aquella gran novela de Malraux que se titulaba "La condición humana". Por supuesto, esto no va dicho como reproche. Como el de Rice, también los de Jean-Paul Sartre y Malraux nos parecen un saludable magisterio.

Dadas las autolimitaciones de recursos escénicos con que, *a priori*, el autor se enfrentaba, era menester que la obra tuviese un gran diálogo. "En la red" lo tiene. Un diálogo sobrio, conciso, en el que se ha eliminado todo cuanto pudiera ser superfluo o innecesario; es, con mucho, el mejor diálogo que ha escrito hasta ahora Alfonso Sastre. Pero como es una obra de situación, necesitaba también unos caracteres trazados con precisión escrupulosa. "En la red" los tiene. Son personajes que viven auténticamente, y cada uno desde su personalidad, una hora seguida de angustia, de desesperación, de terror y de incertidumbre. Es en particular desgarradora una escena en que el personaje *Leo* —que interpretó muy bien Agustín González— cuenta la tortura a que ha sido sometido antes de venir a este refugio.

"En la red" es, en fin, una de las mejores obras de Sastre; quizá la mejor.

Bardem hizo un buen montaje, sobre todo en el manejo de la luz. En el teatro español, por lo general, se ilumina el escenario de una vez y para toda la obra, o bien se cambia la iluminación un par de veces. Muy al contrario, Bardem supo jugar con las infinitas posibilidades que la luminotecnia ofrece en el escenario.

Como observación final, y luego de releer todo lo escrito, incito al lector a que considere un hecho cierto que nos muestra la presente temporada: a la par que obras de excelente calidad, hemos visto puestas en escena de calidad no menos excelente.—RICARDO DOMÉNECH.

LA ESCULTURA DE JULIO GONZALEZ

Un análisis de la escultura exige detenernos en las diversas concepciones que la materia ha tenido en el espacio. Materia que hasta la soltura y libertad que han adquirido en la escultura contemporánea eran puras masas introducidas en el espacio sobre las que éste gravitaba. Hasta nuestro siglo no se había intentado nada que tratase de equilibrar esta relación materia-espacio. Los escultores contemporáneos se han preocupado por este problema de tal manera que este afán ha proyectado definitivamente la dirección de la escultura actual. Por esto, Henry Moore crea un tipo de esculturas en las cuales se aprecia una

bien marcada intención de envolver el espacio limitándolo con la materia plástica. Es una tentativa conseguida de alojarlo en el seno de cada escultura. Para esto se ha hecho imprescindible la función del hueco en la escultura. Y este hueco ha sido motivo de que numerosos escultores creasen sus obras teniendo presente este concepto. Así Antoine Pevsner y Gabo construirán sus esculturas con arreglo al citado postulado. Pero en las obras de estos escultores la forma depende de un eje central que a la vez que la sostiene la sujeta, cortando, así de esta manera, un intento cuya plena realización se ha quedado en mero proceso. Esto hace que en sus esculturas se advierta una falta de vitalidad unida a un frustrado esfuerzo de fusión con el cosmos. La forma al estar en órbita ha quedado privada de toda independencia respecto de su eje. Este constructivismo formal de Pevsner y Gabo —por sólo citar a éstos— se puede contraponer a la obra de un escultor que por su soltura de la forma en el espacio y su vitalidad difiere totalmente de las esculturas antes citadas; se trata de Julio González.

A propósito de lo dicho anteriormente, la obra de este artista atraviesa varios períodos con caracteres bien diferenciados. Estas etapas no se deben interpretar como meras fases de formación, sino como ensayos de las diversas concepciones de una materia como el hierro forjado en el espacio, técnica que aprendió junto con su hermano Juan en el taller paterno. Pero una fuerte vocación por la pintura hace que Julio González siga los cursos de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En un ambiente familiar propicio —su padre era escultor— su vocación hacia la pintura le atrae más en un principio. No obstante, su conocimiento de los metales hace que González se dedique a la escultura, consiguiendo exponer con su hermano en 1892 en la Exposición nacional de Chicago y en la Exposición de Barcelona, obteniendo una medalla de oro.

Fué hacia 1900 cuando al trasladarse su familia a París intimó con Picasso, al que ya había tratado antes en Barcelona, y se introdujo en el grupo de M. Raynal, Max Jacob y Manolo Hugué. La guerra hizo que Julio González trabajase en las fábricas Renault, donde aprendió la soldadura autógena. Este conocimiento lo aprovecharía para alcanzar en el año 1927 su verdadera personalidad artística. Sobre el empleo del hierro forjado el mismo Julio González nos informa: "La edad del hierro empezó hace siglos, produciendo (desgraciadamente) armas, algunas muy hermosas. En nuestros días permite, además, la construcción de puentes, edificios industriales, raíles de ferrocarril, etc. Ya es hora de que ese material deje de ser mortífero y simple material de una ciencia mecanizada: la puerta está completamente abierta hoy

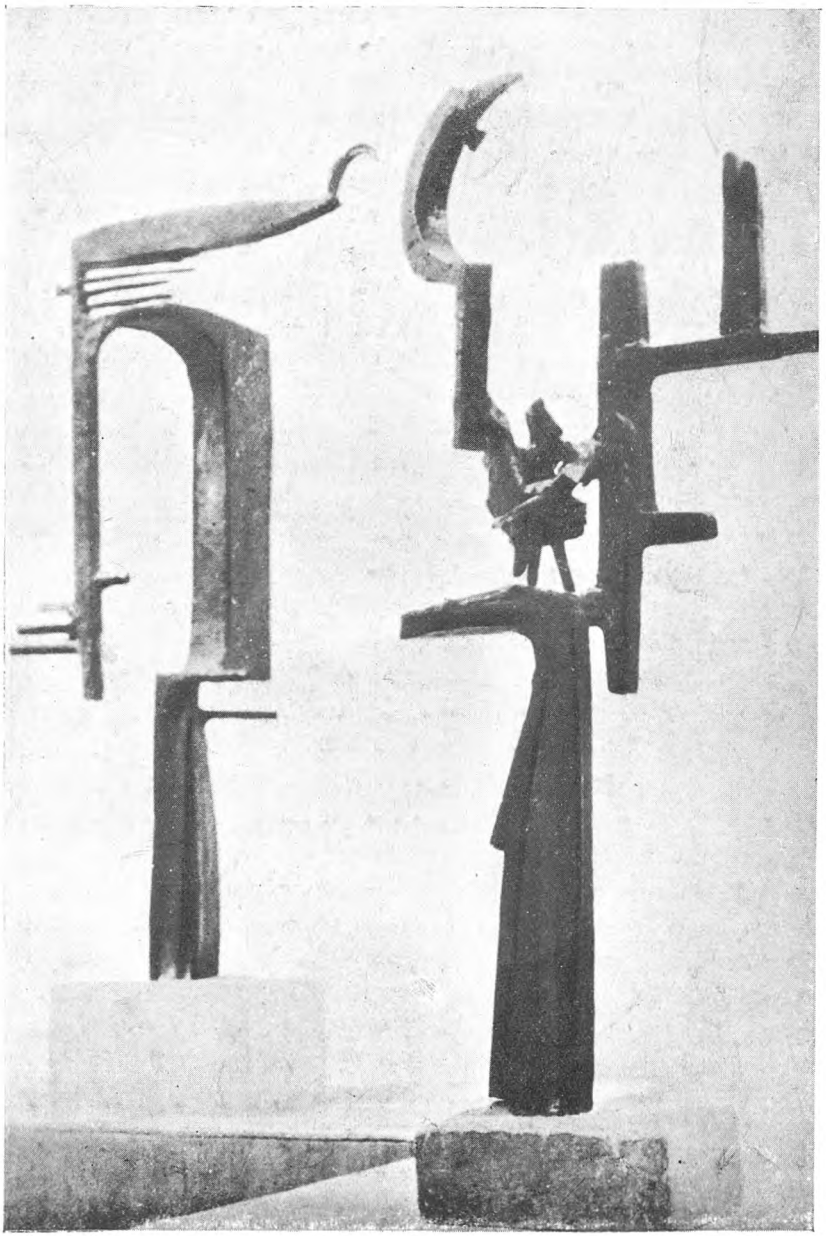
para que ese material, penetrando en el dominio del arte, sea batido y forjado por pacientes manos de artistas." Este material, unido a su peculiar manera de trabajar sus esculturas, dan un verdadero carácter arquitectónico a sus obras. La materia no le presenta ninguna oposición, sino que se familiariza con él. Esto es debido a que González no esculpe sus obras, sino que dividiendo la materia y armándola consigue los efectos deseados. En la obra de Julio González no existe lucha entre materia y espacio por considerarlos como parte del cosmos. En nuestra opinión, el verdadero precursor se nos presenta por ese afán de vitalizar el hierro tratándolo con esa sencillez y elegancia tan peculiar de su estilo, del que podemos afirmar que, a pesar de haber vivido en una constante variación de tendencias, se ha mantenido inmune a toda influencia, si exceptuamos el cubismo, que se introdujo en determinada época de su arte. No obstante, el estilo de Julio González, como ya hemos indicado, se nos presenta no como una evolución en busca de una solución más perfecta, sino que cada período muestra una consecución total del objeto perseguido. Así, si analizamos las esculturas ejecutadas entre los años 1927-1930 advertiremos la consciente intención de González. Más que masa o volumen se componen de planos rítmicamente dispuestos que recortan el espacio. Son esculturas que se proponen crear un espacio cubierto sugeridor de un volumen. Son obras compuestas y armadas. De esta época es la "Cabeza de Don Quijote", tratada con un extraordinario combinado de recortes curvos. La "Cabeza de conejo", de 1930, con un fuerte sentido dramático, conseguido con los contrastes bruscos de luz y sombras producidos por planos rectilíneos envueltos en un óvalo. Del mismo año y con influencia cubista es la "Máscara española". No debemos pasar de esta época sin hacer referencia a la extraordinaria "Naturaleza muerta", de 1929-1930, que por la importancia que adquiere el vacío en la creación plástica se puede considerar como uno de los mayores aciertos e innovaciones de nuestro escultor.

Una liberación de esta forma cerrada se da en las obras de la siguiente etapa que abarca los años comprendidos entre 1931-34, en los que sus esculturas consiguen un efecto de dibujo espacial. En este período lo que juega es la línea. Julio González nos da una indicación sobre este estilo: "Proyectar y dibujar en el espacio y construir en él como si se tratase de un material recientemente adquirido, he ahí toda mi tentativa." Así, en su "Maternidad", de 1933, una suave melodía de líneas nos introduce en la armónica composición, a la vez que éstas intentan abrazar el espacio. Cosa análoga puede decirse del "Personaje llamado de la jirafa", de 1934. Es una fase de verdadera

soltura de la materia plástica en la que lo que más nos admira es esa conjunción de formas de la más expresiva vitalidad, a la vez que ese sentido pensado y medido de la composición tan del gusto de González.

La transformación mayor que experimenta su obra se produce en un tipo de esculturas en las que los volúmenes compactos adquieren primacía. Aquí no existe ya ese afán de Julio González por fundir la materia con el espacio, sino que en estas obras se nos presentan los volúmenes en su absoluta pesantez. Es un retorno a los mismos, pero de una manera nueva, ya que sus esculturas consiguen que el volumen representado tenga un peso equivalente al aparente. No existen planos independientes, sino que la materia se nos muestra en un volumen masivo, indicándonos un momento dramático en la obra del artista, que se desarrolla entre los años 1934-36. Por ejemplo, la "Cabeza de encapuchado" (1934), en la que la fuerza expresiva de la escultura se reconcentra en el apilamiento del volumen, o en la "Cabeza del beso" (1934), o en la "Cabeza de hombre acostado" (1935), cuya vitalidad nos es comunicada por esta obra de una manera puramente instintiva. Pertenece a este período la "Pequeña cabeza acostada", muy influída por el cubismo. En esta misma fase que estudiamos aparecen ciertos tipos más racionales que muestran una combinación de planos rectos y curvos, equilibrando, de esta manera, el peso y medida de las masas y produciendo un corte a toda continuidad. Citaremos la "Mujer sentada número 1", de 1935, y la del mismo nombre número 2. En ellas el artista ha conseguido captar el efecto de verticalidad de un cuerpo sentado mediante una organización de las formas rectas verticales que gravitan hasta hundirse en otras más compactas. El Museo de Arte Moderno de Nueva York posee dos esculturas de este estilo; son: una "Cabeza", de 1935, y "Mujer peinándose", de 1936. En esta última, Julio González ha combinado formas macizas, aunque estilizadas, con otras accesorias más frágiles. Por su sentido del volumen más acentuado citaremos su "Maternidad", de 1935. Esta línea emprendida le conduce a servirse en esta época de las formas que le rodean, para de esta manera, una vez transformadas, expresar su sentir interior. Esculturas que se sirven del espacio como medio de dibujo, digo dibujo porque estas esculturas son planas, dentro de lo plana que se pueda considerar una escultura, consiguiendo una agilidad a la que no se había llegado hasta entonces. Formas que, por otra parte, rasgan el espacio como una catedral gótica, intentando remontarse por encima de la superficie en que se apoyan. Son sus palabras "Sólo una flecha de catedral nos puede señalar un punto en el cielo en el que nuestra alma permanezca en suspenso" transportadas a la plástica.

JULIO GONZALEZ.—*Cabeza de Montserrat* (1942).



JULIO GONZALEZ.—*Hombre gótico* (1937), y, a la derecha, *La gran hoz* (guadaña) (1936).

Y es de notar que en toda la obra de Julio González se aprecia el mismo sentido de espacialidad que en las torres de la arquitectura gótica, corroborando nuestra opinión acerca del sentido arquitectónico que preside todas sus obras. Intentando así, de esta manera, la posesión intelectual de dicho espacio. Los volúmenes compactos han desaparecido sustituídos por otros lineales y estilizados que se injertan en planos produciendo un sentido rectilíneo en sus esculturas, que hace que adquieran un carácter de dibujo aéreo. De este período de la obra de Julio González puede decirse que más que esculturas parecen dibujos sobre el fondo en que se perfilan. Las líneas que se apoyan sobre sí mismas, sin servirse de ninguna materia como medio. El trazado está armado sobre las posibilidades que éste tiene, dejándolo confiado a su azar, consiguiendo así una escultura autóctona. Por ejemplo, "La gran hoz", de 1936, que nos admira por su sobriedad; "Hombre gótico" (1937), con una elegancia que nos recuerda la de Juan Gris. En "Personaje acostado" presenciamos una escultura dispuesta en varios planos sugeridores de la idea de un decorado. Estas esculturas poseen un fuerte sentido de independencia de la gravedad. En ellas, ésta sólo actúa para la conjunción de unas formas, en otras cuya culminación se produce en "La danzarina de la margarita", de 1938. Este período dura aproximadamente hasta 1940. Y en estas obras es donde Julio González consigue, mejor que en ninguna fase de su vida artística, captar esa sensación de permanencia en el espacio exenta de toda pesantez. Esto se conjuga con volúmenes más pesados en su "Hombre cactus", de 1939-40, obra en la que se advierte un retorno a las esculturas de las masas.

Al final de su vida hace obras de un desgarrado expresionismo como su "Cabeza de Monserrat", de 1942.

En Arcueil, el 27 de marzo de 1942, muere Julio González. Tenía sesenta y seis años. Su personalidad queda gravitando en el espacio como sus esculturas, de las que siempre recordaremos esa regularidad, armonía y equilibrio impresos con sencilla elegancia.—VÍCTOR MANUEL NIETO ALCAIDE.

SAINT-JOHN PERSE, POETA DE LA SOLEDAD

Entre un novelista —el gran Rómulo Gallegos, candidato de toda Hispanoamérica— y un poeta, Saint-John Perse, la Academia sueca se ha decidido por este último, coronando una vez más a la poesía, que en estos últimos años se ha visto preferida en las personas de tres