Año I. Número 9
15 de diciembre de 1945
Redacción: Velázquez, 57
Teléfonos: 55774 y 61190
Apartado Correos n.º 12.358
MADRID
Número suelto: 1,50 ptas.
Número atrasado: 3 ptas.
Suscripción anual: 33 ptas.
Sale los 1 y 15 de cada mes

CARTEL de las artes

EN ESTE NUMERO:

DESCUBRIMIENTO DE VALENCIA EN LA PINTURA DE FRANCISCO LOZANO, por Vicente Gaos.

LA VIDA ARTISTICA, por E. Az.

RAFAEL ZABALETA, por Rafael Santos Torroella.

LOS PINTORES RUMANOS CONTEMPORANEOS, por J. E. Zúñiga.

LECCION Y EJEMPLO DE ZULOAGA, por Luis Figuerola Ferretti.

ROBERT SIODMAK, por J. G. de Ubieta.

BIBLIOTECA NACIONAL SECCION HEMEROTECA
26 NOV. 1975

EL CASO PICASSO

POR C. G. JUNG

CASI me entran deseos de disculparme ante el lector por inmiscuirme, en traza de psiquiatra, en la agitación formada en torno a Picasso. Si no se me hubiera indicado por quien para ello tiene competencia, no hubiese tomado la pluma para hacerlo. Y no es que este artista, con su extraño arte, me parezca un asunto mezquino. Todo lo contrario; he puesto a contribución mi honrado esfuerzo al ocuparme de Joyce, su hermano en la literatura. De modo que bien puedo asegurar que su problema atrae todo mi interés. Sólo que siendo para mí algo demasiado remoto, difícil y embrollado, no puedo confiar, ni siquiera aproximadamente, en agotar el tema en un breve artículo. Si me atrevo a opinar sobre Picasso es con la explícita reserva de que nada tengo que decir sobre su arte y que sólo a la psicología de su arte he de referirme. Dejo, pues, el problema estético a los doctos del arte y me limito a la psicología que está en el fondo de esta creación artística. Pronto hará veinte años que me ocupo de la psicología de la representación gráfica de los procesos psíquicos, lo que me capacita para considerar las pinturas de Picasso desde el punto de vista profesional. Fundándome en mi experiencia, puedo asegurar al lector que la problemática psíquica picassiana, en cuanto se refleja en su arte, es de todo punto análoga a la de mis pacientes. Desgraciadamente, no puedo demostrarlo, pues los elementos necesarios para un estudio comparado sólo han sido dados a conocer a unos especialistas. Sin asidero evidente, mis consideraciones han de sostenerse, pues, en el vacío, requiriendo, por lo tanto, la benévola fantasía del lector.

El arte no objetivo extrae sus contenidos esencialmente de «dentro». Este «dentro» no puede corresponder a lo consciente, pues éste contiene trasuntos de los objetos generalmente vistos, que necesariamente han de presentar un aspecto que responde a lo que generalmente se espera. Pero el objeto picassiano presenta un aspecto distinto a lo que se espera generalmente, incluso tan distinto que puede llegar a parecer que ni siquiera se alude a objetos de la experiencia exterior. El orden cronológico evidencia un alejamiento progresivo del objeto empírico y un aumento de aquellos elementos que no responden ya a la experiencia exterior, sino a un «dentro» que se sitúa tras la conciencia; en todo caso, tras la conciencia que como órgano de percepción general supraordenado a los cinco sentidos se orienta hacia el mundo exterior. Tras la conciencia no está la nada absoluta, sino la psique inconsciente, que afecta a la conciencia por detrás y desde dentro lo mismo que el mundo exterior por delante y desde fuera. Aquellos elementos, pues, que no responden a un exterior han de originarse «dentro». Como este «dentro» es invisible e inimaginable y, sin embargo, puede influir sobre la conciencia con la máxima pertinacia, suele sugerir a aquellos de mis pacientes que principalmente sufren trastornos de esta índole, que lo representen gráficamente en lo posible por medio de figuras. La finalidad del «método expresivo» consiste en hacer aprehensibles los contenidos inconscientes y hacerlos así más accesibles a la comprensión. Desde el punto de vista terapéutico se consigue evitar por parte de los procesos inconscientes el peligroso desprendimiento de la conciencia. Todos los procesos y efectos de la transconciencia representados gráficamente son, en contraposición a la representación objetiva o «consciente», «simbólicos», es decir, aluden por modo aproximado y como mejor pueden a un sentido que por lo pronto se desconoce. De acuerdo con este hecho es por completo imposible de terminar algo con visos de certeza en un caso único y aislado. Se tiene la sensación de lo extraño, de una multiplicidad incognoscible que nos confunde. No se sabe, verdaderamente, qué es lo que se representa ni a qué se alude. Sólo puede darse la posibilidad de llegar a comprender algo por el estudio comparado de muchas series de figuras. Las figuras de los pacientes son, por lo general, y debido a la falta de fantasía artística, más claras y sencillas y, por lo tanto, más fácilmente comprensibles que los cuadros de los modernos artistas. Entre los pacientes pueden distinguirse dos grupos: los *neuróticos* y los *esquizofrénicos*. El primer grupo suministra figuras de carácter sintético, de emoción directa y sentido armónico. Si son por completo abstractas y, por lo tanto, se echa en ellas de menos el momento emotivo, son por lo menos claramente simétricas o evidencian un sentido inequívocamente. El segundo grupo, en cambio, suministra figuras que en el acto se revelan como ajenas al sentimiento. En todo caso, no nos transmiten sentimientos dotados de unidad, armónicos, sino sentimientos contradictorios o total ausencia de sentimientos.

LOS DIBUJOS DE GREGORIO PRIETO

No sabemos el estado de madurez alcanzado por la pintura de Gregorio Prieto, que reside en Londres. Reproducimos uno de los dibujos que figuran en los catálogos que el gran artista español ha tenido a bien enviarnos, como resumen de su labor. Gregorio Prieto es una de las realidades más vivas de la pintura presente española. Que CARTEL DE LAS ARTES *saluda con toda cordialidad.*

En lo puramente formal predomina el carácter de *despedazamiento* que encuentra expresión en las llamadas «líneas de fractura», es decir, una especie de grietas de psíquica recusación que hienden la figura. Esta nos deja fríos o nos espanta o nos produce una sensación de asombro por su desconsideración paradójica que conturba nuestros sentimientos y nos parece horrible o grotesca. Picasso pertenece a este grupo (1).

A pesar de la evidente diferencia entre ambos grupos, tienen algo de común: la *sustancia simbólica*. Ambos nos ofrecen el indicio de un sentido, sólo que el tipo neurótico busca este sentido y su emoción y se esfuerza en transmitirlos al espectador. En el esquizofrénico, en cambio, se advierte apenas esta tendencia y antes parece que fuese él mismo víctima de este sentido, como si se sintiera subyugado por él, devorado y disuelto en todos aquellos elementos que el neurótico por lo menos intenta domeñar. Del modo de expresión esquizofrénico habrá que decir lo que he dicho ya de Joyce: nada halaga al espectador, todo le es esquivo, se le aparta e incluso un rasgo casual de belleza diríase un imperdonable retardo en el desvío. Se busca lo feo, lo enfermizo, lo grotesco, lo incomprensible y lo frívolo, no para expresar, sino para encubrir. Pero esta veladura no atañe al que algo busca, sino que es como una niebla fría que se tiende, encubridora, sobre ciénagas desoladas, sin designio, como un espectáculo que puede prescindir del espectador.

En el uno puede conjeturarse qué es lo que quisiera expresar, en el otro qué es lo que no puede expresar. En ambos se evidencia el contenido misterioso. Estas series de imágenes, ya se trate de dibujo o pintura o de palabra escrita, se inician regularmente con el símbolo del funeral plutónico, del adiós al mundo exterior. Lo que luego acaece está, ciertamente, expresado aún por medio de formas y figuras cotidianas, pero alude ya a un sentido oculto y tiene carácter de símbolo, por lo tanto. Así, Picasso empieza con las pinturas, aun objetivas, en azul, el azul del resplandor lunar y del agua, el azul tuat del averno egipcio. Muere y transita al más allá su alma cabalgando en un corcel. A él se aferra la vida cotidiana y una mujer con un niño se le acerca, admonitora. Lo mismo que el día, es la noche hembra para él, lo que psicológicamente se designa como el ánima clara y el ánima oscura. Esta, la oscura, le aguarda, expectante, en azul albor, despertando en él un patológico vislumbre. Con el cambio de colores penetramos en el averno. La objetividad está condenada a muerte, lo que encuentra expresión en la pavorosa obra maestra de los adolescentes prostituídos tuberculosos ifilíticos. El tema de los prostituídos se inicia con el ingreso en el más allá, donde se reúne con alguno de estos seres como alma descarnada. Me estoy refiriendo a esa personalidad en Picasso que sufre el destino infernal, a ese ser humano que no se enfrenta con lo diurno, sino que, fatalmente, se encara con la tiniebla, que no obedece al ideal de lo bueno y lo bello reconocido, sino a la demoníaca fuerza de atracción de lo feo y lo malo, que en el hombre moderno cobra una plenitud anticristiana y luciferina y crea un ambiente de fin del mundo, velando la claridad meridiana, la vida del día, con nieblas del Hades, infectándola con letal descomposición y reduciéndola, finalmente, como un seísmo (a fragmentos, grietas, residuos, harapos, escombros y conjuntos inorgánicos). Picasso y la exposición de Picasso son fenómenos de la época, ni más ni menos que las 28.000 personas que han contemplado sus pinturas (1).

Regularmente se presenta lo inconsciente al hombre en la forma del ánima «oscura», de una Kundry de horrible y grotesca fealdad prehumana o de infernal belleza cuando el predestinado se incluye en el grupo de los neuróticos. Correspondiendo a las cuatro figuras femeninas del infierno gnóstico—Eva, Elena, María y Sofía—, encontramos en la metamorfosis de Fausto a Margarita, Elena, María y lo «eterno femenino» abstracto. Así, también, Picasso se transfigura y aparece en la forma infernal del trágico *Arlequín*, cuyo motivo se reitera en numerosos cuadros envuelto en letal acaecer, como Fausto, que reaparece transfigurado en la segunda parte. Digamos, de paso, que Arlequín es un viejo dios ehthónico (2).

Desde el testimonio de Homero, la inmersión en lo remoto tiene algo de tránsito al Hades. Fausto retrocede al

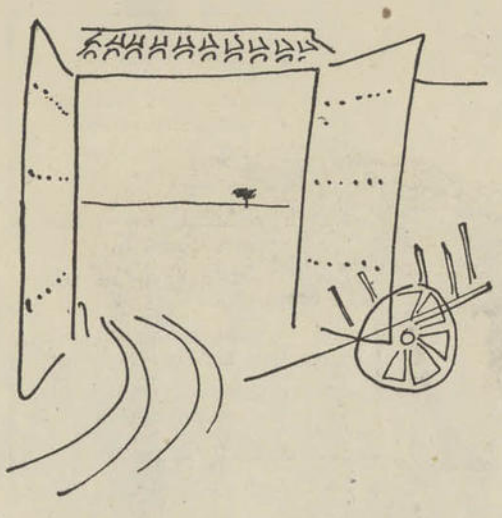
(1) Con esto no se pretende que todo el que se incluya en uno de estos dos grupos sea un neurótico o un esquizofrénico. El sentido de esta división es que, en el primer caso, una perturbación psíquica evidenciaría, probablemente, los síntomas neuróticos habituales, y en el segundo caso, síntomas esquizoides. Al decir «esquizofrénico», en este caso no aludimos, pues, en modo alguno, a la presencia de la enfermedad mental llamada esquizofrenia, sino sólo a una predisposición o hábito sobre cuya base una grave complicación psíquica podría producir una esquizofrenia. No considero psicósicos ni a Picasso ni a Joice. Lo que hago es incluirlos en el vasto grupo humano cuyo hábito consiste en no reaccionar a una honda perturbación psíquica con una neurosis corriente, sino con un complejo de síntomas esquizoides. Como estas consideraciones han dado lugar a alguna falsa interpretación, he juzgado necesario hacer esta aclaración en calidad de psiquiatra.

(1) En el Kunsthaus de Xurich, 1932.

(2) He de agradecer el dato exacto a la amabilidad del Dr. Kaegi.

(Pasa a la pág.2)

Biblioteca Nacional de España



El mundo de las anécdotas y de las frases

UNA BUENA CULTURA

Un joven poeta, dicharachero y cordial, enterado de que a determinado hombre público le escribían la mayoría de sus trabajos literarios empleados de su departamento oficial, se dejó decir:

—¡Qué cultura tendría Fulanito si leyese todo lo que le escriben!

CULTURA EN OTRO TIEMPO

Hace muchos años, un conocido título español—de quien se decía lo mismo que del anterior don Fulano—preguntó a un hermano suyo:

—¿Leíste ya mi último libro?

Para que contestase sencillamente el interpelado:

—¿Y tú?...

RECELOS DE UN ESCRITOR

En la última reunión de críticos de arte, reunión en la que modestamente se cena en paz y compaña, como suele decirse, contaba Eugenio d'Ors una anécdota determinada. Alguno de los reunidos, rindiendo un temporal homenaje al autor de «Mis salones», le indicó:

—Eso lo ha escrito usted recientemente, maestro, en una de sus glosas.

A lo que d'Ors respondió, irónico:

—Lo repito, porque yo no tengo siempre la seguridad de ser leído...

DESCUBRIMIENTO DE VALENCIA EN LA PINTURA DE FRANCISCO LOZANO

POR VICENTE GAOS

MUCHAS veces me he preguntado cómo es posible que Valencia sea una geografía espiritual de poca finura. La producción del espíritu levantino en Valencia, y tanto en Literatura como en artes plásticas, es siempre tosca y grosera.

Y, sin embargo, apenas trasponemos las lindes de la provincia y entramos en la de Alicante, el panorama cambia enteramente. En Alicante, la nota artística que predomina es justamente la opuesta. ¿Hay en toda la literatura española contemporánea dos prosistas más finos que Gabriel Miró y *Azorín*?

Miró y *Azorín* definen a Alicante como provincia aventajada del arte. Pero, al pensar en Valencia, los nombres que inevitablemente asociamos en primer término son Blasco Ibáñez y Sorolla.

Sorolla y Blasco Ibáñez son dos grandes artistas. Pero su calidad es muy otra que la calidad de finura.

De Valencia a Alicante el cambio en el paisaje no es brusco. No cabe pensar que por su sola influencia el tránsito de la prosa de Miró y *Azorín* a la de Blasco Ibáñez sea explicable. Valencia y Alicante participan de lo levantino y mediterráneo español. El cielo, el mar, la luz son, en ambos lados, los mismos. Cierto que la tierra en Valencia, más pingüe y rica, se vuelve paisaje lujuriante y graso: «cañas y barro». Pero esto es lo particular dentro de lo general. Y, además, es lo superficial. Pues el paisaje en Valencia no es eso.

Ocurre así que, por otras razones indeterminadas, no se dan en Valencia artistas a la vez profundos y finos, esto es, que, desechando lo superficial vayan a fijarse en las honduras límpidas del cielo de Valencia, en el incomparable azul de su mar, en las delicadas llanuras de tan bella tierra.

Pasa Valencia por ser tierra de artistas. Nada más lejos de la verdad. Valencia es sólo tierra de artesanos. Sorolla era un magnífico artesano de la pintura, un técnico de prodigiosas manos para el oficio. Blasco Ibáñez es otro gran artesano de las letras.

Y en Blasco Ibáñez y en Sorolla, los elementos plásticos son siempre los mismos: color, color, mucho color. Mucha luz también, es verdad, pero siempre en función del color, siempre con el color en frenética e irreparable coyunda.

Ciertamente, en Valencia hay luz y hay color. Y una y otro a raudales, en lujosa dádiva.

Pero el paisaje en Valencia tiene otras muchas virtudes.

Siempre me ha sucedido, luego de contemplar un cuadro de Sorolla o de leer a Blasco Ibáñez, que, al contrastar mis impresiones con las de la realidad circundante, me quedaba defraudado e insatisfecho. Me faltaba en todo ese arte otra Valencia que mis ojos veían y que reclamaba su versión estética. Quería ver, alguna vez al fin, la luz sin más, desasida de todo color. La pura luz, delicada, trémula, de Valencia.

Y a la vez que me faltaba esa luz, me sobraba. Porque, ¿quién ha dicho que todo es luz en Valencia, luz centelleante y en colmo? Me sobraba la luz y me faltaba niebla, nube, irisación mortecina del crepúsculo, matiz velado y tierno del cielo, grises tristísimos, ciegos platas del mar. Pues todo eso es también Valencia. Y yo no he visto nunca como en Valencia tan delicados y desvaídos colores, tanta dulce negación de luz en los atardeceres.

El wagnerismo cromático de Sorolla y de Blasco, la orquestación, con bombo y platillos, de la luz, su venecianismo grosero empezaban a darme una imagen equívoca de Valencia.

La recóndita realidad de la Valencia que mis ojos veían y que me llegaba, en suave efluvio, al corazón, seguía sin encontrar encarnación en ningún arte. Luz, ruido, color, todo profusamente, barroca y sinfónicamente exaltado, ya lo teníamos. Pero los silencios tristes y augustos, las sombras, los almos celajes, seguían intactos. Esa Valencia estaba pidiendo como su música de cámara y su pintura de cámara.

Y esa es la dirección que me parece que han tomado, al fin, los artistas jóvenes. El descubrimiento de una nueva Valencia antitética de la sorollista y blasquista.

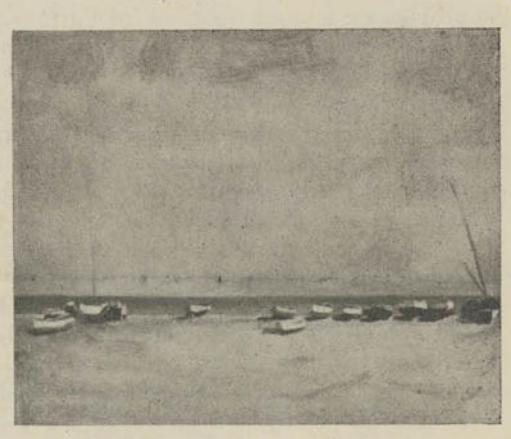
Confieso que en ningún artista he encontrado este descubrimiento hecho realidad y hecho logro puro de arte como en el pintor Francisco Lozano.

Los paisajes de Francisco Lozano—que su autor se propone exponer esta temporada en Madrid—van a ser una revelación. Nos van a presentar una faz insólita de Valencia, contemplada por unos ojos de artista y de pintor verdadero. Delicadeza, buen gusto, finura, matiz, es lo que en esos cuadros veremos. Algo no acostumbrado.

Y es el caso que no se trata de un arte aristocrático por sus temas. Estos paisajes de Lozano son paisajes humildes y populares; paisajes de pescadores y marineros. La aristocracia está en la manera de arte. Lozano ha pintado las playas de Valencia, con su grey en fiesta, sus merenderos y sus diminutas cabañas con la finura con que Eduardo Vicente ha captado la imagen de los suburbios madrileños.

Los paisajes de Francisco Lozano son acabada pintura. Estamos ante un pintor que, en plena juventud, ha llegado a conseguir el dominio de una técnica peculiar y segura. Y estamos, a la vez, ante un artista de depurada sensibilidad.

En otra ocasión haremos de su arte el comentario que se merece. Por hoy nos basta con señalar que la geografía real de Valencia y su cuerpo espiritual han encontrado en Lozano una encarnación original y auténtica.



EL CASO PICASSO

POR C. G. JUNG

(Viene de la pág. 1)

frenesí primitivo de la Blocksberg y a la quimera de lo antiguo. Picasso invoca rudas formas telúricas de grotesco primitivismo y hace rutilar, en fría luz resurrecta, la desalmada antigüedad pompeyana de modo que no «mejoraría» un Julio Romano. Rara vez, tal vez nunca, he dado entre mis pacientes con un caso en que se eche de menos el retroceso a las formas del arte neolítico y el desfogue en dionisismos arcaicos. Arlequín transita, como Fausto, por todas estas formas, aunque, a veces, nada delate su presencia como no sea su vino, su laúd o los rumbos multicolores de su vestimenta de bufón. ¿Y qué experiencia es la suya en este peregrinar frenético a través de los milenios de la Humanidad? ¿Qué quintaesencia destilará de semejante cúmulo de ruinas y escombros, de abortadas y precozmente fenecidas posibilidades de forma y color? ¿Qué símbolo emergerá como causa última y como sentido de toda esta disolución?

Frente a las múltiples facetas picassianas, que de tal modo mueven a confusión, apenas me atrevo a aludir a ello. Por eso daré cuenta, en primer término, de lo que mi material de estudio revela. El tránsito al Hades no carece de finalidad, no es un puro precipitarse titánico y destructor, sino una *katabasis eis antron*, un descenso al antro, pleno de sentido, un descenso al averno de la iniciación y del conocimiento secreto. La peregrinación a través de la historia psíquica de la Humanidad tiene por fin restaurar al hombre como conjunto, despertando el recuerdo de la sangre. El descenso a las madres sirve a Fausto para erguir al feo humano pecadoramente íntegro, a Paris y Elena, aquellos seres a los que el extravío, al hacerles caer en lo unilateral, les hizo incurrir en el olvido del presente. Este ser humano está contrapuesto al ser humano actual, que es el que sólo actualmente es así, mientras que el otro es el que así era siempre. De modo que en mis pacientes se sigue a la katabasis y katalysis el reconocimiento del contraste de la naturaleza humana y de la necesidad de los dobles contrapuestos en conflicto. Por eso a los símbolos de las vivencias de locura suceden, en la disolución, figuras que representan la conjunción de los dobles contrapuestos claro-oscuro, arriba-abajo, blanco-negro, masculino-femenino. En las últimas pinturas de Picasso se advierte con bastante claridad el motivo de la conjunción de los contrarios con su opuesto inmediato. Hay un cuadro (hendido, ciertamente, por numerosas líneas de fractura) en el que se llega a observar la conjunción del ánima oscura y el ánima clara. Los colores acres, inequívocos, incluso brutales del último período responden a la tendencia del inconsciente a reducir por la violencia el conflicto de los sentimientos. (Color = sentimiento.)

En la evolución psíquica de un paciente este estado no supone un fin ni una meta. Significa tan sólo el ensanchamiento de la visión que abarcará ya la humanidad moral—bestial—, espiritual, íntegramente, pero sin informarla en unidad viva. El *drame interieur* de Picasso ha llegado a esta culminación última ante la peripecia. En cuanto al Picasso futuro, prefiero renunciar a las profecías, pues esta aventura de lo íntimo es un asunto peligroso que a cada paso puede conducir a la paralización o el estallido catastrofal de los contrastes en tensión conjunta. La figura de Arlequín es de trágica ambigüedad, aunque su vestidura ostenta ya los símbolos de las próximas fases evolutivas, evidentes para el experto. Es el héroe que ha de atravesar los abismos del Hades. ¿Lo logrará? No puedo responder a esta pregunta. Para mí, es siniestro Arlequín. Y me recuerda demasiado a aquel «gayo camarada, semejante a un bufón» del Zarathustra de Nietzsche, que saltó sobre el acróbata (paralelo del payaso) que nada presentía, matándole. Aquí pronuncia Zarathustra aquellas palabras que se cumplieron en Nietzsche con precisión espantable: «Tu alma morirá antes que tu cuerpo; ¡no temas ya nada!» Quién es el «bufón» nos lo dicen las palabras que dirige al funámbulo, su débil *alter ego*: «¡Te pones en el camino de uno mejor que tú!» Es el más grande: el que hace saltar la copa. Y a veces la copa es... el cerebro.

EL AÑO ARTÍSTICO BARCELONÉS

Hemos recibido, galantemente dedicado por su autor Juan Francisco Bosch, «El año artístico barcelonés», itinerario de las Exposiciones de la temporada 1944-45. *Aunque no coincidamos en tantas ocasiones con el modo de ver la pintura y la escultura del señor Bosch, no sólo no nos parece despreciable una publicación como la presente, sino que estimamos necesarias varias que compitan, continuando una costumbre, puesta en vigencia entre nosotros por José Francés. Por lo pronto, existe la del conocido crítico de arte catalán, en la que se trata de resumir con las charlas dadas por nuestro compañero en la Radio España de Barcelona, el pulso artístico de la vida catalana. Necesitándose la aparición de alguna o de varias, en que con amplitud de anuario se condensen todas las novedades ocurridas en un año dentro de España. Más meticulosamente. Con más lujo informativo. Si se tiene en cuenta que del mundo de las Exposiciones no queda otra cosa que el resultado económico, positivo o negativo, que afecta al pintor o al escultor.*

Biblioteca Nacional de España

INTERVIUS FALSAS

Al habla con D. Clemente del Camino

ENTRE sorbo y sorbo de te, y envuelto en una habitación color violeta, habla el señor Camino, como un chorro de perfume caro. Al fondo, unos compases de *blue* nos definen, sin saber por qué, su pintura. Más cerca, un gatito de Angora, acurrucado como si tal cosa, sigue hablándonos de la plástica de nuestro amigo excepcional. Con indiferencia elegante, el conocido pintor hojea un muestrario de «lacas» para las uñas de las protagonistas de sus cuadros. Suspirando, después de secar sus comisuras, susurra, como una confidencia:

—¡Oh, sí, amigo!... Yo soy un pintor retirado del mundanal ruido de las exposiciones y los certámenes. Tengo la suerte de estar retirado de verdad. Ilustres colegas, como don Zenón, don Tiburcio y don Procopio, dicen que se retiran, pero están siempre intrigando. Yo, no. Yo contemplo la cola de mis clientes y suspiro. Cuando no...

—¿Cuando no...?

—... Me ocupo en mi quehacer primordial.

—¿Es éste?

—Ir de compras. Yo soy lo que se llama un pintor fino, finísimo, como no se puede ser más. Odio los toros, aunque sea meridional de pura cepa. Amo sobre todas las cosas el organdí. Pintar organdí me vuelve loco. Y si no es organdí, *foulard*... ¡Ah, sí! Amo sus calidades. Y, por otro lado, me va muy bien. Cualquiera de esas señoras que, por no tener quehacer, guardan cola para que yo las pinte un retrato, resultarían tristísimas a no ser por el organdí, por el *foulard*, por un moaré o por una gasa. Yo las envuelvo en cualquiera de estos ligerísimos tejidos, y ¡ajajá!... A pintar.

—A propósito del tema, ¿para usted, pintar...?

—Es conseguir cromos sorprendentes.

—¿Para lograr lo cual...?

—Leo constantemente a Carmen de Icaza y a la baronesa de Orcy...

—¿Sus gustos musicales, siguiendo su perfil de preferencias?

—Lo afrocubano, lo hawayano y un poco, muy poco, ciertas canciones de siega de la provincia de León...

—¿Alguna particularidad de su persona?

—Amo las flores de trapo...

—¿Si usted no fuera pintor, sería...?

—No sé, no sé... Gerente de unos almacenes, *maître* de hotel...

—¿Por psicología?

—Por ganar dinero, señor.

—Cuando usted pinta, ¿pretende...?

—Que mis cuadros tengan calidad de marchiña brasileira...

—¿No?...

—¡Sí!...

—¿Sí?...

—¡Ooooh!... ¡Cómo me fatiga la interviú!... ¿Más te? Yo veo España a través del te, ayudado un poco por el cheque de Banco y por las ondulaciones permanentes. ¡Ya estamos hartos de pintores bárbaros!... También, claro es, de bárbaros que se creen artistas... ¡Hay que ser fino, muy fino! O no ser. Ya sé, ya sé que usted nos odia a muerte...

—Perdóneme, señor Camino; yo lo que no puedo sufrir es lo que pinta usted.

—Muy amable.

—No tanto como sus modelos.

—Pero muy honrado, ¡qué caray! Así me gustaría a mí ser... Pero no habría cola para que yo pintase a tanto bicho viviente. Yo elegí entre aprender a pintar y saber vivir. Y reconocerá usted...

—Hablando de otra cosa, ¿querría usted contarnos su opinión...?

—Perdóneme que yo no tenga esas cosas. A mí, por ejemplo, me parece bien todo: hasta Mariano Tomás. Mi poeta predilecto es Samaniego, que está un poco anticuado. Y cómo le diría yo... cuando las condesas, marquesas y otros «ismos» pintan, no me parece que lo hacen tan mal...

—¿Proyectos?

—Presentarme alguna vez en cualquier Nacional, a ver si me dan una «medalla de honor» para gente fina...

—¿En qué se ocupa actualmente?

—A ratos perdidos, cuando mis modelos me dejan respirar algo que no sea perfume caro, me ocupo en un paisaje que realizo con plumas de pavo real, matado exprofesamente para mí.

—¿Qué pintor le divierte más?

—Uno catalán, que siempre pinta huevos fritos en primer plano.

—¿Usted no pintaría jamás, claro es, un par de huevos fritos?

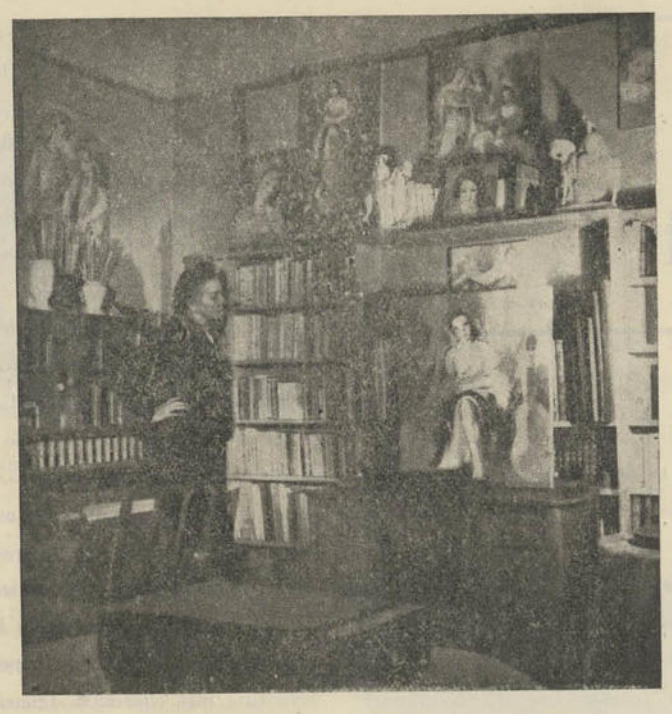
—¡Oh, no!... He llegado a pintar dos gardenias solitarias sobre una porcelana... Pero más...

Y como el gato se estira inexplicablemente y el *blue* de fondo se ha convertido en un anuncio de cierto laxante, aprovechamos la ocasión gustosos y dejamos a este pintor requetefino mordiendo delicadamente un trocito de *marron glacé*, casi a punto de ponerse a trabajar...

UN RESUCITADO

Hace mucho tiempo que en nuestra vida artística las gentes se preguntaban: «¿Dónde está el señor Zaragoza?» En realidad, sin el señor Zaragoza nadie sabíamos qué hacer. Fiambre tan ilustre, desde un punto de vista artístico, nos tenía melancólicos con su silencio. Hasta que opinó. Y bien, ¡qué caray! Con ese reposo, superficialidad e importancia, con que también lo han hecho don Eduardo, don Fernando y don Manuel, retratados como para una corrida plástica de aficionados, no hace muchos días en un diario. Tratando, como toda esa legión de hombres honrados que se ganan la vida dando clases particulares, de enseñar mucho más de lo que sabe, porque para eso es «consagrado», «magister» y no sabemos cuántas cosas más...

No nos prive usted de su silencio, nuestro respetado señor Zaragoza. Los admirados incondicionales de esa su pintura aparatosa, hiriente, pluscuamperfecta y tristísima, se lo pedimos, por favor. Mire usted que estamos sin éticas estéticas. Y usted, que es un hombre que ha probado la responsabilidad plástica, la probidad expresiva, etc., etc., háblenos, amigo. Háblenos para que no nos descarriemos. Porque el día que usted y los que con usted suponen el «poncismo» de la plástica española, no vamos a saber qué hacer...



MARIE LAURENCIN.—Nacida en París, el 31 de octubre de 1885, de una familia burguesa, después de sus estudios en el Lycée Lamartine, cursa en la Academia de Dibujo, bajo el cuidado del profesor F. Humbert. Muy joven adquiere una gran notoriedad en los medios artísticos, donde encuentra a los pintores Picasso y Braque y a los poetas A. Salmon y G. Apollinaire. Su reputación de pintora la alcanza en los Independientes, en 1907. *A partir de esta fecha se encuadra en las filas cubistas. Exposiciones de sus obras se han celebrado, una en la Galería Barbosangas, en* 1912, *y otra en la Galería Rosemberg, en* 1920.

María Laurencin es autora de más de quinientos cuadros. Ha evolucionado considerablemente. Y mientras en sus obras de juventud las formas resultaban ligeras, apenas indicadas, en la actualidad toda su labor ha adquirido un mayor tono clásico y como más potencia expresiva.

TEATRO ESPAÑOL

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO
de Shakespeare,

en nueva versión, original de
NICOLAS GONZALEZ RUIZ

Un maravilloso espectáculo.

Realización de
CAYETANO LUCA DE TENA

UN LIBRO SOBRE EUGENIO D'ORS

E. P. E. S. A. acaba de publicar el interesantísimo libro de José L. Aranguren titulado La filosofía de Eugenio d'Ors: *En tres partes, el joven escritor estudia la obra, la vida y la trascendencia del filósofo español. Nuestra modestia editorial hace que nos sea imposible publicar un fragmento mayor de este gran estudio. Al que rendimos el homenaje que se merece, insertando su capítulo titulado:*

LAS IDEAS ESTETICAS

Aun cuando no sea posible entrar aquí en la exposición, con algún detalle, de las ideas estéticas de Eugenio d'Ors—primer crítico de arte en España—, tampoco puede prescindirse de su alusión, porque si toda Estética es Filosofía, la de Eugenio d'Ors lo es en grado eminente y además ha coloreado artísticamente su Metafísica y su Etica.

Nuestro filósofo ha denominado «arbitrarismos» a su concepción del arte, con lo cual apunta, seguramente, a la libertad idealista de que debe gozar el creador. El arte—elemento de la Cultura—no debe convertirse nunca en *imitatio*, en servidumbre a la naturaleza, en copia naturalista, porque eso equivaldría a subvertir la jerarquía y primado del espíritu, mostrados ya en la metafísica.

Eugenio d'Ors preconiza la contemplación de la obra bella *sub specie aeternitatis*. Toda sugestión utilitaria, pragmática, biológica, y toda sugestión temporalista, romántica, alusiva a la caducidad de las cosas, impurifica el específico placer estético. Así, dice (1), se presta más a éste la vista de un paisaje invernal, de un paisaje de nieve, que la de otro primaveral u otoñal. En el primero se revelan las formas puras, el relieve, la construcción del paisaje, es decir, su dibujo, su escultura y su tectónica. El goce en el paisaje primaveral está, en cambio, demasiado próximo al placer utilitario—riqueza vegetativa, poder nutricio de la naturaleza, sombra y grato frescor que proporciona, etc.—, y aun cuando no sea así, es la realidad primaveral enmarañada con exceso, las formas desaparecen enmascaradas tras la profusión vegetal y la suntuosidad del color; todo parece conjurarse para que la visión no pueda escrutar lúcidamente la naturaleza. La consideración estética se complica y dificulta aún más ante un paisaje de otoño. Casi imposible resulta entonces prescindir de sentimientos nostálgicos, recuerdos del tiempo pasado, presentimientos de la muerte que, lentamente, se va acercando, etc., etc.

Estética sobretemporal, pero también—no olvidemos la doctrina del pensamiento figurativo—formal, y siempre, frente al esteticismo del arte puro, alojando lo artístico en el más amplio marco de la Cultura, sin sacrificar por eso el elemento sensual, que es armonizado con el conceptual. Es en «la forma» donde se albergan la Idea y su Belleza. La figura, henchida de concreción e individualidad, asume un «sentido», un valor simbólico, del mismo modo que—según veíamos en la metafísica de la personalidad—el hombre, con toda su prestancia individual, representa una realidad personal, genérica.

Ya se habló más arriba del valor de la poesía y el retrato como revelaciones del «ángel». En realidad, toda gran obra de arte aporta un mensaje del mundo ideal o del mundo angélico. Pero, aun sin tan alto designio, puede justificarse a título de «juego» que junto al «trabajo» hace de la vida, *tamquam pulcherrimum sarmen ex quibusdam antithesis* (2).

Si continuamos apoyándonos en las conclusiones de la metafísica, recordaremos que todo pensamiento, luego también el artístico, es diálogo. De ahí la necesidad de la crítica de arte, que aporta claridad, orden y conocimiento. Una vida literaria o artística sin crítica, naufragaría en el desconcierto. Los escritores, los pintores, los escultores, «harían como las coquetas en una ciudad de cuento en que los espejos faltasen: ir de charco en charco, preguntándose entre confusiones: ¿Cómo soy yo?, ¿cómo soy yo?» (3). Ahora bien, ¿qué forma puede revestir el diálogo con el artista, la crítica de la obra de arte? Eugenio d'Ors contesta (4): *a*) interjeccional; *b*) descriptiva; *c*) histórica; *d*) sugestiva, y *e*) explicativa. Sólo esta última merece, en justicia, el nombre de crítica de arte. La crítica explicativa puede ser aún de tres especies: crítica de los significados, de las formas y del sentido. La primera incide en los errores ya señalados más arriba: el oponer «el fondo» a «la forma» (5), y el de desconocer la objetividad, acabamiento y perfección de la «Obra Bien Hecha» (6), intentando explicarla al modo romántico, sociologista o psicologista por algo que *no* es ella; la vida de quien la creó, el medio ambiente o la psicología, la nación, la raza de su autor. Eugenio d'Ors ha mostrado finamente, sobre todo con el estudio del arte de un Goya (7), un Van Dyck, un Greco (8) y un *Cezanne* (9), la inanidad de esta crítica.

Por el contrario, la crítica de las formas—que no es, en definitiva, sin amor al clásico sentido antropomórfico y religioso de las proporciones, al valor espacial frente al expresivo, al mundo de las formas que pesan frente al de los que vuelan (10)—y, sobre todo, la crítica del sentido, aplicadas ambas por el maestro, y la última establecida por él, sobre el fundamento metafísico que ya conocemos, sin otros antecedentes que la extraartística *formgeschichtliche Schule* y las consideraciones de Romano Guardini sobre la Liturgia (11), se han revelado perfectamente eficientes.

Eugenio d'Ors no sólo se ha ocupado de la concepción y de la crítica de la obra de arte, sino también de su ejecución. Todo cuanto se dijo más arriba sobre la «Obra Bien Hecha», puede darse por repetido aquí. El arte, como la cultura toda, necesita de la *resistencia*. La inferioridad de la arquitectura radica justamente en quedarse en mero proyectismo. Pues, como dijo André Gide, «el arte nace de la coacción, se mueve en la lucha, muere de la libertad» (12).

---

(1) *Cuando ya esté tranquilo*, págs. 185-6. También *Ocenografía del tedio*.

(2) San Agustín, *Civitas Dei*, XI, 18.

(3) *Cuando ya esté tranquilo*, pág. 37.

(4) *Mi Salón de Otoño*.

(5) Vide supra, IV, 2.

(6) Vide supra, VII.

(7) Véase *L'art de Goya*.

(8) Véase *Tres lecciones*.

(9) Véase *Cezanne*.

(10) Véase *Poussin y el Greco*.

(11) Véase *Vom Geist der Liturgie*, capítulos dedicados al *Estilo litúrgico* y la *Simbólica liturgia*. La conexión con Guardini es acaso la más íntima del pensamiento orsiana.

(12) Glosa *André Gide y los «Nouveaux Pretextes»* (1912).

Biblioteca Nacional de España

LA VIDA ARTISTICA

LA MUERTE DE IGNACIO ZULOAGA

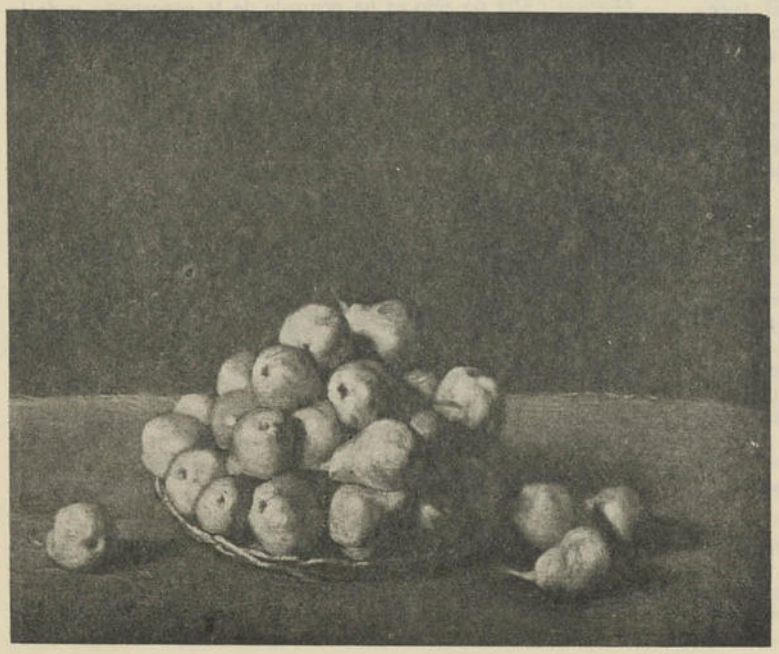
Cuando para la mayoría de las personas que visitan Exposiciones en España un caligrafismo de mal gusto y un sentido de lo «realista» superficial y sin espíritu sigue siendo canon artístico, el 31 de octubre de 1945, fecha en la que concluyó la existencia del pintor Ignacio Zuloaga, debe de sentirse como se siente el agotamiento de un manantial indudable. Cuando la alharaca necrológica, la literatura de circunstancias o de última hora, la valoración de «lo más bueno» frente a «lo más malo», etc., etc., coadyuvan inconscientemente, en el mejor de los casos, a esa anarquía estimativa que disfrutamos los nativos españoles, en arte, es preciso—dolorosamente preciso—lamentar cordialmente la muerte de un hombre singular en la historia de la pintura española contemporánea y decir inmediatamente cosas que sólo a los llenos de pecado pueden parecerles pecaminosas o movidas por mala intención.

Nunca debiera olvidarse entre nosotros la importancia del llamado «naturalismo español», significado intensamente por Joaquín Sorolla, por Roberto Domingo e Ignacio Pinazo. Es preciso a la hora de ese «sí» y de ese «no», al que somos tan aficionados, tener presente lo que en la historia—no en nuestra vida—supusieron un Beruete y un Darío de Regoyos. Para luego, en los dos brazos del arte moderno español, ver, por un lado, a Nonell, a Picasso, a Solana y a Vázquez Díaz, y en el otro, la singularidad personalísima del pintor que acaba de morir. Si se tuviera esto en cuenta, observaríamos que de todos los valores citados sólo a Pablo Picasso le han preocupado hondamente los resultados de esa guerra intensísima planteada a principios de siglo entre lo representativo y lo abstracto. Y que, por lo general, desde Eduardo Rosales a nuestros días, la mayoría de nuestros plásticos considerables en lo que se han diferenciado—aparte sus naturales facultades expresivas—ha sido en el «enfoque» de ese normal problema dramático que lleva a un hombre a pintar.

Los tres naturalistas citados pecaron y acertaron, en la medida que dijeron, con los «medios necesarios», la verdad viva conquistada por su inteligencia de artistas. Beruete y Regoyos, los más humildes plásticos de nuestro arte contemporáneo, torturaron en exceso a los medios, y con un repertorio expresivo, depurado y sencillo dijeron cosas muy hondas como pintores, sin necesidad de pasmar. Los cuatro grandes «aprendices» que hemos citado pusieron bien de manifiesto que lo importante en pintura no es el «alfabeto» o la «calidad retórica del alfabeto», sino las cosas que con más o menos palabras se lleguen a decir. Siendo Ignacio Zuloaga el hombre entre todos los mejores a que nos referimos que más importancia ha dado a la letra, a la palabra, al carácter formal con que eternizaba sus conquistas vivas. Y fácilmente deducible: el espíritu plástico más infantil, más primitivo, más elemental de todos los citados, o por lo menos el que menos conjugaba, fijémonos bien, una intuición poco honda, poco profunda de la realidad a descifrar en cada uno de sus cuadros, con una caracterología formalista, personalísima, constantemente preocupada de algo que pudiéramos llamar originalísimo inexactamente, a la hora de integrar los dos valores esenciales del pintor.

Se ha hablado mucho de Solana con motivo de la muerte del vasco extraordinario. ¡Cuidado!, mucho cuidado; porque mientras Gutiérrez Solana es el plástico contemporáneo que ha encontrado la densidad expresiva más justa para su «concepto de lo vivo y de lo real», Ignacio Zuloaga era el hombre—y lo será, desde nuestro punto de vista, en la pintura española—que más creyó en la elocuencia expresiva, en la retórica plástica, tan importantísima y destacable en su tarea; en todo lo que no tiene que ver demasiado con la profundidad de visión. Solana cuenta su verdad con la naturalidad expresiva que Baroja, si en función de densidades muy diferentes. Zuloaga siente la realidad plásticamente, a la manera de Valle Inclán, pero sin penetrar en lo vivo con tanta dimensión como aquel escritor. No desdora el extraordinario valor de Ignacio Zuloaga el definirle como a un gigantesco retórico, como al primer retórico de la plástica española en lo que va de su nacimiento a su muerte. Pero se hace preciso no confundir ni desorbitar, sobre todo, un mundo formal ya de por sí desorbitado, en el que una pequeña verdad viva por lo general se engrandecía herméticamente, sin cundir, sin multiplicarse, sin resultar un manantial rico, sino encauzado por un enterizo, característico, particular y retórico mundo formal.

Ignacio Zuloaga: «Bodegón»



En los cuadros de Zuloaga, fijémonos bien—si nos olvidamos de algunos, como el paisaje segoviano que puede verse en el Museo de Arte Moderno, o de sus retratos más sencillos, menos empacados, menos «zuloaguescos»—, una argamasa expresiva, inconfundible con la calidad plástica que Zuloaga en sus mejores cuadros lograba, es lo primero que nos previene. La condición arisca de este expresivismo, que no el mundo arisco de su obra—más bien simplista, elemental, debido a un concepto terruñero y no demasiado universalista, dígase lo que se quiera—, caracteriza, multiplicaba en lo retórico su conquista, convirtiendo en grandilocuente lo que en el nacimiento de la obra de arte no puede ser más primitivo, más elemental. Ignacio Zuloaga es el plástico español que más primitivamente vió la vida en su pintura, a pesar de la sensación de grandiosidad—por su sabio manejo de los efectismos mejores del arte—que toda su obra produce. Debiendo definirse como un espíritu que a fuerza de obsesionarse primitivamente con la piel real sobre que actuaba, creía conveniente contárnosla plásticamente, con mayúsculas, para hacerla más impresionante, más llamativa, que no fatalmente más esencial.

En arte, todo debe decirse con mayúsculas y minúsculas, según la verdad conquistada por el pintor, ordene. (Hay que ver en todo caso a los que recomiendan siempre las minúsculas.) La monotonía expresiva zuloaguesca proviene de su

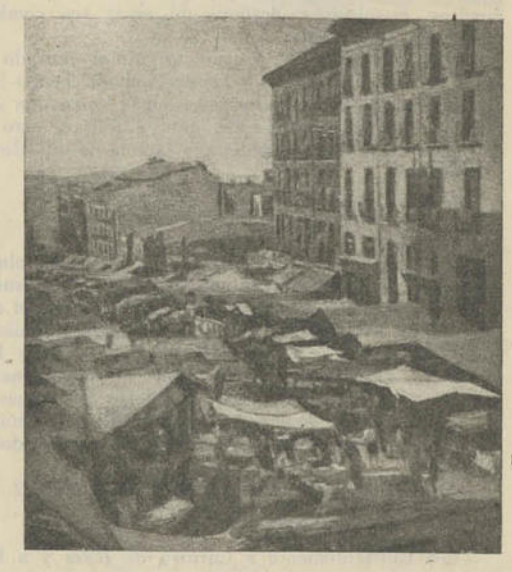
Vilarroig: «Paisaje»

mayusculismo, de ese decir todo en tono mayor, con arreglo a una retórica personal, de valores sorprendentes. Por los aciertos de ésta, en ocasiones magistrales y en ocasiones incluso torpes, Zuloaga ha sido el hombre para quien «verdad» y «carácter» fueron la misma cosa. Definiéndose en él la «tensión evidenciadora»—que es virtud máxima, primera y principal en toda plástica—, como «calidad característica». Y sus tapices dramáticos, con poca dimensión esencial y gran pompa expresiva, impresionante (en la que imperaba un concepto del dibujo, con más fe en lo bronco y robusto que en lo eficaz), como al conjunto de cuadros donde un espíritu sencillo, primitivo, directo e ingenuo vió «a lo grande» a España y a los españoles principalmente.

Por todo, en un mundo pictórico, mediocre y suficiente—y nos referimos al de los valores llamados cínicamente «consagrados»—, su muerte ha sido sentida profundamente por los que siempre pedimos un «arte de verdad», genuíno, personal.

CONCURSOS NACIONALES

Quienes sabemos lo doloroso que resulta ser artista en el clima español, casi siempre nos extraña el lamentable resultado de los «Concursos Nacionales». En el Palacio de Cristal del Retiro hemos visto pintura, grabado, dibujo y arquitectura de quienes por lo general asisten a esta clase de certámenes, «desganados», porque la recompensa, que es su principal aliciente, no es regular ni de excepción. Y la consecuencia ha



Vargas Ruiz: «El Rastro»

sido un certamen sin ningún interés como lucha entre los diferentes elementos que se presentaron a él.

Pide elogios o censuras relativas, dado su tono bajísimo. Allí nadie es bueno ni es malo, sino regular o atroz. Naturalmente que a los atroces, a esos seres contumaces, que sin concepto del arte que cultivan, de lo único de que se encargan es de adiestrar sus manos a la busca de una simulación que pueda parecer estimable, no vamos a considerarles. Debiendo destacar a Agustín Redondela y a Pedro Villaroig, inteligente y por un sendero que conocíamos de la última Nacional, el primero, y estudioso, esforzado, con trozos de pintura considerable, el segundo, si instalados en un cuadro con tendencia a lo estampístico, que degrada la creación. Guillermo Vargas Ruiz, a quien se le ha ennegrecido el trabajo, muestra su inquietud, su preocupación, su entusiasmo en un delicado paisaje del Rastro. Pedro Mozos no presenta una obra, en el plano del óleo, que indique mayoría en su quehacer. José Frau está en nuestro concepto, por debajo de sí mismo.

En el grabado hay que destacar la inquietud pujante de Aristizábal y la destreza—que no un sentido actual de cosas—de Pellicer.

Los dibujantes se reducen en el certamen a uno en este caso: Juan Barba, que sin encontrarse a la altura de sus posibilidades, es el mejor indudablemente.

Sobre todas las cosas, y con un concepto moderno, inteligente, a la altura de las pretensiones de nuestro tiempo, está Rafael Sanz, con una estatuílla llena de euritmia plástica y de gracilidad escultórica.

Siendo notable el esfuerzo en lo arquitectónico, planteado por Juan González Cebrián.

MANUEL COMBA

Manuel Comba, uno de nuestros figurinistas más trabajadores, va ha celebrar una exposición de conjunto en el Museo de Arte Moderno. Para Comba, dedicado preferentemente al figurín histórico, al figurín en el que se resume con fidelidad o evocadamente un estilo pasado, lo que importa sobre todas las cosas es poner su inspiración viva al servicio de un documento, que

Biblioteca Nacional de España

él estudia para su tarea con indudable escrupulosidad. Los mejores de este plástico son sencillas estilizaciones actuales de documentos pretéritos. En donde se destaca sobre todas las cosas su conocimiento en la materia y en los que Manuel Comba, que no pretende «crear» figurines, fijémonos bien, sino «servir» figurines estilizados de acuerdo con testimonios imperecederos, alcanza un indudable valor.

De todos los suyos, preferimos los que tienen que ver con el siglo XIX. En ellos, el documento se liberta en la creación figurinística de Comba con más libertad. Confiriendo a su esfuerzo más tono creativo.

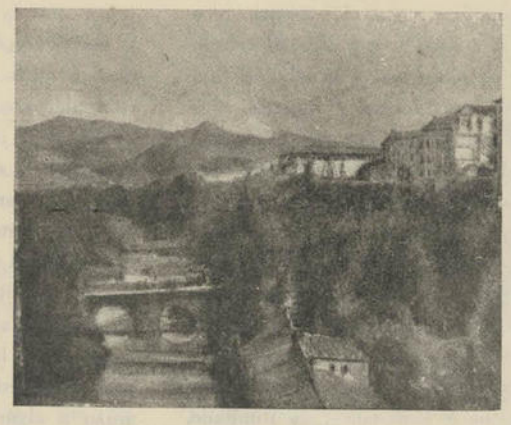
Luis Buendía muestra en el certamen pequeñas esculturas creadas con el fin de facilitar la comprensión de los figurines de Comba, en las que se ha logrado una viveza plástica clara y en las que hay que mejorar el colorido con que las ameniza su autor.

BOSCH-ROGER, J. COMMELERAN, F. DOMINGO Y J. M. PRIM

Con motivo de esta exposición, o con motivo de cualquiera de las que celebran y han de celebrar artistas catalanes entre nosotros, una cosa hay que proclamar para siempre: gran cantidad de catalanes, dada su sensibilidad, su finura, su educación plástica y su experiencia nada terruñera, se contentan con demasiado poco. De sus certámenes colectivos o personales no se debe hablar desoladamente, pero tampoco con el contento que nos proporcionaría ver cómo muchos artistas catalanes no se contentaban con las notas de color sensibles, la composición suelta, la armonía formal y cromática bien equilibrada, lanzándose avaramente—ellos, que cuentan con un repertorio expresivo bastante sensibilizado—a la conquista de la verdad que pretenden evidenciar.

Teniendo en cuenta lo dicho, de los siete cuadros de E. Bosch Roger que hemos visto en los

Rafael Sanz: «Desnudo»



Commelerán: «Paisaje»

Salones Macarrón debe destacarse su acentuación post-impresionista, bien dominada; un patetismo lírico evidente, la sensibilidad dramática con que este plástico ve el mundo y el violento sentimentalismo con que el mismo comprende aquello que pinta.

De los otros siete de J. Commelerán—menos esquemático y en los huesos que otras veces—, nos interesa el enfoque; un puerilismo cálido, presidido por cierto enterismo desagradable; la simplicidad expresionista de este artista, más logrado para nuestro gusto en *Lluvia* que en ninguna de sus otras obras presentes; y, sobre todo, la preocupación con que se arriesga en la conquista este pintor.

José M. Prim: «Paisaje»

De F. Domingo debemos de rechazar los excesos de un dibujo, que en vez de ordenar tiraniza, en cuadros como su *Desnudo*, entre la seda y la porcelana; esa tendencia a lo aparente grato, que amabiliza su trabajo en vez de hacerlo eficaz; pero de manera especialísima celebrar el camino que apunta, si no se amanera, en cuadros como *Music-hall*, *Teatro nuevo* y *Escena callejera*.

Y, finalmente, en J. M. Pim comprender su suelta mano lírica, su manera diestrísima de resumir, aunque confundiendo en muchas ocasiones la síntesis con el vigoroso balbuceo; el buen tanto apuntado con su cuadro titulado *Figura*, que es en donde más personal y cálido le encontramos; deseando que la vigorosidad expresiva que lo caracteriza se cierre—y no en falso—dentro de un sentido orgánico de la plástica, que a éste, como a todos los artistas que con él exponen, no se les brinda como meta última y única de su quehacer.

Esta exposición catalana colectiva se resume considerándola grata, fina, inteligente. Pero... toda la pintura más viva catalana tiene que dar un gran paso adelante. Para no quedarse en tanteos llenos de indudable buen gusto y sensibilidad.

SANCHIS YAGO

En el Salón Cano ha vuelto a mo[illegible]er sus retratos acabados, concluídos, rela[illegible]nia o[illegible] esa historia llena de vacilaciones, aciertos y dramatismo, por tanto, que lo perfecto exige, Sanchis Yago. Estamos ante un sentido de lo plástico, naturalista, meticuloso, detallista, para el que lo importante no es remansar la vida íntima de los seres y las cosas en un mundo formal que los significa, sino ensayar hasta el extremo los parecidos, y luego, previa una estilización «de otro tiempo», dar vida al parecido, hasta donde se puede lograr. Seríamos injustos si no reconociésemos que por este camino, totalmente antiguo y, cosa rara, olvidado de todo lo que ha pasado en arte desde el romanticismo a nuestros días, Sanchis Yago logra con una

F. Domingo: «Desnudo»

destreza considerable lo que pretende—dados por no vistos unos pequeños óleos vulgares, tremendamente vulgares y sin hondo sentido de la concepción plástica—. Pero nos parecería traición a nuestro tiempo, al sentido actual del dibujo, al concepto que en nuestros días todos los hombres vivos estamos obligados a tener de la plástica, si elogiásemos, desde nuestro punto de vista, unos retratos que sólo cuentan entre sus virtudes la de estar acabados, apurados, esclavos de un amaneramiento que Sanchis Yago domina con extraordinaria facilidad.

JULIA GOMEZ DE LA SERNA

La exposición que en Marabini celebra Julia Gómez de la Serna marca el final de un discípulado y el comienzo de su carrera artística. Es la primera que realiza esta pintora, y por tanto, después de demostrar su pericia de copista en *El Cardenal* de Rafael, los *Archiduques Fernando y María Ana* de Mengs y la *Condesa de Castelblanco* de Cudry, inicia con ella el espinoso camino que supone pintar. Sería incalificable petulancia augurarla porvenir o negárselo. Igualmente improcedente subrayar los inevitables defectos de quien en el primer capítulo de su vida artística se suelta a trabajar. Ahora bien; creemos necesario recomendar amistosamente a Julia Gómez de la Serna que trate de contarnos el misterio de cosas más limitadas, más concretas, que el difícil que implican los retratos. En los 16, por ejemplo, que expone, y en *Mi hermano David* más hondamente por ser el más simpático, se demuestra que Julia Gómez de la Serna está aún en ese difícil momento en que el plástico quiere adentrarse desde la piel a la esencia de las cosas y de la vida, muy pendiente de la falta de experiencia de su pincel. Tiene la artista que dominar su repertorio expresivo—tras un trabajo incesante, infatigable—, y después, desde las sencillas cosas a los cuadros nutridos de vida y seres, conseguir que su espíritu vaya descubriendo la infinitud de lo real.

Bosch Roger: «Paisaje urbano»

E. Az.

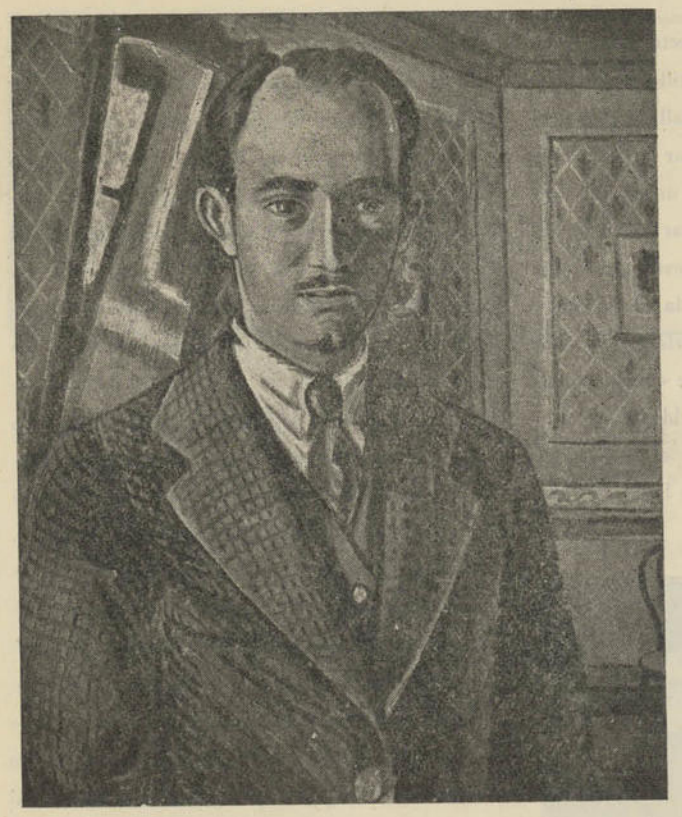
EXPOSICIÓN
GALERÍA
BUCHHOLZ

Paseo de Recoletos, 3 - MADRID

LA JOVEN ESCUELA
MADRILEÑA

Abierta de 10 a 2 y de 6 a 8

Biblioteca Nacional de España



Rafael Zabaleta: «Autorretrato»

RAFAEL ZABALETA O LA OBSESION

por

RAFAEL SANTOS TORROELLA

EXISTE para el espectador ingenuo una clasificación elemental de la pintura contemporánea: la que está a la altura de su comprensión y la que no acierta a explicarse del todo, pues no se le alcanza qué es lo que se ha querido expresar o decir por medio de ella. Sólo por una especial benevolencia el crítico podrá aceptar una clasificación semejante, si no por otras razones, al menos por la de que nada está tan cargado de densidad en arte como la aparente sencillez de la obra bien lograda. Sencillez, empero, que no puede confundirse con ligereza o superficialidad. ¿Quién no adivina la represa de ardorosa pasión que se oculta tras la ponderada gravedad de Velázquez o tras la reflexiva madurez del Tiziano? En realidad, podría asegurarse que nada existe tan complicado, tan inexplicable y obstinadamente difícil como aquello que finge entregársenos en dócil simplicidad. Mas no será mucho lo que el crítico pueda perder al intentar en alguna ocasión dejarse conducir al mismo terreno que cierto sector del público se avendría muy bien a considerar como el único aceptable para llegar a una verdadera inteligencia. Las concesiones nunca serán tan graves como para que aquél pueda sentirse en peligro.

Dentro, pues, de esa clasificación elemental, y pasando por alto su indudable limitación, nada nos sorprendería que la pintura de Rafael Zabaleta fuese incluída en el segundo grupo. Al menos, el mundo que él nos ofrece se halla en desacuerdo, en muchas ocasiones, con el que se ha dado en admitir por el único posible en las representaciones plásticas. ¿Por qué la curva cilíndrica de una botella desaparece en tal lienzo para convertirse en una superficie plana? ¿Por qué en tal otro la atmósfera y la distancia, que constituyen uno de los atributos del paisaje, son ahogados por ese hacinamiento, por esa ruda proximidad de cuanto en él se representa? Y aún la disconformidad sea mayor, tal vez, en lo que al empleo mismo de los colores se refiere: esa crudeza y brusquedad con que ellos se entretejen sobre el lienzo parecen rehuir todo propósito de hallar, a los ojos del espectador, una justificación coherente y precisa. Y ante todo esto, ¿con qué criterio cabrá juzgar de los méritos posibles en tales obras?

Con sólo estas interrogaciones ya tendríamos más que suficiente para evadirnos hacia una serie de problemas que afectan nada menos que a la totalidad del arte contemporáneo. Deberemos, pues, en lo posible, limitarnos al caso concreto de la pintura de Rafael Zabaleta, pues lo único que nos interesa aquí es llegar a una caracterización—no a un juicio de valor—de la misma, accesible a ese anónimo y descontentadizo espectador.

No habrá dificultad en que nos pongamos de acuerdo al admitir como punto de arranque aquella trinidad de aspectos que cierta estética de nuestros días nos ha señalado como fundamentales: la *voluntad de arte*, el *poder* o *potencia* del artista y la obra resultante como pura objetividad. Expresado en otros términos: el impulso creador, la manera de manifestarse éste por medio de los materiales idóneos, y el producto mismo, la objetivación de aquel impulso y de aquel procedimiento previos.

Por lo que al primer aspecto se refiere, nos será necesario reconocer que en él reside el verdadero centro de esa libertad creadora por la que el arte se distingue de otra humana ocupación cualquiera. A poco que se medite en la naturaleza y vida de nuestros actos, este postulado del arte como liberación aparecerá como incontestable, tanto desde el punto de vista del contemplador como del artista mismo. Lo contrario sería querer reducir aquél a unas leyes uniformes y rígidas de expresión, cuando su esencia misma ha venido revelándose a través de todos los tiempos como una mutación incesante en el terrreno de las formas. Toda voluntad de arte es un fenómeno único, inesperado y liberador. Frente a él no nos cabe otra actitud, si de veras solicitamos que nos comunique la gracia de que viene asistido, que la de un fervoroso rendimiento; esto es, que el crédito que le otorguemos sea ilimitado. Bástenos, pues, como piedra de toque, ya que esto es lo que todos desearían, el comprobar *a posteriori* si ha colmado o no las esperanzas que en él pusimos; y nada serían éstas si, en reciprocidad, no latiese también en el fondo de nosotros mismos aquella apetencia de liberación que engendra a la obra artística.

La voluntad de arte de Rafael Zabaleta—la que nosotros podemos descubrir a través de sus manifestaciones—muéstrasenos siempre con una crudeza obsesiva. Es por ella, sin duda, por la que el pintor limita su campo visual (es decir, el contenido que en éste se apresa) y se reduce tan sólo a sus elementos primarios, que él se obstina en tratar de percibir en un estado de rabiosa inmadurez. No se dirige a las cosas mismas, tal como en su superficie se nos muestran, para descansar en una sumisión a su prístina evidencia. Parece como si quisiera descomponer el mundo en torno, hacer que éste regresara a su primitiva entereza, como si las formas, las masas y los colores recobrasen su condición de materiales informes en espera de la mano del creador que fuera a ordenarlos de nuevo. Es de este modo, por este obsesivo descarnamiento de la realidad, por el que Rafael Zabaleta asume una voluntad de arte independiente de toda referencia preestablecida. Y si él vuelve a reconstruir el paisaje que se ofrece ante sus ojos y nos lo muestra en una recomposición distinta, el resultado nos será lícito decir que nos gusta o que no nos gusta; pero nunca podremos negarle la lógica estilística y personal a que obedece. Más aún, si nosotros, desde nuestro ángulo contemplativo, fuésemos consecuentes también, deberíamos admitir que ese fondo liberador de la sorpresa y la emoción insospechadas con que quisiéramos que el arte se impusiera siempre a nosotros, por ningún camino podría desvelársenos mejor que por el de esfuerzos como éste de Zabaleta por volver al residuo elemental de las cosas visibles, para ofrecernos una visión inédita de las mismas que se aparte del lugar común.

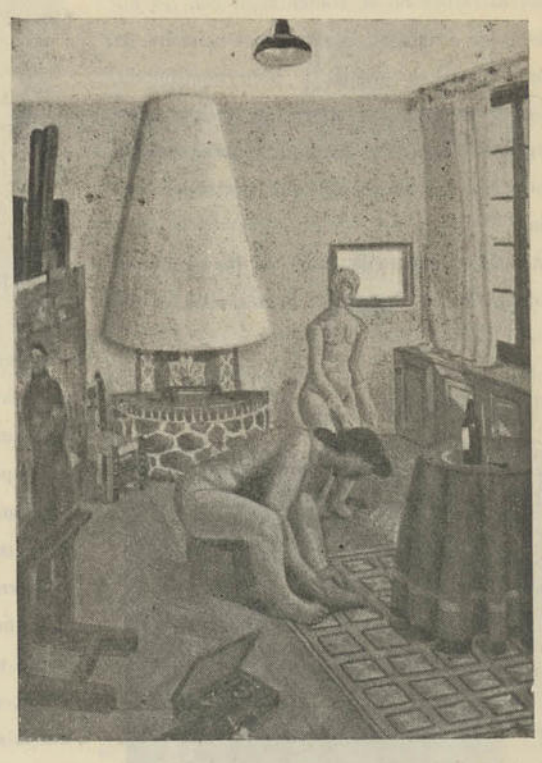
No quisiera incurrir en el pecado de entrometimiento y exceso de confianza a que esa denominación de *poder* o *potencia* del artista acostumbra a inducirnos. Bien se entiende que por ella nos adentraremos en el recinto mismo del taller, donde se fraguan los secretos o recetas que han de conducir a la ejecución material de lo que una voluntad de arte se proponga como objetivo. Mas hoy parece que nadie concedería crédito suficiente a una crítica que no estuviera al cabo de la calle—y lo manifestase así de continuo—en todo lo que se relaciona con esos menesteres estrictamente profesionales. Diríase que se estima en más el camino que la meta conseguida, y ello por el error harto frecuente de considerar que tras las fatigas y trabajos del pintor al ir embadurnando sus lienzos se nos va a revelar nada menos que el gran secreto de la pintura. Y quién sabe si no guardará también muy estrecha relación con esta debilidad por la técnica pictórica aquella incultura y despreocupación de los propios artistas, por las que tan vulnerables se nos muestran a las manifestaciones de desdén y de desprecio contra toda especulación teórica en el terreno de las artes.

Rafael Zabaleta pinta a plena pasta, como en un deseo de potenciar sus colores a todo trance. La pincelada rehuye, pues, cualquier complacencia que pudiera conducirle a una suave entonación y a un delicado fundido de las tintas. La intensidad por sí misma, sin acudir a los recursos tópicos; una pureza descarnadamente agresiva en los colores y una incontaminada concentración de cada uno de los elementos materiales que integran el cuadro, vienen a constituir las características primordiales que nos salen al encuentro siempre en las obras de Zabaleta. A menudo, su técnica diríase emparentada con aquella puesta en vigor un día por los divisionistas franceses; y hasta, en trance de buscarle analogías, pudiéramos dejarnos llevar por alguna que otra referencia a la pincelada llameante de Van Gogh. Mas entonces será preciso que anotemos bien esta distinción: aquel procedimiento trataba de justificarse en un más fiel traslado al lienzo de la atmósfera, las vibraciones de la luz y la coloración que en un momento dado pudiera desprenderse de cada objeto; en la pintura de Rafael Zabaleta no se trata de nada parecido, puesto que los colores quieren vivir por sí mismos, independientes en el mayor grado posible de toda fulguración ocasional. Por ello, si se nos muestran fragmentados y en su vigor primitivo, no es para fundirse en la retina del espectador con una mayor pureza en su amalgama, como se propusieron los franceses, sino para que vibren como unidades irreductibles, en un conjunto dentro del cual cada uno de ellos pueda conservarse en su más auténtica certidumbre.

La violencia de semejante cromatismo viene a emparentarse muy de cerca con la rigidez del dibujo y con esa manera de componer que da como resultado un encabritamiento de los objetos y las figuras representadas, los cuales parecen querer hurtarse unos a otros el espacio que se les asigna dentro del lienzo. En cualquier caso, trátase de lo mismo: de una simplificación, en beneficio de la fuerza expresiva, que en el color se traduce por la pincelada entera y sin gradaciones, en el dibujo por el trazo inflexible y en el ajuste total del tema por la supresión de cualquier elemento secundario.

¿No estará cuanto acabamos de apuntar perfectamente de acuerdo con aquella dirección que vimos seguir a la voluntad de arte de Rafael Zabaleta? Creo que sí; y esa impresión de fatigoso batallar con los medios materiales de expresión, que a veces nos parece advertir en sus lienzos, nunca podrá antojársenos, como acaso a algún crítico malicioso o suspicaz espectador, falta de recursos, impotencia o desmaño, sino esforzada sinceridad pictórica de quien a todo trance quiere comunicarnos sus peculiares modos de ver y de sentir. En fin de cuentas, todos esos materiales, si bien son el único camino por donde pueda realizarse aquella voluntad primera, en cuanto a simples objetos, limitados como cualquier existencia corpórea, constituyen un cauce demasiado estrecho para las apasionadas exigencias de toda liberación creadora.

La resultante final, la obra de Zabaleta, independientemente del espíritu y de la mano de su autor, puede merecernos una consideración aparte. Si nos dejáramos llevar por ella, forzoso sería que la situáramos en relación con la de sus contemporáneos. Preferimos esperar a que otros lo hagan más tarde; hoy, la afinidad o el parentesco con tal o cual tendencia surgida más allá de los Pirineos, el influjo mismo de alguna obra ilustre, dócilmente aceptado en la de nuestro pintor, cobrarían demasiada importancia dentro de estas breves notas. Son muchos los que piensan haber dado con la clave y el secreto de un artista en cuanto pueden colocarlo dentro de la zona de influencia de algún nombre prestigioso. No seremos nosotros los que vayamos a darles la razón. Lo que aquí nos interesaba preferentemente era destacar y comprender, en lo posible, la indudable personalidad de Rafael Zabaleta, aun cuando ella desemboque con facilidad en un mundo extraño, tal vez, a nosotros. ¿No escribió, en más de una ocasión, aquel gran crítico que se llamó Carlos Pedro Baudelaire que *le beau est toujours bizarre*?



PINTOR RECHAZADO

Si en la capital de España los Jurados no tienen aún un concepto demasiado a la altura del tiempo que juzgan, nadie sabe a lo que se exponen nuestros plásticos jóvenes cuando, fuera de las normas mostrencas y antañas, presentan su trabajo en cualquiera de nuestras regiones, exponiéndose a las furias «educadas» de juradillos petulantes.

Si pintores de un interés vivo considerable se encuentran en nuestras Nacionales con que lo importante es hacer almanaques, plástica para cajas de pasas, etc., etc., no es extraño que los jóvenes españoles, en provincias muy poco «empinadas» —desobedientes a la orden de Ortega—, vean rechazada de plano su auténtica inquietud.

Alguna vez hemos criticado la labor de Baqué Ximénez, para que profundizase en su obra. Este artista en Zaragoza, esforzándose y laborando, ha llegado en su camino a la realidad de este lienzo, «En el estudio», despreciado en una exposición regional. Cuadro que nosotros reproducimos para aliento del artista y como protesta contra la cazurrería y... la regionalidad.

Biblioteca Nacional de España

LOS PINTORES RUMANOS CONTEMPORANEOS

La pintura rumana en su corta vida, puesto que cuenta apenas con unos cien años de experiencia, ha demostrado poseer un rasgo muy meridional y muy occidental, que en el fondo la ha perjudicado, y que es el realismo casi absoluto, que ha impedido toda fantasía o abstracción en la pintura y al que se quiere interpretar como un rasgo de la peculiar psicología del rumano. El perjuicio es que la pintura rumana no ha utilizado las corrientes orientales o bizantinas—como hicieron algunos artistas de la escuela rusa de principios de siglo y también los búlgaros—, pudiendo dar al arte de esta forma un estilo más rico y diferenciado, sin limitarlo a recibir la influencia impresionista.

Stefan Popescu: «Paisaje»

En la segunda mitad del siglo pasado y en los primeros años de éste ejercía su hegemonía en la pintura el viejo y célebre maestro *Nicolae Grigorescu*, que preferentemente reproducía tipos populares de la aldea, que hoy a los ojos de un extranjero no tienen otro valor que el de documentos folklóricos, pero cuyas posibilidades estaban ya agotadas hacia 1895, a pesar de los numerosos discípulos que le seguían.

El que podemos llamar renovador de la pintura rumana es a un joven llegado de París en este año, *Stefan Luchian*, que había estudiado antes en Munich, y que se reunió con otros artistas jóvenes para dar la batalla a la escuela tradicional. Su agrupación «Artistas independientes» se opuso a los predecesores, al maestro Grigorescu, al romanticismo de Aman, al academicismo de Andreescu, e introdujo e hizo triunfar la escuela francesa, consiguiendo, sin embargo, que sus posteriores exageraciones y deformaciones no fueran copiadas, gracias al sentido de la realidad que tiene el rumano. Y así el rasgo más típico de la pintura en Rumania de nuestro siglo es una interpretación muy exacta de la naturaleza y gran atención al colorido.

Luchian sufrió como todos los iniciadores, llevó una vida trabajosa, de dificultades económicas, por causa de lo cual sus lienzos llevan el sello humano y cálido que él buscaba en los suburbios de Bucarest, donde vivía. Atacado de parálisis, quedó impedido, y no pudo hacer en sus últimos quince años más que bodegones y algunas figuras.

Entre los pintores que en aquella época fueron a París está el paisajista *Stefan Popescu*, que dió al impresionismo una fisonomía especial a través de su naturaleza lírica, especialmente en sus dibujos a tinta china, que son de gran mérito. Ha pintado muchos paisajes de Rumania y también de Africa del Norte y Francia, con un dibujo fuerte y delicado a la vez.

El impresionismo de *Teodoro Pallady* es más audaz y abigarrado, de pincelada breve y segura en la armonía total del cuadro, recordando alguno de los suyos a Cezanne.

G. Patrascu es por excelencia el pintor de estudio que se especializa en figuras y naturaleza muerta con un trabajo concienzudo, sin las líneas rápidas de Pallady. Es la suya una pintura saturada de colorido, que a veces resulta trágico y sombrío.

Otro impresionista que reúne las cualidades más propias de esta escuela es *Ion Steriade*, de pintura muy rápida, trazo definitivo, vivaz, del cual el crítico de arte Jorge Oprescu dice que es el más dotado pintor del país, comparándole con Manet. Steriade, que es más reciente que los mencionados, utiliza además del óleo otras artes gráficas y ha hecho numerosos paisajes de la costa del Mar Negro, una bella región que es el tema de interesantes lienzos de *Nicolás Darescu*, curiosos por seguir la técnica del «tachisme», separando las grandes manchas de color con diminutos espacios en blanco, y al que se podía considerar discípulo de Van Gogh.

Muy diferente a Darescu, por su preocupación en hacer un dibujo perfecto como base del cuadro, es *Camil Ressu*, rector de la Academia de Pintura de Bucarest. Utiliza temas de la vida campesina, pero sus cuadros, que por cierto no tuvieron mucha aceptación en el público rumano, poseen para nosotros, extranjeros, un valor documental, unido a una técnica moderna e interesante, que hacen de él uno de los grandes pintores rumanos.

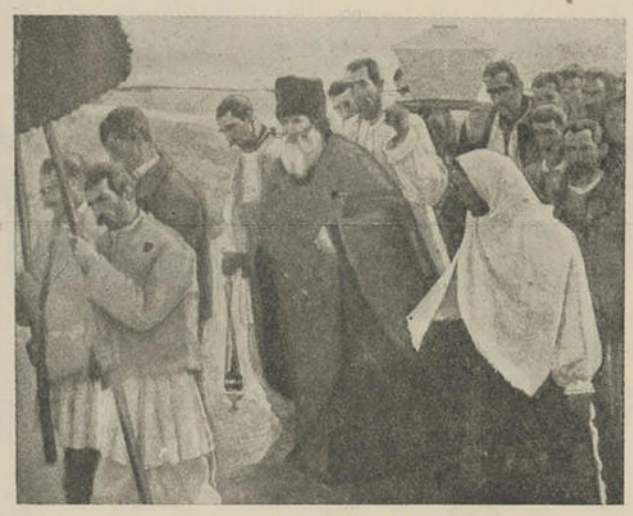
El retratista más conocido es *Eustatsiu Stocnescu*, que ha estudiado en los grandes pintores españoles.

Nicolae Grigorescu: «Campesina»

Primero dibujante y después atraído hacia el óleo, *Iser* deja en sus obras, aun las más recientes, huellas de su profesión de caricaturista. Visitó España, y entre los lienzos que lo recuerdan, encontramos paisajes mediocres de Burgos y Toledo y retratos con mantilla, que denotan perplejidad e incomprensión de lo español.

Entre los pintores más modernos merecen mención *Teodorescu, Marius Bunescu, Tonitsa*, que tiene un curioso estilo; *Sirato, Dimitrescu, Adam Baltsatu* y *Ghiatsa*, hijo de campesinos, a los que reproduce en sus cuadros con elementos del arte popular.

Las pintoras son numerosas. Citaremos sólo a *Elena Popea*, personalidad muy apartada de cualquier escuela; *Rodica Maniu*, cuyas escenas campesinas tienen trazos muy precisos, con un suave lirismo, que recuerda a



Camil Ressu: «Entierro en la aldea»

Millet, y *Cecilia Cutsescu-Storck*, que decoró la Escuela de Comercio de Bucarest con frescos llenos de vigor.

En esta rápida revisión de nombres de pintores rumanos no olvidaremos a *Alexis Macedonski*, que vive hace bastantes años en Mallorca y que en 1943 expuso en Madrid. Su obra es interesante, porque une a un impresionismo ya superado ciertas influencias bizantinas, que denotan una fantasía poco común en la pintura rumana, que mantiene su predilección por el realismo de tema y de forma.

J. E. ZUÑIGA

ENTREGAS

DE

ENRIQUE AZCOAGA

Es el libro donde este escritor ha resumido, al mismo tiempo que muchos de sus puntos de vista y opiniones relativas a la poesía, a la literatura y a la vida, sus conceptos más singulares sobre pintura y escultura.

Este volumen, magníficamente ilustrado por el pintor Pedro Bueno, se vende al precio de 12 pesetas en todas las librerías y en «Editorial Stylos», plaza de España, 5, Madrid.

Brújula

ESPAÑA

Madrid

El día 27 de octubre de 1945 falleció en El Plantío el conocido arquitecto Antonio Palacios, de la de San Fernando. Es autor de monumentos tales como el Palacio de Comunicaciones, Casino de Madrid, Banco del Río de la Plata, Mercantil e Industrial y Círculo de Bellas Artes, entre otros.

* * *

En el Concurso Nacional de Pintura de este año se ha concedido premios a Juan Barba, por «Sobre Aragón»; Vicente Chamorro, por «La sopa del convento», y a Enrique Segura. En el correspondiente a Escultura, se ha premiado a José Esteve y Fulgencio García, por «Pax» y «Esperando la barca», respectivamente.

* * *

Ampliando una noticia, referente al escritor Rafael Santos Torroella, anunciamos que el título de su próximo libro será: «Once pintores españoles». En él, el inteligente crítico de arte dedicará once capítulos de síntesis biográfica, estudio de la obra y bibliografía a los pintores siguientes: Benjamín Palencia, Pedro Bueno, Emilio Grau-Sala, Chicharro (hijo), Angeles Santos, Antonio Gómez Cano, Juan Antonio Morales, Rafael Zabaleta, Eduardo Vicente, Miguel Villá y Andrés Conejo.

Barcelona

Ha fallecido en Barcelona el pintor Nicolás Raurich. Contaba sesenta y ocho años de edad.

* * *

Magníficamente editado por la Librería Editorial «Argos», de Barcelona, hemos visto el libro que dedica a «Manolo» Rafael Benet.

* * *

En la Pinacoteca de Barcelona ha colgado sus pinturas S. Matilla.

* * *

R. Mas y Mas ha presentado un conjunto de marinas, flores y paisajes en la Sala Busquets, de Barcelona.

* * *

Con la vuelta de las exposiciones vienen celebrándose en esta ciudad, entre otras, las de Sisquella (Pares), Planasdurá (Vinçon), Alberto Mosella (Argos), Jaime Amich (Costa), Domingo Armengol (Pictoria), Martí-Torréns (Sala Rovira), F. Lloveras (Gaspar), A. Rosich (Augusta), Federico de Echevarría (Syra), J. Freixas Cortés (La Pinacoteca), Mateo Serra (Sala Busquets), Terruella (Gaspar), Cabrer (Galerías Españolas) y María M. de Olañeta (Pons Llobet).

* * *

En esta ciudad recientemente ha muerto el pintor asturiano Luis Bayón.

Canarias

El «Gabinete Literario» de Las Palmas de Gran Canaria anuncia un concurso de Bellas Artes, con carácter bianual, consistente en un premio de 10.000 pesetas para una obra de pintura y otro de igual cantidad para otra de escultura, de artistas nativos. Premios que se han de otorgar en el mes de abril, con motivo de la festividad de incorporación de Gran Canaria a España, día de San Pedro Mártir.

* * *

El profesor Laínez Alcalá tiene la intención de confeccionar, con los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna, de cuya cátedra de Arte ha sido nombrado recientemente propietario por oposición, el «Catálogo Artístico de Tenerife» y más tarde el de todo el archipiélago.

FRANCIA

«L'Amour de l'Art» presenta en su número de septiembre un estudio de Germain Bazin sobre el «Portrait du chancelier Seguier», por Le Brun, que fué adquirido clandestinamente por el Museo durante la ocupación alemana. La misma revista publica otro artículo sobre «Matisse entre Orient et Occident», de René Huygues.

* * *

Planteando la sencilla cuestión de si el arte debe de llegar al pueblo o el pueblo iniciarse en el arte, ha escrito Pierre Maulet un interesante artículo titulado «Contra un arte popular».

ESTADOS UNIDOS

Con el título «Arcane, 17», el surrealista francés André Breton ha publicado un libro, escrito según su fórmula favorita.

* * *

El pintor francés Max Ernst ha expuesto en Chicago.

* * *

El Museo de Arte Moderno de New York acaba de exponer 14 cuadros de Van Gogh, prestados por un pariente del pintor y representativos de las diferentes maneras del artista. Los famosos «Cypres de St.Remy» se han expuesto junto a «Champ de Blé», «La maison de Van Gogh en Arlés» y «El jardín de Daubigny».

* * *

De Nicolas Callas ha aparecido un estudio sobre la arquitectura española.

INGLATERRA

En Londres se ha podido ver recientemente en la Galería Wildenstein una exposición de 11 lienzos y tres esculturas, elegidos entre los mejores artistas suecos.

Biblioteca Nacional de España

La plástica en el cinema

Lección y ejemplo de Zuloaga

No ha mucho en estas mismas páginas escribía unas observaciones relacionadas con el cine y sugeridas por la muerte del pintor Gutiérrez Solana. El ala negra del azar quiere traernos de nuevo la ocasión de meditar parecidamente ante la presencia de la muerte, esta vez posada en la recia envergadura del que fué insigne pintor de España: Ignacio Zuloaga.

Vengo justamente de Zumaya, adonde me llevaron deberes profesionales. Hacía tan sólo cuarenta y ocho horas que el maestro se había despegado de este mundo, como un personaje más de sus cuadros cuando me era dado visitar sus lugares de trabajo y recreo íntimos. Sentía la desazón de no quebrar con mi instinto de curiosidad esa unción que pone la muerte en los ámbitos que fueron vividos plenamente y, sin embargo, mi deber era buscar todo pretexto o minucia que tuviese una posibilidad cinematográfica. Con la discreción que supe cumplir mi cometido, y mientras me alejaba de aquel taller y retiro de Zuloaga surgió ante mí como un gigantesco fantasma la idea de otro mucho más sugestivo cine condensado en la obra del gran vasco yacente.

Fué, en primer término, el recuerdo de la valiente y tenaz rebeldía que le hizo enfrentarse un día con un academicismo de la pintura que durante muchos años le negó el pan y la sal del honor oficial. La cerrada órbita de toda una vida decidida a no claudicar de su credo personal me hizo reflexionar sobre la magnífica intransigencia de los creadores que saben a dónde van cuando ven limpiamente para sí el mundo que Dios puso ante sus ojos. Esta primera lección de Zuloaga se extendía en mi pensamiento como válida para todos los hombres con afán de arte auténtico, porque no hay fórmula mejor del bien hacer que hacer lo que sentimos con fidelidad a nuestro temperamento. Y esto fué Zuloaga para mí: el artista que impuso su obra después de ser criticada con toda la mala fe de que es capaz la obcecación del espíritu fanático. Una fácil asociación de ideas me hizo sentir el dolor de un deleite no nacido de cierto cine español cuya vitola apenas se vislumbra.

Pero no era ya la simple exégesis aleccionadora de su vida, el ejemplo de su plástico verbo victorioso, sino la vida misma que ha dejado en sus lienzos, lo que me daba como presentimiento de la posible ruta pareja que, un día, alguien ungido por la Gracia pudiera iniciar con idéntico propósito de decir a nuestro país: España y los españoles también son así. Y, sin embargo, este posible azar tendría en la confrontación de muchos de los cuadros zuloaguescos el contraste de un cine mejor, dirigido por el que, genialmente, supo ver cómo cierta alegría de raza española tiñe de negro el cielo y la rosa.

Han coincidido Azorín y Eugenio d'Ors ante esta triste ocasión en apreciar el fenómeno Zuloaga vinculado al mismo problema estético de otros artistas de su generación. También se reprochó al pintor vasco, durante mucho tiempo, el carácter literario de sus cuadros y una miope apreciación de la obra de Azorín la presentó como pictórica. Lo cierto es que la pléyade de artistas del 98—aceptemos cómodamente la designación—puso en su obra, ya fuese lienzo o libro, una intención que participaba en distintas proporciones, recíprocas a su específica disciplina, del concepto plástico o literario. Descartando la improcedencia de explayarme aquí sobre esta contingencia, me contentaré con apuntar, una vez más, a ese problema de Zuloaga y Baroja o de Valle-Inclán y Solana, como hacia el clima filosófico determinante de este arte que hoy llamamos cinematógrafo (1). El hecho de la pintura literaria, que para los viejos críticos de arte constituía un grave pecado, para mí significa exactamente cine, intuído, si se quiere, pero cine preciosamente intuído también por este ingente vasco—que Dios tenga en su paz—y que no gustaba de ir ni al cine ni al teatro.

El, y tal vez conmigo muchos de vosotros, espectadores de cine español, sabemos muy bien su por qué.

LUIS FIGUEROLA-FERRETTI

(1) El hecho de que esta tesis no se aplique con verosimilitud al nacimiento del cine español no modifica en ápice mi afirmación. Más exactamente podríamos decir refiriéndonos a otro país donde tuvo exacta vigencia este fenómeno: *Flaubert y Manet o Balzac y Courbet.*

«La dama desconocida»

ROBERT SIODMAK

O LA REVALORIZACION DE LA IMAGEN

Por J. G. DE UBIETA

MAS de una vez hemos insistido en la conveniencia de variar el, para nosotros, rumbo peligroso que había tomado el cine. La pantalla ha ido, poco a poco, desembocando en un mal remedo del teatro. Pasada la época de las primeras experiencias del *talkie*, se ha debido meditar más—tanto por los productores como por los directores—sobre las nuevas posibilidades del arte cinematográfico. Consciente o inconscientemente, se ha adulterado éste de tal forma que el aficionado duda de una catalogación que él mismo concedió al espectáculo inventado y divulgado por los hermanos Lumière.

De la actual posición del cine no cabe culpar, en definitiva, al micrófono. En general, se ha escogido el camino más fácil. El cinematógrafo es un problema considerado como arte, como lo es la pintura, la escultura o la música. Un eterno problema. Pero es mucho más cómodo no tratar de resolverlo.

Así se han llegado a supervalorizar aspectos del cine primitivo, en disonancia con las fórmulas elementales y clásicas del arte de las sombras; por ejemplo, en el caso de la obra de Sam Wood *Sinfonía de la vida*, en el que la «innovación» del explicador—acertadamente comentada ya por Antonio Barbero—sirvió para abrir la boca a todos los pseudocríticos del mundo.

No hace mucho se han proyectado en Madrid dos films que marcan un viraje en la equivocada ruta cinematográfica y que sitúan a la pantalla en el camino de la revalorización de la imagen: *La dama desconocida* y *El sospechoso*. La circunstancia de que estas dos muestras sean del realizador Robert Siodmak hace que la personalidad de éste cobre inusitado brillo dentro de la actualidad cinematográfica.

Aunque se divague sobre si el cine es o no literatura—sobre esto ha realizado un inteligente estudio Gonzalo Anaya en las páginas de *El Español*—, lo cierto es que el cine es ante todo imagen. (La modalidad de la radiación de los films certifica esta aseveración, ya que nadie se da por satisfecho con la «audición» de una película, sino que necesita la «visión».) El sonido, e incluso el color, no son nada más que complementos, muy accesorios por cierto, en el arte expresivo de la imagen. Y así lo ha entendido Robert Siodmak.

La dama desconocida y *El sospechoso* nos devuelven al cine

«El sospechoso»

puro: la palabra queda bien postergada en la unidad total; en cambio, adquiere importancia decisiva la conformidad plástica de cada imagen, de cada «secuencia». Los valores del sonido están justipreciados adecuadamente en una perfecta compensación del diálogo, de la música y de los silencios (¡qué maravilloso concepto del cine se refleja cuando Siodmak emplea la imagen del hombre en la calle y en la noche!). Pero la luz y la sombra son, en realidad, los elementos que prestan un valor inexcusable a las citadas películas en estos momentos en los que la imagen se halla en el cinematógrafo un tanto desvalorizada.

ACADEMIA AIRE LIBRE

CLASES DE PINTURA, DIBUJO y COMPOSICION

Profesores:

JOAQUIN P. MOZOS y J. BARBA

1.er CURSILLO:
1 de diciembre a 28 de febrero

MATRICULA:
CASA MACARRON
Jovellanos, 2. - De 10 a 11 y de 4 a 5

CINE-CLUB C. E. C.

El Círculo de Escritores Cinematográficos inauguró sus sesiones de cine-club el pasado día 21 *de noviembre, con el estreno del film* Tiempos pasados, *de Mario Soldati, y de la proyección de* El chico, *de Charlie Chaplin. El segundo programa tuvo por base* Don Quijote, *de G. W. Pabst, y en el tercero se revisó* Rapto, *de Dimitri Kirsanoff. Como complementos se programaron* Sinfonía en azul, *ejemplo de cine abstracto, realizado por Oskar Fischinger*; La leyenda de sor Beatriz, *de Jacques de Baroncelli*; El asesinato del duque de Guisa; Rodin, *documental sobre el gran escultor, de René Lucot*; Un día en Santiago, *de Christian Anwander, y* Don Juan Tenorio.

En estas sesiones se demostró, ante todo, el enorme interés que mueve la inteligente labor del C. E. C. Y entre todos los films proyectados, es necesario que en próximos números comentemos como se merece Rodin, *maravillosa muestra de cine documental, programado por vez primera en España.*

Biblioteca Nacional de España