lustracions del catàleg n'ofereix una selecció eclèctica que té valor programàtic, amb voluntat d'encabir-hi diferents tendències o artistes destacats. Els catalans que hi apareixen són artistes clàssics com Amat i Durancamps, així com a l'inefable Dalí, però sobretot hi destaca la nova generació. Hi trobem a Tàpies i Aleu (que hi participaven amb la resta de Dau al Set i un altre artista afí com García Vilella), però la resta són membres de Lais: Hurtuna, Capdevila, Planasdurà i Rogent, que destaquen per sobre dels pocs moderns espanyols com Millares i Mampaso.

El discurs inaugural del ministre Joaquín Ruiz-Giménez (Calvo Serraller 1985: 304-305) explicitava el posicionament oficial respecte al missatge i continguts de la Biennal, així com, sota una retòrica d'entusiasme estètic, la voluntat de conduir una lectura correcta i ortodoxa hispànico-catòlica de l'art modern: «Por lo que toca a las creaciones artísticas, el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino el reflejo de los dos eternos escollos de la política



Enric Planasdurà: Coberta del catàleg de la III Biennal Hispanoamericana, 1955.

dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria». Defensa, doncs, una falsa neutralitat en nom de l'art per l'art i amb una deriva espiritualista: «Lo auténtico es siempre impolítico; lo inauténtico del arte —esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora— revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política». Sota l'aparença de liberalisme, també polític a la manera de les opcions en pro de l'abstracció als Estats Units, el ministre

encobrirà arguments característics de la desconfiança envers l'avantguarda en situar-se contra el «falso universalismo» i «el último grito».

Encara que aquest discurs, com tota la Biennal, tingués una dimensió política que no devia escapar als participants, per a la majoria l'ocasió havia d'aprofitar-se. Les plataformes independents eren sovint molt locals. En aquells anys, Masoliver col·labora amb altres iniciatives de suport a les arts plàstiques, en alguns casos modestes. Tal com recorda el pintor Joan Capella a la seva biografia (Gómez Ballesta 2004) en uns termes molt semblants als que empra María Jesús de Solá, el paper de Masoliver va ser fonamental en l'organització del Premi Montcada i Reixac, sent el responsable de la constitució mateixa del jurat. Dintre d'una certa moderació, el premi apostava per la modernitat de manera decidida i avançada, com testimonia la creació d'una categoria especial per a la fotografia.

La II Biennal és la pitjor coneguda de totes. Celebrada, després de nombroses dificultats, a l'Havana, és difícil saber exactament quins van ser els criteris de selecció i si les opcions d'uns o altres van ser més o menys determinants. Fins i tot el repertori dels artistes participants és dubtós i varia segons les versions. El relatiu fracàs de l'edició estrangera de la Biennal no va fer desistir els organitzadors de celebrar una tercera, aquest cop a Barcelona, qui sap si el lloc d'on va sortir la idea originària i, en tot cas, nucli de les recerques d'avantguarda en les arts plàstiques a Espanya en l'època.

La III Biennal Hispanoamericana va ser un esdeveniment cabdal en la història de l'art espanyol i, de fet, provocà un intens debat en els mitjans. D'una banda s'hi consumava la desfeta de l'art retrògrad i banal, habitual en el mercat de l'art de postguerra. De l'altra posava en evidència la dualitat entre els artistes conservadors i la nova generació forçosament avantguardista. El contrast es va posar de manifest en la polèmica crítica al voltant de Josep de Togores i Antoni Tàpies, que causà un gran efecte entre els joves i renovadors, i va marcar la pauta de l'evolució de l'art en els propers anys cap a l'abstracció.

De nou el discurs del ministre Joaquín Ruiz-Giménez, «Diálogo y entendimiento para el arte actual», procurava marcar una pauta determinada. Aquesta vegada l'argumentació prenia un to teològic i cristià, amb cites de Sant Agustí i Fray Luis de León, per acabar amb una cínica declaració d'imparcialitat:

> «La actitud del gobernante ante una manifestación cultural como ésta debe ser —según tuvimos ya ocasión de expresarlo en la inauguración de la primera bienal— una actitud de respetuosa observación. El gobernante no tiene por qué tomar postura en el orden de las manifestaciones artísticas contra esta o contra aquella tendencia, en tanto en cuanto tendencias artísticas» (Ruiz-Giménez 1955: 9).

Finalment, Ruiz-Giménez agraïa la col·laboració dels Estats Units «que han querido honrarnos con su participación», en realitat una participació més testimonial que no pas oficial.

A la Biennal de 1955, Masoliver, que formava part del comitè executiu, ostentava el càrrec de Secretario General Delegado en Barcelona y Comisario, a més de formar part del Comité de Instalación. La funció de Masoliver seria executiva i organitzadora: ell mateix envià les cartes als artistes comunicant la seva selecció i especificant detalls tècnics com les condicions de préstec. Aquesta funció completava i reforçava el seu protagonisme en el jurat de selecció. Que Masoliver tenia cert ascendent sobre l'influent Saló d'Octubre (que a través d'Imbert va obtenir un espai específic dins la Bien-

nal) ho demostra que hi integrés artistes sota la seva protecció, com el montcadenc Joan Capella. El reportatge de Masoliver sobre aquella edició del Saló a *El Correo Catalán* anava il·lustrat amb una reproducció del «Paisatge blau» de Capella. Tot indica que, si bé no depenia totalment d'ell la selecció dels artistes com succeeix amb els comissaris actualment, ja que hi intervenien altres persones, sí que tenia una funció de coordinació d'interessos i una capacitat d'intervenció directa per tal de donar forma a les exposicions, incloent-hi figures particulars. La presència constant dels Lais podria deure's, doncs, a una complicitat primera. El fet que se li atorgui, com de passada, el nom de «comissari» no deixa de ser significatiu.

El primer premi de pintura es va concedir a l'equatorià Oswaldo Guayasamin, practicant d'un indigenisme que derivaria en un expressionisme clarament reivindicatiu. Encara que figures amb gran predicament en l'estranger com Antoni Clavé no van voler participar-hi i malgrat les pressions que va rebre, la Biennal va ser un èxit en l'àmbit espanyol. Després, però, va arribar l'avortament de les següents edicions a causa de la manca de suport internacional i de complicitats: no es podia forçar la diplomàcia fins a aquest punt. A partir d'aquí la política artística va ser una altra, la de centrar-se en mostres existents a l'estranger i enviar artistes de prestigi a les Biennals (Sao Paulo, Alexandria, Tokio, etc.), i organitzar exposicions d'art espanyol. Aquesta seria ja una operació a gran escala, liderada des de Madrid, que superava les iniciatives personals i inicialment independents, i conduïda ara per un personatge amb plena dedicació a la gestió d'exposicions, un comissari en el sentit més actual del terme, Luis González-Robles.

Masoliver formà part de l'organització de les Biennals des del principi. Podria haver nascut la Biennal d'una proposta ingènua per part d'uns artistes barcelonins i ser traslladada a Madrid a través de la figura de Masoliver i dels seus contactes? Valdria la pena confirmar o desmentir aquesta possibilitat. En tot cas, sembla indubtable l'existència d'un eix d'influència Lais-Masoliver en l'organització i la visibilitat a la Biennal de Madrid, que es desborda en la barcelonina. Encara hi ha molta feina de recerca per fer. Hi ha interrogants essencials que una època complexa i un episodi d'estratègies i ocultacions amaguen: va impulsar o va aprofitar el Govern les iniciatives particulars dels artistes? Quin era el paper equivalent al de l'actual comissari: un mer coordinador o un director? Panero o Masoliver van ser figures que, inserides o ben relacionades amb el Règim, van saber exercir la seva influència per afavorir iniciatives i peticions dels artistes. El seu paper ambivalent és el producte d'un temps que, amb indulgència, podríem qualificar de kafkià. Encara ens sorprèn com hi va sobreviure l'entusiasme artístic.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

CABAÑAS BRAVO, Miguel (1996a). *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

-(1996b). *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CALVO SERRALLER, Francisco (1985). *España: medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*. Vol. 1. Madrid: Fundación Santillana / Ministerio de Cultura.

GÓMEZ BALLESTA, Jorge (2004). *De part teva*. Montcada i Reixac: Ajuntament de Montcada i Reixac.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (1989). *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza.

MARÍN, Maria-Isabel (2006). *Primera aproximació a 125 anys d'història: Cercle Artístic de Barcelona, 1881-2006*. Barcelona: Reial Cercle Artístic.

MARZO, Jorge Luis (2007). *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo (1986). *Arte moderno en Cataluña. Examen de qué cosa sea arte y qué cosa modernidad*. Barcelona: Planeta.

RUIZ-GIMÉNEZ, Joaquín (1955). «Diálogo y entendimiento para el arte actual». *Mundo Hispánico*, número especial.

VIVANCO, Luis Felipe (1951). *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: Afrodisio Aguado.

El VIIIè Saló d'Octubre dins la III Biennal Hispanoamericana. Víctor M. d'Imbert i Joan Ramon Masoliver

L'art català de postguerra no es podria entendre sense saber què van ser i què van suposar en el seu context els Salons d'Octubre. Els anomenats Salons d'Octubre foren unes exposicions col·lectives que es celebraren anualment a Barcelona, entre els anys 1948 i 1957, concretament a les Galerías Layetanas, situades a l'actual Gran Via de les Corts Catalanes, en aquell moment rebatejades amb el nom d'Avenida José Antonio, menys dos exposicions, el VIIIè i el Xè Saló d'Octubre, els anys 1955 i 1957, que tingueren lloc al Palau d'Exposicions del Parc de la Ciutadella.

Segons les bases escrites el mes de juny de 1948 (text mecanografiat de dinou pàgines dipositat a l'Arxiu Imbert), quatre mesos abans de la primera exposició, els fundadors d'aquesta iniciativa foren el crític d'art Josep Maria de Sucre, l'escultor Francesc Boadella i els pintors Francesc Fornells Pla, Jordi Mercadé i Àngel López-Obrero, si bé, ja des de l'inici, concretament des de finals del I Saló i fins el Xè i darrer, hi apareix un nom cabdal per a la consecució d'aquest projecte, el de Víctor M. d'Imbert.

Entorn el tema de la fundació, els inicis dels Salons d'Octubre i la tasca duta a terme per Imbert, en una entrevista de Sebastià Gasch al pintor cordovès Àngel López-Obrero aquest comenta:

> «Nos faltaba empero, para realizar nuestro vasto plan, una persona "neutral", no artista, pero amante del arte y lo suficientemente dotada de entusiasmo y desprendimiento para convertirse en nuestro representante oficial, nuestro delegado en el terreno administrativo. Esta persona ha sido desde el primer momento don Víctor María de Imbert Manero» (Gasch 1949).

En el llibre de memòries del pintor Jordi Mercadé, *Nou converses amb Jordi Mercadé*, que recull una sèrie d'entrevistes mantingudes entre el pintor i l'historiador Enric Jardí, concretament en el capítol dedicat a «Les primeres exposicions», aquest parla sobre el paper d'Imbert: «[...] al Saló d'Octubre exposà l'Anita Solà esposa de Víctor M. d'Imbert que, a partir del segon any, quan jo era a París, dugué el pes de l'organització» (Jardí 1985: 84).

Tant Àngel López-Obrero com Jordi Mercadé fan referència en les seves intervencions al delegat administratiu que dugué el pes de l'organització dels deu Salons d'Octubre. El mateix Imbert parla dels inicis dels Salons d'Octubre en una entrevista concedida al *Diario de Barcelona*:

> «En el año 1948, como lógica consecuencia de un patronazgo que llamábamos "en cadena", y gracias al cual unos cuantos amigos subvencionábamos a determinados artistas jóvenes. De esta forma quienes empezaban, o simplemente no podían con los gastos iniciales de una exposición, podían exponer a través del Salón de Octubre» (*Navigator* 1955a)

A través d'aquests tres textos de dos dels membres fundadors, els pintors Àngel López-Obrero i Jordi Mercadé, i del delegat administratiu, Víctor M. d'Imbert, ens adonem que els Salons d'Octubre foren possibles gràcies a la convergència de dos factors decisius: per una banda, la iniciativa d'un grup d'artistes que volien trencar amb el monòton esdevenir artístic de la Barcelona de la postguerra, realitzant unes obres de caire més experimental o avançat i que volien unir-se per exposar i donar a conèixer la seva feina; per altra banda, la tasca organitzativa realitzada per Víctor M. d'Imbert que, juntament amb altres col·leccionistes d'art i mitjançant el seu suport econòmic, permeteren que aquesta iniciativa es dugués a terme.

Víctor M. d'Imbert Manero (Barcelona, 1903-1978) havia nascut en el si d'una família de petits empresaris propietaris d'un magatzem de xapa perforada i d'una botiga de trens elèctrics en miniatura, situada a la Via Laietana, 38. La seva passió per l'art s'originà fonamentalment a través del seu matrimoni amb la pintora Anita Solà Galí (Barcelona, 1906-1995), neboda del també pintor noucentista i pedagog, Francesc d'Asís Galí, i de l'amistat amb l'escultor d'avantguarda Àngel Ferrant, que havia viscut a Barcelona entre 1920 i 1934. A partir de la dècada dels anys quaranta el matrimoni Imbert inicià una interessant col·lecció d'art i organitzà reunions a casa seva, a part de ser present en tot projecte artístic que es portés a terme a la ciutat (Muñoz d'Imbert 2002). Com escrivia Sempronio, era difícil definir a Imbert; en un article publicat l'any 1957, en ocasió del Xè i darrer Saló d'Octubre, escrivia: «Imbert no es el mecenas corriente. De darle alguien semejante título, seguramente él lo rehusaría, pues se tiene por persona modesta. Es un aficionado en el sentido más noble del vocablo» (Sempronio 1957).

Francesc X. Puig Rovira, en el catàleg de l'exposició «Els 98 gravadors de la Rosa Vera», col·lecció de gravats contemporanis en què participà Imbert conjuntament amb el gravador Jaume Pla, escriu:

> «Víctor M. d'Imbert era un home de negocis, amic i protector d'artistes i escriptors, animador en situacions difícils de causes artístiques que demanen escalf i ajut, home que sempre estava a punt de col·laborar en aquelles empreses espirituals que demanen fe i entusiasme desinteressat» (Puig Rovira 1984: 6).

És justament el text del gravador Jaume Pla el que el presenta d'una forma més sentida i aclaridora. Sota el títol «Un home oportú i discret», escriu en la seva mort l'any 1978:

> «Acaba de morir Víctor M. d'Imbert. Repassant el record de la seva vida, de les seves activitats ciutadanes, pensava que a molta gent el seu nom no dirà gaire cosa: potser és natural. Les seves intervencions en el món de les arts i de les lletres —o qui sap si millor en el món dels artistes i dels escriptors— es produïren sobretot al llarg dels anys quaranta i cinquanta: ja fa trenta anys! […] Fou durant aquells anys famèlics, quan tan difícil era mantenir una mica d'esperança i conservar una engruna d'il·lusió, que l'Imbert va desplegar una enorme activitat. La seva casa sempre estigué oberta a tots els desesperats, a tots els bandejats, a tots els inquiets. Fou l'home de les subscripcions a favor de…, dels ajuts, dels encoratjaments, de les iniciatives. Algun dia, amb calma, caldrà fer la llista de les activitats artístiques del país darrere les quals hi havia, discretament, l'Imbert, l'entusiasme de l'Imbert. En aquesta hora trista de la mort, en l'hora de l'emocionat adéu, hi ha dues coses que no es poden

passar per alt: són el Saló d'Octubre i les col·leccions de gravats de la Rosa Vera» (Pla 1991: 271).

Però, tornant als Salons d'Octubre, per què aquestes exposicions anuals foren tan importants? Per aquests Salons passaren més d'un centenar de joves pintors i escultors que, en la seva majoria, exposaven per primera vegada al públic. Si repassem el llistat d'artistes que hi participaren ens adonem que en aquelles sales s'hi mostraren obres dels noms més coneguts de l'art català de la darrera meitat del segle XX (Muñoz d'Imbert 2001:85).

Amb la presentació de joves artistes que propugnaven un art viu, estèticament més modern, la iniciativa pretenia despertar el panorama artístic de final de la dècada dels anys quaranta i s'hi havia d'afegir el fet no habitual que les exposicions es varen allargar en el temps durant deu anys, fins el 1957, fet que els hi va atorgar una repercussió major en tots el àmbits, tant artístics, com socials i, fins i tot, polítics.

Alexandre Cirici escriu en un article titulat «Significación del Salón de Octubre» el primer intent de plantejar la importància que els Salons d'Octubre tingueren dins l'àmbit cultural català de la seva època: «La cultura de nuestro ámbito está hoy a enorme distancia de la de 20 años antes, y la plástica está en la nueva perspectiva que le corresponde, y en este hecho debe ser tenido en cuenta, como uno de los datos más significativos, el papel desempeñado por el Salón de Octubre». Tot i reconèixer les evidents diferències entre els artistes que anaren conformant les diverses edicions dels Salons d'Octubre, observats en conjunt, «unos y otros dan a conocer un estilo de época fuerte e inconfundible». La gran aportació dels Salons, per tant, ha estat «la captación del sentido colectivo de este estilo, imagen transparente de la significación de la cultura a lo largo de la última década» (Cirici 1956).

Hem de tenir en compte que el panorama artístic posterior a la Guerra Civil era completament erm: a la mort, l'exili, la precarietat i el temor, cal afegir que en l'àmbit de les arts existia un corrent imperant que pretenia retornar a les anomenades «ideas sanas del arte», a la recerca de l'essència d'un art propi espanyol, d'una «tradición artística» que refusava tota tendència que provingués de l'estranger, el que coneixem com els «ismes» de les avantguardes, amb la intenció de reimplantar amb un fervor nacionalista anacrònic un retorn als grans artistes del segle XVII, el Segle d'Or hispànic.

De fet, si seguim l'empremta que els Salons d'Octubre deixen en la societat a través de la premsa diària, des dels seus inicis fins l'any 1955, any en què se celebra la III Biennal Hispanomericana, ens adonem que aquestes exposicions col·lectives de joves artistes havien deixat enrere la novetat, l'escàndol i les enceses polèmiques en premsa a favor i en contra, la majoria, per acabar esdevenint una plataforma des de la qual els joves artistes catalans més inquiets tenien lloc per mostrar les seves obres. El fet que alguns dels noms més importants de la pintura i escultura de postguerra —Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan-Josep Tharrats, Jordi Mercadé, Josep Guinovart, Albert Ràfols-Casamada i un llarguíssim etcètera— haguessin exposat en algun moment de la seva trajectòria en els Salons d'Octubre, conferia a la iniciativa un valor indubtable i una presència cada cop més important per entendre la història de l'art d'aquells moments.

Per tant, no és d'estranyar que en celebrar-se la III Biennal Hispanoamericana a Barcelona, el comissari d'aquest esdeveniment, Joan Ramon Masoliver, estigués d'acord a incloure el VIIIè Saló d'Octubre dins el certamen estatal conferint-li una autoritat i una legitimitat oficials. De fet, molts dels artistes més capdavanters dels Salons d'Octubre ja havien exposat a la I Biennal celebrada a Madrid l'any 1951.

Unes cartes trobades a l'Arxiu Imbert escrites per el propi comissari de la Biennal, Joan Ramon Masoliver**,** i Imbert, testimonien la voluntat d'unir aquestes dues iniciatives artístiques que havien nascut sota signes tan diferents, però que coincidien en un objectiu comú: la defensa d'un art jove i contemporani, representat sobretot per l'estètica informalista. Una estètica que la dictadura franquista aprofitaria per donar una imatge de modernitat de cara a la comunitat internacional.

En la primera carta, datada el 6 de juny de 1955, Masoliver escriu a Imbert:

> «Querido Víctor:
> Ampliando la carta adjunta y con referencia a los artistas del Salón que, por hallarse fuera de España, pudieran acudir a la Bienal por otro trámite (Guansé, García Llort, etc.) creo podrías remitirles una carta en estos términos:
> "La coincidencia en este otoño de nuestro Salón y de la III Bienal, que como sabes se celebrará en Barcelona, nos ha aconsejado unir nuestro esfuerzo al de ese Certamen, tanto más cuando buena parte de los artistas del Salón vienen cooperando a la Bienal desde el primer día. Coincide ello con la reorganización del Salón de Octubre dictada por la necesidad de no perder el espíritu inicial que fue de presentar valores nuevos, asegurándoles de entrada el interés de la crítica y el público y el apoyo de los coleccionistas. Y que andando los años, y manteniéndose en torno a los nombres de los fundadores —que tienen ya un prestigio reconocido y venden a precios muy superiores a los del Salón— traicionaría su misma razón de ser.
> Nuestro convenio con la Bienal prevé, por tanto, que figuraremos en el ámbito de la misma como tal Salón de Octubre, sin someternos a su Jurado de admisión, aportando dos obras por artista y dejando al margen la tercera, que es la reservada a los coleccionistas. Está claro que los artistas que participen en la Bienal a través del VIII Salón no serán aceptados por otro concepto, salvo su eventual participación en secciones distintas (acuarela, dibujo, grabado, etc.) a la presentada en nuestro Salón.
> Te ruego, por tanto, me indiques libremente si prefieres acudir directamente a la Bienal o a través del Salón de Octubre, con las ventajas inherentes a este último".
> Sin más por hoy, te abraza
> Juan Ramón Masoliver».

Imbert respon quatre dies més tard, el 10 de juny de 1955:

> «Mi querido amigo:
> Recibida tu grata 6 cte., una vez más te doy las gracias por la favorable acogida de mi iniciativa para establecer una acción conjunta de la Bienal Hispanoamericana de Arte y el Salón de Octubre.
> En principio me parecen magníficas tus proposiciones, pero me reservo la completa aprobación hasta tanto no tengamos un cambio de impresiones verbales junto con un representante de los fundadores del Salón que si te parece bien podría ser José Mª de Sucre.
> Espero pues que a la mayor brevedad, nos cites cualquier mañana temprano en tu despacho de la Bienal.
> Agradecido a todo tu interés,
> Te abraza
> Víctor M.».

Què eren i en què s'havien convertit les Biennals Hispanoamericanes d'Art des de la seva creació? Quin paper tenien? En el text *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Jorge Luis Marzo explica com ja des de mitjans de la dècada dels anys quaranta s'il·lustra un procés d'interès per part del Règim en la cultura i en les formes artístiques més innovadores, a través de dos exemples clars, com són la creació, el 31 de desembre de 1945, de l'Instituto de Cultura Hispánica, que depenia de la Dirección General de Relaciones Culturales, subjecta al Ministerio de Asuntos Exteriores i la participació de membres del Govern a l'Escuela de Altamira (fundada l'any 1949) que dóna pas al Primer Congreso de Arte Abstracto de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, l'any 1953 (Marzo 2008).

Seguint aquest interès, l'any 1951 se celebra la I Biennal Hispanoamericana d'Art a Madrid, organitzada per l'Instituto de Cultura Hispánica. En paraules de Manuel Sánchez Camargo,

> «fue el acontecimiento más decisivo de nuestra vida artística casi nos atrevemos a decir que en siglos […] se dio entrada a los artistas famosos fuera de nuestras fronteras y olvidados dentro de ellas; se entronizó el esfuerzo creacional, y se apartó la pintura imitativa, formularia, fría y pasada. […] de allí nació ese arte español que hoy triunfa en el mundo» (Marzo 2008: 31).

Segons Marzo: «La muestra supuso la primera gran plataforma de propaganda cultural del régimen en el extranjero y en el interior del país. Para ello, se dispuso una gran maquinaria mediática» (Marzo 2008: 32). Encara que el catàleg de la mostra és heterogeni i els artistes que s'hi presenten estèticament molt diferents: «El vistoso y aparatoso patronazgo oficial no dejaba lugar a dudas de que se trataba de una apuesta formal por las nuevas formas y facturas, que gustosamente aportaron muchos artistas. Se presentaron obras de la Escuela de Madrid, del Grupo Indaliano, del Grupo Lais, de Millares, Sempere, Guinovart, Tàpies y otros miembros de Dau al Set» (Marzo 2008: 33).

Incidint en aquest tema, en el text «Les Biennals Hispanoamericanes: l'estètica renovadora com ambaixadora de la política ultraconsevadora» escrivia:

> «Sens dubte, un dels esdeveniments que possibiliten que l'anomenat art modern arribi a un públic més ampli seran las Bienales Hispanoamericanas de Arte, sobretot remarco la III Biennal, que es va realitzar l'any 1955, i en la qual el VIIIè Saló d'Octubre quedà inclòs. Si fins el moment, els intents per donar a conèixer nous artistes i crear un mercat d'art contemporani havien sorgit de la iniciativa privada, amb les Biennals, l'estat franquista agafa el relleu, amb nombrosos mitjans, amplifica la repercussió de l'art més nou i, de fet, l'estimula, essent ben evident un canvi del punt de vista de la crítica envers l'art modern a partir de la I Biennal, que va tenir lloc a Madrid l'any 1951, i en endavant. [...] Aquesta nova posició del discurs oficial es devia a l'interès per transformar la visió que es tenia del que realment i políticament era un règim dictatorial en un país que semblés modern i anticomunista en pro del desitjat ajut dels Estats Units: un exemple més de la utilització de l'art pel poder o la història de l'inevitable poder que conté l'art» (Muñoz d'Imbert 2006: 78 i 80).

En una entrevista realitzada a Joan Ramon Masoliver i publicada al *Diario de Barcelona* en aquell moment, el comissari de la Biennal feia especial èmfasi en l'oportunitat que suposava aquest esdeveniment per als pintors més joves i agosarats:

> «mayores oportunidades para los artistas, mayor dignificación de su condición social, mayor nombradía, un más intenso acercamiento entre Barcelona y Madrid, un mayor acercamiento, también, a las naciones hispanoamericanas, etc. En realidad, el artista era algo así como un paria de nuestra patria. La Bienal expande nombres, da a conocer obras, impone firmas, etcétera. Los artistas son los primeros beneficiados, el crédito artístico de España aumenta y se fomenta la educación artística del público. Ahora bien, la Bienal no es sectaria, ni preconiza determinadas tendencias. Es simplemente una ocasión ofrecida a todos los artistas de España y América» (*Navigator* 1955b).

Tot i que com esmenta Masoliver la Biennal no «preconitza determinades tendències», la resolució del jurat donarà a entendre que des de la línia oficial s'apostarà per l'art més modern. En un article sobre la resolució del jurat, l'historiador i crític d'art Alberto del Castillo escriurà:

> «En todo caso, nosotros nos limitamos a consignar objetivamente que el fallo del Jurado de la III Bienal representa el reconocimiento de la valía de destacadas individualidades hispanoamericanas y el triunfo de la juventud, subrayado por la recompensa otorgada en bloque al VIII Salón de Octubre» (Castillo 1955: 3).

Concretament, i d'acord amb la notícia publicada el 16 de desembre al *Diario de Barcelona* (p. 7), reberen el «Premio del Ministerio de Instrucción Pública del Brasil, de 50.000 cruceiros, a la aportación del Salón de Octubre, distribuidos entre el escultor Torres Monsó, por unanimidad y Roca, Ibarz, Gonzalo Lindín y E. Xargay».

És ben aclaridor també en aquest aspecte el text de presentació del VIIIè Saló d'Octubre dins la III Biennal, escrit pel poeta i un dels crítics d'art més afins a l'estètica informalista, Juan Eduardo Cirlot:

> «Ha tenido la III Bienal Hispanoamericana el elegante rasgo de acoger en su seno, como grupo particular, al VIII Salón de Octubre, que, fuera de esta ocasión, se celebra en las Galerías Layetanas. Con ello, no sólo ha reconocido la unidad espiritual que liga a los componentes de dicho grupo, sino que admite la importancia precursora de tales exhibiciones, con respecto a su propia función, más universal y trascendente. En efecto, el período 1940-1948 se había señalado por un lamentable retroceso en las cuestiones estéticas y de creación artística, cuando en Barcelona comenzaron a organizarse estas exposiciones anuales que integraban lo más prometedor e inquieto de las nuevas promociones de pintores y escultores, dando cabida a la vez a los grandes maestros que habían mantenido una trayectoria firme en la difícil lucha de la ideología artística, cual Ángel Ferrant, Llorens Artigas y otros» (Cirlot 1955).

Per tant la Biennal s'afegeix, en paraules de Cirlot, «al camino de recuperación espiritual y artística abierto por los Salones de Octubre», si bé aquest fet marcarà un abans i un

després. Per una banda, dos anys més tard, el 1957, Víctor M. d'Imbert, considerant que ha acabat un cicle, decideix deixar l'organització dels Salons d'Octubre, i es va celebrar d'aquesta forma el Xè, que esdevindrà el darrer Saló.

Imbert escriurà una carta oberta al món artístic de Barcelona, el mes de febrer de 1957, en què anunciarà la seva retirada, tot i deixar la porta oberta a la continuació dels Salons o d'altres projectes:

> «El transcurso del tiempo y las naturales vicisitudes de la vida, han hecho que los fundadores y organizadores que crearon el Salón de Octubre se hayan ido dispersando paulatinamente impulsados por el propio acontecer de sus actividades profesionales. Así, pues, unos residen actualmente en París, otros en América, otros en distintos lugares de la península y otros, en fin, atareados en la lucha diaria de su quehacer artístico, apenas disponen ya del tiempo necesario para atender las muchas y delicadas gestiones que la existencia del Salón exige.
>
> Esta situación ha venido agudizándose hasta llegar a limitar en mi modesta persona la responsabilidad total del mantenimiento del Salón, si bien con la concesión y el apoyo moral de los fundadores que, incluso a través de la distancia, no ha faltado nunca ni ha mermado un ápice en la actualidad.
>
> En esta coyuntura considero un deber dirigirme a todos los expositores del Salón en particular y a los artistas en general, participándoles que daré por terminada mi gestión administrativa en octubre próximo con motivo de celebrarse el X Salón, cuya organización asumo personalmente y a la que doy carácter antológico, como exponente de todos los artistas que en el transcurso de estos diez años han figurado en el mismo.
>
> Individualmente, me es doloroso que el Salón de Octubre desaparezca y creo valdría la pena de que los propios artistas no lo dejaran perder. No es necesario hacer historia sobre los estimables servicios que ha prestado a nuestros pintores y escultores jóvenes ni a la fecunda actividad que su existencia ha significado en la campaña renovadora y animadora de nuestro ambiente artístico. En la mente de todos están bien recientes los hechos que lo demuestran. Durante diez años los artistas han tenido la oportunidad de disponer de una palestra anual para la manifestación pública de sus actividades artísticas en condiciones de absoluta libertad de expresión experimental y un medio de destacar sus nombres al mismo tiempo que ir introduciendo sus obras entre los buenos amantes del arte y coleccionistas de nuestra ciudad.
>
> Si se considera que esta labor debe continuar, como así lo creo y deseo, quienes se hallen dispuestos a ello encontrarán en mí todas las facilidades para reemprenderla de nuevo por sí mismos. En caso contrario, el X Salón de Octubre será el broche final de esta etapa artística, para el que no dudo encontrar la entusiasta colaboración de todos.
>
> Los pintores y escultores de Barcelona tienen la palabra».

Observem com, amb el pas del temps, el que havia estat una iniciativa privada, humil i de perfil quasi voluntarista, un sentiment compartit pel món artístic en plena postguerra, aconsegueix el reconeixement oficial de forma clara en la Biennal Hispanoamericana. A partir d'aquest moment, serà

l'aparell estatal qui anirà substituint aquestes iniciatives privades de suport dels artistes a través de plataformes oficials molt més potents. Els joves artistes ja consagrats mostraran les seves obres en els principals esdeveniments artístics mundials i activitats com els Salons d'Octubre deixaran de tenir la seva raó de ser.

LLISTAT D'ARTISTES QUE EXPOSAREN EN ELS SALONS D'OCTUBRE DE BARCELONA (1948-1957)

Abelló, Joan
Alba, Emili
Alcoy, Eduard
Aleu, Marcos
Altisent, Aurora
Amate, Nicolàs
Aulèstia, Salvador
Aymerich, Adolf
Badia Sabater, Josep
Balmes, Josep Oriol
Bel, Tomàs
Boadella, Francesc
Boix, Esther
Brotat, Joan
Brugalla, Josep
Brull, Josep M.
Burkhard, Hilty
Busom, Simó
Busquets, Josep
Capdevila, Manel
Capella, Joan
Casellas, Joaquim
Castells, Andreu
Castells, Eduard
Cesena, Héctor
Collet, Claude
Costa, Antoni
Cots, Joan
Creus, Ricard
Cristòfol, Leandre
Cuixart, Modest
Curós, Jordi
Díez, Manel
Espinosa, Josep
Estradera, Antoni
Faber, Will
Felip, Victorina
Figuerola, Rodolf
Folch Roca, Ramon
Fornas, Jordi
Fornells Pla, Francesc
Fradera, Ricard
Friart, Joan Carles
Furriols, Joan
Garcia, Josep Lluís
Garcia Llort, Josep M.
Garcia Vilella, F.
Girona, Maria
Gonzalo Lindín, A.
Gregorio, Eduard
Guansé, Antoni
Guinovart, Josep
Harris, Josep
Hernàndez Pijuan, J.
Hidalgo, Joaquim
Hurtuna, Josep
Ibarz, Miquel
Isern, Ramon
Jiménez Balaguer, L.
Lerin, Ferran
López-Obrero, Ángel
Llovet, Ramon
Marqués, Enric

Martí Badenas, Marcel
Martí, Marcel
Martín, Josep M. de
Martínez, Fèlix
Martí-Sabé, Josep
Martorell, M. Dolors
Mercadé, Jordi
Miró, Josefina
Modolell, Enric
Morera, Jacint
Muxart, Jaume
Palau Ferré, Maties
Picas, Antoni
Picas, Núria
Planas, Pilar
Planasdurà, Enric
Planell, Carles
Plaza, Amadeu
Ponç, Joan
Porqueras, Lluís
Puig Barella, L.
Quera, Lleonci
Rabasseda, Enric
Ràfols Casamada, Albert
Riu Serra, Julià
Roca, Josep
Roda, Joan Antoni
Rodríguez, Modest
Rodríguez Morales, Jeannie
Rogent, Ramon
Rovira, Carme
Rovira Brull, Josep M.
Sandalinas, Joan
Sanjuan, Bernard
Santiañez, Josep
Saumells, Lluís M.
Serra, Eudald
Seix, M. Rosa
Serrahima, Isabel
Sisquella, Concepció
Solà de Imbert, Anita
Sola, M. Jesús de
Subirà Puig, Josep
Subirachs, Josep
Sucre, Josep M. de
Suñol, Àlvar
Surós, Santi
Tabara, Lluís Enric
Taltavull, Francesc
Tàpies, Antoni
Tharrats, Joan Josep
Todó Garcia, Francesc
Tort, Pere
Torres Monsó, Francesc
Vall Mundó, Maria
Vallès, Armand
Vallès, Roman
Valls, Xavier
Vallverdú, Mercedes
Vasallo, Jacint B.
Ventura, Ferran
Vila Fàbrega, Eduard
Vila Moncau, Joan
Vila Plana, Lluís
Villà, Guillem
Villèlia, Moisés
Viñallonga, Josep
Vinyolas
Xargay, Emília
Xaus, Antoni

NOTA BIBLIOGRÀFICA

CASTILLO, Alberto del (1955). «Comentario objetivo al fallo de la Bienal». *Diario de Barcelona* (16 de desembre), p. 3.

CIRICI, Alexandre (1956). «Significación del Salón de Octubre». *Inquietud* (Vic), 7 (octubre).

CIRLOT, Juan Eduardo (1955). «El VIII Salón de Octubre en la III Bienal». A: *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo oficial. Palacio Municipal de Exposiciones. Barcelona, 24 de septiembre de 1955 al 6 de enero de 1956*. Barcelona: Imprenta Vélez, pp. 239-242.

GASCH, Sebastià (1949). «En torno al segundo Salón de Octubre». *Destino* (20 d'agost), p. 15.

JARDÍ, Enric (1985). *Nou converses amb Jordi Mercadé*. Barcelona: Pòrtic.

MARZO, Jorge Luis (2008). *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf [Consultat el 4 de novembre de 2010.]

MUÑOZ D'IMBERT, Sílvia (2001). «Llum, més llum per als Salons d'Octubre». *Revista de Catalunya*, núm. 164, pp. 63-88.

–(2002). «A través d'un llibre de visites». *Revista de Catalunya*, núm. 176 (setembre), pp. 43-80.

–(2006). «La irrupció dels Salons d'Octubre en l'art de postguerra a Catalunya». A: *Utopies de l'origen. Avantguardes figuratives a Catalunya, 1946-1960*. Edició d'Àlex Mitrani. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, pp. 68-81.

NAVIGATOR (1955a). «El Salón de Octubre en Teruel, y a la Bienal». *Diario de Barcelona* (14 de setembre), p. 4.

– (1955b). «Juan Ramón Masoliver habla de la Bienal...». *Diario de Barcelona* (15 de setembre), p. 4.

PLA, Jaume (1991). «Un home oportú i discret». A: *Memòria escrita*. Barcelona: Edicions de la «Revista de Catalunya», pp. 271-273. [Publicació original: *Avui*, 25 de febrer de 1978.]

PUIG ROVIRA, Francesc X. (1984). «L'aventura de la "Rosa Vera"». A: *Els 98 gravadors de la Rosa Vera: del 6 de febrer al 7 d'abril de 1985, Palau de la Virreina*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 5-10.

SEMPRONIO (1957). «Los Salons de Imbert». *Diario de Barcelona* (26 de setembre), p. 4.

Tertúlia, entre Montcada i Vallençana

Montcada i Reixac, i més concretament Vallençana, van ser sempre el centre neuràlgic per a Juan Ramón Masoliver. El municipi fou protagonista en la vida de l'escriptor durant tres moments al llarg de la seva vida. En un primer, i coincidint amb la seva infantesa, Masoliver tindrà contacte amb altres estiuejants i amb els masovers. En el segon, que veurem després més àmpliament, la seva relació amb el municipi estarà marcada pel contacte amb el grup cultural Tertúlia. I l'últim coincidirà amb la seva retirada personal, que no professional, ja que l'erudit va treballar fins pocs dies abans de la seva mort.

La vinculació de Masoliver amb Montcada i Reixac s'inicia quan el seu avi, Bartolomé Masoliver, que provenia d'una família benestant d'Olot resident a Barcelona, compra vuit masies a Vallençana, en un moment que coincideix amb l'arribada dels primers estiuejants al municipi, entre la meitat i el tercer quart de segle XIX. La infància de Masoliver es va desenvolupar, durant les estades estiuenques, entre els jocs amb els fills dels masovers per Vallençana i Reixac i la lectura. Masoliver recorda les activitats que realitzaven durant aquells estius:

> «cotillons, jocs de prendes, campionats varis al Casino, fontades i sindriades al bosc, excursions amb les bicis llogades a M. Emery d'Arc […] La dels de Reixac i la Vallençana no eren ben bé la mateixa. En contacte estret ambdues colònies, a més de les inevitables fontades, les excursions a Sant Jeroni on hi havia la colònia dels Algarra, Aranyó, Moxó, etc. – a la Conreria, les visites dels amics del Canyet (Bufalà, Ferrater, Alemany…) i és evident, les funcions religioses a Reixac, teníem les vesprades a can Pons i can Valentí o a can Fábregas, les sortides, els jocs verdurals, balls de disfresses, etcètera» (Hernández; Acín 2002: 134).

Però per a Masoliver el més important d'aquella colònia d'estiuejants s'ha de buscar en el contacte íntim i directe que es va produir entre el món rural (pagesos, llenyadors i carboners) i la burgesia. Per a Masoliver anar de vacances suposava el descobriment d'una llibertat autèntica i gratificant, la potenciació dels sentits i la intuïció, i, sobretot, l'aprenentatge del català. Segons Masoliver «els tres mesos d'estiu que estàvem els nens a Vallençana ens van servir, als meus germans i a mi, per aprendre el català, perquè a l'escola no el parlàvem» (Hernández; Acín 2002: 154). Aquest podria haver estat un dels primers contactes amb la llengua catalana que va adquirir Masoliver en el dia a dia amb els pagesos de la Montcada i Reixac de la primera dècada de segle. «Apreníem tot jugant amb els fills dels masovers, perquè en aquells anys totes les masies tenien terres que es conreaven; Montcada era alhora un poble de pagesos i d'estiuejants» (Hernández; Acín 2002: 154-155). Vallençana va marcar la seva infància, els jocs i el seu coneixement del català.

Juan Ramón descobrirà les arrels de la terra i es nodrirà de lectura durant la seva infància a Vallençana. De jove, marxa per conèixer món i, a la tardor de la seva vida, torna un altre cop a Vallençana, la pàtria que sempre ha portat dins. Montcada i Reixac, i més concretament, Vallençana, ha estat una part important en la vida d'aquest home vitalista, inquiet

i incansable: «Els meus punts de referència sempre han estat Vallençana i Reixac, és a dir, Montcada, en una paraula; jo no podia ser a milers de quilòmetres perquè sabia que aquí tenia casa meva». En aquest sentit Joan Capella, amic íntim de Masoliver puntualitza**:** «ell no se sentia montcadenc, se sentia senyor de Vallençana» (Hernández; Acín 2002: 156).

Serà després de la Guerra Civil, cap a finals de la dècada dels quaranta, quan Masoliver s'instal·la a Vallençana. Aquí comença la segona part de la relació de l'erudit amb Vallençana-Montcada. Masoliver es troba una Montcada i Reixac que, com tota la resta de poblacions d'Espanya, va patir les conseqüències d'una Guerra Civil nefasta en els àmbits polític, social, econòmic. En el cultural la situació era desastrosa: cap publicació escrita s'havia fet des d'abans de la guerra. Malgrat això, ja havien passat més de deu anys de la victòria dels franquistes i l'actitud de persecució havia baixat lleument la guàrdia, almenys a Montcada i Reixac. Ja no es perseguia tant l'activitat creativa i cultural sinó la política.

A Montcada no hi havia cap espurna de cultura tret de l'existència d'un petit grup de joves, amants del teatre i de la lectura, que començaven a descobrir un món creatiu i d'inquietuds. Aquest grup estava format per un nucli central d'una dotzena de persones: Moisès Vilalta, Carlos Vilalta, Pere Llorens, Jaume Trias, Joan Capella, Josep Capella, Eva Cohn-Vosen, Càndid Cervera, Pere Artigas, Marta Cardona i Jaume Terés. Fins i tot, al grup hi havia Xavier Fàbregas, escriptor, crític teatral, historiador, assagista i pedagog, l'estudiós de teatre català més rellevant del segle XX. A aquests s'afegien altres col·laboradors, que entraven i sortien del grup i que col·laboraven en l'organització d'activitats, però que no eren considerats membres fixos del grup: Montserrat Casamada, Luis Vicente, Miquel Capella, Antoni Mas, Josep Soriano, Enrique Blanco. Masoliver es convertirà també, involuntàriament, en col·laborador i assessor del grup.

Aquests joves, que tenien entre 19 i 35 anys, van començar a reunir-se de forma habitual i periòdica a la sala Cactus, un bar del carrer Major (en aquella època Generalísimo Franco, 100) —que avui dia encara existeix—, on els dissabtes al vespre, i al voltant d'un café, parlaven de literatura, cinema i poesia. Ràpidament, i de forma espontània, va sorgir el nom del grup: Tertúlia. El grup va organitzar —més aviat improvisar— la seva primera exposició, amb motiu de la Festa Major de Montcada i Reixac de l'any 1944, que recollia treballs pictòrics, fotogràfics i caricatures, i que va tenir èxit. El primer premi era un diploma i 50 pessetes. Ells mateixos van finançar les despeses generades. L'exposició es va realitzar a la sala de l'Escola Generalísimo Franco, cedida per l'Ajuntament, on avui dia es troba l'actual comissaria de la Policia Nacional.

Juan Ramón Masoliver, atret i sorprès per les inquietuds culturals d'aquests joves, es convertirà en una veritable peça clau dins del grup Tertúlia. Aquests somniadors representaven l'únic alè d'iniciatives culturals en una època difícil, on la censura i el desinterès per la cultura eren les característiques predominants. Cap dels membres de Tertúlia no recordava quin va ser el moment exacte en què Masoliver va entrar en contacte amb el grup montcadenc. Segons Josep Capella, germà de Joan i un dels més actius del grup, «suposo que Masoliver va voler participar amb nosaltres perquè érem l'únic focus cultural al poble i ens va veure amb inquietuds per fer coses» (Hernández; Acín 2002: 140). El crític els va animar a organitzar exposicions i conferències més ambicioses que els concursos de manualitats i de poesia per a estudiants que havien iniciat tímidament. En aquella època, els joves havien començat a organitzar el Premi Montcada de Pintura, amb la col·laboració de l'Ajuntament. Masoliver, amb una sobradament i coneguda reputació dintre de la crítica pictòrica, els va recomanar que per donar prestigi al guardó reunissin un jurat

de certa categoria. L'infatigable Masoliver es va encarregar de buscar els millors crítics d'art d'aquell moment, amb qui tenia una relació directa. Així, gràcies a Masoliver i a les seves influències dins del món de la pintura i, en general, de la cultura a Barcelona, van aconseguir el primer jurat seriós i els consecutius del Premi Montcada de Pintura i d'altres concursos organitzats per ells. Com a conseqüència d'això les exposicions i els certàmens que van continuar van assolir gran repercussió a la vida cultural barcelonina.

L'Ajuntament va prendre consciència de la importància del Premi Montcada i a la segona exposició va col·laborar dotant el premi de 5.000 pessetes. A la tercera edició (1948) va augmentar el premi fins a 10.000 pessetes. I a la quarta, l'alcalde va ordenar decorar la sala d'exposicions amb cortines noves i amb una il·luminació més adient. Els Tertúlia veien satisfetes les seves expectatives.

Al díptic de presentació d'una exposició de Joan Capella al Club Nàutic de Mataró de l'any 1976, Masoliver afirmava del grup Tertúlia que aquest conjunt de joves aficionats a la cultura tenia un ambiciós projecte cultural:

> «Y cuenta que para entonces había entrado yo en contacto con "Tertúlia", el joven grupo montcadense animado, a par de los Capella, por Moisés y Carlos Vilalta, Xabier Fábregas, los pintores Mas y Prats, el poeta Pulido, Càndid Cervera, Jaume Trías y más que dejo, todos a una concertados en un generoso plan de acción cultural: con su revista mimeografiada, con sus premios y con el Rosa de Reixac para la poesía».

Masoliver explica com el grup Tertúlia es fa un racó dins del món cultural a Montcada i Reixac amb l'organització de diferents activitats, malgrat les dificultats:

> «Entre tanto organizar debates, exposiciones y concursos y crear no sé qué taller de Nazareth donde desinteresadamente impartían enseñanzas de formación profesional (con éxito, pues consiguieron se instalara un centro oficial de este tipo), entre tanto prodigarse para contrarrestar el malhadado papel de suburbia-dormitorio asignado a Montcada bajo el alud de inmigrantes…» (Hernández; Acín 2002: 143-144).

El món intel·lectual va respondre a la seva crida. Va esdevenir molt normal veure en aquestes activitats jurats integrats per persones de prestigi com Àngel Marsà, crític del *Correo Catalán*, Lina Font, crítica d'art de *Radio Barcelona*, Joan Cortés, crític d'art de *La Vanguardia*, Rafael Manzano, crític d'art de *La Solidaridad*, el ceramista Antoni Comella, i escriptors com Sebastián Sánchez Juan, José Agustín Goytisolo o Guillermo Díaz Plaja, entre d'altres. Fins i tot el mateix Juan Ramón Masoliver, que després formarà part del comissariat de la Biennal Hispanoamericana d'Art que es va celebrar a Madrid el 1951 i a Barcelona el 1955, serà una de les figures d'aquests jurats. Gràcies a ell aquestes personalitats il·lustres van conèixer Montcada i Reixac. I, com a conseqüència, el municipi va començar a tenir ressò als mitjans de comunicació gràcies a les cròniques d'alguns d'aquests jurats que en deixaven constància.

Per als membres de Tertúlia va ser molt important poder conèixer directament a aquests escriptors i protagonistes del món cultural. Van entrar en contacte amb aquelles personalitats a les quals seguien a través dels diaris i de la ràdio. Els Tertúlia eren conscients de la rellevància d'aquelles conferències que organitzaven. Moisès Vilalta, un dels fundadors de Tertúlia, afirmava que tot el grup admirava la figura de Díaz Plaja perquè era l'autor de gran part dels llibres de text amb

què la majoria havien estudiat al col·legi. Masoliver, conscient que els «tertulians» difícilment podien pagar el salari d'aquests especialistes en temes literaris, va acordar amb els membres de Tertúlia que ells només els facilitarien el transport i el dinar o sopar d'aquell dia.

En definitiva, Masoliver i els Tertúlia van aconseguir que la vida cultural a Montcada i Reixac fos viva, creixent i riquíssima durant la dècada de finals dels quaranta i principis dels cinquanta. La presència de Masoliver, que va col·laborar de forma totalment dessinteressada a totes les iniciatives de Tertúlia, assegurava l'èxit organitzatiu de qualsevol d'aquestes activitats. Gràcies a la seva personalitat i als seus contactes, concursos de pintura com el Montcada de Pintura, el Premio Reixac de Plata de poesia, o fins i tot, premis com el Trofeu Elvira Cuyàs de Pintura Infantil tenien gran ressò. Així, a la VIII Exposició del Premi Montcada de Pintura ja participaven un total de 258 obres. El concurs ja era reconegut plenament en el país. La modèstia que sempre va caracterizar Juan Ramón Masoliver li impedia reconèixer que va ser un element fonamental en la creació i evolució d'aquests guardons.

Joan Capella, gran amic personal del crític i un dels fundadors del grup, opinava que els va ajudar moltíssim en l'organització de les exposicions més que no pas en la revista. Capella reconeixia que, al principi, Masoliver no es relacionava gaire amb la gent de Montcada perquè tenia un nivell literari que no trobava al poble. No obstant això, quan va veure que hi havia un grup de persones amb inquietuds se'n va sorprendre gratament i va decidir ajudar-los, malgrat que, segons Moisès Vilalta, Masoliver només assistia de manera esporàdica a les reunions de Tertúlia, perquè sempre estava molt ocupat amb els seus articles i viatges. De totes maneres, els integrants d'aquest moviment cultural sempre el van veure com «el senyor Masoliver» (Hernández; Acín 2002: 142). Joan Capella deia que «no hem d'oblidar que pertanyia a una altra classe social, als barcelonins benestants que venien de Barcelona». I afegia que «en aquella època nosaltres sí el coneixíem i sabíem a què es dedicava, però hi havia molta gent del poble que només el coneixia com un senyor que vivia a Vallençana» (Hernández; Acín 2002: 142).

El grup Tertúlia davant el Cactus, habitual punt de trobada. Els dos primers per l'esquerra són Joan Capella i Moisès Vilalta. Juan Ramón Masoliver és el cinquè per la dreta. Imatge cedida per la família Vilalta.

Per al grup Tertúlia la ideologia política i el passat de Masoliver no van significar cap problema. A les activitats del grup local no es parlava de política. Dels integrants, hi havia d'esquerres i de dretes, però els conflictes van ser inexistents perquè el tema central de les trobades era la cultura i no pas la política. Tots els tertulians sabien quina vinculació havia tingut Juan Ramón dintre del moviment franquista i quin havia estat el seu posicionament durant la guerra. Segons Capella, Masoliver es va fer franquista perquè més aviat era anticomunista. Masoliver es decanta per un bàndol per anar en contra de l'altre: «Masoliver era més aviat centralista, un ciutadà del món. Molt avançat per la seva època, però que es contradeia; era molt conservador en temes socials i religiosos» (Hernández; Acín 2002: 149). Per la seva banda, Moisès Vilalta afirmava que, independentment del seu posicionament

polític, la seva figura els fascinava perquè els explicava aquelles històries sobre l'estranger amb unes paraules i d'una forma que els transportava a aquells llocs llunyans. Ell els explicava la realitat d'aquells països, però a més ho feia des del seu punt de vista, una realitat que no es llegia habitualment als diaris. Moisès comentava que «era un pou de saviesa. No et podies avorrir mai amb ell» (Hernández; Acín 2002: 150).

La implicació de Juan Ramón Masoliver amb Tertúlia va ser evident. A l'article escrit per ell amb motiu del 75è aniversari del col·legi La Salle fa referència al grup cultural dels anys quaranta i cinquanta a Montcada i Reixac:

> «Penso que aquell grup Tertúlia, operant infatigable en els camps més diversos, i en la seva revisteta, vivacíssima, una de les primeres que gosaren tornar al català; en aquells concursos de Pintura amb el Premi Montcada, que un any darrera l'altre comportaven el despertador de la polèmica exposició amb el bo i millor de la jove pintura catalana d'avantguarda, i connexe amb aquesta el premi Reixac de Poesia que guardonà Blai Bonet, Fernando Guitérrez i tants d'altres» (Hernández; Acín 2002: 142).

Masoliver tenia clar que no eren intel·lectuals, sinó gent d'ofici a qui agradava molt l'art. I aquesta era en realitat la veritable filosofia del grup Tertúlia.

Una de les activitats que va organitzar el grup i que va atreure la curiositat de molts montcadencs van ser les representacions de radionovel·la fetes per alguns dels locutors de Ràdio Barcelona, que simulaven davant del públic assistent un programa com el que feien a diari. El quadre escènic, format per Isidro Sola, Josep Maria Angelat, Eduardo Criado i Antonio Losada, visità diverses vegades el municipi. No cobraven res per actuar, només els anaven a buscar i els portaven un cop acabada la funció en el cotxe de Jaume Trias, un dels integrants de Tertúlia. Aquesta activitat va ser possible gràcies a l'amistat de Joan Capella i Carles Vilalta amb dos dels actors de Ràdio Barcelona, amb qui van fer el servei militar a Sant Andreu.

Anys més tard, també trobarem Juan Ramón Masoliver en l'organització d'un concurs públic per atorgar un premi a un treball sobre la història del municipi, una mena d'antecessor de l'actual Premi d'Investigació de l'Ajuntament de Montcada i Reixac. Aquest concurs premiava dos treballs d'investigació relacionats amb la demografia, l'economia i la història del municipi. En aquest cas ens tornem a trobar un jurat qualificador d'excepció, format per persones amb un reconegut prestigi: Federico Udina, catedràtic i director de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Carles Seco, catedràtic d'Història de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona, i Camilo Pallás, arquitecte director del Servei de Conservació de monuments de la Diputació de Barcelona. D'aquest jurat també formava part el mateix Masoliver.

Després del Premi Montcada de Pintura, els integrants de Tertúlia, animats pel crític aragonès, es van llançar a la creació del Premi Rosa de Plata de Poesia, el Premi Reixac de Pintura per a Autors Locals i el Premi de Literatura Santa Engràcia, entre d'altres, i un parell d'anys més tard van decidir deixar constància escrita de la seva nombrosa activitat cultural. Així naixerà la revista amb el mateix nom del grup cultural, *Tertúlia*, una publicació que recollia totes les vessants de la cultura que els interessaven i inquietaven (teatre, cinema, poesia, llibres…). Tots escrivien o pintaven a casa i després es reunien a la sala Cactus on, com si es tractés d'un consell de redacció, comentaven els articles que sortirien al proper número. A la revista constantment fan al·lusions al seu centre

de reunions perquè tothom que volgués escriure es passés per aquell local a col·laborar amb el seu escrit. La publicació d'aquesta revista, amb les dificultats econòmiques i polítiques d'aquell moment, permetrà conèixer la realitat de la història del municipi i es convertirà en un almanac de la vida del poble. Gràcies a la publicació tindrem coneixement dels temes que preocupaven els seus habitants i totes aquelles activitats socials i culturals que s'organitzaven ara fa seixanta anys. *Tertúlia,* l'única publicació existent, es convertirà en una crònica dels costums i hàbits dels montcadencs des d'un punt de vista que no és el dels guanyadors ni el dels vençuts, d'una manera més o menys objectiva i allunyada del partidisme. La revista, de peridiocitat mensual i d'elaboració rudimentària, veurà la llum el mes de març de 1950 i morirà el gener de 1955. S'hi tiraven 150 exemplars i eren els mateixos integrants de Tertúlia qui venien la publicació a dues pessetes diumenge a la sortida de l'església.

Però el fet distintiu d'aquesta revista és que hi havia textos en català, sobretot poesies que, gràcies a la permissibilitat de l'alcalde d'aquell moment, Albert Riera, van veure la llum dintre de la publicació en un moment en què totes les revistes estaven fortament controlades per la censura. En els primers números els articles no anaven signats, segurament per por a represàlies, i els que són signats apareixen amb pseudònim i en castellà. Comencem a trobar articles signats de manera massiva a partir del segon any.

Masoliver no intervindrà en la redacció a la revista. De fet, durant els cinc anys de vida de *Tertúlia* no trobem cap article d'ell. Només escriurà un text en el número extraordinari que es va fer amb motiu del 25è aniversari de la creació de la revista, l'any 1975. En aquell text, que portava per títol «Sin nostalgia», Masoliver afirmava haver estat sorprès per la troballa cultural al poble que havia conegut a la seva joventut:

> «El contacto con el grupo desde el día mismo que, harto de andar por tierra ajena, alargué mis estancias aquí hasta integrarme como un vecino más depararía la agradable sorpresa de conocer una Montcada apenas referible a los veraneos de antaño (…) Descubría, de pronto, un activo núcleo de población, activo en el campo de la cultura y el arte, que es el que aquí importa. Y en un estamento que nada tenía que ver con aquel en que estaba acostumbrado —pobre de mí, a la vuelta de tanto correr mundo y creerme al cabo de la calle— a situar esas inquietudes» (Masoliver 1975: 5).

Al document Masoliver destaca el treball dels tertulians i els canvis que van produir a la societat montcadenca:

> «Las fuerzas del trabajo, las vocaciones servidas a puro esfuerzo y sacrificios, en una emulación que fue la sal del grupo. La revista, el concurso de Pintura, el premio de Poesía Rosa de Reixach; también aquella ocasión conjunta hasta conseguir una biblioteca pública, aquel entregarse a la obra social, didáctica, que cuajaría en una escuela de Artes y Oficios. Y muchas iniciativas más que, modestas, oscuras en apariencia, día a día mudarían de alto abajo el perfil y aliento de nuestro pueblo. Situándolos con sello propio en el circuito nacional, tantos jóvenes valores locales de la literatura y de las artes» (Masoliver 1975: 5).

L'erudit finalitza l'article donant les gràcies a Tertúlia: «valga esta confesión de que me abrió todo un mundo desconocido, un camino hacia el futuro, un integrarme, con todo lo que este vocablo engloba» (Masoliver 1975: 5).

La revista *Tertúlia* suposarà una mena de crit de llibertat en un període de repressió i dictadura però sense trasgredir les normes. A *Tertúlia* es tracta qualsevol tema cultural, des d'una exposició de pintors locals fins al jazz, passant pel surrealisme i l'impressionisme. És una barreja d'agenda cultural de poble i de recopilatori de corrents culturals. *Tertúlia* va representar la culminació d'uns joves interessats a fomentar tot tipus de manifestacions artístiques.

La revista va sortir amb el vistiplau de l'alcalde, qui va mostrar gran interès per la cultura i va ser clau en el desenvolupament de *Tertúlia*, ja que, junt amb l'Ajuntament, contribuia econòmicament a la seva publicació. El batlle els va deixar publicar sempre que s'anés amb cura. Al principi la revista, com que només era de caire local i de temàtica cultural, sortia sense passar per censura. Al tercer any de publicació el consistori va rebre una notificació de Governació que els obligava a passar per censura. Casualment Montserrat Casamada, una de les integrants femenines de Tertúlia, era amiga del censor, Sebastián Sánchez, que també havia estat jurat en alguns dels concursos en què Masoliver havia demanat la seva participació. El censor feia els ulls grossos i posava el segell i els advertia que no fessin res que els comprometés. Quan va haver-hi un canvi de censor, només feien arribar les pàgines en castellà i posteriorment hi afegien les pàgines en català. En el conjunt total de la revista trobem pocs articles en català (37 al llarg de 56 números), i només poesies i relats narratius. Però és un fet important i gaiberé inversemblant que en aquells moments es publiqués alguna cosa, amb el suport d'un Ajuntament, en català. Aquests autors no feien servir el català perquè, òbviament, estava prohibit, però també, i sobretot, perquè, educats en castellà, no hi sabien escriure. En aquest sentit, *Tertúlia* representa un cas atípic de publicació. Una sèrie de factors ho van permetre: un alcalde interessat per la cultura, una revista d'àmbit cultural i apolítica que passava la censura sense els fulls escrits en català i, sobretot, la bona acollida de la gent.

La revista *Tertúlia* va ser requisada i retirada dues vegades. La primera fou a causa d'un article on Joan Capella feia una entrevista fictícia a la muntanya del Turó de Montcada i li preguntava per què a diferents documents de l'Ajuntament la paraula «Montcada» s'escrivia amb *t* i a altres sense. L'article es va haver de modificar abans de publicar-lo. La segona, i definitiva, es degué a un escrit satíric de Xavier Fábregas que portava per títol «La difícil tarea del mosquito», i on es feia un paral·lelisme —entre línies— amb el Règim afirmant que el mosquit, com a símbol de lluita, no ens deixa dormir i ens té desperts contra l'ensopiment del conformisme. L'any 1955 la revista desapareixia i el grup Tertúlia era obligat a constituir-se legalment com a associació. Alguns dels tertulians estaven convençuts que certs representants de l'Ajuntament, que veien un perill social en el grup, van accelerar aquesta situació.

Quan es va dissoldre *Tertúlia* també es van dissoldre moltes de les esperances i inquietuds dels joves montcadencs. Paulatinament van deixar d'organitzar els diferents premis i concursos que fins llavors desenvolupava el grup local. La il·lusió amb què s'havia iniciat la revista es va veure truncada per una ferma decisió política de no continuar amb la publicació. Poc a poc començarà un distanciament dels mateixos membres del grup, que van veure minvades les seves expectatives. Només van tirar endavant l'exposició de pintura que feien sempre pel Nadal. En l'edició de 1957, l'última que van organitzar, el jurat va decidir premiar una obra d'Enric Planasdurà, d'estil abstracte. La decisió del jurat va ser molt criticada per determinats sectors de l'Ajuntament, que van creure que donar el premi a aquella obra era llançar els diners perquè «es donava per pintar quatre ratlles que podia fer un nen» (Hernández; Acín 2002: 145). Aquest va ser un dels

motius pels quals Tertúlia es va dissoldre finalment. Altrament, l'alcalde Albert Riera, que sempre havia donat suport a les seves exposicions i activitats culturals, va ser destituït per ordre del Governador Civil. Al seu lloc van posar a Agustí de Budallés, que considerava excessives les despeses destinades a la cultura i s'hi va mostrar més intolerant. L'any 1958 ja no es va organitzar el Premi Montcada de Pintura, un guardó important que havia assolit un gran renom en l'àmbit nacional. Dos anys després el consistori, pel seu compte i sense implicar els Tertúlia, organitza una nova edició de l'Exposició de Pintura i del Premi Montcada de Pintura, però que no tindrà cap trascendència.

Els Tertúlia van veure com tot el treball realitzat durant anys a favor de la cultura es perdia per la intransigència d'uns quants. L'Ajuntament s'hi va despreocupar fins a tal punt que els quadres recopilats durant aquells concursos i exposicions es van apilar al magatzem municipal ben a prop de l'escorxador, al costat del riu Ripoll. Amb les tràgiques riuades de 1962 molts quadres van quedar malmesos i un alt càrrec del consistori va ordenar llançar tot aquell material. Els tertulians, alertats per un treballador del consistori, van salvar-ne tot el que van poder. Els membres del grup entrevistats creien que si l'Ajuntament hagués continuat amb el Premi Montcada avui dia la vila tindria una de les pinacoteques més importants de tot Espanya.

Juan Ramón Masoliver va tenir una molt bona relació amb totes les persones que formaven part del grup, però serà més forta i directa amb dues de les ànimes de Tertúlia: Moisès Vilalta i Joan Capella. Curiosament Moisès Vilalta, abans de fer-se amic de Masoliver, va treballar per a ell. La família Vilalta tenia un negoci de transports i va ser l'encarregada de fer el trasllat de les seves pertinences quan el periodista i traductor es va instal·lar a Vallençana. A Moisès li va sobtar, sobretot, la quantitat de llibres que portava: «De tot el material que es va portar, la meitat eren llibres» (Hernández; Acín 2002: 143). Els tertulians eren coneixedors de la categoria que tenia Masoliver dins del món cultural, com a corresponsal i com a crític. «Quan organitzàvem alguna activitat o escrívíem sobre algun tema i teníem algun dubte Juan Ramón sempre estava disposat a donar-nos un cop de mà», deia Vilalta, qui sempre va pensar que Masoliver va representar el punt de referència per a Tertúlia (Hernández; Acín 2002: 143). «En moltes ocasions Masoliver ens portava també després dels lliuraments dels premis un intel·lectual del món artístic per donar una xerrada de clausura i, per a nosaltres, això significava molt», afirmava Moisès (Hernández; Acín 2002: 143).

Però ha estat el pintor Joan Capella, sens dubte, el montcadenc més influenciat per la personalitat i pels coneixements de Masoliver. Joan Capella, fill predilecte del municipi, va conèixer el crític en una de les exposicions del Premi Montcada de Pintura. «Gràcies a ell va venir l'importantíssim jurat que teníem, el millor que havia en aquells moments en el panorama intel·lectual. Jo penso que, personalment, em va ajudar el Premi Montcada, primer, perquè els crítics d'art em van conèixer de prop i van conèixer així les meves inquietuds. I segon, perquè crec que Masoliver ha estat molt important per a la meva trajectòria artística» (Hernández; Acín 2002: 146). Així, li va recomanar la Sala Syra, una galeria molt prestigiosa en aquella època a Barcelona i on no resultava fàcil exposar. «Gràcies a l'amistat de Juan Ramón amb Montserrat Isern, que portava la sala, vaig tenir accés» (Hernández; Acín 2002: 146).

Capella destacava que Masoliver era taxatiu. Quan li agradava alguna de les coses d'en Joan li ho feia saber. «T'animava, però de veritat. Si no li agradava ràpidament t'ho deia: "Això és una merda!", encara que fossis amic». A Joan Capella li van acceptar un quadre a la Biennal Hispanoamericana d'Art celebrada a Barcelona; al cap del temps es va assabentar que Masoliver formava part del comissariat. «El que estic

segur és que si l'obra no hagués valgut la pena, ell no l'hauria acceptada. A més, ell mai em va reconèixer que aquell quadre era allà gràcies a ell». Capella assegurava que «quan considerava que una cosa valia la pena, s'arriscava i li donava suport, trencava totes les diferències. Es comportava com un autèntic crític» (Hernández; Acín 2002: 147).

L'admiració de Masoliver per Joan, com a amic i com a artista, era evident. Li escriurà la presentació del catàleg de l'exposició de Capella al Club Nàutic de Mataró l'octubre de 1976. Masoliver confessa al text que

> «con Joan Capella me ha sucedido algo poco común. Conociéndole de antiguo, como a sus hermanos Josep y Miquel, pues no en balde hoy tiene en ellos sus representantes la estirpe montcadense de los Arenas, y bastante más de un siglo data vuestra vinculación con Montcada —en Vallençana, Besós por medio—; sabiendo incluso de su afición a pintar lo cierto es que tardé bastante en ver un cuadro suyo» (Hernández; Acín 2002: 147).

L'erudit resident a Montcada i Reixac descriu l'estil de Capella:

> «Pon que su talante introvertido (su delicada y señorial sencillez, mejor) cuidadosamente orillara cualquier muestra de atención a su obra, cual si su pintar fuera un desahogo más de la alegre brigada que anualmente se despegaba, ente intereses artísticos y sociales, por la parte de Aragón aledaña a Cataluña: una atracción ejercida por esas tierras ásperas y su sufrida humanidad, que sucesivamente ampliaría el radio a las Castillas, a lo más desnudo de nuestro propio solar».

I continua la seva àmplia descripció afegint característiques de la personalitat de Joan Capella:

> «Todo ello entrando al corazón de este hombre de pocas palabras, reflexivo, entrándose por las rendijas de sus ojos de mirar penetrante, rapaces, en cabal correspondencia con esa testa suya no sé si de alcotán, con hieratismo de momia afilados los rasgos mientras acecha la caza. Ese es nuestro hombre ante el caballete, a solas con el paisaje, penetrándolo, desentrañándolo, convirtiéndolo en expresión humana merced a su sobrio, meditado y sabio lenguaje de gamas frías. Y quien dice paisaje, dice los elementos que lo pueblan y diversifican, así se trate de árboles y cultivos y animalía, de celajes, construcciones u hombres. Dígase de esas figuras suyas, rotundas, que no quieren olvidar la arcilla que nos dio el ser, de esos bodegones e interiores racionalmente construidos en sus acordes, poética y cordialmente estructurados como otros tantos paisajes. Por una vez que el introvertido, el diligente y sabio pintor, venciendo su inveterada sencillez —alguien pensará que altanería, como las aves de tal suerte— se aviene a dar amplia muestra de su buen hacer, no me parecen fuera de lugar las consideraciones que llevo escritas» (Hernández; Acín 2002: 148).

Capella explicava sovint amb il·lusió l'anècdota que va compartir amb Juan Ramón Masoliver quan aquest li va encarregar un retrat d'un dels seus gossos. Va estar quasi tres mesos perseguint els gossos per Vallençana per poder pintar-los. L'artista reconeixia que no li va quedar gens bé i que al final Masoliver li va dir amb franquesa: «Joan, això és un gos,

però no el meu gos». Capella creia que el crític ho va fer perquè conegués la veritable ànima de l'art. Tot i ser rigorós, va ser respectuós. «Masoliver em va dir una frase que sempre he recordat: l'art es veu i no es mira» (Hernández; Acín 2002: 147).

A la darrera etapa de la seva vida, Masoliver es va instal·lar definitivament a Vallençana, en part per recomanació mèdica però sobretot perquè, encara que propera a Barcelona, aquesta zona era inaccessible per a quasi tothom. Com si fos una mena de castell, aquí s'allunyava de la pressió d'escriptors, estudiants i editorials, i trobava la tranquil·litat que necessitava. Vallençana li proporcionà aquesta soledat espiritual que Masoliver cercava durant la seva darrera època de reflexió i lectura, ja que preferia escriure allunyat de la ciutat i gaudir de la puresa de l'aire lliure. Des d'allà treballarà per a *La Vanguardia*. Escrivia al seu despatx amb la seva incansable màquina de mecanografiar i envoltat de llibres. Aquí disposava de totes les referències bibliogràfiques i es podia perdre a la seva immensa biblioteca. Feia els articles i els enviava en taxi cada tarda a Barcelona.

És precisament en aquella època, al seu refugi de Vallençana, quan el Masoliver inquiet i agitador cultural es convertirà novament en una peça clau de la cultura amb la seva participació en l'organització de dos premis fonamentals de la literatura d'aquest país: el Premi Nadal i el Premi de la Crítica. Del primer va ser un destacat membre del jurat durant més de quaranta anys. El segon el salvà tot just quan les discrepàncies entre els crítics catalans i els madrilenys el feian perillar. Masoliver torna a agrupar la crítica a casa seva literalment. «Su casón de Vallençana, a la vista del campanario románico de Reixac. Las discusiones y las comidas las teníamos en el mismo Can Piqué», escriu el periodista Llorenç Gomis (1996: 22). De sobte, Montcada i Reixac, i sobretot Vallençana, es torna a promocionar durant la dècada dels seixanta en el panorama cultural estatal. D'una banda, amb la instal·lació definitiva del lloc de residència, descans i treball de Juan Ramón, que va convertir Vallençana en una zona molt transitada pels escriptors que visitaven amb freqüència la seva casa i la magnífica biblioteca, i d'altra, el Premi de la Crítica, un guardó prestigiós que es va organitzar al restaurant Can Piqué, durant tres edicions. Entre els personatges que visitaven habitualment Vallençana trobem a José Agustín Goytisolo, Javier Tomeo, Ana María Matute, Ignacio Martínez de Pison, Jordi Llovet i Pere Gimferrer.

Vallençana es convertirà en un centre cultural, sovint reflectit a la premsa nacional. Però també la premsa local recull el testimoni de com es vivia aquell esdeveniment literari a Montcada i Reixac. Així, *Montcada Misión*, revista que va sorgir anys després de la desaparició de *Tertúlia*, recull el mes de maig de 1964 una crònica del premi, que aquell any va guanyar Mario Vargas Llosa amb *La ciudad y los perros*. Hi van assistir a l'acte, entre d'altres, Lorenzo Gomis, Ángel Marsá, Enrique Sordo, Baltasar Porcel, Luis Horno i Julio Manegat. Quan la publicació es refereix a Masoliver diu: «Pronunciaron unas palabras el presidente del jurado, don Juan Ramón Masoliver, al que bien podemos titular ilustre convencino nuestro, para dar cuenta de los proyectos que tiene el premio "Crítica" de ampliar los miembros del jurado a todos los ámbitos y regiones españolas» (Anònim 1964: 13).

El Premi de la Crítica tornarà a Vallençana el 1965 i el 1967. A aquesta darrera edició també hi assistiran importants representants de les principals revistes culturals i dels diaris del país. Així, un altre article de la revista local *Montcada Misión* deixa constància d'aquesta edició reconeixent la important tasca realitzada per Masoliver, «alma férvida de este acontecimiento literario y de su enmarcación entre nosotros», i afegeix la seva felicitació malgrat les crítiques d'algun sector local que critica la cultura d'elit:

> «Y todo ello se reúne en el pensamiento de los moncadenses y de otros muchos que no lo son con la actividad desplegada per J. R. Masoliver, a quien, pese a tener que oír que forma parte de una beatería delirante y valleinclanesca y demás lindezas, o quizás aún más por ello, debemos felicitar efusivamente desde nuestras columnas».

L'empremta de Masoliver a Tertúlia i a Montcada i Reixac és més que evident. Va donar tot el suport necessari perquè Tertúlia es convertís amb el pas dels anys en el moviment cultural més important que hi ha hagut al municipi. Masoliver va donar l'empenta que necessitaven aquells joves montcadencs per fer-se sentir i per expressar aquelles inquietuds artístiques que portaven a dintre. De fet, va destacar sempre per la seva permanent capacitat d'acolliment a les persones interessades en qualsevol vessant de la cultura, a qui sempre oferí la consulta dels seus llibres, els seus coneixements i la seva casa. Aquesta mateixa casa es va convertir durant molts anys en un centre d'estudis on investigadors d'arreu del món han pogut realitzar els seus treballs i aprofundir en l'estudi d'algunes matèries guiats pels coneixements de l'erudit. Per tot això, l'Ajuntament de Montcada i Reixac va acordar el 22 de novembre de 1996 nomenar al crític com a Fill Adoptiu de Montcada i Reixac en reconeixement als mèrits fruit de la seva dilatada tasca en el món de la cultura, tant pel que fa al terreny de la literatura, com de l'art i del periodisme, així com la seva vinculació en la cultura del municipi.

En la dècada dels noranta el consistori va recuperar un altre cop aquell premi pictòric que va marcar la generació dels Tertúlia. Poques setmanes després de la mort de Masoliver l'any 1997, l'Ajuntament va decidir canviar el nom del Premi Nacional de Pintura, originàriament creat pel grup cultural Tertúlia, i donar-li el nom de Premi Nacional de Pintura Juan Ramón Masoliver, per haver donat suport i difusió al premi des de la seva creació. En aquest sentit, l'esperit de Tertúlia encara continua viu. Els membres del jurat, avui dia format pels crítics d'art —a més d'amics i admiradors— Josep M. Cadena, Josep Corredor-Matheos, Conxita Oliver, Ramon Casalé i Àlex Mitrani, continuen venint a donar el seu criteri pictòric, sense cobrar; només els paguen el taxi.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

Acín, Ángel (1997). *Tertúlia (1950-1955)*. Montcada i Reixac: Ajuntament de Montcada i Reixac.

AA.VV (1985). *Un col·legi que fa un poble. 1910-1985, La Salle Montcada*. L'Aixernador: Argentona.

Anònim (1964). «Concesión de los premios "Crítica" 1964». *Montcada Misión*, núm. 17 (maig), p. 13.

Anònim (1968). «Concurso público para otorgar un premio a un trabajo sobre la historia de Montcada y Reixach». *Montcada Misión*, núm. 58 (gener), p. 18.

Bertran, Joan; Capella, Joan; Cervera, Nuri (1983). *Montcada: un quart de segle (1900-1925)*. Montcada i Reixac: Fundació Cultural Montcada.

Capella, Joan (1953). «El Turó». *Tertúlia*, núm. 37, p. 3.

–(1996). Entrevistat per Ángel Acín a Montcada i Reixac (Barcelona), setembre.

Capella, Josep (1975). «Pequeña historia de Tertulia». *Tertúlia,* núm. 25 (març), p. 9.

–(1953). «Retrospectivas». *Tertúlia*, núm. 46, p. 10.

–(1996). Entrevistat per Ángel Acín a Montcada i Reixac (Barcelona), setembre.

GOMIS, Lorenzo (1996). «Con Juan Ramón Masoliver». *La Vanguardia* (2 de desembre), p. 22.

HERNÁNDEZ, Sònia; ACÍN, Ángel (2002). *Juan Ramón Masoliver: dies llegits*. Montcada i Reixac: Fundación Juan Ramón Masoliver.

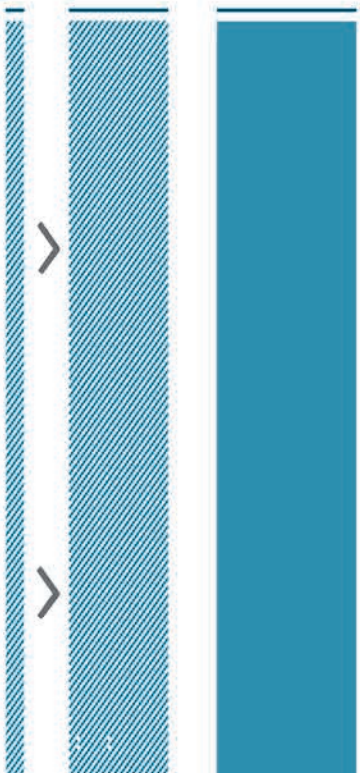
MASOLIVER, Juan Ramón (1975). «Colaboración. Sin nostalgia». *Tertúlia*, núm. 25 (març), p. 5.

–(1996). Entrevistat per Ángel Acín, Vallençana, Montcada i Reixac (Barcelona), juliol.

PUCHE, Josep (1994). «Masoliver, una vida per a la cultura». *La Veu de Montcada i Reixac* (segona quinzena de febrer), p. 11.

VILALTA, Moisès (1996). Entrevistat per Ángel Acín, Montcada i Reixac (Barcelona), octubre.

3



Textos de Juan Ramón Masoliver

Una rubia en la sabana
Conforme el otoño limpia
Vagamundeo de novelistas

Una rubia en la sabana

Tengo a don Álvaro, digo a mi entrañable Camilo José Cela, un si es no es amostazado desde la noche de Reyes, cuando charlando en grupo ponía yo *El camino* por ejemplo de excelente novelística de la posguerra y a su autor, el vallisoletano Delibes, como el más interesante y granado de los jóvenes novelistas. Como de si estos quince años no fuese Cela, pensaría el propio Camilo; como si a la cabeza de los jóvenes —añado por mi cuenta— no figurara por derecho propio, según había senadores en un tiempo, el estupendo escritor de Iria Flavia, narrador sin segundo. Sale ahora —y aun sospecho estará agotada— en primera edición *La catira*, libro sensacional, hito de nuestras letras, y la ocasión se presta a reanudar el discurso, para salvar a un tiempo la cabra y las coles, por decirlo al modo de los italianos.

Quiero pensar que hacía grande a *La familia de Pascual Duarte*, ya para trece años y a los escasos veintiséis de su autor, dejando el enfoque que diera origen al tremendismo literario; que lo que al libro otorga innegable diploma de ser el arranque de la novelística española de hoy resida, más que en la arquitectura de la novela en el estilo, en la manera de narrar, en la gracia de contar. Las treinta sencillas pero explosivas palabras de la dedicatoria. O aquel inolvidable primer párrafo de la historia propiamente dicha: «Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y, sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte. Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas», con lo demás que sigue. Buena y dinamitera prosa para un novel, para un mozo de cinco lustros. Eso, en la España contemporánea lo había hecho, que yo sepa, Valle-Inclán, paisano, y en tantas cosas maestro, de nuestro Camilo.

Pero don Ramón era, ante todo y sobre todo, novelista. Camilo, por su parte, cuando en *Pabellón de reposo* intentó la segunda novela le quedó de la primera sólo el tremendismo y cierta monotonía en la invención. La preocupación valleinclanesca del estilo, de la propiedad y la carga verbal, le llevaron pronto a una nueva versión del Lazarillo con sospechas de carcasonismo. Mas, como no hay mal que por bien no venga, en esa del Lázaro andariego se alumbraría la mejor vena del escritor: sus portentosas dotes de percepción y representación, su lenguaje vivo y gustoso y con color, su hermanación con los humildes, los auténticos, ese constante contacto con la madriz, con lo telúrico. Y pongo el *Viaje a la Alcarria* y *Del Miño al Bidasoa*, por ejemplos mayores del mejor y más genuino Cela.

En ese mismo terreno, se me perdone, veo lo sobresaliente de *La colmena*, que no es su habilidad en traer bien ensamblados a los ciento y pico personajes para algo que, con arranque en cierta criatura de Gide, da vueltas por un mundo entre barojiano y solanesco. Y aquí también, y se me vuelva a excusar, pongo ese magnífico, apasionante y donoso libro de *La catira*, que no en vano el propio autor apellida *Historias de Venezuela*. Porque a *La catira* ¿seguirán otros con igual escenario? Sin duda. Aunque no se excluya que el libro sea eso, un conjunto de historias, de escenas de la sabana de Venezuela, sin que la de la rubia Primitiva Sánchez, la catira Pipía Sánchez, sea la de más monta.

Ya sé que aun dispuesto en mosaico, contrapuntísticamente, como *La colmena*, un hilo conductor, un argumento corre de punta a cabo de *La catira*. Desde que Pipía Sánchez huye del hogar para casarse con el hacendero Filiberto Marqués, bodas de sangre vengadas inmantinente por la catira en persona de su padre oficial Froilán Sánchez; y casa pronto con el rumboso Juan Evangelista Pacheco, camarada del marido de una hora, y manda a tomar venganza en el caporal Aquiles Valle, cuya negligencia ha permitido la matanza del hato Potreritos; con la unión de los dos hatos en uno, y el nacimiento de heredero, y la muerte de don Juan Evangelista y el accidente de «jeep» que luego se llevará también al hijo; hasta dejar de nuevo sola a misia Pipía Sánchez, siempre hermosa y fuerte, siempre ligada a la tierra, claro que pasan cosas, demasiadas cosas, y que una línea argumental y una lección síguense en el libro. Pero semejante sobreabundancia, que más que en sabana tórnala en selva, y tamaño desmenuzamiento son los que consiguen que los primeros planos resalten sobre el conjunto, que los cuadros, incisivos y vibrantes como látigos, le ganen la mano a la novela. Como los intrincados y recios tejidos de la América aborigen, siguiendo cuyos arabescos apasionantes perdemos de vista el carácter y forma y finalidad de la pieza.

La voluntaria humillación de misia Pipía ante Froilán Sánchez, antes de darle muerte; los palitos de ron de don Juan Evangelista y el mestizo Rubén Domingo; la incursión de la tropa de Aquiles en el rancho del indio; las figuras de las solteronas misia Marisela y misia Flor de Oro y de su prima la niña Cecilia, o la del gallego Evaristo; la muerte del anciano Pedro Apóstol Taborda y la del caporal Aquiles, devorado por la caribera; los contrariados amores del bachiller Leandro Loreto Moncada; la venida de miss Fanny, institutriz destinada al mozo Juan Evangelista, y el momento en que se descubre la muerte del joven, ¿a qué seguir? Es una apretada, creciente sucesión de escenas, un cúmulo de planes vivacísimos, un desmontar faceta por faceta, en sus mil matices, el latir del Llano: la más persuasiva manera de entrar en la vida hispana —graciosa y bronca— de Venezuela. Arrojando en la suma el libro más poderoso, el más oceánico tablado de aquel mundo nuevo y tan antiguo —algo así como, para el llano y los cauchales de Colombia, sea *La vorágine*, aunque con mejor estilo el nuestro—, el libro más recio que se haya escrito sobre aquellas latitudes sin excluir que de por allá vienen —desde cinco o seis lustros— las más de las mejores novelas en lengua castellana.

Con lo cual entramos en otra característica de este libro de tierra caliente. Su idioma. No discutiremos ahora si es lícito que en las comedias llamadas de sociedad los criados hablen con acento gallego, o en las de los Quintero nos aburran los actores con su falso andaluz; ni se entiende por qué si la acción transcurre en China los nativos tengan que hablar con la ele. Valle-Inclán, maestro, con su *Tirano Banderas* inventó un idioma, una especie de koiné de los americanismos, sobre todo en los diálogos. Pero la novela estaba escrita, morfológica y sintácticamente, en puro castellano, mejor, en purísimo Valle-Inclán. Cela no lo ha hecho así, y bien está. Libre cada cual de entender la cosa como guste: lo que importa es la bondad del resultado. Y en *La catira*, con la media lengua de sus diálogos, de los infinitivos sin erre y las palabras deshuesadas, el resultado es óptimo, el efecto sorprendente. No interesa que el autor sienta escrúpulos y aduzca en apéndice un glosario razonado de un millar de voces. Muy útil resultaría el vocabulario para entrar por las primeras páginas, pero luego, muy pronto, metidos en maravillosa navegación del libro, por las esquinas de las sorpresas, ganados por el ritmo, conquistados también por la donosu-

ra, la bondad, la redondez del relato, yo creo que nada importa lo que un término pueda significar en propio y aislado, en Barinas o en el Apure. El acierto radica en la textura, en la difícil perfección que torna inmediato y meridiano el cuento, quitando de paso hierro a tanto hablar sin eufemismos cual corresponde a un pueblo a caballo.

Si las autoridades de la lengua son los grandes escritores, que la fueron remozando, doblegándola a su pensamiento, bien venido sea en Cela el creador de lengua al servicio de su estilo cortado: de lengua universal, esa que se entiende aun sin saberla por lo menudo y no hay quien se atreva o empeñe en traducirla. Frases musicales y redondas como sentencias, acordadas en el superior concento. Así la invención de James Joyce, en sus dos últimos y grandes libros. Y lo que el irlandés buscó por lo alto, por lo libresco y la cultura, nuestro paisano lo consigue por lo llano y castizo fundido con el pueblo. Que no es menuda ventaja. Venga otro, y lo mejore.

Artículo aparecido en La Vanguardia *el 6 de abril de 1955*

Conforme el otoño limpia

El otoño de la vida, por supuesto. El que limpia de los árboles las hojas superfluas. Es tiempo —colmada la cosecha— para meditar, hora de echar sumas y restas, ocasión de suspirar por un paraíso perdido y ver cómo recobran cuerpo, surgen ahí, al alcance de la mano, sombras y fantasmas de los años mozos, de aquella infancia en ascenso por los escalones de la experiencia. Y es justamente esa experiencia, salvada ya la fatigosa cuesta del oficio, la que permite al escritor rehacer aquel paraíso primero infundiéndole una poesía y sabor y una encantadora verosimilitud muy superiores a los que auténticamente vivimos y entendimos cuando los disfrutamos en nuestra infancia real. Como también, por significativa y general coincidencia, ese evocar la primavera en otoño nos vale las páginas más acendradas y primorosas, más vivas y entrañables de los buenos escritores. Ahí está —cuando vislumbra el alba de oro— el trasfondo de la narración que da título a *El molino de viento*, o tantas páginas estupendas de *Judíos, moros y cristianos* en que Camilo José Cela abandona artificiosas crueldades de juventud y su prodigioso caudal léxico lo dispensa sin mayor esfuerzo, tiñéndolo de ternura. Ahí, con más acusadas notas, *Karla y otras sombras*, el reciente libro de Luys Santa Marina, y *Valparaíso (Fantasmas)* del gran escritor chileno Joaquín Edwards Bello.

No está en mi ánimo, ni sería lícito, intentar parangón entre la figura literaria ni la modalidad adoptada por uno y otro, el escritor montañés y el novelista chileno. De siempre anduvo Santa Marina atento a nuestros místicos y predicadores, a los grandes padres de nuestro idioma, en pos de una perfección, una propiedad de lenguaje y un estilo cristalino conseguidos sobre el acopio de millares de fichas y la identi-

ficación con nuestros clásicos. Joaquín Edwards Bello, en cambio, con su cuarterón inglés y el muelle clima de su aristocrática sociedad chilena abierta a los vientos de Europa y con un pie en París, a esa felicidad lingüística, a esas galanuras del estilo antepuso siempre la acción, el color local, el prurito costumbrista —fidedigno notario de su tiempo y circunstancia— con asomos de intención sociológica. Lo que en Santa Marina era ímpetu, noble emulación, hacernos revivir los grandes tiempos por contrapuestos al conformismo y agarbanzamiento contemporáneo, valía en el chileno descender a lo más bajo de nuestra sociedad, introducirnos en lo chato y desesperanzado y triste de la vida, en el mundo de rotos y huasos y hetairas de baja estofa, la menguada picaresca en que han venido a parar las glorias de antaño, quijotismo también, aunque de signo contrario. Hay quien canta al linaje en sus excelencias y hay quien lo ama y comprende incluso en sus defectos, que en circunstancias favorables pudieran convertirse en primores. Uno en lo conseguido, otro en lo potencial y latente, coincidían ambos en lo utópico, eran quijotes por el mismo estilo. Como, mediando los años y los desengaños, vienen con un mismo timbre a entonar los mismos acordes, a volcar poesía y ternura sobre los fantasmas de su niñez.

En el autor de *El roto* esa recordación toma forma de novela, las breves hojas de almanaque son otras tantas tenues pinceladas para un cuadro de época, estructuradas en torno al crecer de un niño de la buena sociedad, siguiéndole paso a paso —y con mordiente novelesco— hasta que se hace hombre hecho y derecho, valiéndonos a la vez una visión acabada, una interpretación seductora de la Valparaíso de su infancia. El viejo hidalgo español y la cerrada sociedad de los comerciantes y técnicos ingleses, el mundo turbio de inmigrantes y aventureros, el afectado extranjerismo y el divorcio con la clase popular, la pendenciera miseria conmixta con sana alegría en los humildes, la formación de una clase dirigente y las raíces de una conciencia nacional, de un nacionalismo que a todos une y exalta en los compases de la chueca, tienen en estos vivaces y amables cuadros trazados con mano firme y contenidos y con perfil como otros tantos y redondos cuentos; tienen, digo, en Edwards Bello su inigualable cantor. Entre los tales, al hilo de las aventuras del mozo que está por el propio autor, se inserta una historia aparte, una novela con principio, desarrollo y fin, así «El curioso impertinente» en el océano de la gran novela cervantina. Que son las venturas y desgracias de Fresia Coronel, una hermosa chilena y de existencia airada por las altas tierras de Bolivia, con la parte que al protagonista le toca en su búsqueda y rescate. Aquí el tono es otro y el encanto se rompe como si el autor hubiese engarzado por las buenas en el libro de sus memorias una historia ya lista y arrumbada en el cajón de los manuscritos. Lo cual no significa que no valga por una bien pergeñada novela corta, con bien traídos escenarios, justa caracterización, destreza en la intriga, estilo rápido y lenguaje eficaz.

No es bastante mi conocimiento del autor de *El roto* y *Don Juan Lusitano* para seguir el proceso de su estilo, de su depuración instrumental, aunque sí para rastrear en *Valparaíso* una suavidad y ternura, sin mengua de la vivacidad y agilidad iniciales, que se echaba de menos en aquellas obras. Lo mismo que puede predicarse de *Karla y otras sombras*, el delicado libro de Santa Marina. Ese mundo de los recuerdos de infancia, ese avivar jirones de abiertos entre las brumas de un pasado que hoy sabemos feliz, cuenta en el haber de nuestro escritor con el precedente próximo de la deliciosa *Perdida Arcadia*, un librito sin par. Como allí, entre lo vivo y lo poetizado, el escritor montañés vuelve por la vigencia de unos

años de formación y voluntariamente acallados, celosamente encubiertos desde la gesta legionaria, al otro día de Annual y Monte Arruit. Al cabo de años y logros, de humillaciones y trabajos, descorre parcialmente Luys la cortina de su leyenda de hombre de acción, duro, deshumanizado y metido en filologías y ejercicios estilísticos, para desvelar lo que bien conocíamos sus amigos: su inmensa ternura, su delicadeza, su insobornable inclinación poética. Su castigadísimo lenguaje, el caudal de locuciones y proverbios, su economía y acerado estilo son, sin duda, los de sus obras mayores: *Tras el águila del César* y *Cisneros*. Pero la madurez, el tema y el tono: el dorado otoño han arrojado del templo cuanto sonaba a clásico, a ya dicho, a fría erudición. Al extremo que aquellas obras admirables y ya lejanas, con junto las estampas de nuestros tercios y de los días isabelinos, o las compilaciones de trozos de los clásicos para tejer el vivir de los grandes siglos, se nos antojan simple material de ensayo, el palenque en que se templara el gran escritor de *Karla* y *Perdida Arcadia*, primeros sillares de las memorias de un corazón esforzado y tierno de un infanzón de pro.

Ya no torneos a la antigua usanza, ni cultismos, ni apolilladas frases hechas, si por acaso las hubo hasta hoy. Por rara coincidencia fortuita, también la sociedad infantil de Luys está —cual la del chileno— poblada de extranjeros, a vueltas con cruces y entronques, con proyección e intereses del otro lado del mar y de los montes: alemanes, noruegos, italianos, austríacos, indianos y navegantes por los Siete Mares, amores en los Alpes, reyertas en Méjico, doradas aventuras en París o en Amalfi. Pero nada más alejado del clima épico de la rudeza soldadesca, del sensualismo dannunziano o el cosmopolitismo de entreguerras. Todos esos lances y peripecias se devuelven y se miden por el Castro natal. Los evoca una casa, un nombre, un recuerdo familiar. Son historias oídas o entrevistas a través del cendal de la propia infancia, amueblando así, y en unión de las cosas tangibles de entonces, un maravilloso mundo sin tiempo, sin límites, ayuno de sinsabores y experiencia. Un mundo de comprensión, nuevo a cada instante, donde las grandes palabras conservan todo su contenido paradigmático. Un paraíso que se desvanece en el capítulo postrero, cuando el hidalgo mozo se ha convertido en el hombre pesimista, en el hombre terenciano, merced al espaldarazo de la guerra.

Artículo aparecido en La Vanguardia *el 24 de octubre de 1956*

Vagamundeo de novelistas

Poetas a caballo, prosistas a la que salga, buena raza de chapetones la nuestra, despeándose ocho siglos de uno a otro cabo de la piel de toro y después en las siderales caminatas de las tres Américas, en correrías por los siete mares y hasta el Gran Mogol y los fríos hiperbóreos. Buena literatura andariega, primera en el peregrinar, si ya a fines del siglo IV nuestra abadesa Silvia Etheria dejó descripción puntual de los Santos Lugares y más tarde, al par de micer Marco Polo, un Llull, un Muntaner o un Turmeda, Tafur, Clavijo, Contreras o Diego, duque de Estrada, y no digamos los relatores de Indias, brillantemente se anticipan al socorrido género de los libros de viajes y a las novelas de aventuras. Lo más de la novela clásica y la totalidad de la picaresca, los escritos de los santos fundadores, el teatro de los buenos tiempos, todos a una respiran esa aventura del camino, de contrastar la propia personalidad con el comercio de gentes, costumbres y tierras extrañas. Y es menester la decadencia el ir desertando uno tras otro los escenarios de Europa y América para que la literatura, expresión del pueblo, se vaya tornando casera, académica, burocrática, de mesa camilla o torre de marfil. Con sus excepciones, claro está, que son el vagabundo don Diego de Torres y el *Diario* de Jovellanos, como en otro terreno el Ponz y el Villanueva, con la cola que dejemos a los románticos tipo Piferrer y Quadrado. Bien poca cosa mientras la Europa, según decían por entonces, era un hervir de escritores viajeros «descubriendo» Italia, Alemania, Rusia, Grecia y la propia España.

Estaba reservado a la revulsión del 98, a los escritores que allí hacen su primera salida, el volver por lo que Ortega llamaría literatura de andar y ver. Andar y ver por los llanos paniegos y las sierras. Azorín y Baroja, don Ciro Bayo —como antes Alarcón—, Ganivet, Grandmontagne y, así sucesivamente, Salaverría, León Felipe, Enrique de Mesa, toda aquella generación a caballo del siglo, que anduvo y escribió por montes y por llanos, por mesones y parameras, abriendo camino a quienes lo harían desde la muelle vida teutona, francesa o de donde fuere. Con un decantamiento, un aquietarse y degenerar —en lo que al género literario se refiere— que tuvo su parigual en la plástica y en la ciencia, como en las letras: letras, artes y ciencias de fórmula ginebrina.

Hijos directos del 98 (que no la generación orteguiana del 15), nuestros escritores de posguerra han vuelto, curiosa coincidencia, a las andadas. Por la sierra también, pero no ya de «piolet» y mochila como en los días angélicos de don Francisco Giner, sino machadianamente probando el vino de las tabernas, y donde no hay vino, agua fresca. Y fue el poeta García Nieto, con sus versos a Luisa Esteban, y otro de la «juventud creadora» por entonces, Camilo José Cela: poetas y narradores volviendo a los mismos caminos que poco antes recorrieran fusil y macuto al hombro. Un deambular que tenía mucho del de Regoyos y Verhaeren por las sendas de la España negra, mucho de 98 barojiano y solanesco y, como fórmula literaria, perfectamente establecido por el antes citado Ciro Bayo en *El peregrino entretenido* y el *Lazarillo español*, hechuras a su vez de la fecunda serie que va del *Viaje de Turquía* a *El pasajero*, de Suárez de Figueroa, a *El viaje entretenido*, de Rojas Villandrando.

Esta tercera salida se llama Cela, ya lo dijimos. Cayendo sobre un renovado conocimiento del país un interés más acendrado por lo nuestro y el forzoso aislamiento de la prima posguerra. Servido por un excepcional don de lengua, una fertilidad de recursos, una gracia innata que acreditan la raíz galaica del escritor. Y ahí del *Nuevo Lazarillo* del *Via-*

je a la Alcarria. *El gallego y su cuadrilla* y demás estampas en que camilo José Cela justamente es maestro. Redondo, definitivo, y, por lo mismo, inmejorable e inimitable. Contrariamente a lo que vino a suceder: el desatado celismo que ha cubierto unos años de nueva narrativa (reemplazado, ¡ay!, por el robbe-grilletismo), «medusando» incluso a novelistas hechos y derechos cuyos nombres me ahorro. Celismo que ha pasado incluso al hablar coloquial —como en años anteriores el estilo codornicesco—, convirtió las novelas en puro diálogo, diálogo con su autor incluido, y ha impuesto sus locuciones a muchos escritores del momento, sin excluir catalanes y mallorquines en su lengua.

Hablaríamos aquí del *Diario de un cazador* y su continuación, los deliciosos libros de Miguel Delibes, aduciríamos el mejor quehacer novelístico de Tomás Salvador, otro que sus libros los hilvana andando, como excepciones al celismo chato: pero más tempestivo es referirse a *Vagabundos provisionales*, la obra más reciente del novelista Ricardo Fernández de la Reguera. Un chispeante viaje a pie, del Duero a los Montes de Oca y la sierra de Covarrubias, por tierras sorianas y burgalesas. Un viaje —y de ahí la novela— donde gentes y paisajes no constituyen el principal objetivo, quedan en atractivo y pintoresco rebote para ir perfilando tres personajes, contrafigura del autor, de su hijo y de un amigo poeta. Y en este punto, justo es admitir que el escritor barcelonés alcanzó los más altos estadios de su probada capacidad de novelar. Pues, sobre que el libro se lee de un tirón, cuenta el sabio equilibrio de los ingredientes fingidos y los ciertos (como en el mejor Ciro Bayo), la habilidad con que diversifica y conduce a buen puerto una materia que se nos antoja pobre y monótona.

Muy distinta en la intención, si coincidiendo en la inspiración remota que antes dije, es el monumental tomo (casi ochocientas páginas en octavo) del novelista murciano José Luis Castillo Puche: ese *América de cabo a rabo* que recoge parte de las peripecias corridas por el autor *Hicieron partes* en un año de vivir la América, sin más arma que unas cartas de presentación y el cuerpo siempre templado para disparar conferencias, en cátedras universitarias, en centros regionales, donde se tercie. Un año que de la Patagonia y el sertón brasileño, de la terremotada Chile a las alturas andinas, le llevó a la manigua y a las molicies del Caribe, al fiero Méjico, al nostálgico Puerto Rico, al torbellino de la Unión, a través, en fin, de una docena larga de países, de los cuales deja constancia, y de otra media que —por el aquel de que cada cual hable de la feria...— se dejó a posta en el tintero.

Por suerte, para él y para nosotros, Castillo Puche no ha embotellado la bibliografía pertinente para servirla, según costumbre, como soporífera cosecha propia. Nacidos como piezas periodísticas, compuestas a galope sobre la platina, los capítulos de este andar conservan el vigor de lo espontáneo, la pasión de lo vivido. Tiempo ha tenido el autor, en el año de su vagabundeo, para meditar y cotejar y sustanciar, para sorprenderse, emocionarse, encolerizarse también. Ahora, cuartillas en ristre, a la hora del libro justo es dejarle en libertad para que levante acta y formule su testimonio. A vueltas de sus andanzas, narradas con tanto humor como brío. Y sin pelos en la lengua, como quien sabe que habla de lo suyo, pues familia nuestra y bien nuestra es aquélla. Que con ello la visión corre riesgo de quedar en parcial y desequilibrada en algún respecto con ese ir de lo personal a lo objetivo, qué duda cabe. Mas no hay que exigir del autor lo que él no se propusiera. Pues no es un tratado sobre las Américas, que eso abunda en librerías, sino de la visión que una persona inteligente y sensible, el espectro en vivo que de aquel continente se nos sirve con el arte de un novelista.

Un novelista vagamundos. De verdad, el lejano ejemplo de Cela ha fructificado aquí por modo portentoso y convincente. Y es que si estéril es la receta, no menos aventurado es recetar en orden a recetas. Y un buen Castillo Puche vagamundos nos consuela de tanto dómine como hay por aquí suelto.

Artículo aparecido en La Vanguardia *el 11 de noviembre de 1959*

Quaderns de Vallençana

Núm. 4
Abril del 2011
Època I

OAL Fundació Juan Ramón Masoliver

Ajuntament de Montcada i Reixac
Av. de la Unitat 6
08110 Montcada i Reixac

Tel. 935 651 122 (Regidoria de Cultura)

Desitjo rebre la revista Quaderns de Vallençana

Preu subscriptor: 4 euros per número

DOMICILIACIÓ BANCÀRIA (imprescindible per a poder cursar la teva subscripció). Si us plau, carreguin al meu compte o a la meva llibreta el pagament del rebut que Quaderns de Vallençana els presentarà a nom meu fins el proper avís.

De conformitat amb el que disposa la Llei Orgànica, 15/1999 de 13 de desembre, de Protecció de dades de caràcter personal. El titular de les dades queda informat, accepta i autoritza expressa i plenament la seva incorporació al fitxer de subscriptors de Quaderns de Vallençana, a fi de gestionar les subscripcions i proporcionar-li informació sobre les nostres publicacions i sobre les nostres activitats. Si no desitja rebre aquesta informació marqui amb una "X" aquesta casella. ☐ Té dret a accedir a l'esmentat fitxer i a rectificar o cancel·lar les seves dades dirigint-te a l'atenció al client.
El tractament de les dades proporcionades es fa segons el que preveu el RD 994/1999 adoptant les mesures de seguretat necessàries per tal d'evitar-ne la pèrdua, alteració, o accés no autoritzat per part de tercers.

Dades personals

Nom	1r cognom	2n cognom	
Adreça	Núm. Pis Porta	Esc./Bloc	
Codi Postal	Població	Comarca	País
Telèfon	Adreça electrònica		
Data de naixement	DNI	Em vull subscriure a partir del núm.:	

Nom i cognoms del titular

Entitat | | | | Oficina | | | | DC | | Núm. compte | | | | | | | | | | Signatura Data

POTS SUBSCRIURE'T MITJANÇANT:
Butlleta. *Envia-la per correu a*: OAL Fundació Juan Ramón Masoliver - Ajuntament de Montcada i Reixac - Av. de la Unitat 6 - 08110 Montcada i Reixac.
Telèfon. *Truca al*: 935 726 474 (Regidoria de Cultura).

FUNDACIÓ (OAL)
Juan Ramón Masoliver