

realizado grandes creaciones, a roturar un tiempo indefinible que escapa a la determinación del calendario, unas fechas que dicen extrañamente lo que ha pasado, dejando todas sus coordenadas en la ambigüedad de lo desconocido.

Este paisaje no tiene época; esta arquitectura no responde a un estilo determinado, aun cuando no falte en ella un eco de algunas de las épocas más importantes de la pintura y de la historia de la civilización; casas, castillos, iglesias, catedrales, torres no tienen historia y son en cierto modo como propuestas para soñar, como fundamentos desde los que la artista nos dijera qué es lo que podía hacerse para volver a inventar este castillo, para volver a soñar esa almena, para identificar por qué, noche o luna, piedra o viento, hacían de este contexto algo diferente.

En última instancia hay en toda la obra de Polín Laporta una misma inquietud, un análogo celo por animar lo inanimado, por inventar las pautas en torno de las cuales debió de acogerse el despliegue de las cosas, por asumir la condición humana, en su vertiente más rica y más capaz, como creadora de mitos, como acuñadora de imágenes, en su capacidad de establecer un repertorio de símbolos, en su posibilidad de hacer nacer leyendas y alegorías.

Hay en estas ciudades sorprendidas en su quietud nocturna, en estas casas de ventanas indispensables, en los grandes relojes de torre de los que apenas divisamos la esfera, todo un copioso ayuntamiento de enigmas y de misterios. Y el pincel, que podría ser un bisturí que saliera a diseccionar lo contradictorio y lo fantástico, se limita a ser lo que es, esencialmente pincel, narración suspendida entre el ser y el no ser, entre lo que pudo ocurrir y no llegó a afirmarse y lo que de alguna forma se tradujo en condicionamientos y vehemencias.

III

La fantasía no falta a su cita con ninguno de los quehaceres plásticos de Polín Laporta. Y de manera muy peculiar con el retrato, en el que la artista articula dos dimensiones totalmente diferentes.

Por una parte, el retrato es para Polín un método de elaborar psicología y recuerdo, de incorporar a la personal interpretación de la imagen del ser humano rasgos, indicios denotadores de una manera de ser y de sentir, de una sensibilidad intelectual y de una inteligencia sintiente. Y, por eso, las personas retratadas por Polín Laporta surgen siempre de su cita con la mirada de la pintora no ya transfigura-

das, sino concretadas. Nunca falta un rasgo, un hallazgo perspicaz, una inquietud de perspectiva, una insinuación de carácter y una definición de una manera de ser.

Pero junto a ese retrato de las personas, que son sus convecinos o sus amigos, que le confían por unos momentos su fisonomía para que los salve del olvido, Polín inventa otras fisonomías diferentes, imágenes misteriosas, rostros insinuadamente velados que parecen pertenecer a personas de otras épocas, a sacerdotisas de antiguas religiones y presagios, casi todas ellas definidas por una aspiración de la pintora por plasmar a la vez belleza y misterio.

Las más diversas técnicas sirven para establecer estos retratos, que al no ser de nadie pertenecen al misterio, y que a veces se artoja que buscan angustiosamente la propia persona de su fisonomía, el rostro inventado y pintado por la artista quiere saber dónde ha existido antes o dónde está existiendo en este momento. Y un extraño impulso mágico lo anima en esta búsqueda y en este itinerario.

Algunos estilos del pasado confluyen adverbialmente, sin llegar a establecer un compromiso de forma y de tratamiento en las modalidades como esta artista establece sus puntualizaciones y rotura el mapa de sus fisonomías misteriosas.

El modernismo, tendencia que se produce en una época de culto a la mujer y a su misterio, de transformación apasionada de formas expresivas, líneas y colores, es una de las dimensiones más destacadas en esta trayectoria de los rostros incógnitos que pinta Polín Laporta. Toda una teoría del misterio humano y artístico aflora en estos retratos, que nos miran tan de lejos como si no fueran obra de una artista contemporánea nuestra.

También una determinada manera de hacer del gran realismo decimonónico, el que se correspondió con la época que sus contemporáneos llamaron «bella», el que fue contemporáneo del exotismo literario, cuando los burgueses europeos se convertían en los grandes conquistadores del mundo, reduciéndolo a una sola unidad de producción de materias primas para sus manufacturas y volcando las ganancias en el homenaje a la mujer, está en estos rostros, herméticos unas veces, otras más explícitos, cargados de la nostalgia de lo indefinible y que siempre nos transmiten la sensación de que han hecho un largo viaje para llegar ante nuestra mirada.

IV

Esta misma inquietud misteriosa está en el dibujo y en la obra de estampación de Polín Laporta; grandes, bellos rostros inquietantes, casi siempre de mujer, nos miran desde el sutil itinerario de la línea, en donde de una manera plácida, serena, inmediata, la artista ha colocado las fronteras del blanco y del negro, el toque exacto del grafito o el preciso entintado del grabado.

Algunas veces estas figuras muestran su soledad en un paisaje cósmico, indispensable; otras nos miran desde la aislada lejanía de su desnudez; otras veces son solo rostros que, como un símbolo obsesivo, dominan sobre una calle en donde quizá se vivió una historia de encuentros y de desencuentros.

Las ciudades fantasmagóricas y los extraños encuentros de la rosa con el traje que camina sin un cuerpo que lo sustente son también elementos de estas estructuras plásticas de inusitada belleza; forman parte del riquísimo horizonte de esta obra llena de facetas y en la que la observación de cualquiera de sus realizaciones siempre sugiere la idea de que nos encontramos solamente ante el principio de sus posibilidades de hacer y que cada uno de los próximos años va a ser en el trabajo de Polín Laporta una cantera de sorpresas y de asombros, un circo mágico en el que se encuentran y se trascienden mutuamente los sueños y las realidades, lo que pretende existir y lo que desde un momento sabemos que no existirá nunca.

Desde los albores de la crítica de arte hemos visto en qué medida el dibujo era lo más íntimo y lo más confidencial de la artista, la disciplina más devotamente proseguida, el jardín del embeleso en el que la línea iba a buscar las increíbles naranjas de los argonautas.

Polín Laporta vierte en el dibujo toda su magia, a la vez desasosegada y serena, inquieta y tranquilizante, hecha de búsquedas y de encuentros, de evocaciones y reconstrucciones que son largos itinerarios a través del espacio, del tiempo, del sueño y del recuerdo.

Algunas veces el dibujo se integra en la pintura de una manera desnuda y total, sin temor a convenciones ni a academicismos, Polín Laporta integra dibujo y pintura, dejando a cada uno de ellos su sentido propio. Y el resultado, ni defrauda, ni ofende, ni altera, ni inquieta. Es una sencilla aventura del dibujo, una confidencia de la línea, una pirueta del arabesco, que se incorpora al cuadro en libertad absoluta, desentendiéndose de las reglas de la composición, buscando lo bello por un camino diferente, porque a la larga toda la obra de Polín Laporta es un largo viaje hacia los recuerdos, las sensibilidades y la nostalgia y es una inacabable búsqueda, casi sedienta, de la belleza.

CONCLUSION

Es imposible concluir un estudio sobre una pintora que está trabajando activamente, cada vez con mayor afición y con más decantado dominio. Por eso el final de estas líneas no es un agotamiento en el estudio de una estética y en el recuento de las facetas ostensibles de una obra; es, por el contrario, un acto de esperanza en todo aquello que en los años próximos la artista podrá realizar.

Del mural al dibujo, del retrato a la fantasmagórica creación, del objeto hermético al rostro misterioso, desde los lugares en donde el tiempo se ha quedado quieto hasta los rostros de las personas en donde vive el presente, los ojos que todavía están llenos de proyectos y de promesas, hombres y mujeres jóvenes o maduros, niños para los que el retrato es una aventura de contenidas risas.

En su estudio de Alicante, frente al mar Mediterráneo, que al igual que su obra es siempre igual, pero esencialmente diferente, Polín Laporta dibuja y pinta. Y nuevas obras van diciendo, en museos y en colecciones privadas, en el mural o en el pequeño dibujo que algunas veces sirve de hipótesis para el grabado, que bajo el nombre, deliberadamente sencillo, bajo el diminutivo entrañable de Polín Laporta, tenemos a una de las artistas más importantes de España.—
RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ciudad Universitaria. MADRID-3).

¿TOMAS CARRASQUILLA, ESCRITOR REGIONALISTA?

«Explicar» una obra significa, ante todo, reconstruir sus entornos.

E. Coseriu

Al abordar el posible carácter regionalista de la obra de Carrasquilla se nos plantea la indeterminación significativa del vocablo como una cuestión previa, que es necesario aclarar. El problema no es nuevo: es un hecho innegable que la crítica literaria, nacida de la charla y la impresión, no ha cuidado con demasiada frecuencia, el ajuste lingüístico, único modo, sin embargo, de constituirse en ciencia; ello ha dado como resultado toda clase de ambigüedades expresivas y confusiones terminológicas, que han obstaculizado durante no poco tiempo el nacimiento de un lenguaje preciso, inequívoco, científico.

Fruto de esta tendencia, que simplificando podemos llamar originaria, son ciertos estudios sobre la obra de Tomás Carrasquilla, que

la interpretan como producto y expresión de su región; se trata, como veremos, de uno de esos tópicos falaces, consecuencia de un espejismo que nadie cuestiona. Porque entre estos críticos, que han afirmado, con vehemencia incluso, la existencia de una actitud regionalista, ninguno se ha ocupado en determinar el alcance significativo de la palabra.

Cabe preguntarse aquí, en primer lugar, si un espacio geográfico puede presentarse por sí solo como factor determinante de una literatura diferenciada. La respuesta es incuestionablemente negativa, sin que esto nos lleve a negar también la influencia que pueda tener un medio físico en la configuración del horizonte vital del individuo. El paisaje de Antioquia es, en efecto, esencialmente distinto del paisaje selvático del Vaupés, y ello podría servirnos para explicar el tratamiento tan dispar que la naturaleza recibe en obras como *La vorágine* y *La marquesa de Yolombo*. Se trata sin duda de casos extremos en oposición palmaria; pero no siempre nos encontramos con límites tan claros, y con frecuencia la contigüidad y la semejanza nos imposibilitan todo intento de diferenciación. Las grandes llanuras y las selvas amazónicas proporcionarán al hombre muy distintas experiencias sensibles, que influirán, sin duda, en su concepción del mundo. Semejantes serán, por el contrario, las de los hombres de Antioquia, Caldas, Cundinamarca, regiones andinas todas ellas, rocosas y desoladas. El factor determinante de oposiciones tendrá que ser aquí de origen psicológico individual o de cultura, no ya el paisaje. Urge, pues, como primer paso, deslindar dos acepciones del concepto: región es estado, unidad de administración, pero también ámbito de paisaje uniforme. Teniendo esto en cuenta, es claro que el estado antioqueño se nos presenta englobado por una más amplia unidad de naturaleza, no pudiendo, por tanto, tener una literatura, expresión de peculiaridades geográficas.

Este primer escollo con que tropezamos es mínimo y podría no ser tenido en cuenta si encontrásemos en Antioquia una civilización que la diferenciara claramente del resto del país. No ocurre así; su población la integran, completamente asimiladas ya, las tres razas que habitan Colombia: indígenas, africanos y descendientes de españoles. El elemento indígena procede del grupo chibcha, cuya civilización se extendió desde los Andes venezolanos hasta Ecuador; millares de esclavos negros fueron desigualmente repartidos por varias regiones; los conquistadores españoles eran de procedencia andaluza, perfectamente unificados en tanto que grupo cultural. Resulta, pues, difícil establecer qué peculiaridades pueden diferenciar estas regiones-estado, cuya población está integrada indistintamente

por los tres grupos raciales aludidos. Si tales peculiaridades existen, será únicamente por la desigual participación numérica de cada uno: así, en Cholo encontramos mayor número de negros que en Antioquia, y aquí menor número de indígenas que en Santander. Estos datos, que podrían sin duda precisarse más, tienen interés evidente a la hora de realizar estudios antropológicos; pero en la perspectiva que nos ocupa son irrelevantes. Lo significativo es el espíritu que aporta la raza, y es este espíritu quien nos impide hablar de regionalismo: si Carrasquilla interpreta el alma del negro o mulato, o alude a una mentalidad hidalga, ¿no habrá que ver en ello un reflejo del poblador de Santander, Coven o Popayán lo mismo que del hombre bogotano o del antioqueño? Si ello es así, las posibles peculiaridades nacidas de diferencias cuantitativas no son base segura para establecer tipos de regionalismo, «máxime» cuando la andadura social de los grupos raciales es semejante, y en todos los casos lleva a una asimilación sin convulsiones.

Queda una última posibilidad de justificar este pretendido regionalismo: el hecho de que existiera en Antioquia una escuela literaria con andadura técnica particular. Pero nada justifica esta idea; para ello hubiera sido necesaria una aislazón radical, y, por el contrario, la literatura antioqueña, como la de toda América, avanzó a impulsos miméticos de las corrientes europeas; el mismo Carrasquilla comenzó a escribir fuertemente influido por realistas españoles y naturalistas franceses.

Si todo esto es verdad, ¿cómo ha podido producirse semejante equívoco? Para explicarlo hay que regresar al ambiente literario en que nació. En el marco del costumbrismo se fueron creando algunas agrupaciones de escritores en los Estados de más pujanza económica y cultural. De este modo, a imagen de El Mosaico, surgió en Medellín El Casino Literario, fundado por Carlos E. Restrepo, al que perteneció Carrasquilla; casino que potenció el desarrollo de un grupo de escritores antioqueños. Pero este calificativo, en su uso inicial, se utiliza para designar el origen de los escritores y el lugar donde escribían, hecho perfectamente explicable y comprensible, si tenemos en cuenta que a fines de siglo la conveniencia del federalismo o centralismo como forma de gobierno—y, por tanto, la potenciación o disminución de la autonomía de los Estados—era el caballo de batalla en la oposición de liberales y conservadores. Sólo una interpretación errónea de la autogestión federal pudo conducir al equívoco del regionalismo, pues los Estados nacen como consecuencia de los hechos ocurridos a principios del siglo XIX, es decir, de circunstancias históricas inmediatas, no de ancestrales civilizaciones.