

2/4107

AÑO
II

ARTE

NUM.
II

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

DIRECTOR: MANUEL ABRIL

COMITÉ DE REDACCIÓN:

LUIS BLANCO SOLER ♦ JOSE M.^a MARAÑÓN ♦ T. PEREZ RUBIO
GUILLERMO DE TORRE



SUMARIO

"Ni más ni menos que pintura", por José Bergamín • "El salón al fondo del lago o la obra de Dalí", por Guillermo de Torre • "Contornos: Gutiérrez Solana", por Ramón Gómez de la Serna • "Palabras de un escultor", por Alberto • "Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano", por Manuel Abril • Norte, Sur, Este y Oeste • Comentarios a nuestros grabados • Publicaciones de Arte • Los Ibéricos en el Extranjero: Exposiciones en Copenhague y Berlín • Diez y seis páginas de reproducciones • Viñetas de Luna

PRECIO DE VENTA:

Per número..... 4 ptas.
A los socios de la S. A. I. 2,50 "
En el extranjero..... 6 "

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

Los diez números..... 20 ptas.
Cinco números..... 17,50 "
A los socios de la S. A. I. descuento del 25 %.

Dirección: Torrijos, 13. - MADRID

Junio

1933

Ni más ni menos que pintura

(De la Conferencia dada en Madrid, en la Exposición de Benjamín Palencia,
el 13 de mayo de 1932)

por

José Bergamín

El silencio de la pintura ¿no es un lenguaje ardiente, llamativo, del pensamiento?

Hay silencios que cuajan como en hielo, en un bloque apretado y duro. Es difícil romperlos. Pero hay otros que se van fraguando ardorosamente y, de pronto, nos rodean de llamas. Romper un silencio de hielo es difícil quizá; pero es más difícil aún romper un silencio de fuego, como este de la pintura. ¿Qué rompe aquí la voz, en este silencio de fuego que nos circunda; en estos silencios de fuego? "Abre tus oídos a la luz"—dice la palabra evangélica—: abre tus ojos al silencio.

No se puede, así, cercados materialmente de ardores, de lenguas de llama, de un furioso lenguaje ardiente, más que abrir los ojos a esos silencios. ¿Qué quieren de nosotros estas pinturas? ¿Qué quieren de sí mismas? ¿No es esta pintura, a primera vista, para nosotros casi una pintura increíble? Y si todo lo que se puede creer, según pensaba Blake, es una imagen de la verdad, ¿podremos crear o recrear en nosotros esta pintura, creyéndola? ¿Podremos recrearnos con esta pintura, creyéndola, o sencillamente queriéndola? Esta pintura, que parece increíble, ¿será una imagen verdadera, o más bien verdadera imagen? ¿Y de qué? ¿Qué quiere o qué nos quiere? O, aún, esta otra interrogación que nos pugna por salir del alma: ¿qué quiere decir esta pintura; qué quiere decirnos?

No hace mucho que releía yo, en prosa de Unamuno, un viejo tratado del viejísimo Schopenhauer; aquel que tradujo o puso en castellano Unamuno, de "la voluntad en la naturaleza". Todos sabéis que el malhumorado alemán titulaba y definía con ella su posición intelectual ante el universo, su pretendida filosofía, proyectándola en aquella certera imagen de *el mundo como voluntad*

y como representación. Sin duda, porque lo que más agudamente conoció este gran esteta fué la música, a la música hubo de aplicarse esta fórmula, y se habló, por alguno, de la música como voluntad y como representación; claro que ese alguno (uno de los críticos más tontos que ha tenido Francia, Camille Mauclair) había hablado también de la Religión de la Música. No se ha hablado, al menos que yo sepa, afortunadamente todavía, de la Religión de la Pintura; ni tampoco de la Pintura como voluntad y como representación; pero sí, en cambio, se ha hablado, para caracterizar las nuevas tendencias estéticas, a partir de la caída paradisíaca del impresionismo, y principalmente en los orígenes del movimiento cubista, de una pintura sin representación, que sería, por lo tanto, en la proposición o en la fórmula que señalo, una pintura como voluntad, la pintura como voluntad; o la voluntad de la pintura. O la voluntad como naturaleza de la pintura. Esto es lo que, en el lenguaje corriente—que, por lo mismo que es corriente, como el agua, es el más claro: transparente—, esto, digo, que es lo que en el lenguaje corriente se llama o se dice: PINTAR COMO QUERER. Y lo que transparenta claramente esta dicción corriente es una magnífica arbitrariedad; pero vayámonos fijando ya en que se dice en ella que se pinta como se quiere, y no lo que se quiere; lo que importa en lo que se pinta, o cuando se pinta, es el cómo, no el qué. En la Pintura, como en todas las artes poéticas, lo adjetivo se hace sustantivo. Y con esto se empieza a esclarecer la cuestión para la mayoría de los preguntones (y todos debemos pararnos un poco, por lo menos un poco, ante toda pintura, con esta sinceridad interrogante; todos debemos ser siempre, pueril-

mente, si queréis, ante toda obra poética o artística, un poco, o un mucho, como niños, preguntones). Esto del *qué* y el *cómo* empieza a aclarar la cuestión o las cuestiones, porque las primeras preguntas que suelen hacerse ante el misterio de la creación poética en la pintura (y toda pintura que lo sea, y, sea como sea, es siempre, como toda cosa de veras, un puro misterio de creación, de poesía), las primeras preguntas que se hacen son éstas de *¿qué es esto?*, o *¿qué quiere decir esto?*, o *¿qué quiere decir usted con esto?*, o también el irritado: *¿pero quiere decirme usted a mí lo que es esto?*, en lugar de estas otras de *¿cómo es esto?*, o *¿cómo es posible esto?*, en las cuales va implícito un acto de fe: de buena fe. Porque en las primeras, no. La actitud primera sería, cuando mejor, una interrogación absolutamente científica; un afán filosófico desplazado, que se equivoca de camino. Y ni siquiera verdaderamente filosófico, si es verdad que la filosofía, como decían los griegos, empieza por el asombro, por la sorpresa; el que no se sorprende ni se asombra ante lo verdaderamente asombroso, sorprendente, que hay en toda obra de pura creación poética, como sucede en esta pintura, o en estas pinturas de Benjamín Palencia, que nos circundan ("con todo el furor de sus existencias espirituales", como diría el enorme visionario inglés); el que no empieza, ingenuamente, por sorprenderse, por asombrarse, no tiene derecho a preguntar nada. Y por eso no pregunta *cómo*, sino *qué*. No *¿cómo es esto?*, que es lo que pregunta el asombrado, el sorprendido; sino *¿qué es esto?*, que es lo que pregunta el irritado. *¿Me quiere decir usted a mí lo que es esto?* Y esta pregunta es como la del que se ofende: que no pregunta para saber, que no pregunta para que se le diga lo que es, sino para que se le den explicaciones; pero explicaciones en el terreno del honor, que no es, naturalmente, el terreno más abonado para la crítica estética. Por eso, en esta pregunta, que sólo descubre la mala fe en el que la hace, suele ir ya implícita la respuesta negativa, que es la que denuncia esa mala fe, pues suele formularse de este otro modo:

¡Como que me va usted a mí a decir, o a poder decir, lo que es esto!

Hubo un personaje cinematográfico que decía que prefería dar un tiro a dar una explicación. Es lo mismo de Dante cuando dijo que hay cosas a las que solamente se responde *con coltello*, con un puñal: con una puñalada. Tiro o puñalada es la respuesta explicativa de todas las artes poéticas; la respuesta hiriente y mortal de su razón poética, que, como dijo Max Jacob, *la poesía moderna se salta todas las explicaciones*; la poesía moderna y toda poesía, toda forma poética. Lo mismo que la pintura y la música—formas poéticas—; ninguna poesía, ni música, ni pintura, tiene que dar explicaciones, porque es, en principio, por definición, por naturaleza, inexplicable. Si aun en las cosas más simples de la vida suele uno quedarse perplejo y exclamar angustiado, a lo mejor, por el más leve olvido: "¡Verdaderamente no me lo explico!", o "¡Esto sí que no me lo explico!", ¿cómo vamos a tener la desaforada pretensión de que una obra poética, o su autor, nos den explicaciones de todo; que una obra se explique por sí misma o que la explique el que la crea? Esto es tan monstruoso, o tan ridículo, como si se quisiera pedirle explicaciones del universo a un recién nacido; pedirle que nos diga, exclusivamente, por qué y para qué ha nacido; en último caso, lo único que podría explicar es *cómo* había nacido. Y así, diríamos: ¡ah!; perfectamente; ha nacido usted perfectamente, porque ha nacido usted como todo el mundo. Que eso, en definitiva, es otra de las resonancias, ocultas o no, de los preguntones; pero ¿por qué no pinta usted como todo el mundo? Y de esto ya sí se pueden buscar explicaciones; no del por qué, sino del cómo se ha pintado todo lo que se ha pintado en el mundo; por lo cual las explicaciones suelen resultar lo más sorprendente de todo. Y el interrogante irritado puede encontrarse con que el que no sabe nada de cómo es eso o de qué es eso de todo el mundo o de todo en el mundo es él.

Todo el mundo que verdaderamente ha pintado, que ha creado sus mundos o su mundo con la pintura, o en la pintura, ha pin-

tado, no porque ha querido, que se puede querer pintar y no pintar, sino como ha querido; como le ha dado y no porque le ha dado su gana, su ansia, su apetito; que se hace *real gana* porque es apetito de cosa o de cosas, ansia de realidad, de creación verdadera; afán creador o hacedor de las cosas. Y esta profunda voluntad, que es en las artes poéticas voluntad de forma, es a lo que se ha llamado, con razón, el estilo. No hay cuestiones técnicas en pintura que no queden reducidas a eso solamente: a puras cuestiones de estilo. Pero es que en esta voluntad profunda de la pintura hay un tal deseo de verdad poética, de creación o recreación de las cosas, que el que esto quiere se sitúa en esa última y decisiva y vibrante tensión de la voluntad humana que el transparente lenguaje popular denomina voluntad santísima; cuando se dice que uno lo que quiere es hacer su *santísima voluntad*, y solamente eso: su *santísima voluntad*, se atribuye al que esto se refiere una voluntad invencible, intransigente, única. Y al que esta experiencia sucede, suele encontrarse nada menos que con la fe; con una revelación divina, pues siente que esa voluntad suya, al profundizarse de ese modo, es como si ya no fuera suya; porque le ahonda arraigándole en otra voluntad mayor: en una plenitud de voluntad que, para distinguirla o diferenciarla de la suya, llama, entonces, santísima o divina. *Ser difícil en el creer y en el querer*—decía Gracián—. Cuando el pintor trata de hacer, no su voluntad superficial, su capricho, o caprichos imaginativos, sino esa otra voluntad más profunda, voluntad verdadera, se encuentra, por decirlo así, identificado con lo que hace, como el místico con su Dios; se encuentra con que su voluntad se hace o se le hace santísima por esa identificación voluntaria o volitiva con lo que pinta; se encuentra, sencillamente, con que su *santísima voluntad* es la voluntad misma de la pintura; porque se encuentra con una pintura que es voluntariamente santísima porque es voluntariamente poética, inventiva, hacedora: creadora. El que quiere la pintura de ese modo, es porque cree en la pintura de ese modo; porque la crea: difícil-

mente; y la crea, no por su voluntad, caprichosamente, sino porque esa voluntad se ha hecho santísima; es decir, porque se ha renunciado a sí misma como mera particularidad o partícula o parte de su ser humano; y se ha renunciado para fundirse en esa otra voluntad superior o totalizadora que le hace creer en lo que crea: en lo que quiere. Este y no otro es el proceso de la imitación, de la *mimesis* aristotélica. Imitar a la naturaleza no es remedarla o simularla de manera simiesca, reflejándola levemente como un agua inmóvil; imitar a la naturaleza es querer como la naturaleza, es querer lo que quiere la naturaleza, lo que es, en cierto modo, querer dejar de ser naturaleza solamente; santificar nuestra voluntad natural por su propio ímpetu, creador o poético; potenciar nuestra voluntad hasta lo divino; hasta poder llegar a recrearnos en el mundo verdaderamente: a recrearnoslo, a recrearnos el mundo con nuestras manos. Y eso—esto nada menos, pero nada más que esto, que es para ellos todo—es lo que quieren el pintor o el músico o el poeta, que, en definitiva, los tres son un mismo poeta con diferente lenguaje imaginativo. Y por esto mismo decía Blake que la poesía, la música y la pintura son los tres lenguajes del Paraíso; lenguajes de fuego de la natural voluntad, santísima, o voluntad celeste; o, dicho de otro modo más corriente o popular, y, por tanto, más claro y más hondo: que la poesía y la música y la pintura quieren o pretenden, en definitiva, babélicamente, *coger el cielo con las manos*. Y la pintura sobre todo. Por eso al pintor Benjamín Palencia, según confesión propia, se le queman las manos pintando: porque quiere coger ese cielo ardiente, que él llama *la verdad plástica del sueño*.

Si al fuego se le deja hacer lo que quiere—escribió Séneca—, *se va al cielo*; se va al cielo derecho. *Haz*—dijo Dante—*como la naturaleza hace en el fuego*, que es hacer la voluntad de la naturaleza: querer y querer irse al cielo derecho; tocar el cielo o *coger el cielo con las manos*. Los lenguajes imaginativos del hombre, según Blake, la pintura, la música, la poesía, son lenguajes paradisíacos.

cos porque se alzan, de ese modo, como verdaderas llamas vivas, como lenguas de fuego ardiente: consumiendo y purificando nuestra verdadera naturaleza, nuestra voluntad natural. Por eso pensábamos que teníamos que romper con la palabra este silencio ardiente, estas llamaradas de fuego que nos circundan. Que estas lenguas de fuego son, verdaderamente, un lenguaje, a su vez, una palabra; por lo que también recordábamos, al modo evangélico, que hay que abrir los ojos a estos luminosos silencios. Que hay palabras de aire y hay palabras de luz, de fuego.

La pintura que quiere ser pintura y que no quiere ser otra cosa; que no quiere ser más que eso: pintura, nos expresa su voluntad en un lenguaje ardiente; y un lenguaje imaginativo puro, voluntariamente poético, es un decir, una dicción espiritual perfecta; luego la pintura que no quiere ser más que un lenguaje imaginativo plástico, una dicción, un decir algo o un decir de algo; ¿qué nos dice o de qué nos dice?; ¿qué es eso, lo que sea, que quiere decirnos, si su voluntad imaginativa trata, sencillamente, de expresar, de decir, o decirnos, algo? ¿Y cómo nos lo dice?

Decirnos ¿el qué? Decirnos ¿de qué? Decirnos ¿cómo?

La pintura, como creación poética, hacedora, creadora, que es, es hacedora, materialmente, creadora de imágenes; y estas imágenes son un modo de decir las cosas; un verdadero estilo. Todo el mundo sabe que hay muchos modos de decir las cosas; pues la poesía, como la música o la pintura, no son más que eso, sencillamente: un modo de decir las cosas; modos distintos—y clarísimos—de decir las cosas. Y ¿qué cosas dice la pintura, como la poesía o la música! —¡Dios mío y qué cosas dice!—; pues dice, puramente, únicamente, la verdad; la verdad de todas las cosas imaginables; porque consisten solamente en esto, en un decir las cosas o en un decir de las cosas imaginativo; en hacer o crear las cosas imaginables. Todas las cosas imaginables y todas las cosas imaginadas. Siguiendo la fórmula del alemán, podría decirse que la pintura pura (que

es, naturalmente, la más impura, pues es la que, al verificarse como pintura, solamente adquiere la más entera plenitud, por lo que le sucede como al mar, del que decía Heráclito que es lo más puro y lo más impura), podría decirse que esta pintura, que no es más que pintura, la que hace o dice todas las cosas imaginables, porque las dice o hace como quiere, es la pintura como voluntad; mientras que cabe otra pintura que flaquea en su voluntad y tiene que contentarse con decir todas las cosas ya imaginadas, imitándolas o reflejándolas, simulándolas; y ésta es la pintura como representación; la primera es la pintura verdadera, porque no es más que verdaderamente pintura: lenguaje imaginativo puro, pintura como voluntad; la segunda es solamente pintura aparente, ilusoria: apariencia y tramoya imaginativa plástica; pintura como representación. Pero una y otra son de un modo y de otro, no por lo que dicen de las cosas, sino por el cómo lo dicen; porque no dicen lo que son las cosas, sino cómo lo son. La pintura como voluntad, precisamente porque dice las cosas como quiere, las dice sencillamente como son; porque las cosas son imaginativamente como quieren ser; en cambio, la pintura como representación, como no nos presenta las cosas, sino que nos las representa, dándonoslas, no como ellas son o quieren ser, sino con una pretendida verdad de ellas y no de sus imágenes, nos ofrece una representación de las cosas: una apariencia ilusoria de ellas; una tramoya figurativa; una especie de proyección teatral de las cosas, disfrazadas, caracterizadas de algo diferente. No dice cómo son las cosas, sino cómo parecen o nos parecen a nosotros en la vida, y no en la pintura, que son.

Esta pintura representativa es siempre teatral, porque no busca la expresión imaginativa sustantivamente, sino de manera adjetiva, para conseguir un efecto; es decir, que se produce esta pintura obedeciendo a razones distintas de la voluntad de la pintura. Y es una pintura teatral porque nos ofrece representaciones figurativas de las cosas unificadas en el lienzo por razón de su efecto y no por razón de su expresión, o de una ex-

presión cuya finalidad no está en sí misma, en su forma, sino en su efecto o efectividad pura. De este modo, nos representa esta pintura acciones dramáticas o líricas imaginadas o figuradas, por así decirlo, fuera de la pintura misma; de modo que nos finge una naturaleza inventada aparte de la pintura, en la vida o en la imaginación del pintor. Lo mismo puede representar esta pintura la rendición de Breda que el retrato de una familia, más o menos real, cualquiera. Y en esto la voluntad de la pintura queda sometida a la voluntad del pintor, que la utiliza para mentir, para engañarnos, teatralmente, con ella. De aquí que la pintura tenga y haya tenido siempre sus *más* y sus *menos*. Y por eso, porque la pintura tiene siempre sus *más* y sus *menos*, es por lo que, muchas veces, en pintura, lo que está de más es lo de menos, o, por lo menos, es lo que está de más; pues sucede que, en la pintura, puede ser menos lo que es más (la voluntad) y más lo que es menos (la representación); o al contrario, ser más lo que es más: su positividad voluntaria; y menos lo que es menos: su negatividad representativa. Voluntad de forma y representación, o representaciones de formas, son, así, los polos opuestos en pintura. Y entre estos dos polos se ha ido verificando, polarizando, siempre toda la historia de la pintura en el mundo. Dramática polarización; verdadera situación crítica.

Si, como ejemplo, recordáramos las corrientes más significativas de la pintura, desde la pintura religiosa, que no es, naturalmente, una religión de la pintura, sino todo lo contrario, una pintura de la religión —y una pintura teatral de la religión: una teatralidad o popularidad religiosa—, hasta el *cubismo*, que corrió este riesgo de convertirse en una religión racional de la pintura —o, al menos, en una moral religiosa del pintor—, podrán fácilmente señalarse, en cada pintor, las flaquezas y los esfuerzos de la voluntad natural de la pintura y el sacar fuerzas de esas flaquezas mismas. Lo que hay en toda y en cada pintura de reflejo y lo que hay de transparencia. Lo que hay de simulación teatral, de verdadero simulacro, de idolatría y lo que hay de verdad, de in-

vención o creación poética. La pura teatralidad del Cristo de Velázquez llega a nuestro recuerdo como el *ídolo bello* por excelencia: suprema falsificación de la pintura y suprema falsificación de la religión.

Cuando una pintura se realiza, verificándose por una unidad espiritual diferente de la de su representación imaginativa (que lo mismo puede ser un paisaje, que un retrato, que una escenificación cualquiera de cualquier cosa), tenemos que buscarla, la pintura, más allá de esa representación teatral que nos ofrece; y, si la encontramos, la encontramos milagrosamente, esto es, como por casualidad y como a pesar de la representación misma. Pero esto no debe confundirnos, porque, a veces, donde menos se piensa, que es donde menos parece que se piensa, suele saltar la pintura verdadera, y no saltar, en cambio, donde más se la quiere o se la piensa. Por eso, hay en pintura la simulación de la simulación y los simuladores de los simuladores. No es fácil distinguir claramente hasta dónde un pintor simula, imaginativamente, no una representación, que es voluntad suya de la pintura, sino una representación imaginativa, que es la representación o voluntad de otro pintor que le ha precedido; como puede simular, sin saberlo, la voluntad de la pintura expresamente manifestada en otro, porque los pintores, como los músicos y los poetas, no solamente verifican la imitación de la naturaleza por simulación o representación imaginativa o por invención y creación verdadera de imágenes, sino que también se imitan las pinturas a las pinturas, o las poesías a las poesías, o las músicas a las músicas, distinguiéndose en estas simulaciones una graduación que es la que hace simuladores de simuladores o simuladores de inventivos. Entre los primeros, difícilmente encontraremos ningún pintor auténtico; entre los segundos encontramos constantemente muchos más de los que quisiéramos.

Y esto se comprende fácilmente, porque la tensión de la voluntad, esa especie de identificación mística que decíamos que hay entre el pintor, o la voluntad del pintor, y la pintura, o la voluntad de la pintura, es mu-

cho más fácil de imitar en quien la ha conseguido que no de verificarla, de nuevo, cada uno en sí mismo. Y esto es lo único que puede hacer la crítica cuando se encuentra en tan verdadera situación crítica como es la de estar cercado de este puro juego de fuego de la pintura, de un lenguaje imaginativo de llamas: señalar o subrayar su originalidad profunda, su verificación puramente creadora, poética; y esto, aunque agravie su claridad —como dijo un crítico clásico— poniéndole a su resplandor márgenes de sombra.

El margen sombrío de estas palabras viene a decirnos simplemente que cuando os encontréis ante un laberinto, como es éste de la pintura, de toda la pintura y de cada pintura; de toda la pintura que se origine por su propia voluntad natural, como de toda creación imaginativa que se verifica entrañablemente de este modo: en un perfecto laberinto, que, cuando os encontréis, digo, ante un laberinto, no preguntéis por la salida antes de haber encontrado la entrada, porque suele suceder eso: que casi todo el mundo quiere averiguar por dónde se sale de los laberintos antes de entrar en ellos; quiere encontrar la puerta de salida antes de haber encontrado la de entrada.

En los laberintos imaginativos de todo lo creado: en la música, en la pintura, en la poesía, lo difícil no es encontrar la salida, dije alguna vez, sino encontrar la entrada. Y porque ninguno de estos laberintos son una cosa tan sencilla como parece, o, a veces, porque son una cosa más sencilla de lo que parece, suele ser más dificultoso su entendimiento. Porque no es más que cuestión de entendimiento: de enterarse o adentrarse verdaderamente en esos lenguajes de llama; en cruzar, o cruzarse, con rectitud, como Dante en el Purgatorio, por la recta decisión de la voluntad, contra ese aparente muro incendiado, esa pura lumbre. Y hay que pasar por cada lenguaje imaginativo *andando como sobre ascuas*, para no quemarnos con ellos; porque es muy frecuente quemarse y chamuscarse con todos estos juegos ardientes de la poesía, de la fe poética.

Si escuchamos con los oídos la luz, si abrimos los ojos a estos luminosos silencios, comprenderemos fácilmente cómo todos los lenguajes imaginativos se han originado y radicalmente se funden en un solo lenguaje común: el de la creación poética misma, que es la voluntad sobrenatural de su propia naturaleza. Por eso, cada uno de estos lenguajes es hermético, irreductible; por eso no puede decirse en palabras lo que ya se ha dicho en pintura o en música; pues cada uno de estos lenguajes es, como actividad espiritual que es, lo que llamó Hegel: *una especificación cada vez más determinada del pensamiento*. Por eso la pintura, como la música o la poesía, empiezan por donde acaban; la puerta de sus laberintos es una sola: se entra o se sale por la misma; empiezan por donde acaban, que es por tomar una determinación; y, por tomarla, específicamente o especificando espiritualmente el pensamiento: su pensamiento. Y esto no se hace más que por una voluntad: por la más honda y pura y totalizadora voluntad. Que así, por determinarse espiritualmente de ese modo, *haciendo su santísima voluntad*, haciéndose positivamente una voluntad, se hace la pintura perfecta: ni más ni menos que pintura, porque finaliza y tiene por fin, por límite, por determinación de su voluntad, esa encrucijada espiritual, de donde tiene que salir, como ha entrado, por su exclusiva voluntad: rectamente. Por eso, la pintura, como otra determinación especialmente poética del pensamiento, o de nuestro pensamiento, no es un misticismo; pero el que la hace, como el que la contempla, si puede decirse que padece una especie de misticismo, una sumisión de su voluntad propia a otra voluntad más profunda, una crucifixión racional de su pensamiento: se niega a sí mismo para afirmarse sometido a esa santísima voluntad, a ese poder o potenciación de la voluntad, que significó Nietzsche en un *más* y un *menos*: voluntad poética de poder: de poder querer, *de poder pintar como querer*. Ni más ni menos que pintura. Verdadera determinación espiritual, por la pintura, de nuestro pensamiento.

El salón al fondo del lago o la obra de Dalí

por

Guillermo de Torre

"Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac..."

RIMBAUD: *Une saison en enfer.*

La inquieta movilidad espiritual, la conquista y el abandono casi simultáneos de una posición, el andar con botas de siete leguas por los territorios del arte nuevo son atributos compartidos por muchos pintores de la hora actual. Pero entre estos infatigables devoradores de etapas, seguramente no hay ningún otro que dentro de menos tiempo haya cumplido una trayectoria tan rica de experiencias y evoluciones acordes —hasta encontrar su estación personal— como Salvador Dalí. Su ímpetu aventurero, su avidez descubridora le han hecho atravesar en poco más de un lustro —lo que va de la adolescencia a la plena juventud— muy extensas regiones plásticas, no divergentes, pero sí diversas. Por ello, y aunque es pintor de breve historia, no resultará superfluo dirigir una mirada retrospectiva a sus avatares previos, antes de avistar la meta superrealista.



DALÍ, el aprendiz picassiano. (¿Y quién no en sus orígenes? Sospechemos de quienes no tengan hoy esta oriundez, este punto de partida fatal, en el sentido de necesario.) Dalí, el mediterráneo. El neoclásico. El refinado miniaturista primitivizante. Dalí, el superrealista apasionado. Dalí, poeta y cineasta. Dalí, antipintor.

Quizá este simple desfile de apelativos, que señalan cinemáticamente sus etapas contiguas, bastaría ya para situarle, recordando los jalones biográficos de su arte. Mas, por otra parte, como sus orígenes no

son tan remotos y tuvieron lugar en una circunstancia cuya evocación nos es particularmente grata —la primera Exposición de los "Ibéricos", celebrada en 1925—, bueno será subrayarlos con precisión. En efecto, el adolescente catalán —revelado allí conjuntamente con Borea, Cossío, Palencia y otros— nos mostró entonces unas cuantas obras fácilmente encajables en las secuencias cubistas. Aquellos cuadros (*) de aspiración diversa lindaban, por un lado, con el espíritu geométrico, la tendencia arquitectural y constructiva (los influjos puristas de hace ocho años, Ozenfant), y, por otro lado, con los bordes de su nativo mediterraneismo (Togores), pero tendiendo a acusar más las formas plásticas y recortadas (Severini). No acertó —es curiosa la recordación de profecías— quien, como Moreno Villa, pronosticaba que Dalí se afirmaría "cada vez más en el clasicismo"; erró plenamente d'Ors al presentar, trastrocando caprichosamente las fechas de ciertos cuadros, a Dalí como un hijo pródigo que, arrepentido del cubismo, volvía a la pintura representativa, y más certero estuvo Manuel Abril replicando a lo anterior que no había tal rectificación y que Dalí alternaba la manera representativa y la manera cubista al ritmo de su inspiración.

Dalí, en efecto, continuó durante cierto tiempo ondulante y sensible, enriqueciendo su técnica, ya admirable, y derivando parcialmente hacia una especie de neoprimitivismo en ciertos cuadros de paisajes y figuras catalanas por la prolijidad detallista y la óptica microscópica que a ellos aplicaba: cualidades éstas que aún le singularizan hoy y que son visibles en todas sus obras superrealistas. Pero todavía no había iniciado su manera actual. Pues hasta entonces preva-

(*) Recogidos gráficamente en *Alfar* (número 51), con texto de Manuel Abril, y en *Revista de Occidente* (núm. 25), con texto de J. Moreno Villa.

leía en sus cuadros un firme amor a la claridad, al ordenamiento de volúmenes, a la plasticidad firme y recortada de las formas. En suma, cualidades propias de su oriundez latina, más exactamente mediterránea, según escribía entonces Sebastián Gasch, caracterizándole como hombre del Sur, enemigo de las "nebulosidades nórdicas enfermizas" (*).

Transcribo esta frase del fino crítico catalán —que ha sido un tiempo el más asiduo y entusiástico escoliasta de Dalí— como otro ejemplo de cuán difícil y arriesgado es hacer afirmaciones absolutas y profecías críticas acerca de un artista en curso de evolución, sobre todo si éste posee el fermento picassiano de los trueques y mudanzas... De ahí que no podamos ahora leer sin una sonrisa —inevitable, pero en modo alguno hiriente— esta otra frase que Gasch escribió algo más tarde (*), cuando Dalí ya había evolucionado ¿definitivamente? (pongámoslo entre interrogaciones para evitar, a nuestra vez, cualquier desliz) hacia el superrealismo: "El aspecto de las obras recientes de Salvador Dalí podría hacer creer al espectador superficial que el joven pintor español se ha afiliado al superrealismo. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Dalí es el antisuperrealista tipo. Nadie odia tan vehementemente el superrealismo como Dalí. He hablado recientemente de una tendencia plásticopoética. Las últimas obras de Salvador Dalí entran de lleno en esta clasificación."

Con todo, el Dalí superrealista ya estaba definido por aquellas fechas, aunque aún no hubiese prestado su adhesión "oficial" al riguroso conclave que acaudilla André Breton. Lo testimonian no sólo sus cuadros de entonces sino una serie de poemas escatológicos que, firmados por el mismo, aparecieron en *La Gaceta Literaria*. Además, ya rebasando el plano pictórico, comenzaba a hacer incursiones verbales en el estadio polémico, como revela alguna conferencia suya

(*) Número 26 de 1928, *La Habana*.

(**) Número 23 de *Contemporáneos*, abril 1930, Méjico.

en Barcelona. Y poco después celebraba su primera exposición en París (Galería Goe-mans, noviembre de 1929).

Y henos aquí ya con el Dalí de hoy, con el Dalí superrealista integral o cien por ciento. Pero antes de enfocarle en su dimensión actual, retraigamos la mirada, evocando alguno de sus momentos anteriores, que ofrecen singulares confrontaciones. ¡Cuánta distancia desde aquel poético cuadro de raíz picassiana "Venus y un marinero", 1925 (que sigue siendo una obra maestra, a mi juicio, y que figura hoy en la colección de Vázquez Díaz), a cuadros tan personales, sádicos y alucinantes como "Le grand masturbateur" (1929! No menor de la que va entre el Salvador Dalí que conocí hacia 1923 en la colina de la Residencia, colaborador con Federico García Lorca y Luis Buñuel en graciosas piruetas imaginativas —tal la concepción de su serie líricoplástica "Los putrefactos"—, asistente a los cursos del "Casón"—donde su incipiente rebeldía normativa ya hubo de manifestarse en alguna ocasión— y el Dalí apasionado, unilateralmente superrealista, en constante ebullición imaginativa, transformando en objetos "surréalistes" los elementos más dispares de su estudio, que he vuelto a ver hace pocas semanas en París. Largo es también el espacio que separa a aquel comedido cubista, vagamente neoclasicizante, que parecía abocado a un virtuosismo lineal irreprochable, imantado, como estaba, por Ingres, que esmaltaba con frases de éste —"le dessin est la probité de l'art"— su catálogo de una exposición barcelonina (noviembre 1925, Galerías Dalmáu) y este ardoroso destructor, que ahora renuncia implícitamente a la pintura por sí misma y sólo concibe el arte como un instrumento de rebelión moral, según viene a escribir en una página de *La femme visible*.

Otra confrontación de disimilitudes. El maravilloso dibujo, el alarde dibujístico que es el retrato de los padres del autor —incluido también en el catálogo de la exposi-

ción antes mencionada— y aquella inscripción, tan comentada, que luego Dalí inscribió en uno de sus cuadros surrealistas: "J'ai craché sur ma mère". Testimonio de que su "révolte" rebasaba el ámbito estético y entra en el plano moral con todas sus consecuencias.

●

SIN embargo, este tránsito de Dalí, por extremado que sea, no resultaba enteramente imprevisible. Había ya en su espíritu —más que en sus cuadros— cierta violencia instintiva, cierta propensión patética, cierto desmelenado amor al misterio y a la aventura más profundos que le predestinaban necesariamente a esa tremebunda dilaceración imaginativa del surrealismo. Su espíritu de rebelión inventiva le empujaba a forzar frenéticamente esa puerta de escape hacia la imprevista dimensión del mundo, a tirarse de cabeza por los terraplenes del mundo freudiano de los sueños, por la vertiente penumbrosa de la subconsciencia, en cuya ladera espigan los "surréalistes" su cerebraciones insólitas.

No vaciló para ello Salvador Dalí en renunciar a todas sus finuras y virtuosismos. Mejor dicho, supo traducirlas a la nueva estructura y significación de sus cuadros. Y, en efecto, una de las cosas que más sorprenden en sus obras actuales es el contraste entre los primores formales y la áspera violencia del tema.

Su imaginación desorbitada no podía haber encontrado mejor cauce que los espacios sin fronteras del surrealismo. De ahí la soltura y dominio con que Dalí se mueve en el terreno onírico, aliando la crudeza sexual a la violencia revolucionaria. Tanto su aportación como la de Luis Buñuel —a través de los films *Un chien andalou* y *L'âge d'or*— han sido capitales para la nueva escuela, especialmente tras las varias escisiones que ralearon las filas del grupo. Ambos españoles han traído a la mixtura típicamente parisina del surrealismo algunos atributos genuinos: la violencia virgen, la crudeza imaginativa intensa sin adobos, la irrespetuosidad suprema, la mofa, el sar-

casmo, la ironía superior de las antítesis; en fin, todas esas cualidades soterradamente ibéricas que entre nosotros —aunque se produzcan de modo abrupto y no "literario" o sistemático— son casi moneda corriente y se encuentran en cualquier persona elemental, mientras que para el francés pulido, cartesiano y razonable resultan tan difíciles de alcanzar.

De ahí que el surrealismo, con todo su reguero de virulencias y desfogues, sólo sea aceptable y plenamente comprensible en ciudades que han llegado a una saturación de lo artificioso, como París, y donde precisamente las reacciones bárbaras, naturales y rudimentarias corren el riesgo de parecer artificiales. Partiendo de un punto de vista semejante, cala bien en la realidad cierta interpretación de este movimiento dada por Ramón Gómez de la Serna en su libro *Ismos*, sobre todo cuando escribe: "Ellos, los surrealistas, están cansados de París como Chirico de las ruinas de Italia. Hay momentos en los siglos en que llega la hora de vomitar." Pero entre nosotros cualquier violencia es natural y cotidiana; y hasta en el capitaleno, aparentemente civilizado, existe, a poco que se rasque, un fondo de acritud superrealista "sans le savoir", proclive a la violencia y al desacato de todo lo establecido. La blasfemia, por ejemplo, que en las ciudades supereuropeas es algo desvanecido, infrecuentado, y deviene casi un refinamiento de artífice verbal, resulta en toda la latitud hispánica una flor silvestre y callejera que todavía no suena a "literatura". "L'acte surréaliste le plus simple consiste —escribe el sumo teorizante André Breton en su *Second manifeste du surréalisme*— revolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule." Pues bien: esta suerte de ideal superrealista primario nos lo encontramos realizado aquí diariamente, con toda espontaneidad, al margen de las convulsiones sociales que sacuden esporádicamente los cuatro límites de la República. Y no hablemos de los "actos gratuitos", de las destrucciones "puras", sin propósito ulterior; de la vibrante furia antirreligiosa: la lectura duran-

te sólo ocho días de ciertos telegramas que insertan los periódicos de España colmaría de emoción jubilosa a cualquier militante superrealista...



QUE significa el superrealismo en pintura, y con relación al movimiento capital que caracteriza la época precedente, el cubismo? No es un avance en lo que se refiere a la depuración de las intenciones y del material plástico. Confesemos que semeja más bien un retroceso. Lejos de manifestarse como un paso más allá en la reintegración hacia los fines puramente plásticos del cuadro, eximiéndole de todo lastre anecdótico, aparece más bien como una prolongación extemporánea de cierto delicuescente simbolismo finisecular.

Si el cubismo pudo merecer el reproche de ser un arte demasiado intelectualista, conceptual y rígido —sobre todo en sus continuaciones abstractas de la pintura francamente no representativa—, el superrealismo aparece ya cargado, desde ahora, con los epítetos de literario, barroco y romántico. Un romanticismo nuevo, en todo caso, puesto que ha sido pasado por el expresionismo alemán, arte de fibras contorcidas y esencia dramática, más en sus iniciadores que en sus artistas actuales.

Al caracterizar la pintura superrealista se ha insistido quizá excesivamente en el carácter presuntamente extrapictórico, infraplástico de tales cuadros, dejándose cegar por su acusado contenido temático, por el argumento, tan de primer plano, que ostentan. Hay razones, con todo, que justifiquen estos reproches rigoristas. En efecto: educados, como hemos sido los espectadores y críticos nacidos en este siglo, en las sanas disciplinas cubistas; desdeñosos de todo aquello que no sea en el cuadro predominancia de los valores puramente plásticos —forma, volumen, color, por encima de lo representado—, resulta para nosotros dificultoso reconocer de pronto la legitimidad de un arte como el superrealista, que rebaja tales valores y aparece, por el contrario, lleno de

intenciones simbólicas, misteriosas o sociales.

"Pintura literaria" dicese habitualmente. Y tal exclamación nos incita a reflexionar cuando, lejos de ser preferida por gentes beocias o retardatarias, lo es por muy finos espíritus jóvenes, amamantados —insisto— en las saludables disciplinas cubistas, ascéticamente indiferentes a todo aquello que no sean equivalencias plásticas, y que habiendo descartado por completo la importancia de la anécdota, vuelven a encontrársela ahora, pujante y plena de intenciones, en los cuadros de Dalí.

Sin embargo, debemos aproximarnos a la leal inteligencia de este viraje, aunque la acomodación ocular no sea instantánea. Quizá contribuyan a la mejor comprensión y sean válidas para Dalí las razones con que Cocteau —en su ensayo *Des Beaux-Arts considérées comme un assassinat*— explica al precursor Chirico: "Es un error —escribe— confundirle con un pintor literario. Sus invenciones son invenciones de poeta. Maniático, si querías, pero literario, no." Empero, acostumbrados como estábamos hasta hace poco tiempo a la difícil claridad del cubismo, vemos ahora mal la fácil oscuridad superrealista. Cocteau también lo precisa, con su sagacidad habitual, en otro párrafo del mismo libro: "Clarté du cubisme; il nommait, dénombrait, mesurait, reportait tout sur la toile. Bérard, Dalí: retour à l'obscurité de l'oeil, à la nuit du corps humain." Pero hoy día la poesía vive bajo el signo del misterio: "Se pinta el misterio como antes se pintaba el circo. Chirico es un pintor del misterio. Picasso es un pintor misterioso."

Cocteau, además, nos proporciona algunos vislumbres aforísticos de excelente puntería: "Basta mirar —escribe— un cuadro de Dalí para tener la certidumbre de que este pintor posee sobre todas las cosas un punto de vista inevitable, que habita un mundo gobernado por él. Es el tipo del poeta-pintor con una ética." Y más adelante: "Sus obras caen de él como los ahorcados de un árbol." "Dalí no puede elegir: habita un mundo cerrado." "Dalí, poeta ilustrado."

No llegan a la luminosidad epigráfica de

esas definiciones ninguna de las páginas que René Crevel consagra a este pintor en su libro *Dalí ou l'anti-obscurantisme*. Recordemos únicamente aquella en que defiende de la objeción romántica al surrealismo: "Dialéctico (de una dialéctica negativa, como no podía menos de ser después de Dadá) el surrealismo, frente a lo que hayan querido pretender los falsificadores de la crítica literaria, se ha opuesto siempre al romanticismo, tan neciamente unilateral en su explotación literaria del género maldito, de la antítesis por bravata, antítesis en el vacío, puesto que no tiene tesis y, por consiguiente, sin la menor posibilidad de síntesis".

Y sin embargo, la invocación de ascendencias románticas, de influjos literarios no ha sido hecha inicialmente por ningún comentarista marginal. Es el mismo Dalí quien se jacta de ellas manifestando sus preferencias por todo aquello —escribe en *La femme visible*— que atenta contra la pureza y revela la fuerte impronta de las aspiraciones intensas, antinaturales y viciosas de la imaginación erótica. Y en un párrafo siguiente no vacila en dar los nombres antecesores de Sade, Chirico, Moreau, Huysmans y, sobre todo, esa especie de personaje mítico, alucinante y adorable en que ha convertido el "modern style".

Y A es sabido la boga que en estos últimos tiempos ha alcanzado la restauración sentimental de esa época ambigua y delicuescente, situada en el gozne de dos siglos. No sólo Dalí, sino también otros espíritus de intención diferente han sentido la veleidad, entre morbosa y humorística, de exaltar nostálgicamente el floreado y retorcido "art nouveau" de comienzos de siglo, que tan curiosas y lamentables huellas ha dejado en la arquitectura y en la decoración. Tal dilección cuenta con varias manifestaciones: *Les mariés de la Tour Eiffel*, de Cocteau; la glosa del 1900 hecha por Morand en su libro del mismo título; el film de René Clair *Le chapeau de paille d'Italie*, y, como último testimonio, el delicioso álbum de fotografías retrospectivas *A Paris...*

vers 1900, reunido y comentado por Louis Cheronnet.

Pero en Dalí, nada de la sorna o del "humour" con que los demás "restauradores" matizan estas evocaciones. Dalí exalta ese arte con toda apariencia de seriedad, explicando concienzudamente su predilección por él y llegando inclusive a exponer algunos objetos de tal estilo mezclados con sus cuadros, según hizo en su exhibición de 1931 en la Galería Pierre Colle. Le alucinan los objetos ornamentales "modern style", que son para él—escribe—"realizaciones de deseos solidificados en la concreción de la persistencia del sueño a través de la realidad, pues sometidos a un examen escrupuloso, estos objetos nos revelan los elementos oníricos más alucinantes". Y aún precisa más: "Quizá ningún otro simulacro ha creado objetos a los cuales convenga más exactamente la palabra *ideal*, como el gran simulacro que constituye la desconcertante arquitectura ornamental del *modern style*" (*).

Asimismo ha llegado a decir que ciertas bocas del Metro de París, contemporáneas de la Exposición Universal, se le aparecen "como el símbolo perfecto de la dignidad espiritual". Y subrayando esta pintoresca predilección, ha incluido en su libro *La femme*

(*) Dalí ha aplicado un punto de vista concordante con la exaltación del "art nouveau" al cinema. En el prólogo de *Babauou* intenta articular una curiosa y desconcertante valoración del cinema que nos limitamos a transcribir, dejando para otra ocasión las objeciones. Opuesto a las direcciones actuales de este arte, exalta contrariamente sus "comienzos de carácter experimental, hasta Méliès inclusive, la etapa metafísica". Después, a su juicio, el cinema "alcanza bruscamente su verdadera edad de oro, realizando los primeros films materialistas de la escuela italiana", "la época grandiosa del cinema histórico con Francesca Bertini, Gustavo Serena, Tulio Carminati, Pina Menichelli, etc.; de ese cinema tan maravilloso, tan justamente cerca del teatro y que tiene, no solamente el mérito inmenso de ofrecer unos documentos reales y concretos de los trastornos físicos de toda índole, del curso verídico de las neurosis de infancia, de la realización en la vida de las aspiraciones y de las fantasías más impuras, que encarnaron antes de él las admirables arquitecturas del "modern style", sino también el mérito de haber alcanzado la posesión completa de sus medios técnicos esenciales".

visible, alternadas con reproducciones de sus cuadros, algunas fotografías de las casas "art nouveau" barcelonesas, alzadas en el Paseo de Gracia. Aquí, en el auge y extensión que alcanzó el "art nouveau" en Cataluña, en las arquitecturas monstruosas de Gaudí, en ese inefable Parque Güell—verdadero delirio de paranoíaco—y en la huella que tales contemplaciones han debido dejar marcadas sobre la infancia de Dalí, encontraríamos quizá la raíz de tales preferencias.

La violenta revulsión cerebral que supone ese simulacro de arte, el triunfo del arabesco porque sí, de la línea confusa; esa mezcla de formas derivadas del reino vegetal; esa apoteosis de lianas, algas y plantas enfermizas, fermentando en sus recuerdos de infancia, han aflorado subconscientemente o por vía oníricopictórica en sus cuadros. Todo ello supone el estallido, la exaltación de un mal gusto heroico, de un mundo equívoco, lleno de alusiones vitandas y sexuales; de algo, en suma, perfectamente morboso y "maldito", que casa armónicamente con la estética de la incongruencia sublimizada y con el freudismo de los deseos insatisfechos (*).

La predilección suprarabelesiana que Dalí muestra por el vocabulario escatológico, la insistencia irremediabilmente pueril con que repite en sus libros la palabra de Cam-

(*) No bastándoles probablemente la expresión pictórica, ni quizá tampoco la literaria, Dalí y sus amigos han recurrido a otro procedimiento más concreto para dar forma a estos anhelos: la creación de objetos superrealistas. Sin espacio ahora para detenernos en su comentario, limitémonos a transcribir la explicación que de ellos ofrece Dalí: "Estos objetos que se prestan a un minimum de funcionamiento mecánico, están basados sobre representaciones y fantasmas susceptibles de ser provocados por la realización de actos inconscientes." Son, además, objetos absolutamente extraplásticos, que corresponden a fantasías y deseos eróticos, a perversiones de difícil catalogación, pero que Dalí identifica con los hechos poéticos. Giacometti, Valentine Hugo, Breton, Gala y Dalí han construido objetos de esta índole, algunas muestras de los cuales pueden verse reproducidas en el número 3 de la revista del grupo *Le surréalisme au service de la révolution*.

bronne, la primacía absoluta que otorga al imperio de lo sexual no son sino manifestaciones de esa desmelenada procacidad confusionista en cuyos equívocos se recrea. Aunque a poco, y una vez habituados a su juego, todo adquiriera casi un aire paradisiaco e inocente. Pues no hay nada como repetir las palabras obscenas para que éstas dejen de serlo. Acertó bien Lawrence en este punto cuando, explicando por qué emplea con tanta netitud las palabras "tabús", escribe en su *Defence of Lady Chatterley*: "No liberaremos jamás la realidad fálica de las "sublimaciones" con que se la rodea si no la damos el lenguaje que le es propio, si no empleamos las palabras llamadas obscenas. La mayor blasfemia hacia la realidad fálica consiste en trasponerla a un plano superior."

El ideal confusionista de Dalí—más que en sus cuadros, en sus teorías y escritos—es algo, no sólo deductible, sino explícitamente declarado por él mismo. Pero así como Dadá era la confusión instintiva, bien humorada y gratuita, la confusión superrealista se muestra trágicamente sistemática y aspira a ser trascendente. "Yo creo—escribe Dalí—próximo el momento en que, mediante un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y a los demás estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad." Y aún más, poco después—en el mismo libro *La femme visible*, que junto con el poema *L'amour et la mémoire* y el film *Babauo* compone su obra escrita hasta el día, anunciando para pronto un poema épico, *Guillermo Tell*, y una historia de *La pintura superrealista a través de los tiempos*—llega a explicar su postulado de que la realidad, esa odiada realidad, "sea considerada en un porvenir próximo únicamente como un simple estado de depresión y de inactividad del pensamiento, y, consiguientemente, como una serie de momentos de ausencia respecto al estado de vigilia".

Confusionismo, desmoralización son, pues, los objetivos cardinales a que en su furia antirreal y en su máximo desdén por las investigaciones puramente plásticas emproa

Dalí las nuevas imágenes superrealistas. Por otra parte, él mismo ha llegado a confesarme netamente en cierta ocasión: "Nuestro ideal es llegar a hacer un arte tan puro como el de los locos, pero sin estarlo." ¿Fraude? No. Ahí está el libro que prueba la posibilidad de tal deseo: *L'Inmaculée Conception* (que para nada alude, contra lo que pudiera inferirse del título, a la Virgen, sino simplemente a la imaginación sin trabas lógicas, inmaculada), por Breton y Eluard. Pero tengamos en cuenta que por perfectas que sean las "simulaciones" de escritos propios de locos a que han llegado estos autores, los límites demarcadores entre la locura y la razón son inasibles. Y recordemos un aforismo de William Blake que reza así: "Si el loco persistiera en su locura, se volvería cuerdo".



ESTETICAMENTE—si es posible aplicar todavía esta valoración a Dalí eximiéndose de incurrir en impropiedades respecto a un "arte" que tanto niega el serlo—esta pintura marca, a mi juicio, por ahora, la última etapa de la lucha entablada hace años entre la estética de la línea recta y la del arabesco. Entre la racionalización de los descubrimientos cubistas, más sus consecuencias abstractas, y el retorno a la fluencia impresionista del instinto. Entre el cuadro arquitecturado construido con rigor geométrico, y el cuadro espontáneo—de secuencia impresionista en cierto modo—, donde prevalece la fantasía del arabesco extremado que linda con el orbe musical. A la belleza lúcida, dictada por la razón, Dalí prefiere esa "belleza convulsiva" reclamada por André Breton en la última línea de *Nadja*. No quiero ahora dictaminar la querella con el simple peso de una preferencia subjetiva. Advertiré solamente cuán lejos nos sitúa este superrealismo pictórico de las normas dictadas por la "neue sachlichkeit", por el orden frío, la lucidez cerebral a que llegaron ciertos expresionistas alemanes después de haber pasado por una etapa des-

enfrenada, semejante a la actual superrealista.

Dalí viene, de todas formas, a romper con la línea de una nueva tradición que creímos perfectamente establecida; desdeña las conquistas de la pintura pura y enlaza más bien, trastocando tiempo y espacio—haciéndose reo de cierto anacronismo—, con normas y espíritus de otra época. Por ello, así como hay una línea de poetas "malditos"—que son precisamente los "totems" del superrealismo en literatura: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont—, así también podríamos establecer un linaje de "pintores malditos", pintores del horror, la pesadilla y el sarcasmo, desde Jerónimo Bosco, Brueghel el Viejo, el Goya de ciertos "Caprichos" y "Desastres", el decadentista Boecklin y, más recientemente, Jean de Bosschère, el alucinante Giorgio de Chirico, André Masson, Max Ernst, Joan Miró.

De imaginación más poderosa que estos últimos, llevando a sus confines supremos la dialaceración inventiva, los cuadros de Dalí, empero el desdén que el pintor muestra por los valores puramente pictóricos, tienen un interés plástico de primer orden. Su sentido de la composición—primitivista, hasta el punto de incluir en realidad varios cuadros microscópicos dentro de uno solo—, su manera de entender el color, especialmente en sus cuadros últimos—que les hace pasar ante los ojos inexpertos como "tarjetas postales iluminadas"—, contribuyen al desconcierto de la mayoría.

Pero lo innegable es que Dalí ha llegado a un límite no alcanzado por ninguno de sus afines o antecesores, superando, a mi juicio, en ocasiones, las creaciones desaforadas de Chirico. Dalí, gran mitólogo de nuestro tiempo, ha creado todo un mundo suprarreal, fantasmagórico y alucinante; atmósferas transidas de "stimmung"; un universo execrable, pero inolvidable, poblado por objetos y visiones que rebasan el mundo habitual de la pesadilla; tales esos relojes aplastados, doblados sobre una mesa como si fueran de goma extensible; ese maravilloso caballo blanco que vuela a gran altura sobre un piano de cola donde yace un as-

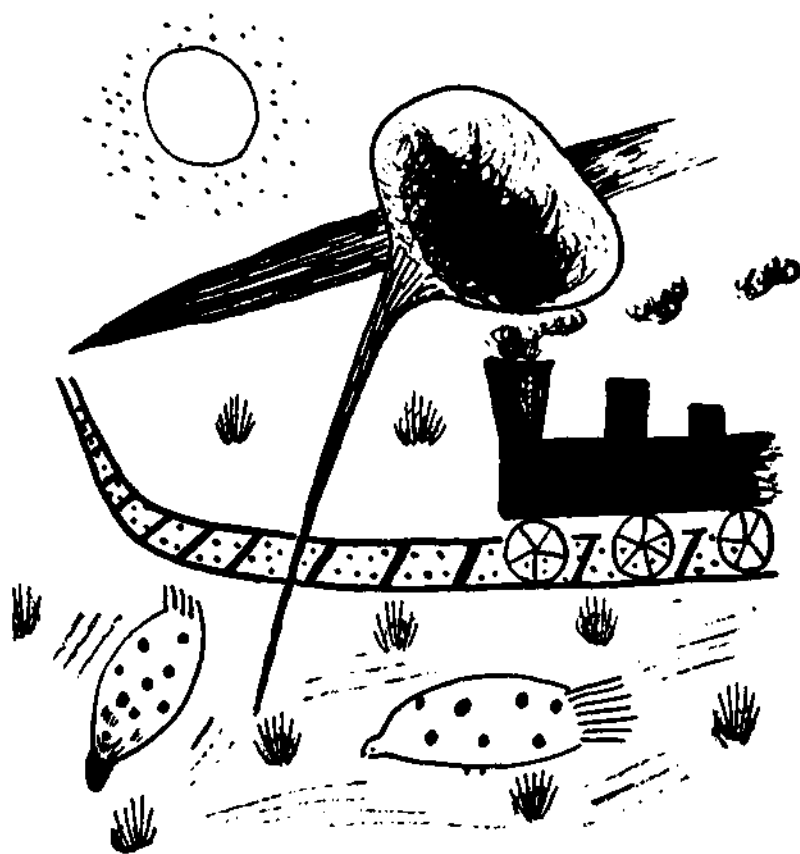
no desquijarado—¡oh recuerdo del *Perro Andaluz!*—; ese torso de mujer prolongado en un cuerpo de algo semejante a una vaca marina con extrañas superfetaciones de objetos concretamente indescriptibles.

Pero es baldío tratar de describir tales cuadros haciendo "art d'après l'art" o tras el antiarte. Lo único posible es rechazarlos con encono o sentir con pareja violencia su magia poderosa, el encanto reversible de su lírico misterio, la fuerza magnética que despiden todas las creaciones fraguadas por este pintor "rimbaudiano".

Y no estampo este último apelativo gratuitamente, sino por creer que Dalí es, en

efecto, un pintor de poderes semejantes a los del lírico de "Una temporada en el infierno", forjador no de alquimias verbales, pero sí de alquimias figurativas, más embriagadoras; por creer que es el único pintor aparecido hasta la fecha capaz de hallar el equivalente pictórico de aquellos lienzos escritos por el genial adolescente simbolista; capaz, en suma, de pintar, con belleza y superior congruencia poética, las caleas en los caminos del cielo y de hacer surgir taumátúrgicamente un salón en el fondo de un lago...

(Enero, 1933.)



Dibujo de A. Rodríguez Lana.

Gutiérrez Solana

por

Ramón Gómez de la Serna

José Gutiérrez Solana se me presenta sosteniendo la cruda fotografía de la raza.

Es el mismo a través de los años, y cuanto más le encuentro en su mastodóntica realidad es durante los veranos.

En este tiempo fuerte de calor es imponente D. José, y parece un megaterio de museo haciendo muecas tremendas de la edad de las grandes temperaturas y los espesos bosques.

En una de estas ocasiones recocidas de sol le encontré todo vestido de negro:

—¿De luto? —le pregunté.

—Es que "uno" ha tenido que enviar todos los trajes al tinte, porque a "uno" se le ha muerto la hermana —me contestó él, empleando ese "uno" rústico y de una pieza, que le sirve para nombrarse en medio de las conversaciones.

—A "uno" se le han roto varios vasos esta semana.

—¿Pero vasos de qué?

—Vasos de la sangre de "uno".

—Pero, caramba, ¡eso es grave!

—¡Y tan grave! Como que "uno" se ha muerto ya varias veces. La criada lloraba como una perra.

Poco a poco voy construyendo la silueta inacabable de este notario de expresiones, de este contenedor de realidades españolas que se pierden.

Nunca quiere hablar de pintura. "La pintura—como dice él—se pinta, pero no se dice."

Sobre los personajes de sus cuadros admite preguntas.

—¿Y de dónde es este obispo que ha pintado?

—Obispo de Cuenca—responde él no parándose en barras, pues ni es obispo de Cuenca ni de ninguna parte, ese obispo que ha pintado en su célebre cuadro *La visita de su Ilustrísima*.

—¿Y ese señor con el bastón de puño de muletilla?

—Ese es un catedrático de Geografía.

—¿Cuál de sus personajes es el más importante?

—El profesor de Física... Ese señor que está frente a la botella del diablo que suele haber en las salas de Física.

—¿Y ese doctor en Medicina, que da tanto miedo en su cuadro titulado el *Profesor de Anatomía*?

—Esa es una persona de esas que no ha conocido uno, pero de las que ha oído hablar mucho... El libro que tiene bajo el brazo es un *Tratado de huesos* que compré en el Rastro, y el reloj que lleva es el reloj de su padre... Este es el médico que cuando los otros dicen "hay que cortar", él protesta y dice que no... Y el enfermo se salva... Luego acertó él.

—¿Y este marino o armador?

—Este es un viejo que andaba muy despacio... Iba al muelle de Santander y allí tardaba una hora en ir de donde estaba un barco adonde estaba el que le seguía... Hablaba con los obreros... Le he puesto con tipo de sabio porque era un sabio... Se murió... Todos los que yo pinto se mueren...

—Pues a mí me ha pintado usted y no me he muerto aún.

—Pero al fin acabará por morirse... Sólo los retratos no se mueren nunca. ¡Eso sí que da importancia a los pintores! No hay doctor, ni el mejor del mundo, que consiga lo que ellos.

Solana ha vencido a los críticos gracias a un arte contundente.

Al principio todos se resistían a él, creían que le podían enterrar vivo; pero todos han ido claudicando y ahora le alaban como si tal cosa.

Solana no se entera de lo que le dicen, sino de lo esencial, de lo que va pasando en

el valle de su cabeza. Allí ve sobre todo carnavales.

Estamos lejanos al Carnaval, vamos por tiempos aburridos que responden a otras fechas, y, sin embargo, Solana ha amanecido con un carnaval en la cabeza.

En el pueblo de sus cabellos grises—sal y pimienta—hay un carnaval cada cinco días, y ve máscaras que son en el terreno de la invención transeúntes imaginativos, tan reales como los transeúntes que pasan por la urbe popular de lo real.

—¿Qué máscaras son esas que está pintando?—le pregunto yo a veces, viéndole cosechar carnavales en la Cuaresma.

—Son de esas máscaras que no salen de las afueras, que les está prohibido entrar en el centro de la ciudad; máscaras que son tristes porque se saben confinadas en el lodazal último.

Yo miro esas máscaras tristes, las máscaras de más trágico desaire, las que llevan de abanico un bacalao y se quedan ahogadas en medio de las calles solitarias.

Otras veces las máscaras de D. José son máscaras nacidas en un costurero, mínimas máscaras, a las que D. José descomida, eleva y da proporciones fantasmagóricas. Son máscaras disecadas, detritus de la imaginación de la mujer que anduvo con las sedas y botones del costurero, y que el pincel mágico de D. José ha salvado y hecho encarnar.

Pensando en esta facultad que para las máscaras tiene D. José, se piensa que el mundo de las máscaras puede ser extensísimo e innumerable y que hay que salvar todas las máscaras posibles, siendo ése el principal deber del artista.

El célebre pintor norteamericano Sargent, que murió no hace mucho y que conocía tanto España, que pudo crear la inolvidable *Lolita* del Museo inglés, compró a Solana uno de sus maravillosos Carnavales de Pueblo, en que todo lo agrio del poblacho galleaba en agrios gritos; y el sutil diplomático y escritor argentino Levillier adquirió otro Carnaval confuso, de esos que han sucedido en sueños, y en que las máscaras son una eter-

na pesadilla, tocando un embudo como si fuese la trompeta del Juicio Final.

Solana es, ante todo, un vidente de realidades, así como hay los videntes de leyendas y ensoñaciones.

Esos puertos que pinta, esas procesiones, esas corridas en las plazas de los villorrios, no las ha visto él, sino que las ha soñado con toda la fuerza de color que tienen, y con esos marineros cuyo rostro se ha dado en algún lugar del mapa.

Se podría decir que Solana ve a través de sus antepasados y tiene cristales mentales de visiones que tuvieron sus tatarabuelos; pequeñas vistas a través de ojos de aguja en los protones de sus átomos; datos trasapelados en el fondo de su mente.

La facies de Solana es de dormido en pleno tránsito, en sonambulismo entre piedras, en troglodita nato.

Pinta como saliendo de cuevas de Altamira de la inspiración, rompiendo el granito de los siglos, nadando hacia lienzos de una evidencia que hace temblar.

Todos los pintores banales que sólo logran una convención en sus cuadros no pueden saber lo que es no pintar sueños lánguidos ni tampoco modelos que se pongan delante, sino constataciones de lo presente y de lo pasado renacido; una escena de caza que aún sucede en el corazón de un bosque de vírgenes árboles, de encinares fehacientes; una escena de vuelta del indiano en Navidad que parece estar pasando, cuando sucedió en casa del bisabuelo recién llegado de Méjico, antes de que Solana hubiese nacido.

Si hubiera que tratar de la influencia que ha habido en Solana, yo referiría que ha influido mucho en él una colección de minerales y caracoles de las Américas que tenía su padre en baúles que sólo repasó D. José cuando su padre hubo muerto.

Frente a esos minerales y esos caracoles, D. José se influyó de realidad vital, de discos de linterna de lo no visto, de secretos de la creación, que abonaron sus figuras, sus monstruos, sus carnavales submarinos.

Palabras de un escultor ⁽¹⁾

por

Alberto

Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos; con las tierras de almagra alcaláinas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con puntos de acero galvanizado, con las tierras de alcaén de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negros cuajados; también un sapo venenoso con amargor de retama y sabor de rana viva; y en el río, un pez saltando perseguido de lombrices... que a todo ello lo mojen las lluvias y el sol lo vuelva cieno; que todo tenga olor de tormentas y de rayos partiendo higueras; que me vuelva verde de légamo el picotazo de un mosquito; que hagan al cieno sonido, los murciélagos en las erosiones del tiempo, y al atardecer, en otoño, con una gigantesca nube y el cielo negro... Y cuando, salpicado de barro, voy pisando los negros abismos y un ala misteriosa roza los oídos, ver y sentir la noche cerrada en durísima y trepidante tormenta, guiado por las líneas blancas de los rayos, seguido de lechuzas, mochuelos y cornejas cantando, y el viento cortando mis pasos. Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro; presentir que voy a ahogarme en la profundidad del cieno, y en su fondo, a encontrarme los reptiles de los sueños; que la silueta gigantesca de un fantasma en forma de perro negro, me salga al paso, que forme círculos y triángulos alrededor de mi figura de barro y que de ladridos por tres veces se llene el espacio; que la impresión sea tan grande que me transforme en terrón de tierra de barbechos mojados.

Que de aquí en adelante no sea más que un terrón de castellanas tierras; que el terrón sea de tierra parda en invierno, con rojo viejo de Alcalá, con amarillo pajizo y matas de manzanilla de Toledo; que tenga también blanco de luna de Pantoja y Alamada con tierra de pardillo y sabor de tostadas almendras con verde de arcilla, lunático, cuajado de flechas de las espigas de lobo; que mi tierra sea envuelta de olores de tomillos y cantuesos; que me den calor los conejos y las liebres; guardado de árboles, de majuelas con tomillos y esbeltos tallos de hinojo; y tener por novia los montes de Añover de Tajo.

Y que el viento del amanecer levante el polen de todas las tierras de Castilla, y a mi novia Monteañover le ponga florecitas de hierbapiedra, con lunares de paja-pajaritos; que cante como la valdellana, el coli-rubio y el pica-fríos.

Esculturas de los troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como hueso de animales antediluvianos, arrastrados por los ríos de tierras rojas, y figuras como palos que andan envueltos en mantas pardas de Béjar, tras sus yuntas que dibujen surcos; cuerpos curvados que avanzan con medias lunas brillando en sus manos; hombres que se bañan sudando y se secan como los pájaros, restregándose en las tierras polvorientas, con el aire que lleve polen y olor de primeras lluvias, vida rural que se meta en mi vida, como un lucero cruzando el espacio; luz que aclare los sentidos, de lo que anima a los cerros con carrascos, con vidas de piedra, con alma de bueyes y espíritu de pájaro; también los machos y las hembras, sobre los montes trazados en cono, con espartos y tomillos; y bramando como el toro cantado por el cuclillo al sol del mediodía, en verano.

(1) No me guía en estos momentos el propósito de polemizar en cuestiones de arte, por considerar que los múltiples problemas de orden económico distraen a los hombres de toda atención espiritual; doy estos fragmentos de un libro en preparación por creer que es lo que más puede aclarar el campo en que yo me sitúo para crear las formas plásticas.

Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana. En campos de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candecalizado y endurecido, y suaves como bolitas marfileñas; con olores que llegan de lejos a romeros y cantuesos, olivares y viñedos, y por los tomillos que voy pisando, entre las varas durísimas y flexibles de cornicabra; y yo cantando, entre barrancos llenos de ajunjeras con hilos de manantiales que brillan profundamente con verde de berro.

Música de ranas y ruidos de pájaros entre las altísimas piedras, con un lejano voltear de campanillos ermitaños, a las cinco de la mañana, en verano; con rayas dibujadas y esmaltadas de hierbas, tierra y piedras, por las pisadas de los caminantes solitarios, por los caminos cubiertos de formas de grandes piedras labradas por el tiempo y equilibradas como está la piedra del rey moro en Toledo.

Una plástica vista y gozada en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos, que se dan en los 365 días del año, con troncos de olivos como hueso azul-blanco de metal enmohecido y empavonado, con astillas arrancadas de sus troncos por las furias del tiempo; cerros pelados, refugio de escorpiones, salamandras y lagartos, con escarabajos peloteros luchando con las hormigas pequeñas; cerro trazado y geometrizado por los bichos que se arrastran y por las líneas negras, continuadas, del ir y venir de las hormigas trabajando, y por los caminos que dejan las pezuñas de los ganados pastando; con los viñedos asesinados por la maldita filoxera, roídos por las cabras y los parásitos sin nombre, con piedras calizas fosforescentes, que brillan como luceros de junio y pedernales destruidos por las explosiones del tiempo, con pieles abandonadas de culebras y víboras, sobre vegetaciones secas.

Y todo arrasado por los saltamontes, langosta castellana; matas de tomillos quemadas por el hielo y calcinadas por el sol de los veranos; todo arrastrado por torrenteras y grietas en las lluvias continuas de tres meses.

Esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío, y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio, en invierno, con ladridos de perros de majada y humos de estiércol quemados con paja; matas flexibles de hinojo, en limpias arenas blancas, en arroyos solitarios con amarillo de rastroy castellano; el amarillo que al tocarlo, ruraliza sensualmente el alma, llenándola de frío, con el temple de los gigantes truenos, con la danza incandescente de rayas blancas lanzadas por mis manos contra el suelo.

Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de pájaros grandes. Formas de vibraciones de hojas de cañas a las orillas de los ríos, formadas y entrelazadas con las finas varas del taray; y las que lo estén con piedras de los volcanes, taladradas de silbidos de los grandes y continuos vendavales, oliendo a azufre petrificado con calidad de azul de cuervo negro, proyectado en los charcos como jirones de cielo; y las que cantan eternamente con sonidos broncos horizontales, curvadas de espumas en llamas, blancas de hielo, salpicadas y estrelladas en las mismas superficies bajas de su propio y fresco manantial; y las que están hechas de presentimientos del cantar de la lechuza, mochuelo y corneja, en las torres de los pequeños pueblos de adobe y cal y paja, en las noches interminables, negras como pizarra carbonizada, y cuando perdidos por los caminos, al son de las formas gigantes de piedras que ruedan y se despeñan y lloviendo, entro en el pueblo guiado por la línea blanca del rayo.

Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano

por

Manuel Abril

I

Cuando D. José Ortega y Gasset publicó su libro *La deshumanización del Arte*, decía en sus últimas páginas: "Es sobremanera probable que este ensayo de filiar el arte nuevo no contenga sino errores. Al terminarlo, en el volumen que él ocupaba, brotan en mí curiosidad y esperanza de que tras él se hagan otros más certeros."

Hace ya de esto, ¿cuánto?, ocho años. Nadie, después, añadió, ni superó, ni comentó, ni corrigió, ni preguntó aclaraciones. Cualquiera diría que aquello estaba claro. El término "humanización" parece, efectivamente, de comprensión facilísima; por eso ha tenido aceptación y rápida circulación entre el vulgo. Pero nada, sin embargo, tan terrible para la comprensión de una doctrina como la excesiva facilidad de su etiqueta. Cada cual cree que ha entendido la doctrina porque creyó entender el rótulo, y no se detiene nadie a precisar y a analizar un poco despacio y por orden.

Así ocurre lo que ocurre: que el término humanización está sirviendo para aplicaciones impropias, sin que en ello—y aquí está lo peor—tenga parte el creador del vocablo, porque lo que Ortega propone e insinúa, con reservas y no pocos matices, va luego usado por otros con un simplismo que tiene de erróneo y de confusionario lo que tiene de cómodo y brillante.

Reunamos ante todo unas cuantas frases de Ortega, que nosotros creemos justísimas.

"Todo el arte joven es impopular."

"El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre."

"Conviene distinguir entre lo que no es popular y lo que es impopular. El estilo que innova tarda algún tiempo en conquistar la popularidad. No es popular, pero tampoco es impopular. El arte nuevo es impopular por esencia; más aún: es antipopular."

"Para la mayoría de las gentes el juicio estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida."

"Sólo tolerará las formas puramente artísticas, las irrealidades, la fantasía, en la medida en que no intercepten su percepción de las formas y peripecias humanas."

"Tan pronto como estos elementos estéticos dominen y no pueda el público agarrar bien la historia de Juan y María, el público queda contristado y no sabe qué hacer del arte del cuadro, del libro y del escenario."

"Ahora bien: en este punto conviene que lleguemos a una perfecta claridad. Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que tal vez la obra de arte nos refiere o presenta es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano es en realidad incompatible con la estricta fruición estética."

"No discutamos ahora si es posible el "arte puro". Aunque sea imposible el arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia en la purificación del arte."

"El arte nuevo es un arte artístico."

"En el siglo pasado apareció un estilo de arte, el romanticismo, que fué, por excelencia, el estilo popular."

"Primogénito de la democracia, fué tratado con el mayor mimo por la masa... Fué, pues, la menos artística de cuantas maneras

de arte nos ofreció la Historia... Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos, y hacían consistir la obra, casi por entero, en la perfección de realidades humanas."

"El arte de hoy es un hecho universal."

"Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte, y menos denigrar el usado en el último siglo; me limito a filiarlo."

II

Todo lo anterior, justísimo. La filiación es exacta. Pero viene luego esta frase:

"Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus sentimientos no son los genuinamente humanos."

Y aquí ya, cuando aparece la famosa humanización, comienza nuestro afán y nuestra necesidad de aclaraciones; nuestra creencia firmísima de que aquí es donde las gentes comienzan a confundir y a tergiversar los términos.

¿No puede haber sentimientos que sean muy humanos, genuinamente humanos, y no sean, sin embargo, asequibles a todo el mundo? ¿Es que esa entidad "todo-el-mundo" puede asumir realmente la representación de lo humano? ¿No puede haber valores que, aun siendo muy humanos, no estén, a pesar de ello, al alcance de todos los hombres? El Quijote no lo entiende todo el mundo; la Geometría analítica, tampoco; un cuadro del Greco, tampoco; un coral gregoriano, tampoco. ¿No es todo eso, empero, genuinamente humano? En cuanto el hombre se eleva, sea en arte, o en ciencia, o en moral, se sitúa inmediatamente en un plano superior al plano de "todo-el-mundo". ¿Han de ser por eso las artes, y la moral, y las ciencias elementos o actividades poco humanos?

¿Qué es lo humano?

Pascal decía que el hombre sobrepasa constantemente al hombre.

Lo más humano habría, según eso, de ser

lo sobrehumano. En cambio, lo humano corriente quedaría más bien reducido a aquello a que Nietzsche aludía cuando decía "demasiado humano", que es como decir "demasiado poco humano". Cuando algún hombre es ingrato, o pelean, verbigracia, dos hermanos por dinero, suele decir la opinión: "Eso es muy humano". Lo humano en este sentido es lo bajo, lo más propicio a caer y a corromperse; no precisamente aquello donde el hombre se supera y sobrepasa.

¿Qué es lo humano?



El hombre es el único ser natural en el que se dan dos naturalezas. La naturaleza natural—llamémosla, para entendernos, infrahumana o zoológica—y la naturaleza sobrenatural o propiamente humana. Planteada la cuestión en estos términos, resulta que todo lo humano se consigue oponiéndose y venciendo a la naturaleza natural. La naturaleza natural en el animal y en el hombre es una función práctica determinada por constantes y exponentes de un orden meramente biológico-zoológico: alimentación, reproducción, defensa y lucha; cumplimiento del programa natural prefijado para la especie. La naturaleza humana, en cambio, obedece a una función opuesta a esa. Donde lo natural dice egoísmo, lo humano dice altruismo y generosidad y caridad. Donde lo natural dice lucha, lo humano dice justicia o perdón. Donde lo natural dice reproducción, lo humano dice amor o amistad o admiración.

Aun en los casos, por ejemplo, en que el varón considera a la mujer, desde el punto de vista físico, como forma corporal, caben dos diferentes reacciones en el hombre, correspondientes a la una y a la otra de sus dos naturalezas. El hombre, animal, sentirá despertar el celo cuando vea a la hembra como tal; pero, en cambio, el hombre humano verá en la mujer la belleza; y aunque esa be-

lleza que vea sea la belleza del propio cuerpo físico, en vez de sentir celo, sentirá admiración. En vez de irse hacia ella con propósitos sexuales, la contemplará y se olvidará de que admira a una mujer. De tal modo es así, que puede un varón admirar a otro sin que a nadie se le ocurra poner en entredicho la virilidad o varonía del que admira. Señal de que en ese orden de admiración no entra para nada la actividad del instinto, del instinto sexual en este caso.

De las dos reacciones referidas, la segunda es la propiamente humana, porque es la única que se da en el hombre, y sólo en él. La reacción del macho ante la hembra es algo que hay en el hombre lo mismo que en el tigre o que en el gallo. El hombre, en ese respecto, no pasa de animal; por animal tiene instinto, no por hombre. En cambio, la admiración, inhibidora instantánea del instinto, es la que hace al hombre humano porque es algo que sólo en él se da, y en él se da no sólo como propia, no sólo como exclusiva, sino como opuesta, además, a la naturaleza natural, a lo que es en el hombre pura zología.

El hombre es el ser—decía Scheller—que sabe decir “no”. Y el propio Scheller cita—en corroboración de sus palabras—aquella frase de Nietzsche: “El hombre es el animal que puede prometer.” Puede prometer porque podrá decir “no” a lo que mañana trate en él de presentarse con propósitos de hacerle ir en contra del plan que él de antemano se fijó para cumplir la promesa. Ni los astros, ni el almendro, ni el can pueden prometer, porque tienen que acatar una trayectoria prefijada, y no pueden decir: “No; yo voy ahora a cumplir la promesa que di anteriormente”. Es típico en el hombre que lo humano en él no aparezca como un grado superior de lo animal, sino como elemento distinto encargado de llevar en nosotros la contraria al animal que el hombre lleva consigo. Lo humano y lo animal son en el hombre términos opuestos, que se excluyen o que es-

tán entre sí en la relación de platillo y platillo en la balanza: para que el uno se eleve tiene que bajar el otro. Cuando lo humano aparece, lo animal cae en el hombre. La “humanización” implica, por lo tanto, la “desnaturalización”. La naturaleza natural ha de perder dominio si se quiere que rija en el hombre la naturaleza humana.



Si en vez de buscar en el hombre las típicas superioridades humanas buscamos, en el plano opuesto, las típicas depresiones humanas, veremos igualmente que los vicios humanos no son vicios de animal, de la parte animal que hay en el hombre, sino vicios exclusiva y típicamente humanos.

Hay vicios propios del hombre: exclusivamente humanos, como hay excelsitudes también solamente suyas. A una luz excesivamente humana corresponde una sombra igual, también humana, y solamente humana.

Para ello se concitan, por un lado, la inteligencia—que es peligro, en vez de ayuda, muchas veces—; por otro, el funcionamiento psicológico del hombre, que no puede funcionar, con la expedita decisión y el simplismo automático del bruto, causando con ello, a veces, no pocos traspiés y errores.

La acción no puede nunca, en efecto, ser en el hombre inmediata, pues la acción inmediata es la refleja, y la acción en el hombre no es refleja, es reflexiva; el excitante ha de pasar por varias reflexiones intermedias—algunas de orden analítico y deliberatorio—antes de transmitir a los órganos motores la orden de movimiento.

En el animal, la excitación va directa a las pilas motoras de descarga; y a la llamada sigue la respuesta, sin que haya de cumplirse entre una y otra un recorrido complejo de reacciones contrarias y deliberaciones. En el hombre es al contrario: los impulsos animales e instintivos están siempre contra-

riados por todo un repertorio de factores represivos—moral, clase, educación, variantes personales, reflexión, examen de cada caso—que no sólo retardan y complican la reacción, sino que se oponen a veces a que prevalezca el impulso. En el hombre funcionan los frenos en cuanto funciona el impulso. El “no” de que hemos hablado se presenta en el hombre a cada “sí” del instinto.

De aquí, por consecuencia, una inferioridad notoria para el hombre: la de no poder ser rápido y a la vez certero en sus reacciones contra el medio, con la misma certera rapidez con que lo son—en su restringida acción—los animales.

La facultad de abstraer, propia del hombre, influye también en su contra, en un sentido, lo mismo que la reflexión en otro. El hombre analiza el mecanismo del placer y descubre sus secretos, aprovechándose de ellos para conseguir que el placer se someta a sus caprichos; pero como para analizarlo lo abstraigo, o sea lo aisló, separándolo del resto del proceso en donde estaba integrado, resulta que el hombre pierde, al abstraer, la integridad de la función y pierde la conciencia del conjunto vital conforme gana en conocimiento intelectual de una de las partes.

Este es el proceso singular—típico del hombre—según el cual resulta que una facultad superior pone a quien la posee en trance de descarriarse con más facilidad que si no la poseyera, pues las ventajas que le aporta la dicha facultad dejan de serlo y se convierten en perjuicios como no vaya unida a la primera y ventajosa facultad otra facultad que le ayude y no convierta en mal el beneficio.

Es el caso de las alas, que son peso y estorbo, en vez de ayuda, si al ser a quien le nacen no le nacen a la vez las fuerzas para moverlas.

Por algo se ha dicho que el hombre es la criatura mejor dotada y la peor dotada al

mismo tiempo de todas las criaturas. El hombre ha vencido mil veces a la naturaleza, y sólo el hombre ha conseguido vencerla de ese modo. Pero el hombre que no vence, el hombre cuando no vence, ¡qué desvalido y qué mísero! Como animal, desnudo y solo, el hombre, entre todos los seres naturales, ¡qué frágil y qué inerte criatura! Es superior a él el pájaro, y el tigre, y la serpiente, y la hormiga. Y por si ello fuera poco, sus mismas facultades superiores, su misma reflexión y su misma inteligencia, que le sirven de ayuda y de refugio, le sirven igualmente de enemigos. El hombre, una de dos: o tiene que superarse o cae al abismo. Si no se eleva, desciende.

Este descender humano es lo demasiado humano. “Humano” desde luego, y no precisamente “animal”, porque es degeneración de una cualidad humana; pero “demasiado” humano porque la corrupción de la facultad se ha producido por querer aprovechar en servicio de lo animal—y no en su superación—un privilegio del hombre.



Hay otro tercer error, también demasiado humano, pero en el que incurre el hombre por exceso. El hombre ha de elevarse por encima de sí mismo; pero su elevación ha de estar, también, sujeta a tope. Como trate de elevarse demasiado, se equivocará igualmente.

Esto es lo que llaman algunos el pecado de “angelismo”: fallo del disparo humano por exceso. Cuando el hombre quiere prescindir de sus limitaciones materiales y no atenerse a su mixta condición, no sólo no progresa, sino que lo pierde todo.

Son, pues, los tres vicios del hombre; los vicios inherentes a lo humano; las tres derivaciones de lo demasiado humano: la primera, la de que lo humano cohiba y dificulte la espontaneidad natural y automática del instinto, sin darle a cambio otra fuerza equipa-

radora; la segunda, la de que lo humano, en cuanto pensamiento y abstracción, pueda ir contra natura sin ir, en cambio, a favor de una supernatura que compense; la tercera, la de que lo humano, lo espiritual del hombre, pueda, por engreimiento, quererse emancipar de lo terreno en demasía, y, por querer lo más, pierda lo menos.



¿Cómo se aplica al arte semejante concepto del hombre y de lo humano? Aquí está la cuestión, y ese es el problema.

Si lo humano consiste en el equilibrio entre el ángel y el animal, arte humano será aquel que mantenga ese equilibrio y dé, por partes iguales, a lo uno y a lo otro lo que a cada uno corresponda.

Y dicen, basándose en eso, los defensores del arte representativo: "Así como el hombre, para llegar al grado superior de los seres de este mundo y para obtener cualidades sólo suyas, específicamente humanas, no ha necesitado prescindir de su forma corporal y sus órganos fisiológicos análogos a los de otros animales, así el arte no tendrá tampoco, para serlo, que prescindir de las formas naturales, ni de las formas corporales que nos da la vida humana. Y así como los hombres, para conservar su espíritu, necesitan conservar sanas y ágiles sus funciones naturales, biológicas, así el arte de la plástica, si prescinde de los cuerpos, perderá con ello en el acto su espiritualidad y su arte."

Lo humano en el arte consistirá, por consiguiente, según esta manera de entender, en presentar las cosas como son, pero depurándolas; o sea presentando de ellas lo que valga para que el hombre, al mirarlas, sienta la poesía que hay en ellas.

Todo lo que no sea eso parece, a los que tal piensan, inhumano e incurso en pecado de angelismo, porque, según ellos, atiende sólo al mundo del espíritu y prescinde del mundo de los cuerpos".

Pero hay en esa objeción varios errores.

No puede nadie afirmar que el mundo de los cuerpos se reduzca al mundo de los cuerpos zoológicos, y nadie puede, por tanto, afirmar que prescinde de la corporeidad el artista que comienza por "plasmear" su idea en una obra. Angelista sería la comunicación inmaterial; pero la comunicación sensible no puede ser nunca angelista. El artista que "pinta" y que quiere producir emoción con lo que pinta, no prescinde ni del alma ni del cuerpo. Del cuerpo no, porque a lo sensible se atiende y escoge la pintura —la materia— como medio de expresión; del alma, menos, puesto que esa expresión que persigue emoción del alma es, y no otra cosa.

El caso del vuelo humano ilustra —como en otro lugar hemos dicho—, con beneficiosa claridad, la distinción fundamental entre lo "humano" y el resto. Son tres las clases de vuelo que existen en la vida la del pájaro, la del ángel, la del motor. La del pájaro es la natural; la del ángel, la sobrenatural; la del motor, la humana. ¿Vuela el hombre, como el ángel, procurando que le broten en la espalda órganos angélicos de vuelo? ¿Vuela el hombre tampoco imitando los órganos del pájaro y aplicándose artilugios supletorios que funcionen como las alas del ave?

Vuela por medio de hélices: movimiento circular "que no existe en la naturaleza", que es invención del hombre, y gracias al cual se puede conseguir velocidades que no logra en la naturaleza ninguno de los seres naturales.

El pecado de angelismo consistiría en querer volar por levitación o con alas angélicas que nos nacieran —milagrosamente— en los omoplatos; el pecado de animalismo, o de naturalismo, consistiría en creer que el instrumento volador inventado por el hombre necesita, para ser eficaz, imitar el vuelo de los pájaros, por ser la naturaleza la maestra suprema. Entre uno y otro pecado está la posición humana —mixta, de equilibrio—, que consiste en *inventar*, inventar algo que par-

ticipa de la materia, de lo físico y de lo espiritual, de lo metafísico, pero sin supeditarse exclusivamente ni a lo uno ni a lo otro.

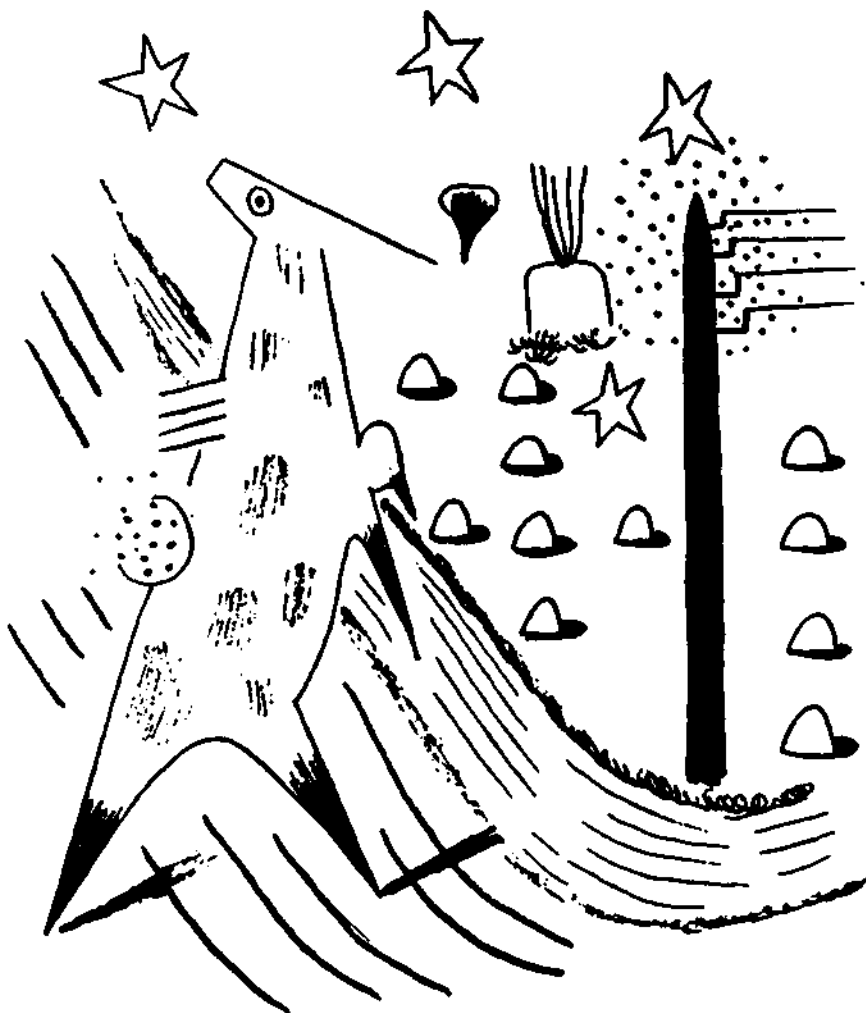
Así, la irrepresentación en el arte ocupa, dentro de la estética, un lugar equivalente al que emplea, dentro de la mecánica, el vuelo por motor de hélice; en tanto en cuanto prescinde de la representación deja de atenerse a las formas naturales, fisiológicas, como prescinde el avión del sistema fisiológico del vuelo; pero en tanto en cuanto se atiene a líneas, colores, tonos, masas, calidades y relaciones entre éstas, en función de la sensibilidad, se atiene al mundo de las formas y de lo físico y de lo humano.

Lo irrepresentativo no sólo, es, pues, lo

humano, lo típicamente humano, sino que, negarlo o no verlo, es como dejar de ver toda la profundidad y toda la trascendencia de la región más propia y más auténtica de los valores humanos.

No saldrá jamás provecho de este asunto ni entrarán las controversias en terreno razonable mientras no quede patente que una cosa es lo humano y otra lo natural, y que a lo humano no se llega por la imitación de la naturaleza, sino todo lo contrario.

Allí donde hay ciencia, o arte, o moral, o religión, hay humanización y hay desnaturalización; hay un valor humano que suplanta y sustituye a lo "demasiado humano".



Dibujo de A. Rodríguez Luna.

Norte, Sur, Este y Oeste

(Un estético, un modisto, un payaso, un tratadista)

El japonés, el indio, el chino, admiten la ingeniosidad de nuestro maquinismo y de nuestras invenciones técnicas; pero en cuanto a la ética o la estética, les parecemos harto bárbaros; nuestra concepción "representativa" de la pintura y de la plástica (ya quebrantada no poco entre nosotros actualmente) es algo para ellos al margen del arte, algo que ocupa un lugar intermedio entre la fotografía y los dibujos de catálogos comerciales.—Matila G. Ghyka: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en el arte*.

•

... Es un arte designado con la palabra "pintar". De la fantasía depende y de la habilidad de las manos. Quiere encontrar cosas nuevas ocultas bajo las formas conocidas de la naturaleza y expresarlas manualmente de manera que sea lo que no es. Por eso puede con razón tener su sede detrás de la ciencia, en la fila segunda, coronada con el nombre de Poesía. Y es esto de razón, porque si puede el poeta sentirse capaz de componer y ligar como le place, juntando el sí y el no, sin más dictado que su buena voluntad y su sapiencia, lo mismo habrá el pintor de sentirse libre y en plena facultad de crear una figura ya sentada, ya de pie, ya mitad caballo, mitad hombre, según a él le parezca y la fantasía le impulse.—Cenno Cennini: *El libro de arte o Tratado de la pintura*. (Siglos XIV-XV.)

•

Para las criaturas refinadas que han conseguido llegar a cierto grado de evolución intelectual y sensible no hay, lo mismo en un vestido que un cuadro, más que un solo punto preciso donde pueda ser colocada una mancha de color. Más acá está en su punto; más allá no satisface; ha de ser aquí, precisamente. Juega en esto una especie de necesidad del instinto, que no se halla satisfecho como no quede en su sitio, en el sitio preciso y debido, el detalle exacto y justo. Lo mismo los pintores que se han consagrado al arte, o, mejor, a la ciencia del cubismo—o simplemente a la composición—han establecido la existencia de una geometría secreta, clave fundamental del estetismo. Y esa ley de las líneas y volúmenes, vale exactamente igual para los colores y los tonos.—Paul Poiret: *En habillant l'époque*.

•

¿Por qué existen en el mundo las cebollas y las ristras de cebollas?... Pero, ¿cómo?... ¿Que no sirven las cebollas más que para guisar y para adornar los asados? ¡Qué falta de fantasía y qué banalidad!... Las cebollas sirven para producir una música encantadora. Yo lo descubrí de niño una mañana, y quedé maravillado...

... He sentido, desde niño, la necesidad instintiva de atribuir a las cosas una misión contraria a la misión asignada por la naturaleza. Cuantas cosas y objetos encuentro me parece que me miran con aire de reconvención y me dicen misteriosamente:

—Tú eres el que nosotros estábamos esperando. Tómanos y haznos jugar a otra cosa. ¡Estamos tan aburridos!...

Así debe ver la vida—ese es, por lo menos, mi convencimiento—quien quiera triunfar en ella. Es del todo necesario que vea el mundo cada día, al despertar, como si lo viera, cada vez, por vez primera. Lo demás vendrá en seguida y cada cosa a su tiempo.—Grock, el Payaso: en su libro *Grock, contado por Grock*.

Comentarios a nuestros grabados

Litografías madrileñas

Lo hermoso de una nueva tendencia está en que trae algo más. El mundo se enriquece con nueva aportación.

Lo nefando de una nueva tendencia está en quererla afirmar en contra de las otras y con exclusión de las otras. En querer plantar un más, pero a costa de un menos.

Las orientaciones nuevas no deben excluir las demás. Los que rechazan lo nuevo son abominables, porque quieren cercenar la verdad y porque empobrecen el mundo queriéndole privar de un horizonte. Los que quieren abolir lo tradicional se equivocan, porque quieren privar al ser humano de todo lo que fué... y sigue siendo.

En el reino de los útiles, el artefacto de hoy arrumba al de ayer. En arte, no. Lo que, en arte, es, sigue siendo; tiene su razón de ser, y tan absurdo es relegarlo o abolirlo en nombre de lo nuevo, como absurdo abolir lo nuevo en nombre de lo que quieran.

Esas láminas de iglesias madrileñas que nos ofrece el Museo municipal de Madrid son hoy encantadoras, por gracia de su dibujo y de su litografía, por gracia arquitectural y por gracia del documento. ¿Estaría de más que actualmente hubiera dibujantes que supieran anotar con gracia de lápiz y estilo cuanto constituye hoy el documento vivo de estos tiempos? La fotografía suple. Desde luego. Pero el dato de la fotografía, sabroso e insustituible, da lo suyo y no da la expresión que logra el lápiz.

Esta anotación del vivir, de cuanto existe, realizada sin grandes propósitos de encontrar un arte magno y conforme a tal o cual preceptos de escuela o grupo, alcanza, en ocasiones, el acierto inesperado. ¿Estaría de más que el día de mañana pudiéramos encontrarnos la vida entera de hoy registrada con la misma sencillez y la misma claridad con que hoy nos encontramos esta gentil arquitectura madrileña?

De todo lo que perdamos nos pedirán cuenta más tarde.

El escultor Alberto

Alberto... Eterno problema el del arte de estos tiempos. Antes no se planteaba el artista problemas de concepto y de orientación radicales. Procedía ingenuamente, y hasta las reflexiones de un Leonardo son ingenuas. Hoy el artista, más de instinto y más de impulso, lleva en sí—claros u oscuros—problemas de creación de forma, de naturaleza, de estilo.

En Alberto habrá que estudiar cualquier día el dramático proceso de un genio imperativo que quiere encontrarse a sí mismo, encontrando de paso la verdad.

Primero la imagen de lo que ve... Después su liberación gradual, hasta llegar a la concepción de las formas..., a la creación de formas inventadas... Después las formas inventadas que sugieren, que aluden a la expresión de otras formas naturales... La naturaleza creada... Invención de naturaleza... Se cierra el ciclo en eso... y queda el artista preso en la rueda del tormento y de la creación.

Hoy damos de este gran tipo que es Alberto unas cuantas reproducciones a título informativo. A juicio del que esto escribe, no se gana gran cosa con ello. Alberto es hombre que exige una presentación completa y vasta en todos sus aspectos y una presentación a fondo de su caso.

Misiones pedagógicas

Misiones pedagógicas... Unos cuantos muchachos y muchachas, unos cuantos maestros con ellos; a lomos de unos mulos de carga de cultura y allá se van, a los pueblos, encendidos en afán aventurero de colonización espiritual.

La carga de cultura, ¿en qué consiste? En unos gramófonos, en un cine, a veces en la compañía de La Barraca, en unas cuantas copias de Velázquez, el Greco, Ribera.

A los chicos que nunca oyeron ni vieron otra cosa que lo más elemental de su rincón

aldeaniero, se les da quintaesencia de cultura.

Esto nos parece a nosotros un grave error desde varios puntos de vista.

El rudimentario espíritu de un rapaz aldeaniero no comprende ni puede comprender, y hasta diríamos no debe comprender, las excelencias del Greco.

Enseñar eso a los chicos puede ser tiempo perdido. Y puede ser peor: puede conseguirse con eso que algunos crean entender lo que no entienden y crean entenderlo por haber sido explicado con falsa explicación. De ahí nace confusión y nace pedantería. El ciego que cree ver es peor que el ciego mismo.

No el campo: la ciudad está necesitada de que le expliquen el arte de verdad. La ciudad está, con mucho, en estado peor que los pueblos. El pueblo vive en ignorancia, o en barbecho, o en abandonada inocencia; el ciudadano de la capital vive en la más engreída y monstruosa de las "instrucciones".

La pedagogía, en general—la artística, especialmente—, busca en estos tiempos lo vivo y lo espontáneo del venero natural, para que lo original sea el punto, en efecto, de origen. Se deja al chico que vea, que invente, que interprete, que se recree re-creando el mundo entero. Cada individuo tiene que nacer, y el mundo tiene en cada uno que nacer, o no sentiremos jamás la unión de nuestro espíritu y el mundo. Sólo el que descubre el mundo siente de verdad el mundo. Para estudiar geografía o hacer un recorrido de turismo no es preciso que descubra cada cual el Mediterráneo. Para sentir el Mediterráneo y el mediterraneo sí es necesario re-crearlo y descubrirlo.

La pedagogía que enseña a ser tendrá siempre ventajas radicales sobre la que enseña a aprender. Y más en cuestiones de arte. La emoción artística es un "estado". Al discípulo se le lleva a ese estado, y huelgan en el acto las demás explicaciones. No se le lleva, y será inútil lo demás: aprenderá de oídas y repetirá como el loro.

La borrachera no se explica; el éxtasis,

tampoco. El modo mejor de explicar la borrachera es emborrachar. Después, todo se hará comprensible, porque habrá sido "vivido".

Un niño, sin ver al Greco, puede ser el mejor día capaz de explicar al Greco mejor que el maestro mismo; bastará que el alma del niño haya sido ejercitada en sentir y ver y escoger lo más afín y cercano: la nube, la casa, el color, la mariposa, el asno, el arado...

Hay un modo de enseñar, que consiste en evitar precisamente que el alumno "sepa". ¡Que no sepa, por Dios, lo que es el arte!... ¡Que no sepa, por Dios, que el arte se hace "así" o "así"!... Que lo haga como quiera... El "así" y el "así" de los maestros son fórmulas y recetas para hacer que se hace arte.

En el número primero de ARTE se publicó un estudio completísimo de Angel Ferrant, profesor y artista a un tiempo, en el cual se exponía, con orden, claridad, método y equilibrio excepcionales, todo un concepto de la educación del muchacho, desde el mero y libre ejercicio de la intuición primigenia hasta los círculos superiores de la educación especializada, técnica, profesional y especulativa y consciente.

De ahí sí que puede salir todo un sistema de misiones, tanto para "campo y viaje" como para "ciudades y Academias".

Dudamos que las Misiones enseñen de verdad al aldeano.

Pero, en cambio, si creemos que enseñen los aldeanos—la aldea y los aldeanos—a los misioneros mismos.

A ellos y a todos nosotros. Las fotos que van trayendo como recolección de sus viajes son buena prueba de ello.

Ya en otro lugar de este número se elogian debidamente estas fotografías admirables que escogimos una tarde en plena amabilidad del Sr. Santullano y rodeados de una actividad juvenil de muchachos que entraban y salían con un encendido entusiasmo y con una gozosa animación, tan simpáticos como alentadores.—M. A.

Publicaciones de Arte

Monografías

En otro lugar, en *Luz*, señalábamos hace poco la carencia lamentable, en nuestra producción bibliográfica, de las monografías artísticas. Siguen faltando aquí las colecciones, tan abundantes en otros países, de esos pequeños libros que compendian y vulgarizan la obra de un artista nuevo, de una tendencia, compuestos por un texto esencial, breve, y numerosas reproducciones, haciendo prevalecer el valor documental de la imagen—dueña hoy del mundo—. ¿Cuándo será colmado ese vacío? "Materia prima" no falta; poseemos ya una legión de jóvenes pintores y escultores que merecerían ser agrupados y difundidos por medio del vehículo monográfico.

Por hoy hemos de contentarnos con la monografía histórica o dirigida a temas pretéritos. No negamos su valor, pero aumentaría si se supiera alternarla con las consagradas al arte actual. "Plutarco", que inició una serie de pintores nuevos con la monografía de Benjamín Palencia, es la entidad más llamada a realizar este esfuerzo. Constituiría el digno complemento de esta otra serie que la misma editorial ha lanzado hace poco: *Índices de cultura española*.

El primer volumen es *El arte de la miniatura española*, por J. Domínguez Bordona (Plutarco, Madrid, 6 pesetas). Texto claro y eficaz. Resumen de la gran obra anterior que el mismo especialista publicó, editada por Pantheon, de Florencia, y Gustavo Gili, de Barcelona. La gran belleza de la miniatura española en libros, esculturas iconográficas, pinturas murales, etc., se aprecia aquí por medio de excelentes reproducciones.

Apuntemos ahora algunas de las últimas novedades en el campo de las monografías extranjeras de arte moderno a que antes aludimos. Dos nuevos volúmenes de las colecciones italianas, *Arte moderna straniera* y *Arte moderna italiana*, que dirige el crítico Giovanni Scheiwiller (Ediciones Ulrico Hoepli, Milán, 10 liras). El primero es una nueva contribución a la exégesis de Picasso y está escrito por Christian Zervos. El segundo, una emocionada apología de Modigliani, y es original de Scheiwiller. La claridad, la distinción de estos libritos—avalorados ambos con utilísimas bibliografías sobre la obra de cada artista—resalta en todas sus páginas y en la treintena de excelentes reproducciones que cada uno de ellos contiene, más una lámina en color.

De otra colección similar, francesa, la de *Les Artistes Nouveaux*, han aparecido también dos nuevos volúmenes. Esta vez consagrados a la nueva arquitectura: a *Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, por François de Pierrefeu, y a *Walter Gropius*, por Siegfried Giedion (Editions Crès, París, 10 francos). Tras los ya numerosos libros propios y ajenos, sobre la arquitectura corbusierana, este compendio

de Pierrefeu no agrega, en puridad, nada nuevo ni esencial a la discriminación de sus teorías y de su técnica. Más preciso, el texto sobre Walter Gropius, subraya su primacía como constructor de la casa en serie y pondera debidamente el esfuerzo que llevó a cabo en la famosa *Bauhaus*, primero en Weimar y luego en Dessau, antes de sucumbir ante la furia reaccionaria—que también llega al arte nuevo—de los nacionalsocialistas. Treinta y dos reproducciones en huecograbado ilustran cada uno de estos atrayentes libritos.—G. de T.

Revistas

Gaceta de Arte. (Revista mensual. Expresión contemporánea del Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife. Apartado de Correos 223. Número, 1 peseta.)—Ha cumplido ya un año de existencia esta ejemplar y admirabilísima revista. Es, con la nuestra, la única publicación española de esta índole regida por un criterio nuevo y devotamente consagrada a la defensa e ilustración del genuino arte viviente. Trece números publicados con una regularidad mensual, que nosotros, ¡ay!, no podemos por menos de envidiar. Cuatro páginas mensuales de gran formato, bellas reproducciones y una tipografía "minuscúlita" con exclusividad que, si bien visualmente es grata, prácticamente resulta ineficaz y convierte en bosques inextricables sus columnas. *Gaceta de Arte* ha conseguido irradiar desde su lejanía isleña a toda Europa. Planea sobre el vasto mundo europeo del arte nuevo y, sin embargo—o por eso mismo—, apenas roza a España, y aquí es casi unánimemente desconocida. Ejemplo: nosotros "descubrimos" esta revista española en Berlín, y en Madrid nos fué imposible encontrarla. Esta preterición del radio español seguramente no es del todo involuntaria por parte de los jóvenes inspiradores de *Gaceta de Arte*. Y, aunque nos duela, hemos de reconocer que no es totalmente infundada, pues no es en la órbita española donde una revista como ésta puede encontrar los motivos inspiradores y la materia que nutre esencialmente sus páginas.

Claro que *Gaceta de Arte*, en su provincianismo y cosmopolitismo curiosamente fundidos, exalta ampliamente lo extranjero y sólo apunta lo español; además, soslaya lo pictórico y carga el acento de sus preferencias sobre lo arquitectónico. La nueva arquitectura, especialmente germánica, imanta el entusiasmo de sus redactores y les lleva a suscribir esos manifiestos de arquitectura funcional que, por su fuga y vehemencia, recuerdan las mejores páginas de Le Corbusier.

Que la atención, ya iniciada por la nueva pintura española, se mantenga; que en el segundo año iniciado alcance *Gaceta de Arte* la influencia debida; he ahí nuestros votos para el futuro de esta revis-

ta. La valía de sus redactores, su cultura, su avidez, su entusiasmo por los temas del arte nuevo son virtudes entre nosotros poco sólidas y que ellos poseen en abundancia. Citémoslos, pues, a todos: al director, Eduardo Westerdhal, y a los redactores Domingo Pérez Minik, Francisco Aguilar, Domingo López Torres, Oscar Pestaña Ramos, José Arozena y Pedro García Cabrera.

14. (Revista mensual. Número 1. Ediciones de "Cahiers d'Art". 14, rue du Dragon, París. 3 francos el número.)—Que el mundo se torna cada día más adusto e imposible; que desaparecen—arrastradas por la mentecatez económico-social de la trasguerra—aquellas zonas delicadas por donde se deslizaba la vida del arte, con todo su cortejo de galerías, marchantes, revistas de arte, etc., es tristemente innegable. Asusta—sin hipérboles—pensar en la gran cantidad de naufragios de esta índole ocasionados por la crisis y sus repercusiones; y la lista de grandes revistas desaparecidas en los últimos tiempos es larga: *Documents*, *Variétés*, *Bifur*, *Revue du Cinema*, *Plans*, *The New Review*, *Das Kunstblatt*, *Der Cicerone*... Por si esto fuera poco, la barbarie "nazi" viene a arrastrar en Alemania, con las escasas supervivientes: *Omnibus*, *Der Querschnitt*.

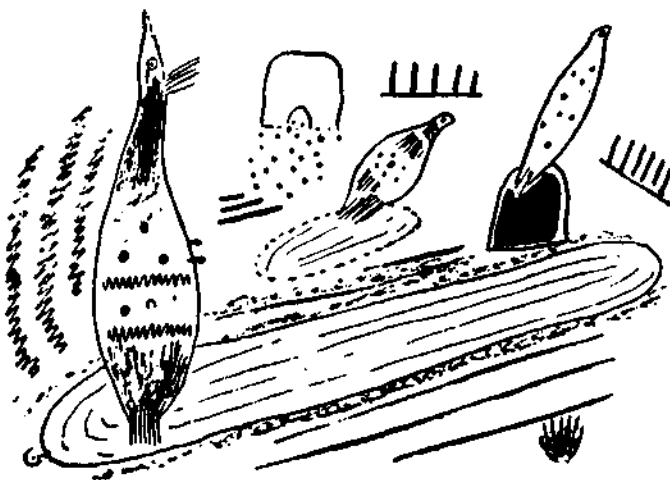
Pero la argucia gala es proverbial. Antes que desaparecer, los famosos y lujosos *Cahiers d'Art*—a quienes tanto deben muchos de los nuevos pintores españoles—han preferido metamorfosearse, acogiéndose a una forma de publicación más sencilla y compatible con el estado actual de la economía. Se han transformado en esta singular hoja que empieza por no tener título. Ostenta solamente un 14, antecediendo a las señas. Atrae la novedad de su formato, el plegado de sus páginas, que se doblan en una sola hoja grande. 14, boletín mensual de "letras, artes, filosofía, documentos, espectáculos, actualidades", barato, asequible, piloteado, como *Cahiers d'Art*, por el crítico Zervos, afirma que no quiere ser una revista más, sino "un micro-

cosmos" donde se resuman los mundos de las demás revistas... que faltan. Críticas, reseñas y poemas alternan con la fotografía, un dibujo de Léger, una gran reproducción de Braque, componiendo un conjunto muy atrayente. Larga vida a 14, y que su ejemplo cunda.

Les Cahiers Jaunes. (Número 4. París, 1933. Librairie Corti. 10 francos.)—El número de esta revista monográfica, que en cada salida se dedica a un solo tema, aparece ahora consagrada al "Cinema 33". No es un balance totalizador. Es un panorama, enfocado desde un solo ángulo, el del cinema puro. Dos artículos deben destacarse preferentemente: el de Georges Neveux, curiosa anticipación sobre el cinema en relieve de 1940, y el agudo estudio de Benjamín Fondane. Varios "escenarios", uno de ellos muy original, por Claude Sernet, compilador de este cuaderno. Ninguna fotografía inédita, pero todas bien seleccionadas.

Residencia. (Número 1 de 1933. Residencia de Estudiantes. Madrid.)—Ocasionalmente puede ser incluido un número de esta revista en una memoria de publicaciones artísticas. Y por un motivo no deliberado. Por las maravillosas fotografías de las "misiones pedagógicas", a través de los pueblos castellanos, que lo ilustran. Fotografías hechas—y de ahí su doble valor—sin ninguna "intención" de arte, pero con un relieve, una riqueza tal de fondos, de materia inspiradora verdaderamente extraordinarias. Anónimas, sin nombre de autor, para mayor sorpresa.

Cruz y raya. (Número 1. 15 abril 1933. Madrid. 3 pesetas.)—En esta nueva "revista de afirmación y negación", subrayemos dos trabajos que interesarán a los lectores de ARTE: "El pensamiento hermético de las artes", por José Bergamín, y "Arte moderno y arte sagrado", por Manuel Abril. G. de T.



Dibujo de A. Rodríguez Luna.

Exposiciones en Copenhague y Berlín

Dos exposiciones de arte español ha realizado la Sociedad de Artistas Ibéricos desde septiembre último a la fecha. Una de ellas, la primera, en Copenhague; la segunda, en Berlín.

Publicamos a continuación dos documentos que pueden servir de informe acerca de ellas: el prólogo que, en danés y en español, apareció en el Catálogo de la Exposición de Copenhague, y el artículo—o parte de artículo—con que el periódico *Luz* reseñó la exposición berlinesa.

El prólogo del Catálogo de la Exposición, en Dinamarca, decía así:

"Cuando tú, buen amigo del norte, hayas oído decir que venía a Copenhague una exposición de pintores españoles, te habrás figurado acaso que en ella encontrarías una fiesta de costumbres españolas, exóticas y brillantes: meridional alegría de aquel sol y aquella tierra. Vas a encontrarte, sin embargo, con una exposición en donde España apenas si aparece.

Suponemos que aquí, en Copenhague, lo mismo que allí, en España, lo mismo que en todas partes, habrá dos grupos distintos de personas: aquellas que ven en el arte una ley universal y no creen que el arte y la belleza necesitan recurrir a los "bailes de trajes" nacionales, y otros para los cuales el arte sólo existe en estos espectáculos y creen que el patriotismo y la estética deben reducir el arte a una especie de propaganda de turismo. Nuestro concepto del arte y del patriotismo es otro. Nosotros pertenecemos a los primeros, y a personas así nos dirigimos. Creemos, desde luego, que España es uno de los países más admirables del mundo; aconsejamos a todos con vehemencia, que vayan a ver España, pero decimos también, en cuanto de arte se trata: "No le pidais al arte, por favor, que se convierta en kodak de turismo!" Las agencias de viajes harán bien en difundir estampas de colores donde nuestra tierra aparezca como escenario de revista teatral lo más varia y vistosa posible; harán bien porque es su misión esencialísima; pero el arte es otra cosa; el arte verdadero no ve ni España ni el mundo, como un bazar brillante de razas y ceremonias. Ni desde el punto de vista estético ni desde el punto de vista español, puede el arte aceptar la división del mundo en dos mitades: una de lujos y "parque de atracciones", otra de prosaísmos indignos del arte. Para el arte no hay jerarquías de temas ni de asuntos: todo es bueno; y en cuanto al españolismo en el arte y para el arte, lo español consiste en el modo de hablar y de decir las verdades universales; no en el empeño vano de conservar costumbres y modismos.

Aunque viste el español a la europea no deja de ser español quien lleva a España en la sangre. En arte, con más motivo ha de ocurrir otro tanto, puesto que el arte no es nunca privativo de tal o cual nación sino que ha de habitar a todos los pueblos y ha de regirse por leyes que están por encima del tiempo y de las demarcaciones.

Visten los lirios del campo mejor que Salomón" nos dicen las Escrituras; por eso en todos los países de la tierra existe desde hace medio siglo un sector importante de pintores para quienes no es Salomón, como tal personaje, lo importante, ni lo es tampoco el traje de los Salomones del mundo, sino que lo es la creación; y de la creación, ni siquiera lo que pueda haber en ella de lujoso sino lo profundo y grave. "Entre los pucheros anda el Señor" dijo la española Santa Teresa. Así los artistas-poetas buscan la creación, no ya en los lirios sino también y por igual en el más humilde puchero. Vean, por lo tanto, la Exposición que ahora presentamos como una muestra de todo un sector de España en el cual interesa ante todo la plasticidad pictórica, no el tema ni el motivo.

La actual Exposición se compone de artistas muy diversos ya en edad, ya en dirección: los hay que pasaron de cuarenta y los hay de veintitantos; algunos ya laureados y en la cumbre del prestigio; otros comenzando ahora su carrera.

En cuanto a la orientación, aunque todos tienen de común las peculiaridades antedichas en el modo de entender, ya el arte, ya la vida, sigue no obstante cada cual su personal camino; de tal modo que no puede ser mayor el contraste entre unos y otros.

La dificultad que ofrece la escultura para su acarreo y transporte nos ha hecho prescindir por esta vez de los escultores españoles y nos hemos limitado a incluir en el envío dos obras de una escultora acreedora a esta única excepción por un triple motivo: por ser la única artista danesa residente allá en España; por ser esposa del pintor español Vázquez Díaz, y por ser—razón suprema—artista de talento.

Agradecemos ahora, al terminar, de todo corazón, la ayuda y cordialidad que hemos encontrado todos, no ya sólo entre los nuestros—nuestro Ministro, Sr. Vidal, el primero—sino muy especialmente en la Asociación Dano-Española y en su presidente, el servicial y entusiasta hispanófilo, señor Bratli. Que marque esta Exposición el comienzo de un intercambio artístico y cordial entre Dinamarca y España."

Después de Copenhague, Berlín. La Sociedad de Artistas Ibéricos, que expuso por septiembre en

Copenhague una colección de autores españoles, todos ellos de excelente calidad, que no habían nunca expuesto por Europa, han ido a Berlín ahora, y, unidos a otros muchos que no fueron a Copenhague, forman hoy la Exposición de arte joven español—como le llama la Prensa berlinesa—, que ha estado abierta en la Galería Flechtheim desde el 17 de Diciembre hasta fines de enero.

El éxito de público y de expectación ha sido, a lo que parece, extraordinario. A la inauguración del acto acudió Guillermo de Torre, secretario de la Sociedad de Artistas Ibéricos, persona que desde antiguo viene llevando al día en la publicidad española un índice inteligente del movimiento de las artes de avanzada en España y fuera de ella.

Luis Araquistán, Alfredo Flechtheim, Ludwig Justi, el profesor Gamillscheg con toda la Sociedad Germanohispánica, habían constituido, allá en Berlín, nuestra plana mayor de amabilidad, pericia y colaboración entusiasta. Luis Araquistán, que hizo suyo el propósito, desde que pasamos por Berlín con rumbo a Copenhague, hace tres meses, continuó y continúa dándonos facilidades y atenciones, secundadas por Rodiño, secretario de la Embajada, antiguo amigo y persona que, para mayor ventaja y resultado agradable, es hombre de letras él y antiguo compañero periodístico, a más de diplomático.

Ludwig Justi, director de la Galería Nacional, era, oficialmente, la persona más indicada para acoger el proyecto de nuestra Exposición con atención efusiva, y el ilustre autor de la obra *De Corinth a Klee*, el crítico del *Kunst der Gegenwart*, ha sabido, efectivamente, honrarnos queriendo figurar a nuestro lado; más que al lado, a la cabeza de la Exposición presente.

El profesor Gamillscheg es una de esas personas que no faltan jamás por esos mundos, amantes de nuestra España y de nuestra cultura patria y conocedores de ella como pocos. No citamos estos nombres por simple gratitud; aunque ya fuera bastante y fuera justificado agradecer cuando hubo por su parte motivos generosos para ello. Citamos estos nombres y subrayamos el caso porque nadie sabrá nunca toda la adhesión callada y persistente que supone la obra de unos cuantos hispanistas estudiosos que están, lejos de nosotros, consagrando a lo nuestro una atención que no solemos consagrar nos-

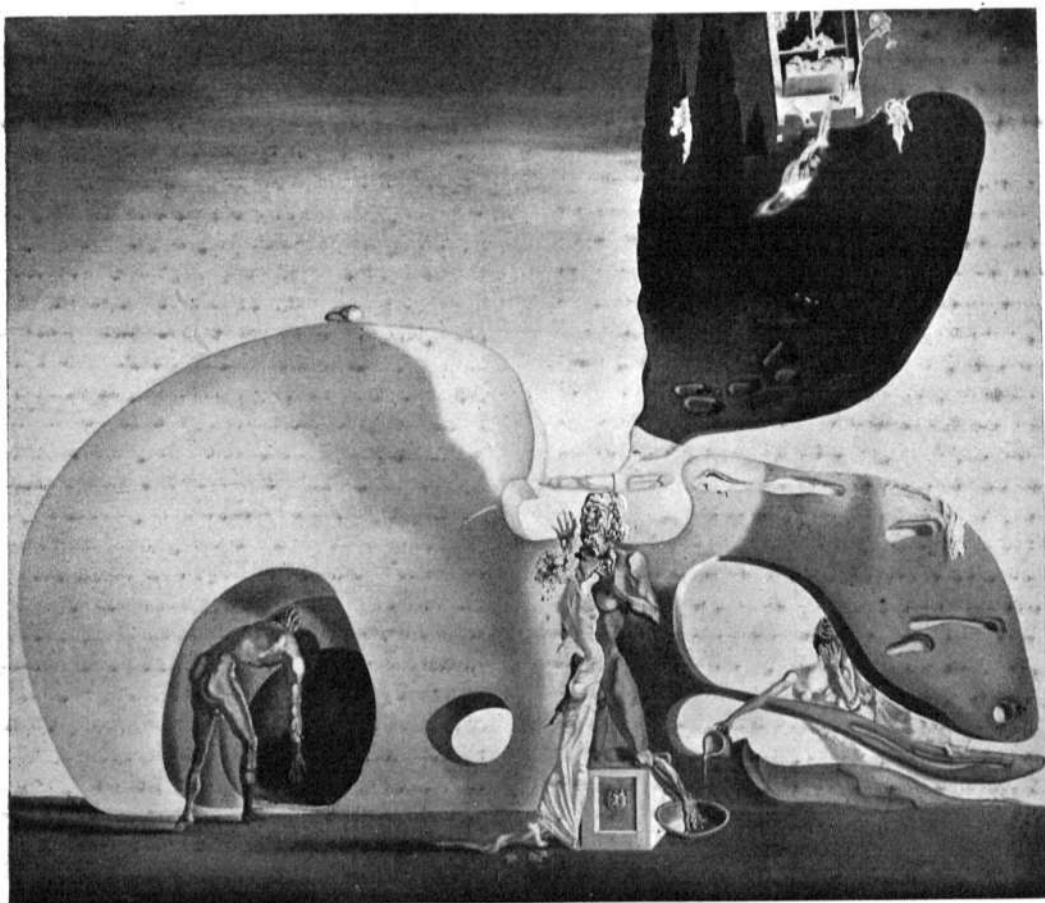
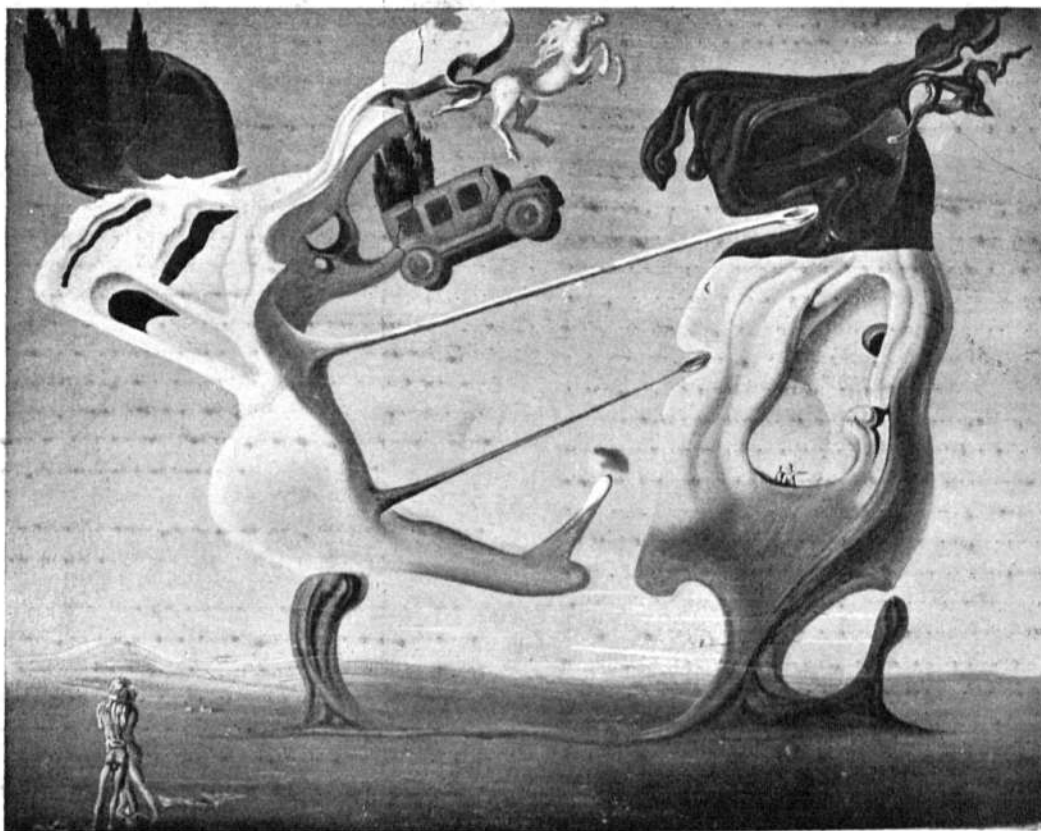
otros mismos. El profesor Gamillscheg, presidente de la Sociedad Germanoespañola, lleva a cabo en el Seminario románico de Berlín una labor hispanista persistente, seria y honda. Él, con sus compañeros, ha patrocinado nuestra Exposición. El profesor Gamillscheg hizo asimismo la presentación de la conferencia que Guillermo de Torre pronunció en el Salón del Instituto Iberoamericano de Berlín, titulada "Panorama de la nueva pintura española".

Alfredo Flechtheim, por último, dueño de una de las galerías de arte más importantes de Europa, ofreció a la Exposición su local, llevó a ella sus propios cuadros y aportó de París otros nuevos. Aportó algo más importante: su entusiasmo y sus dotes de organizador incansable y escrupuloso.

Picasso figura con obras en Colonia, Elberfeld, Francfort y Hamburgo; Juan Gris, en Berlín, Colonia y Barmen, desde hace ya no pocos años, y figuran en gran parte por la intervención de Flechtheim, fundador de la revista agilísima *Der Querschnitt*. Flechtheim ha cedido su galería, sus cuadros y su actividad en pro de la Exposición de los Ibéricos.

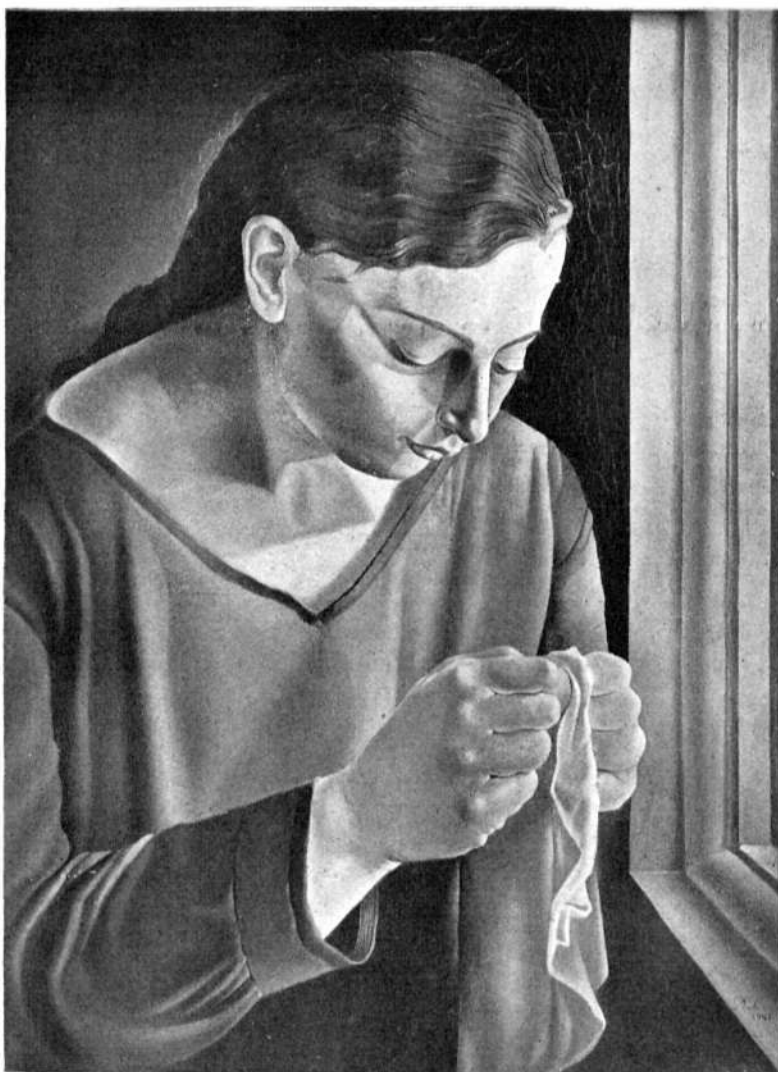
Día a día nos llegaron recortes de la Prensa berlinesa hablando, comentando, reseñando la Exposición. Pasan de cincuenta los periódicos que han hablado de ella hasta ahora. Se han reproducido obras de Picasso, Vázquez Díaz, Lahuerta, Rosario de Velasco, Miró, Solana, Dalí, Gargallo. Hay críticas de Max Osborn, Robert Scholz, Kusenberg, Meier Graefe, Oscar Big, Richard Biedrzyński, Cur Glaser, Gustav Stolze, B. E. Werner, Max Deri, Franz Servaes, Peter Dollinger, Adolph Donath, Wilhelm Westecker; algunas, como el artículo de Scholz, publicadas en más de un periódico.

Son, pues, en consecuencia, veintitantos los nombres de pintores españoles que han aparecido en estos días, con motivo de esta Exposición, citados por vez primera en la Prensa de Berlín, y que han sido conocidos, por nosotros, en una de las tres o cuatro capitales que tiene en la actualidad la civilización artística del mundo. Que han sido reproducidos, también por vez primera, seis o siete; que otros doce o quince autores españoles, ya honrados y admirados por los berlineses desde hace bastantes años, han vuelto a ser visitados y... hasta algunas de sus obras adquiridas. Que el arte y el nombre de España circula una vez más entre palabras de elogio y de consideración.—M. A".

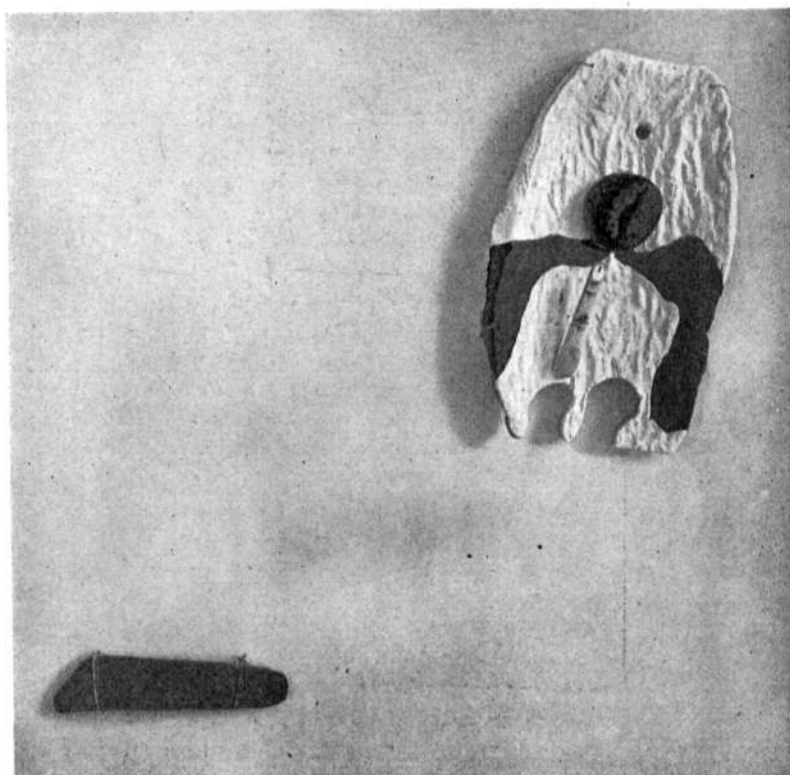


Salvador Dalí: Casa para erotómanos (1932)
Nacimiento de los deseos líquidos (1932)

Salvador Dalí:



Pintura física (1926)

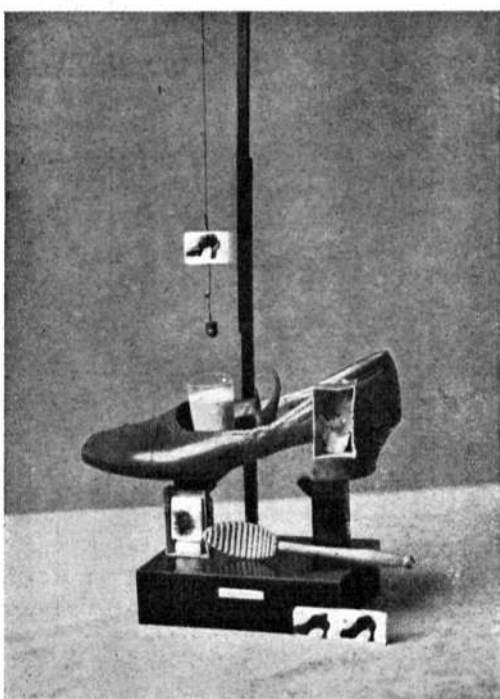


Playa antropomórfica (1928)

Salvador Dalí:



Gradiva (1931)



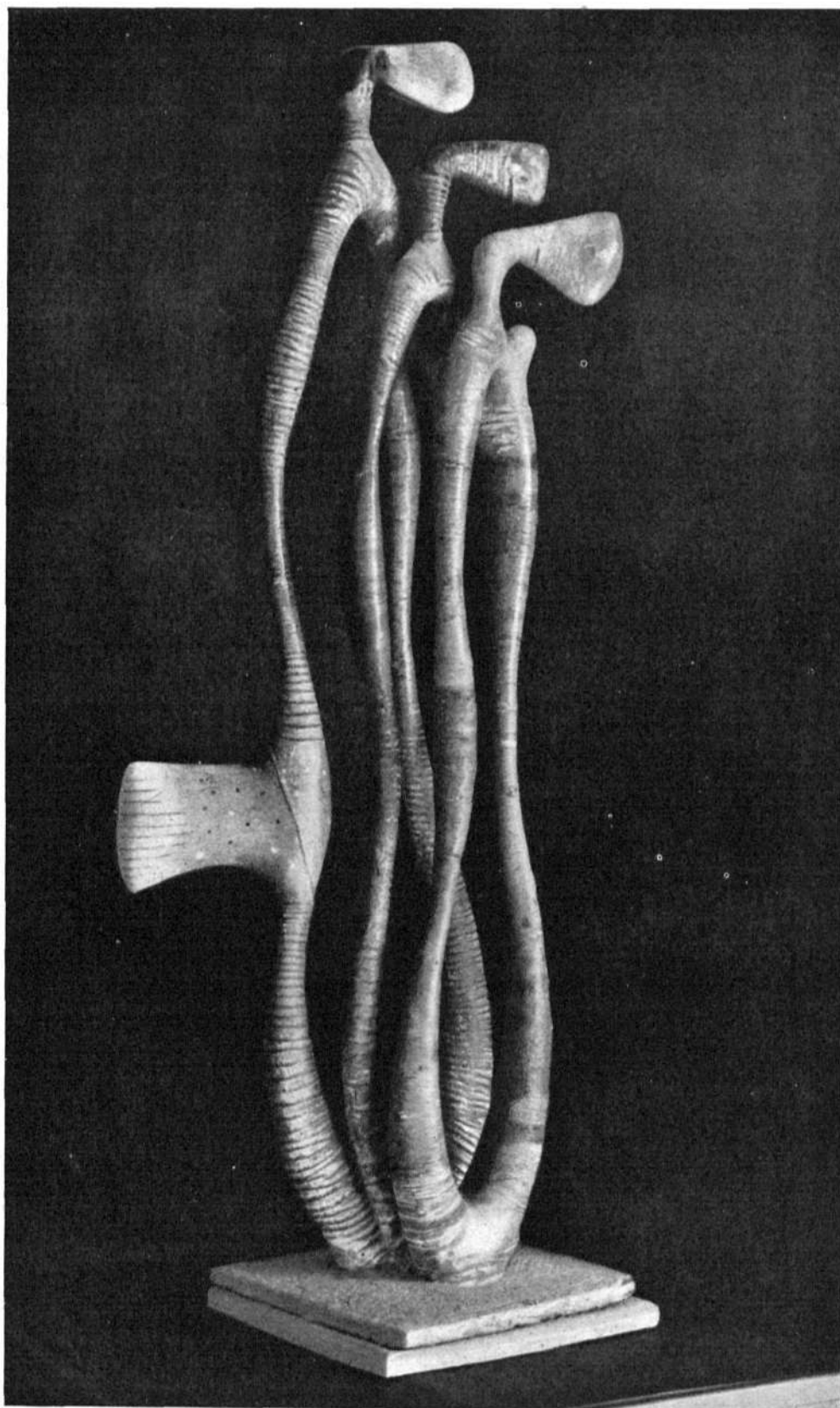
Objeto superrealista



Pueblos de España.—Fotografías tomadas por los misioneros pedagógicos



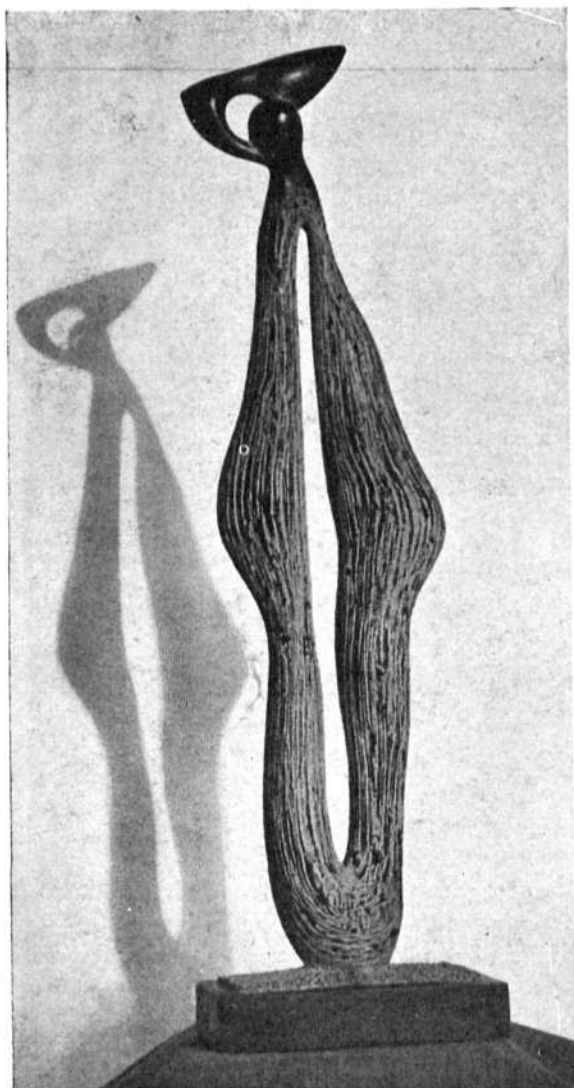
Por pueblos de España.—(Misiones pedagógicas)



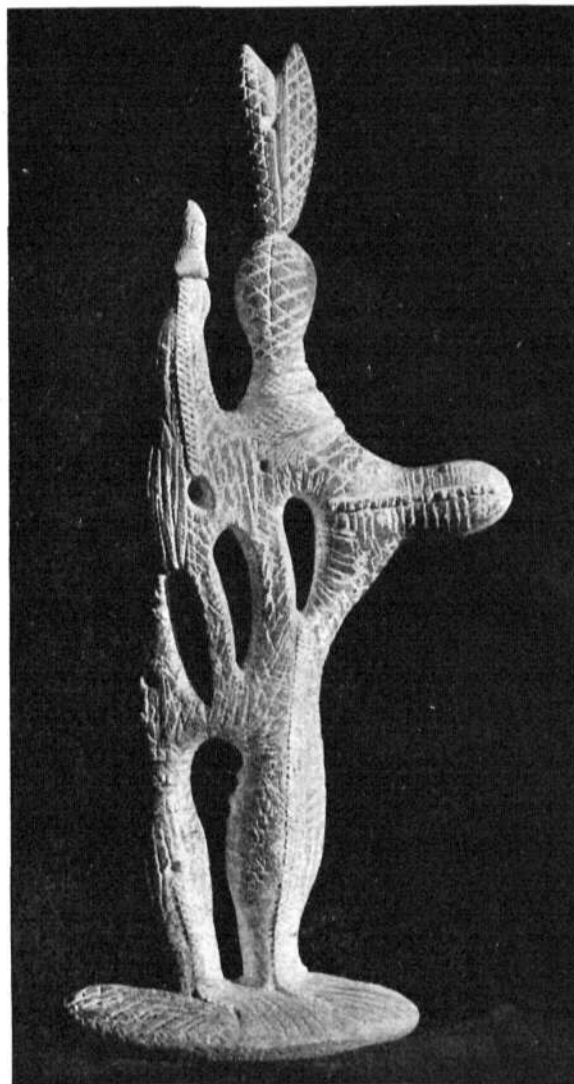
Alberto: Tres formas femeninas para arroyos de juncos.



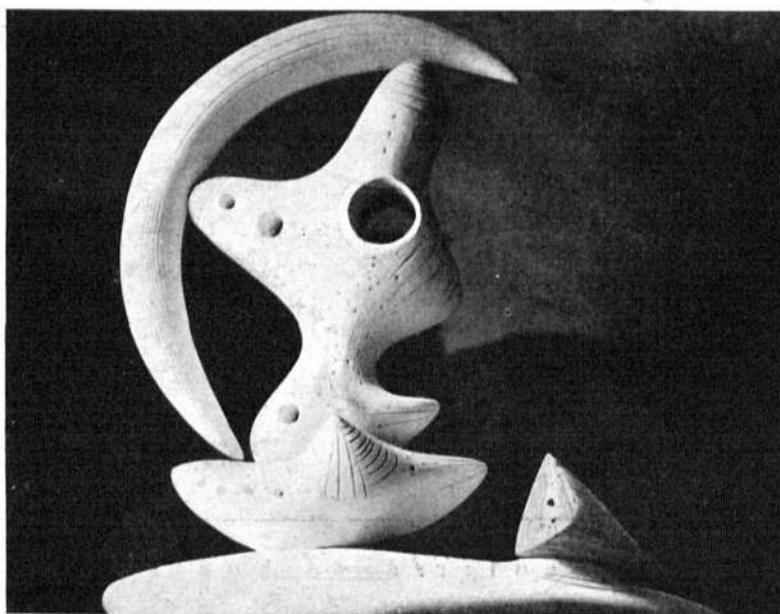
Alberto: Escultura de horizonte.



Alberto: Signo de mujer rural en un camino, lloviendo



Alberto: Escultura con plástica toledana



Alberto: Volumen que vuela en el silencio de la noche



CONVENTO E IGLESIA DE N.ª S.ª DE LA SOLEDAD Y DE LA VICTORIA.



IGLESIA Y CONVENTO DE SAN FELIPE EL REAL.

Litografías del viejo Madrid
(Del Museo Municipal Madrileño)



José Gutiérrez Solana: Máscaras.



*José Gutiérrez Solana: Carnaval de pueblo. - Máscaras.
"La máscara y los doctores"*



Cubiertas de cajas de cerillas.—(Siglo XIX)



Cubiertas de cajas de cerillas.—(Siglo XIX)



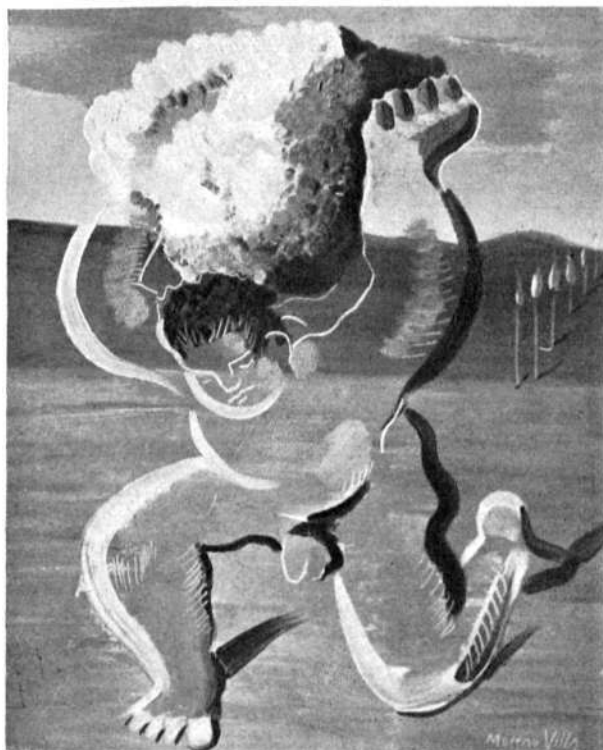
Ismael González de la Serna: El escultor y su mujer. — (Exposición Artistas Ibéricos, en el Salón del Patronato del Turismo, febrero 1933)



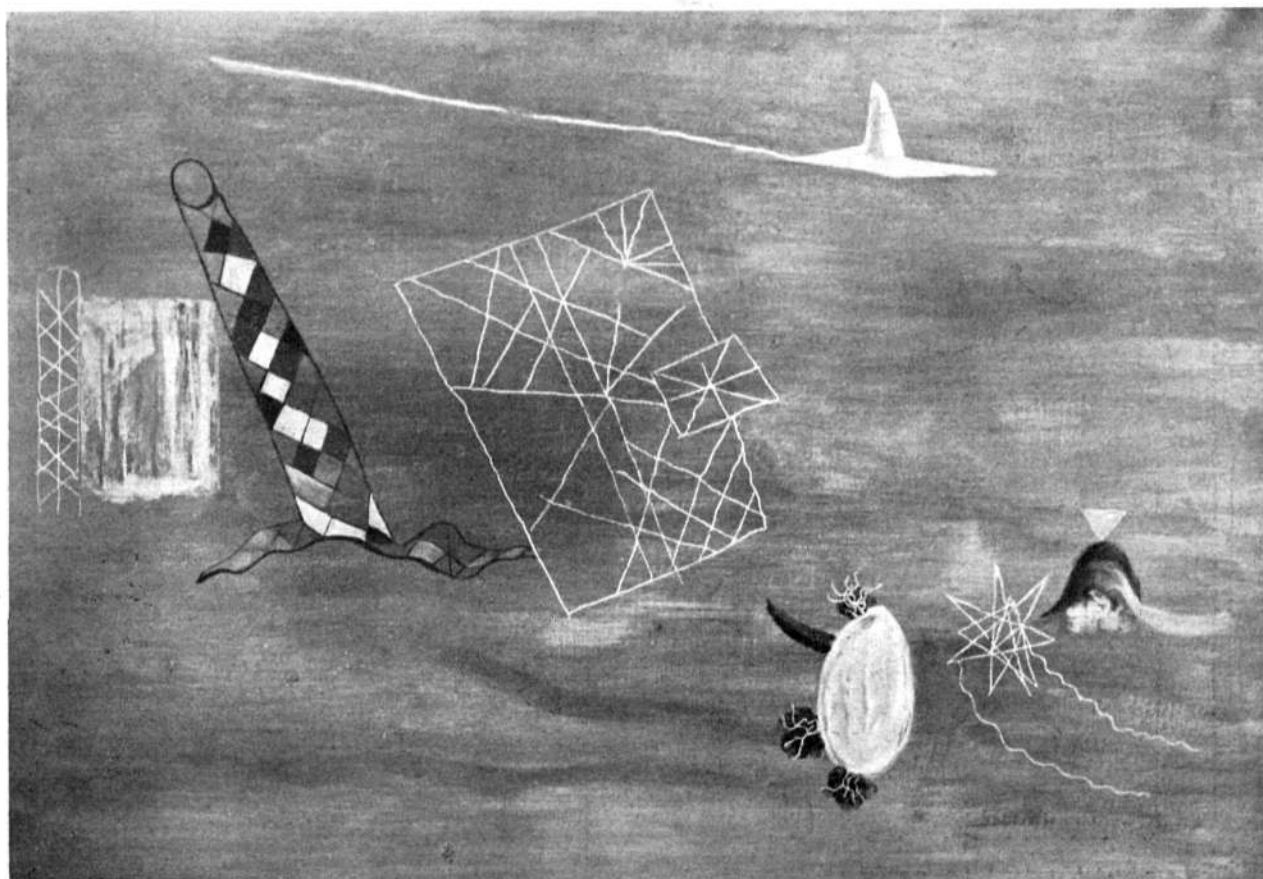
Ismael G. de la Serna: La mujer del artista (óleo)



Francisco Mateos: Pescadoras. — (Exposición Museo de Arte Moderno, diciembre 1932)



José Moreno Villa: Oleos (Exposición Museo Arte Moderno, noviembre 1932)

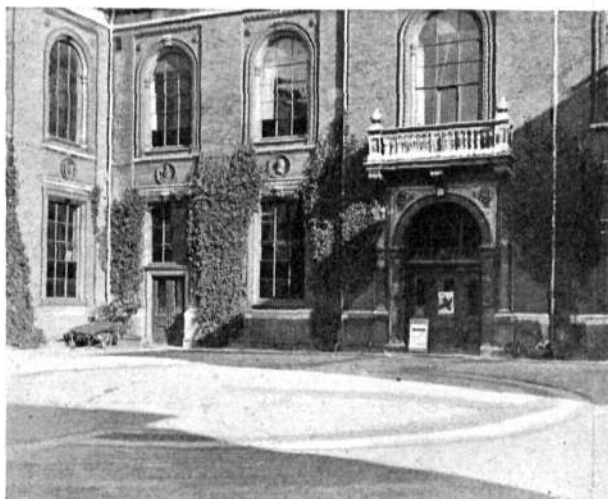


Manuel Angeles Ortiz: El Misterio de una gran ciudad.—(Exposición Amigos del Arte, enero 1933)



Una sala de la Exposición de Ibéricos
en Copenhague (septiembre 1932)

Exterior del Palacio de Charlottenborg,
en Copenhague



Un ángulo de la sala Picasso en la Exposición
de los Artistas Ibéricos. — Galería
Flechtheim, Berlín, diciembre y enero 1932

Otra sala de la Galería Flechtheim, con la
Exposición de Artistas Ibéricos

