

Año I. Número 6

15 de septiembre de 1945

Velázquez, 57 - Teléfonos:

55774 y 61190

M A D R I D

Número suelto:

UNA PESETA

Suscripción anual: 22 ptas.

Sale los 1 y 15 de cada mes

CARTEI

de las artes

EN ESTE NUMERO:

DEL ARTE Y DE LO BELLO, por David Ingres.

NOTAS SOBRE LA PINTURA ITALIANA CONTEMPORANEA.

EL ARTE MODERNO, por Pablo Picasso.

LOS ARCAISMOS, por Juan Eduardo Cirlot.

PINTORES

POETAS

JOSE MORENO VILLA

POR PEDRO SALINAS

José Moreno Villa. Pellizcándose el bigotillo negro, mientras le caen de los ojos dos chispas de zumba malagueña. Todas las tardes, con la seguridad del astro por su órbita, iba a tomarse su cervcecita. Donde más le recuerdo es en Alt Heidelberg —en la cervecería de la calle Zorrilla, en Madrid—, sentado solo en un rincón, yendo y viniendo del tarro de cerveza alemana al cigarrillo—hechura de Norteamérica—, columpiándose regaladamente entre trago y chupada.

¿Era ese vaivén de lo tudesco a lo yanqui símbolo acaso de las andanzas de su vida? Cerveza: mirada atrás, hacia su primera salida de España, regusto de sus días de estudiante en Friburgo. Pitillo: humo azulado, dibujante de indecisos agujeros, presagio de lo que le estaban tejiendo en los telares del tiempo: Jacinta la Pelirroja, la norteamericana arquetípica, Nueva York, el Nuevo Mundo, cuna de todos los tabacos.

No le gustaba ser sumando de grupo o tertulia. Ni iba en busca de la gente, ni la rehuía. Un poco apartado, pero no zahareño, apartamiento natural, sin afectación, como todo lo suyo. Así que verlo da una alegría de sorpresa, de encuentro casual con forastero, de «¡Hombre, cuánto tiempo sin vernos!»

Y es que él tenía un mundo chico suyo, allá en el torreón del Hipódromo, en una proa de la Residencia de Estudiantes. No era verdad eso de que ya se le había olvidado la química que fué a estudiar a Friburgo. Su cuartito era oficina de alquimia y crisopeya, con hornillo de atañor, y probetas, cucúrbitas y matraces —nadie los vió nunca, pero yo sé que estaban allí—, y como había encontrado la fórmula mágica de la transmutación de las materias, se pasaba las horas trocando poesía en pintura, pintura en poesía.

Manipulaba diestramente unas cuantas visiones poéticas, y se le volvían un lienzo con gracias de bulto, extraños seres pintados. O atacaba con ácidos misteriosos unas imágenes pictóricas, que se le disolvían en flúidos poemas. ¡Cuántas veces he temido que ese cuadro que él me regaló—El árbol de las joyas—, que yo tengo en mi casa colgado encima de la chimenea, no estuviese allí más una mañana al levantarme, y en cambio apareciera en su hueco de la pared un poema, lírico precipitado de la pintura ida!

Cuando menos lo esperaba lo encontré en Washington, en el salón regentado por los amigos Gloria y Fernando, con una barba blanca tan temblona, tan falsa, que hasta su misma mirada se le reía de ella, un poco más arriba. No podía ser suya. Me lo expliqué todo. Como es, además de pintor y poeta, historiador del arte, estaría ahora estudiando algo del Greco, y para circular con mayor facilidad entre sus personajes, le había robado a alguno esa barba, para usarla a modo de contraseña. ¿De qué Greco será, de qué Museo faltará, una barba espectral, una llama fría? Y tan cierto era mi barrunto, que cuando un año más tarde le vi, llevaba el mentón limpio, con concienzuda rasura del residente antiguo, y lo que le caía de la boca eran unas palabras, sin una cana, intemporales y felices:

—¿Sabe usted que me voy a casar con Consuelo?

Me lo decía con su sonrisita inalterable, en aquel sotabanco donde él vivía, y que daba a una azotea. Mi «azoteilla», la llamaba él. Y la palabra, tan andaluza—Carmona, Ecija, Osuna, matas de claveles, camisillas tendidas al sol—, con el diminutivo, tan andalucísimo, temblaba en el maravilloso aire del valle de Méjico, como una querecña disparada, sin querer, hacia su Bética natal.



Pedro Pablo Rubens: El pintor con Isabel Brant.

DE LA NATURALEZA AL ARTE

POR AMÉDÉE OZENFANT

La obra debe dar la impresión de haber obedecido a la voluntad profunda de la Naturaleza. (No quiere esto decir que le sea preciso atenerse a las usuales apariencias.)

Para esclarecer esta vaga fórmula, es muy significativo este ejemplo: Pintemos de violeta y de verde una estatua de Faraón. El efecto es ridículo; hemos estropeado una bella cosa orgánica. Y, sin embargo, es corriente en nuestros días ver estos defectos, que añaden cierto picante a algunas pinturas—¡ay!—por muy poco tiempo.

De modo que al admirar un objeto natural, ¿es solamente porque actúa en nosotros la melodía de las formas y de los colores? Es, ante todo, porque tenemos un instinto, y a veces un conocimiento más o menos claro de la ordenación del Universo, y el objeto que admiramos la satisface, dejándonos leer esta adaptación.

Diderot escribió esta frase sorprendente, muy *esprit nouveau*: «Miguel Angel dió a la cúpula de San Pedro, en Roma, la forma más bella posible. El geómetra La Hire, sorprendido ante esta forma, traza su perfil, y encuentra que este perfil es la curva de mayor resistencia. ¿Qué inspiró esta curva a Miguel Angel, entre la muchedumbre de otras que podía escoger? La experiencia cotidiana de la vida. Es ella la que sugiere, con la misma seguridad al maestro de obras que al sublime Euler, el ángulo del puntal con el muro que amenaza ruina; es ella la que le enseña a dar al aspa del molino la inclinación más favorable al movimiento de rotación.»

Esto nos explica por qué los autos, los aviones, los buques, los caballos de carreras, son más simpáticos a medida que se afinan para eludir la resistencia de fuerzas que sentimos y sabemos que se oponen a su velocidad. Parejamente, nuestras obras deben obedecer a tales naturales prescripciones: pequeños universos que el hombre, en su carrera, hace concordar con el grande.

El mar es movedizo; en el monótono infinito nada fija nues-

tra mirada; de pronto una ola define su concha perfecta. El mar ha cumplido un gesto exacto. Se diría que todo el océano se resume en esta ola bien lograda. La Naturaleza parece, a veces, conseguir un tipo, es decir, realizar una idea clara. Se ha seguido una ley, leemos un verso normal de la Naturaleza que rima con nuestra geometría.

La Naturaleza interviene en el arte, y nos obliga a trazar las formas que ella sigue en sus génesis. Todo parece crecer siguiendo, formas matemáticas, que son justamente, las formas elementales del lenguaje, del arte, de todas las artes. Esto es sorprendente, pero lo contrario sería incomprensible. Lo que más sorprende es esa sorpresa: ¿Cómo la geometría, el álgebra, calcos abstractos del Universo concreto, podrían dejar de revelar coincidencias entre nosotros y el Mundo?

Esta es la razón, en grado más alto, de no ser libre el arte. Para que una obra sea bella, es preciso que se cumpla cierto acuerdo entre el hombre y la Naturaleza. Las bellas cosas naturales son arte nativo. La Naturaleza, el instinto y el espíritu llegan, a veces, a las mismas formas, y se confunden con las que nos conmueven. Cuando el artista acierta con una de sus maravillas, quizá descubre las abscisas y ordenadas del mundo perceptible, o, mejor, las de nuestro yo profundo, lo que es todo uno.

(Yo adelanto: Las formas ¿serán consecuencia de una especie de llamada del vacío? La materia, es decir, las ondas más densas, parecen infiltrarse en los espacios de menor resistencia, y allí lograr un molde: entonces es cuando las distinguimos.)

Que el mundo es más bello y más conmovedor, concebido como una palpación etérea de esas ondas, que lo son todo, y, sin embargo, no son nada si la ley no las amolda a estructuras que las hagan perceptibles a nuestros sentidos y a nuestro espíritu, asimismo adaptados a la estructura universal, a nosotros, que del caos hacemos un mundo, producto del arte, el cual, en respuesta, nos revela nuestra propia estructura.

Sólo percibimos estructuras. Por eso el Mundo no es sino estructuras, y el dios de los hombres es el artista. Esta frase tiene doble sentido; lo concedo: analogía, cábala.

La menor cosa del mundo, la menor nota sonora, la menor forma, la menor idea, se acomoda a una ordenación universal, de la cual los Titanes del espíritu nos han dado la ecuación plausible. Panteísmo de la ley de las ondas. Dios, en suma, que vibra, y de quien cada vibración fundida en un ritmo, es un individuo. Obra de arte, estructura de doble consecuencia: enlace con el Mundo, enlace con el hombre.

El artista debe tener noción de estas relaciones. Esta gracia del espíritu confiere a las obras resonancias para estos aparatos receptores: los sentidos, el espíritu, el corazón. El mundo no cabe en los diez dedos de un artesano; sólo el espíritu tiene el poder de enlazar *únicamente* las apariencias contradictorias, y el de fundirlas en la unitaria. Esta fusión es el arte. No hay arte verdadero sin este espíritu.

Todos los grandes espíritus de siempre, y en todas las artes, son aquellos para quienes el Mundo de las apariencias no es sino un aspecto melódico de la armonía universal. Para un poeta—escribía yo una vez—o para un pintor, o para un sabio, o para un músico, un vaso con agua no es solamente un vaso con agua.

Si la imaginación es perezosa, es preciso contemplar un cristal de roca; sostener un hacha de piedra; meditar en las seis fórmulas einsteinianas que ligan todos los fenómenos posibles; escuchar a Bach, y basta con mirar crecer una modesta judía. Entonces se produce en nosotros un misterioso trabajo, percibimos sílabas naturales que llegan al corazón inexplorado de nosotros mismos, y sin que sepamos cómo, nos descubren las analogías de todas las estructuras. Participación con la abeja cuando vemos su colmena: ¿sabe la abeja lo que es una estructura? La realiza. Es nuestra relación. La misma Naturaleza, sin el auxilio del insecto o del hombre, realiza la tolva de sal; es nuestra relación con ella; transfiguramos los bloques de cristal salino en gran escalinata de Versalles, subimos los peldaños en espíritu. Inversamente, la escalera se convierte en cristal. Una flor no es ya una sonrisa de la Naturaleza, ni 5,75 en la tienda de la florista, sino ondas magnéticas orientadas siguiendo ciertos ejes, y tan rápidas, que se truecan en materia, en color. Que el color de la rosa sea una onda de una particular frecuencia, como sin duda lo es también su aroma, es acendrarla más.

La realidad se metamorfosea en una prodigiosa sociedad de vibraciones obedientes a ecuaciones majestuosamente simples.

Lejos del materialismo, este inmaterialismo. Alta la cabeza, los pies en la tierra, buscar normas bajo todos los aspectos; organizar formas elementales en estructuras conmovedoras, fijas para la eternidad.

Se enseña en los *ateliers* y en los cenáculos, tan pronto la ruptura con la Naturaleza, como la «vuelta a la Naturaleza» por los más limitados y materiales sentidos. Al contrario de las dos ten-

(Pasa a la página 8)

Primer Salón Nacional de Acuarela

LA FOTOGRAFIA

OTOÑO DE 1945

La Agrupación Española de Acuarelistas de Madrid, la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña, la Agrupación de Acuarelistas Vascos y los Acuarelistas Canarios, organizan este importante Certamen, que tendrá lugar en Madrid durante el próximo mes de noviembre, en los salones de la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Pueden acudir con sus obras cuantos artistas nacionales o extranjeros residentes en España lo deseen.

Los envíos individuales podrán ser hasta de seis obras, para que se seleccionen tres como máximo, número preciso a que se contraen los envíos colectivos.

Los envíos de las Agrupaciones organizadoras de provincias vendrán seleccionados por cada Entidad para su exhibición y constarán de tres obras por autor como máximo.

Las acuarelas, sin limitación de tamaño, se presentarán montadas con marco y cristal, con o sin passe-partout.

El envío de obras ha de efectuarse del 10 al 20 de octubre de 1945, a nombre del Secretario de la Agrupación Española de Acuarelistas, y deberán ser entregadas, libres de todo gasto, en el local de la planta baja del Museo de Arte Moderno, Avenida de Calvo Sotelo, 24, de diez a una de la mañana, previo recibo, que servirá para retirar las obras una vez clausurada la Exposición.

Los temas de las obras son completamente libres y su ejecución ha de ser precisamente a la acuarela, en su más pura acepción, no admitiéndose las que por su asunto puedan herir sentimientos de decoro.

Cada autor especificará en el boletín de inscripción los títulos de los cuadros y su precio de venta, si así conviene al artista, quedando en ese caso un 10 por 100 del importe de lo vendido a beneficio de las Entidades organizadoras.

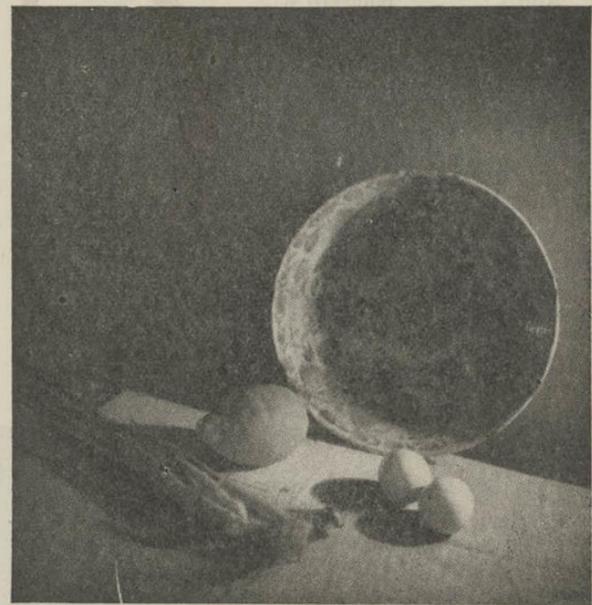
Los señores asociados a las Agrupaciones organizadoras no pagarán cuota de inscripción por sus envíos. Los no pertenecientes a ellas satisfarán 20 pesetas como cuota de inscripción.

El Jurado de admisión y colocación estará compuesto por los Presidentes de las Agrupaciones organizadoras, con facultad de delegar; un miembro de la Asociación de Pintores y Escultores, un miembro de la Sociedad de Amigos del Arte y el Secretario de la Agrupación Española de Acuarelistas, que actuará de Secretario en dicho Jurado.

Este Jurado elegirá las obras de los envíos no seleccionados y se ocupará de la colocación y distribución de las acuarelas en las diversas salas teniendo en cuenta su importancia, el alto nivel del conjunto de la exhibición y las condiciones del local. Sus decisiones son inapelables.

Los envíos deberán retirarse dentro de los quince días siguientes al de la clausura de la Exposición, eximiendo de toda responsabilidad a los organizadores el incumplimiento de esta cláusula. Se tratarán con el mayor cuidado posible, pero no se responde de los deterioros que sufran por causas ajenas a la voluntad de los organizadores.

Toda correspondencia referente a este Salón debe dirigirse al Secretario de la Agrupación Española de Acuarelistas, calle del Rollo, número 2, Madrid.



«Bodegón», por J. Núñez.

INTERVIUS FALSAS

AL HABLA CON EL PINTOR MORCILLO

El pintor Morcillo, en contra de lo que su apellido sugiere, es un hombre más bien delgado y alto. El señor Morcillo, después de pintar muchas «zahoris», muchos lebrillos y muchos desnudos sedosos, está en Madrid. Ha venido a comprar un melón de Villacornejos, un botijo de la tierra, espárragos trigueros de los que en Aranjuez se cosechan, y en posesión de elementos tan valiosos, quiere pintar un bodegón para el Salón de Otoño sobre un mantón de Manila de los de postín. Odia la publicidad y a los que no creen en su impresionante pintura. Toma chocolate a la española, porque ama todo lo espeso, y descansa en un café conocido de la calle de Alcalá. Cuando ve a don Eugenio Hermoso, runrunea para sus adentros: «No he visto viejo más presumido ni más manifestante». Cuando le hablan de los «críticos de arte», suele decir, como todos los plásticos no bombeados suficientemente, que son incapaces, y que tal y que cual. Toma rape, prefiere las mujeres que hacen bolillos y anora los tiempos de dona Emilia Pardo Bazán, Clemenceau y la Mata-Hari. Para el pintor Morcillo lo demás es... lo demás. Estancado en pintura como tanto «maestro», según todo el mundo sabe, no se explica casi nada de lo que al verdadero arte se refiere. Y así...

—Estoy harto de que se hable de Vila Puig y no se cuente conmigo. Yo no doy comidas, como don Marceliano Santamaría, porque mi pintura es una pintura de brillo, maravillosa, de lo más decorativo y de lo más oriental. Ya sé, ya sé que no le gusta nada al bueno de Vázquez Díaz. Pero tampoco me gusta a mí José Francés. El invierno que viene me voy a presentar a todas las colectivas con más repollos y más zanahorias que cualquiera de mis compañeros. Y como mis naturalezas muertas van a tirar de espaldas, estoy dispuesto a que se cree «la acelga de honor».

—A propósito de las acelgas, señor Morcillo...

—Detesto la pintura de Pedro Pruna.

—Nosotros quisieramos...

—¿Qué quieren ustedes? Ustedes no quieren nada, mamarrachos. Ustedes tienen la culpa de que las gentes empiecen a desconfiar de un arte como el mío, que no es porque yo lo diga, pero me parece mucho mejor que el de esos pintores que se acercan a los ministros para valer un poco más. Yo sólo me acerco a la belleza. Yo sólo creo en la belleza resplandeciente, diariamente ennoblecida por el «sídel». No he tenido que ir a Hollywood, como cierto «afrancesado» que todos conocemos, para universalizar mi arte. No me he tenido que venir a mi tierra, cuando nadie quería saber nada de mis cosas en Francia, para ser un «valor regional».

—Pero, a pesar de todo eso..., ¿cuál es su poeta preferido?

—El Tebib Arrumí.

—¿Cuál su novelista?

—Doña Concha Linares Becerra y Pérez Escrich.

—¿Como articulista de fondo, considera a...?

—... Don Cristóbal de Castro, excepcional prosista.

—¿Le horroriza la bomba atómica?

—Tanto como el Museo del Prado.

—¿Cuál es su opinión sobre Picasso?

—Idéntica a la que él tiene de mí.

—¿Ha elegido usted el autor de su monumento?

—Don Mariano Benlliure, mago del rizo y del caracolero escultóricos.

—¿Por qué no pensó en don Aniceto Marinas?

—Porque le considero un «vanguardista» sin solución.

—¿De no haber pintado todo lo que ha pintado, qué hubiera hecho?

—Escribir El niño judío, El asombro de Damasco y Las mil y una noches.

—¿Cuál es su actor predilecto?

—¡Rambal!

—¿Su flor más preciada?

—El clavel reventón.

—¿Sus diarias lecturas?

—José Zorrilla y Gabriel y Galán.

—¿Qué le ha parecido a usted el último Congreso de artistas celebrado en Madrid recientemente?

—Una delicia, una delicia... Pero más inútil que el tafetán.

—Después de todas sus interesantísimas y falsas manifestaciones, ¿quiere usted contarnos alguna última cosa?

—No.

—¿Por qué?

—Porque en su revista no me harían la propaganda que le interesa a mi inmediata producción... Estoy terminando la versión «morcillesca» de La Lirio, tríptico con el que pienso dar pasto a todas las cupletistas, cuando se censan de explotar la pintura cetrina, azulona y ojerosa de Romero de Torres... Pero ustedes son muy «finos» y muy «intelectuales». Y serán capaces de decir que me he debido inspirar en aquel cuadro de don Eduardo Chicharro que se titulaba La madre de la modelo, o contra el garbanzo no hay razones. ¡No declaro nada! ¡No quiero nada! Déjeme soñar en mi próximo bodegón del Salón de Otoño, al que no sé si añadirle una cebolleta, para componer...

(Pero, ¡ay!, lector; cuando nosotros nos ponemos a hacer eso que los periodistas llaman periodismo, creemos en la indiscreción. Y ¡zas!...)

La pintura, desde hace mucho tiempo, ha gustado de una manera excesiva de algo que a la pintura va muy mal y que se llama «la memoria». El pintor, por arte y magia de un engrandecimiento insufrible, había dejado de considerar que la «reverencia», el homenaje cordial que el artista rinde a la vida y al mundo, es la virtud determinante de ese arte que nació de una mirada sabia y de un ambicioso corazón. El hecho de pintar de memoria, de que la mayoría de los pintores no supiesen demasiado en qué consiste la indispensable embriaguez ante lo natural, el perderse en la vida para recobrar a la misma y recobrase en el equilibrio creador del espíritu, implicó, como es lógico entre nosotros, la decadencia de la acuarela. Y mientras el «guache»—sin que esto suponga demérito para tan noble manera—adquiere en el mundo contemporáneo un auge que corresponde al del llamado expresionismo, al de lo que por un lado u otro siempre es tieso, envarado, almidonado y no sobrante de fresco, el pintor español no pinta acuarelas, no mira su contorno de una manera venial ni testimonial con elegancia y donaire esa espuma o milagro que eternamente libera el profundo mar de las cosas.

La acuarela decae cuando en arte decae la frescura. Aunque pequemos de machacones e insistentes, la acuarela no puede usarse como procedimiento cuando los pintores no tratan de re-

verenciar la fragancia de la vida y del mundo, que nos envuelven en abrazo cautivador. Pero en el momento que en España se intenta un renacimiento de la acuarela, no es el «procedimiento» lo que específicamente nos interesa, sino el objetivo espiritual del pintor que determina el procedimiento. La acuarela no puede renacer entre nosotros como manera, sino como consecuencia de una actitud. Siendo esa actitud, esa necesidad de aprender a mirar nuestra circunstancia con toda la ambición y cariño que reclama el corazón del pintor, lo que debe estimularse en estos instantes, en los que de vuelta las gentes de un oficio ingrato, áspero, seco y antipático, necesitan—aunque la cosa parezca perogrullesca—aprender a enfrentarse con el mundo, aprender a embriagarse con su vibración. La acuarela, planteadas las cosas en este terreno, es una magnífica escuela de regeneración plástica. El cultivo de la acuarela puede iluminar la conciencia de tanto pintor perdido por el laberinto del oficio en este mundo de hoy. Si el artista que concurre al Primer Salón Nacional de la Acuarela comprende lo que el cultivo de la acuarela le exige.

Muchas veces, frente a tanta y tanta acuarela fracasada, frente a esas acuarelas comidas por el «procedimiento»; por la destreza, por todo aquello que en pintura debe existir sin existir, nos hemos llegado a preguntar: ¿Cuál es la realidad sobre la que actúa el acuarelista? ¿Hasta dónde penetra con su apasionamiento en el terreno de la dimensión? ¿Capta la acuarela como la fantasmagoría viva del mundo y de las cosas, o nos revela con sencillez, por el contrario, la síntesis del mundo que encuadra, la esencia de la vida que reverencia como testimonio fugaz? Y siempre, cuando de una acuarela se trata, recordamos—y recomendamos—lo ocurrido a aquel tremendo acuarelista, que una tarde, mientras el mar se ocupaba en sus trajes, no pudo concluir la tarea comenzada a mitad de la mañana porque el sol, al acariciar amorosamente los muros de unas casas de pescadores, cambiaba éstas constantemente, las transformaba de raíz, determinando tantas acuarelas como minutos de tiempo pasaban.

El cuento nos dice que la acuarela no puede considerar lo que refleja como algo logrado, enmascarado, con corteza y piel consistentes, sino como a un perpetuo fluir. El cuento aconseja al acuarelista despistado—despistado por culpa de esas gentes para quienes en pintura todo es cosa del oficio, aunque el corazón del artista sea de carretero o de vendedor—que pintar a la acuarela tiene mucho de historiar lo fugitivo, de captar lo marcesible, de perennizar a base de gracia y elegancia, de jugosidad y de cosa aérea, la vida misma, esa vida que pasa descubierta por una luz propicia, por una luz que revela en el instante necesario para el acuarelista todo el secreto de cierta realidad. No es posible creer por más tiempo que la acuarela es arte secundario, poco notable, al servicio de la superficialidad y de lo amable peor. Y pensar que si la pintura exige, para realizarse plenamente, que el pintor sea una conciencia viva capaz de registrar en pocas pinceladas la flor y la causa de la realidad que eleva a categoría, la acuarela, que se inventó probablemente para dar fe de ese milagro constante y transitorio que es la existencia, requiere que el pintor que la cultiva no sólo esté enterado de que con ella cobra cuerpo—cuerpo grácil, fluido, casi impalpable—la frescura, sino que para reverenciar la frescura es preciso dejarse la retórica, el oficio y las maneras en casa y pintar con el corazón renacido de verdor.



—Yo quería hacer una Venus, pero como lo único que me salió bien fué las piernas...

DEL ARTE Y DE LO BELLO

No hay dos artes; solamente existe uno: aquel que tiene por fundamento lo bello, eterno y natural. Los que buscan otros, se engañan y de la manera más fatal. ¿Qué es lo que quieren decir estos pretendidos artistas, que apresuran el descubrimiento de lo nuevo? ¿Hay algo realmente nuevo? Todo está hecho, todo ha sido hallado ya. Nuestra tarea no es, pues, de inventar, sino de continuar, y tenemos bastante que hacer sirviéndonos, a ejemplo de los maestros, de estos innumerables tipos que la Naturaleza nos ofrece constantemente; en la interpretación con toda la sinceridad de nuestro corazón; en el ennoblecimiento por este estilo puro y firme, sin el cual ninguna obra tiene belleza. ¡Qué absurdo creer que las disposiciones y las facultades naturales pueden comprometerse por el estudio, por la imitación también de las obras clásicas! El tipo original, el hombre, permanece; no tenemos sino consultarle para saber si los clásicos han tenido o no razón y si, empleando los mismos medios que ellos, mentimos o decimos verdad.

No se trata de descubrir las condiciones, los principios de lo bello. Se trata de aplicarlos sin que el deseo de inventar nos haga perderlos de vista. La belleza pura y natural no tiene necesidad de sorprender por la novedad: le basta con ser la belleza. Pero el hombre es aficionado al cambio, y el cambio en el arte es a menudo la causa de la decadencia.

El estudio o la contemplación de las obras maestras del arte no debe servir sino para hacer a la Naturaleza más fructífera, más fácil; no debe rechazarla, siendo la Naturaleza de donde todas las perfecciones emanan y se originan.

Es en la Naturaleza donde se puede encontrar esta belleza, que constituye el gran objetivo de la pintura; allí se debe buscar y en ningún otro sitio. Y es también imposible formarse la idea de una belleza aparte, de una belleza superior a la que la Naturaleza nos ofrece, que acaso pudiera ser concebida por un sexto sentido. Nosotros estamos obligados a establecer todas nuestras ideas, hasta la del Olimpo y sus divinos habitantes, tomando pie de objetos puramente terrestres. Todo el gran estudio del arte consiste, pues, en aprender a imitar estos objetos.

La principal y la más importante partida de la pintura es el saber lo que la Naturaleza ha producido más bello y que más conviene a este arte, para hacer la elección siguiendo el gusto y la manera de sentir de los antiguos.

Es necesario recordar que las partes que componen la más perfecta estatua no pueden jamás—ninguna en particular—sobrepasar a la Naturaleza, y que nos es imposible elevar nuestras ideas por encima de las bellezas de sus creaciones. Todo lo que podemos hacer es llegar a realizar la unión. Hablando estrictamente, las estatuas griegas mejoran la Naturaleza, porque en ellas se han reunido todas las bellas partes que la Naturaleza congrega extrañamente en un mismo sujeto. El artista que así procede es admitido en el santuario de la Naturaleza. Goza de la visión de los dioses y conversa con ellos; observa la majestad como Fídias y aprende el lenguaje para transmitirlo a los mortales.

Fídias llegó a lo sublime corrigiendo consigo misma a la Naturaleza. Con ocasión de su *Júpiter Olímpico*, se sirvió de todas las bellezas naturales reunidas para conseguir lo que se llama, con frase poco afortunada, lo bello ideal. Esta frase no debe ser concebida sino como expresión de la asociación de los más bellos elementos de la Naturaleza, tan difícil de encontrar en aquel

grado de perfección. No hay cosa superior a la Naturaleza en cuanto bella, y todos los esfuerzos humanos no pueden mejorarla, ni aun igualarla.

Estudad lo bello de rodillas.

No se llega en arte a un resultado honroso sino llorando. Quien no sufre, no cree.

Rendid a vuestro arte culto religioso. No creáis que puede producirse nada bueno o que se le acerque sin elevación de espíritu. Para formaros en lo bello no veáis sino lo sublime. No miréis a la derecha ni a la izquierda y mucho menos hacia abajo. Id con la cabeza levantada hacia los cielos, en vez de inclinarla hacia la tierra, como los puerocos que buscan en el barro.

Las obras maestras no fueron hechas para deslumbrar. Lo fueron para persuadir, para convencer, para entrar en nosotros por los poros.

Las malas costumbres lo matan todo. En la Naturaleza no existen.

Poussin acostumbraba decir que observando las cosas el pintor se torna hábil, en tanto que se fatiga copiándolas. Sí, mas es preciso que el pintor tenga ojos.

La cuestión estriba en ser dirigidos por la razón, para distinguir lo verdadero de lo falso, cosa que no puede llegar sino aprendiendo a ser exclusivo, lo que se logra por el cultivo continuado de sólo lo bello. ¡Oh, el divertido y monstruoso amor de querer igualmente a Rafael que a Murillo!

En las imágenes del hombre pena el arte; la calma es la primera belleza del cuerpo, lo mismo que en la vida la sabiduría es la más alta expresión del alma.

Procuremos complacer para mejor imponer la verdad. No se cazan moscas con vinagre, sino con azúcar.

Mirad aquello (el modelo vivo): es como los antiguos, y los antiguos, como aquello. Se trata de un bronce antiguo. Los antiguos no han corregido sus modelos, porque no los desnaturalizaron. Si traducís sinceramente lo que está allá, procederéis como ellos y, como ellos, llegaréis a la belleza. Si seguís otra marcha, si pretendéis corregir lo que veís, no llegaréis sino a lo falso, a lo feo, a lo ridículo.

Cuando faltéis al respeto que debéis a la Naturaleza, cuando os atreváis a ofenderla en vuestras obras, daís un puntapié en el vientre a vuestra madre.

Jamás el arte llega a tan alto grado de perfección; es tan poderoso en la Naturaleza, que se puede tomar por la Naturaleza misma. Nunca el arte triunfa mejor que cuando está escondido.

Lo feo: se le cultiva cuando no se ve bastante lo bello.

Temblad ante la Naturaleza. Temblad, pero no dudéis.



Marimorena

No sabemos si será verdad. Pero... se nos contó así. En una de las votaciones naturales de la Academia de Bellas Artes, alguien, más papista que el mismo Papa, protestó de que se depositasen papeletas en la correspondiente urna.

—¡Las urnas!... ¡Las inmundas urnas! ¡Dichosas urnas!

Exclamaciones ante las que el conde de Romanones aconsejó:

—¡No sea usted así, amigo!... Para una vez que se nos presenta la ocasión desde hace tanto tiempo, votemos con tranquilidad!

Un conocido «padrino» de las artes plásticas españolas, que administra a la perfección eso de las conferencias, de exposiciones, catálogos y otras futesas sin importancia, avergonzado de haber escrito mucha novela verde y de que se lo hayamos recordado, está haciendo poesía pura. Muy en breve piensa editar un volumen en la «Colección Adonais». Su título será *El nardo y la narda*. Y su primer poema dirá así:

Por los altos montes,
por las altas montas,
van los mastodontes
tras las mastodontas...

El engendro llevará un prólogo del afamado y reciente académico don Luis Martínez Kleiser, titulado *Cuenca como recurso*.

Se hablaba de la arribada a la Academia de un conocido dramaturgo. El conocido dramaturgo es dueño de un periódico muy principal. Alguno de los reunidos, que cometió la indiscreción de confundir a don Luis Araújo Costa con don Luis Astrana Marín, como si eso fuera posible, preguntó:

—¿Y por qué ha llegado ese señor a ser académico? ¿Por qué o por quién ha ido allí?...

Interrogación que satisfizo un tertuliano con rapidez suma, respondiendo:

—Por los tipógrafos, mi amigo; por los tipógrafos...

—Yo conozco un Mecenaz de las artes—decía un pintor—que escribe artículos contra cuadros y esculturas.

—Pues yo conozco otro—terció un catalán bien informado—que se hace los trajes en casa de su pintor preferido, que utiliza el auto de un plástico «muy estimable» y que vota en algunos sitios cuando hay promesa de que el premio conquistado en metálico sea enterito para él...

responde?» Puesto que sólo cuando, a través de la obra, adivinemos la siguiente respuesta: «Un anhelo de madurez espiritual y de armonía», merecerá la pena lo que tenemos delante de nuestras narices, dispuesto a dejarse valorar.

Ahora bien; ni tú «pintando solamente», ni yo «escribiendo solamente» llegaremos a descubrir el corazón de nuestro espíritu y a contrastar toda nuestra tarea con su emanación profunda. Si en la medida que nos vamos desarrollando a mí sólo me preocupan las manifestaciones de «mis profesionales» y a ti las de los tuyos, ese «informe» cotidiano que es nuestra obra acusará una unilateralidad y un parcialismo que nadie armónico, maduro, total, ambicioso, podrá sufrir. Ya sé, ya sé que ni tú puedes hacer otra cosa que «pintar» ni yo algo que se diferencie demasiado de esta cosa dramática que es «escribir». Pero hay que «animarse» con toda clase de sugerencias, según dijimos una tarde en tu estudio. Un hombre que en nuestro tiempo crea, no puede reflejar en su obra una «laborada pureza expresiva», como gloria de su vida, sino la angustia, la alegría, las altas y las bajas de su espíritu y hasta la injusticia no acallada de la circunstancia que le ha tocado vivir. Mi armonía o tu armonía, en cuya coronación encontraremos «el corazón del espíritu» de que habló Paul Valéry, no se alcanza «refugiándonos» en la pintura o en la poesía, por ejemplo. Sino liberando en ellas todas nuestras preocupaciones. Ordenando en su cauce todo aquello que en nuestra vida es problema e inquietud. Nutriendo el hombre a que aspiramos llegar de todas las torturas del hombre que desgraciadamente solemos ser. Con el fin de que «la muestra» de tu cuadro o de mi página «signifique», en el peor de los casos, una pretensión de armonía. Y llegue—si es que tú y yo vivimos en este mundo para alcanzar semejante dicha—a evidenciar mansamente, como una fuente, la armonía lograda del ser.

Duele; duele, nos tuvo que dolor muchísimo a quienes como tú y yo pensamos la muerte de Valéry. El nos había anunciado en nuestro tiempo que el estéril creador de la obra de arte no es el corazón ni el espíritu, sino «el corazón del espíritu». Y él, como los mejores, buscando un contraste armonioso capaz de responder de lo creado, de lo que informa en el tiempo del parcial o total logro interior, nos había reafirmado en otra de las cosas que hablamos aquella tarde en el estudio: «Ninguna obra supone nada importante si no está respaldada por una pretensión humana de armonía, de la que es, al fin y al cabo, un exponente». «No hay artista, no hay creador cuando la obra «inventa» a quien la crea, sino cuando le «representa», cuando representa la conquistada armonía, en la medida de su perfección, de su buen nacimiento, de su ser gloria suficiente, de esa concreta raíz que se nutre de un corazón espiritual.»

El corazón en vuelo, amigo, alcanza su categoría de espíritu. Pero el espíritu, solamente preocupado por resolverse en una arquitectura armoniosa, total, madura, nutrida de todas las esencias y de todas las animaciones, encuentra su corazón...



CARTAS CON DESTINO Y SIN DESTINO

sus amigos desconocidos, aquí y allá.) Para ti, Valery, no sólo era una vocación por ser, sino un afán de ser en plenitud. Que amaba, como tú amas, la poesía, el arte, la música y la filosofía.

No me han escrito lamentándose de su muerte ni el pintor-pintor, ni el arquitecto-arquitecto, ni el poeta-poeta, ni el escultor-escultor. Me escribiste tú. Cuando recibí tu carta, pensé lo que opinarían de tus sentimientos esos llamados artistas sin vocación armoniosa, total, plena, capaces de expresar su intimismo en rasgos, volúmenes, palabras o formas, pero incapaces de comprender lo que expresan compañeros de ansia, no inscritos en su profesión. Recuerdo que una tarde, en el estudio, hablábamos de tu necesidad de encontrar una vez en la música, otras en un edificio, en ocasiones en una página y tantas veces en un torso, «la animación espiritual», determinante en tu destino. También recuerdo lo que me alegró encontrar a un plástico, no exclusivamente plástico, sino vivo, humano, atento a todas las creaciones del espíritu, total. Fué entonces, si mal no recuerdo, cuando convinimos que el defecto del arte presente—y de los artistas que lo nutren, como es lógico—era el creer mucho más en la pureza que en la armonía. Y cuando convinimos, chocando dos vasos de vino de la tierra, que tú pintabas y yo escribía para quienes tienen la

Fíjate, amigo inolvidable, hasta dónde comprendo tu dolor por la muerte de Valery. Si en una sociedad como la nuestra, que se contenta con saber al final de su existencia gloriosa que el poeta francés era muy aficionado al café, no existiesen espíritus como el tuyo, capaces de sentir el triunfo que la nada alcanza cuando la luz de un hombre de primera magnitud se extingue, no merecería la pena ni esperar. Tú, sí; tú, que pintas por una sed de verdad y de armonía, no podías faltar en mi correspondencia, testimoniándome tu dolor. (Cuando un poeta muere, el verdadero luto es este puente tejido por las cartas cruzadas de

gentileza humana de atendernos comulgando con nosotros, no en puros ajetes expresivos, que pueden muy bien ocultar las imperfecciones naturales humanas a que se deben, sino en esa peregrinación hacia la armonía que tú realizas, descifrando el instante cósmico que pintas, y yo cantando, pensando o sintiendo sobre mí, o sobre la vasta realidad donde me desterré, por el hecho de ansiar.

Nos reíamos mucho, poco seguros de todo lo realizado a nuestros años, de ese pintor nuevo, de aquel poeta nuevo, de esotro escritor nuevo, esclavizados en la especialidad y adoradores, por tanto, de «hacer una sola cosa»; preocupación, por otra parte, tan característica de nuestro tiempo. No nos equivocábamos, analizando su tosquedad íntima, su falta de inteligencia, su primitivismo anímico, todo eso que bien aderezado con una dicción «graciosa» da vigencia artística en nuestra pobre vida intelectual. Luchábamos por instalarnos dentro de nuestro pobre espíritu, con el fin de vernos y ver todo «desde» él, que no desde un estado de ánimo personal, o desde un buen o mal humor humanos. Y porque para llegar a esta meta elemental no nos es posible tranquilizarnos cuando creemos «pintar bien» o «escribir bien», sino lograr cuadros y páginas más o menos perfectos, que respondan del «proceso hacia la armonía» de nuestra alma, anunciábamos con nuestra conversación un arte, no «deshumanizado» ni «humanizado», sino henchido de la fluencia de ese pobre espíritu nuestro, en constante proceso de armonización.

Aquel día no recordamos, sabe Dios por qué, a Valery. Pero en él—en su obra—está la expresión sensacional. Valery, que no amaba, en medio de una burguesía incomprensiva e indiferente—con la correspondiente penitencia de cierta «minoría» más o menos basta—, «lo humano» en arte ni lo «deshumanizado», había encendido alguna vez la siguiente expresión: «el corazón del espíritu». ¡Y hay que ver, amigo, lo que con ello adiviné!... Renunció a afirmar que en su obra sea ley intuición tan poderosa. Pero una obra logra lo que puede, y anuncia, promete, entrega como norma lo realizado y lo presentado. Y en este presentimiento valeryesco, que yo traigo a primer plano por el cálido recuerdo que ha suscitado en ti su muerte, debiéramos de pensar con hondura y con amor.

Antes que pintar y que escribir, preocupémonos por labrar el corazón de nuestro espíritu. En arte, mucho antes que el fruto—como en lo natural, amigo—es la raíz. Una de las causas, en virtud de las cuales nosotros no podemos «vivir» largo tiempo frente a una realidad plástica o poética contemporánea sin descubrir los límites de su truco, sin aburrirnos copiosamente, es esa escasa necesidad de armonía que sus autores manifiestan. Ni tú ni yo podremos lograr nada imperecedero, en tanto en cuanto la raíz de nuestra obra no esté enclavada en «el corazón del espíritu», y si en lo que se considera transitoriamente «espíritu» o en algo, que en el triste y corriente afecto humano llamamos corazón. Frente a cualquier creación hay que preguntarse: «¿Y de esto, qué

CÓMO LA GUERRA HA HECHO UN PINTOR

Según Paul Rosenberg, el conocido traficante en obras de arte norteamericano, «la obra de Jean Helion, desde que se evadiera del campo de concentración de prisioneros de Hamburgo, representa una fase enteramente nueva en el arte de la pintura».

La exposición que actualmente celebra Helion en las Galerías Rosenberg, de Nueva York, consta de doce telas, las cuales, como producción de uno de los primeros abstraccionistas de nuestra época, han causado gran sensación.

Los nuevos cuadros de Helion son como carteles. En ellos suele aparecer un hombre; no es un francés, o un alemán, o un inglés, o un americano. Es, simplemente, la figura de un hombre, vuelto de frente, el sombrero echado sobre los ojos; tan bajo, que no puede ver por dónde va. Y a su espalda hay una pared agrietada. También hay una mujer. Su cabello es de color laca o amarillo zincado; su torso, una serie de retazos de formas, y su vitalidad, indiscutible.

En las telas de Helion hay mucho espacio libre; con frecuencia solamente se ve la pared escueta, que empieza a agrietarse, y la solitaria figura en primer término.

Los críticos se muestran extrañados y sorprendidos ante estos lienzos. Pero el público norteamericano ha respondido instantáneamente. Rosenberg dice haber vendido ya siete de los cuadros de Helion—cuadros de su «postevasión», se ha dado en llamarseles—, todos ellos adquiridos por coleccionistas particulares.

A menos que sean hombres de acero inoxidable o de esponja de goma, en los artistas contemporáneos quedará impresa la huella de la guerra, pero en una extensión que variará con la parte de la contienda que haya consentido o rechazado.

«La guerra es, por sí misma, fea y absurda.—escribe Helion en un artículo en el que relata sus impresiones—. Mas consciente y todo de su fealdad y absurdo, me alisté en el ejército. Quizá lo hice por creer que no había luchado con la fuerza suficiente para evitarla. ¿Pero quién lo había hecho? Quería reclamar mi participación en las miserias que la guerra iba a producir. También era que, como descubrí después, el destino me arrastraba irresistiblemente a arañarme los ojos en los espinos de las alambradas y a cavar en las carreteras alemanas con un zapapico.»

«Mi participación en la guerra—continúa diciendo Jean Helion en su artículo—ha sido sordida y, empero, rica en emociones. Y, al cabo de tres años, he vuelto lastimado y manchado de barro, el cuerpo y el alma, sintiéndome, sin embargo, extrañamente feliz y con ansias de vida. Y en mi obra he dado un paso hacia adelante, que ha cambiado su aspecto enteramente.

La guerra no me ha proporcionado nuevas ideas, sino que ha venido a producir en mí como un modo de equilibrio de mis diversas ideas, y algunas de ellas, como si hasta entonces hubiesen estado comprimidas en mi cerebro, han surgido ahora a la luz de mi imaginación.

Cuando, algunas veces, desesperaba por no poder salir del agujero en que estaba cautivo, comprendía que la abstracción más aguda no podría dar cuerpo a las dos mayores emociones que ahora me conmueven. Es la una, una violenta pasión por la vida, en su conjunto, como me era negada; las calles, las gentes, las cosas... Y la otra, y sin ilusiones acerca de sus partes débiles, una devota admiración por mis camaradas, quienes me demostraron que el hombre se comporta mucho mejor en la adversidad que en la buena fortuna.»

Tengo la suerte increíble de estar en Norteamérica, ocupado otra vez en mi pintura. La pintura; ese proceso ingenio y a la vez egoísta de templarse con colores, de prolongar la propia personalidad sobre un trozo de tela. Igual que antes, busco la belleza en un equilibrio de formas, de colores y de afinidades.

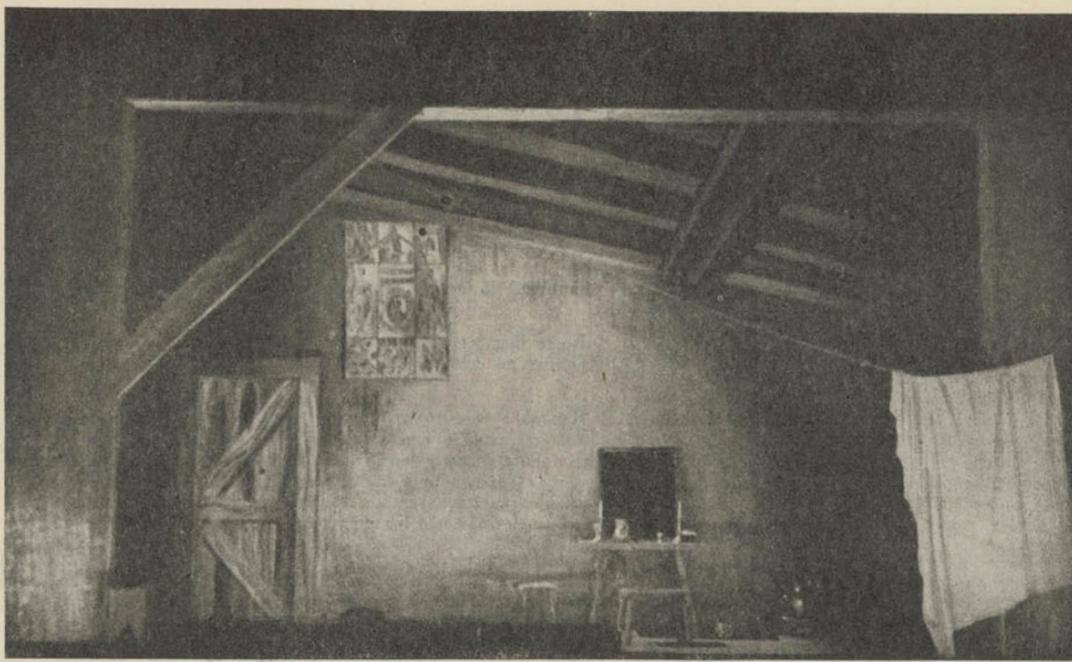
«Nunca me he sentido más feliz—dice después el artista—. Es como si las calles que he estado contemplando a distancia desde una ventana imaginaria empezaran a invadir de repente mi torre de marfil...»

En arte no existe una vía de escape. No se puede retroceder. Sería estúpido si tratara de ignorar o de despreciar los descubrimientos o inventos modernos. La pintura debe confiar en la estructura intensa y visual del arte abstracto. Deberá investigar la parte de misterio que se encierra en todo hombre con el surrealismo. Pero tendrá que comprender también lo que no tienen ni el surrealismo ni el hombre: realidad. Y no quiero decir con ellos mezquino realismo.

Podrá parecer imposible alear elementos heterogéneos y extraños por definición. Mas al arte lo matamos con definiciones y reglas. El mayor significado de arte se apoya sobre un agudo intento de ganar la libertad; una libertad más amplia, más profunda, más auténtica...»

Jean Helion concluye su interesante trabajo diciendo que sólo una lucha permanente en contra de las limitaciones y convenciones de todas clases, no obstante ser útil en una ocasión, permitirá al artista afrontar la vida en toda su integridad. No importa que esto sea difícil e incluso peligroso. «Ciertamente—dice, por último, el artista—evadirse de un campo de prisioneros no es tan arduo y azaroso como pintar un simple cuadro que merezca la pena, lo cual tal vez yo no lo haya hecho todavía...»

J. A. A.



Decorado de Burman para la versión española de *Los endemoniados*, de Dostoyewsky.

UNA ESCENOGRAFIA ACTUAL

Está demostrado, a lo largo de las experiencias artísticas, que uno de los vocablos más comprometidos para los creadores es el compuesto de esta media docena de letras: «actual». Hacer un arte actual, llevar a cabo un arte con raíces eternas, pero que responda a los mejores gustos, intuiciones, adivinaciones presentes, no es cosa que se haga así como así. En el plano de lo escenográfico, la guerra del 14 determinó—más en atención a la cronología que a lo que la misma supuso—una transformación indudable en el campo de la plástica escénica. Y si resumimos la docena de aportaciones sensacionales, por ejemplo, observamos que todas ellas se produjeron en esa paz que, según Giraoudoux, es el descanso de dos guerras, acaecida entre 1918 y el comienzo de la última guerra mundial.

Al acabar la guerra del 14, prende la inquietud escenográfica de muy desigual manera en los decoradores españoles. Escritores, poetas y alguna actriz de rango interpretativo señero, se preocupan de que la escena española supere su condición escenográfica de papel triste y de más triste simulación. Gracias a estos y a inquietudes paralelas en artistas catalanes, la escena española se ve poco a poco rejuvenecida por decoraciones que nada tienen que ver con aquellas que llamaremos de ópera en el mejor de los casos, para señalar un género singular entre nosotros, a pesar de su mal gusto, y para que nadie se ofenda citando nominalmente, como sería nuestro deber. Ciertamente expresivismo a la altura de los tiempos abre brecha en el realismo insostenible dentro del que se realizaban las producciones dramáticas y cómicas de un tiempo que no supo ser precisamente «actual». La vanguardia escenográfica, menguada y gallarda, intenta derrocar los castillos de papel que las generaciones jóvenes no podíamos sufrir. Pero cuando en realidad comenzaba la obra de saneamiento de la escenografía española, cuando los plásticos más responsables, estimulados por directores teatrales y actrices inteligentes, quieren refrescar la escenografía pasada, acaece la

guerra civil española, que colapsa totalmente los avances naturales del arte nacional.

Con la terminación de la misma, el teatro comercial, inmerso en un impudor de todo tono realmente monstruoso, desprecia, como siempre, contenido y continente dramáticos. Sin embargo, tres o cuatro realizadores inteligentes de nuestro momento se preocupan de que la escenografía con que dignifican el espectáculo teatral que dirigen tenga un rango excepcional. Valores plásticos antiguos, es decir, veteranos, y valores jóvenes continúan la dignificación de la escenografía española. Como reacción al «sintetismo» en que para un hombre de hoy incurrieron aquella docena de hombres singulares que revolucionaron la escenografía universal entre dos guerras mundiales, no se desprecia lo que pudiéramos llamar, para entendernos, «realismo», a cambio de sutilizar y afinar en los medios expresivos por los que ese realismo llega al espectador. Sería pecar de inexactos el no calificar de sorprendente lo que en esta segunda etapa de la renovación escenográfica española se ha conseguido. Al continuar, bien por vía de lo espectacular, bien por vía de un realismo más contenido y minoritario, aquella lucha que el expresionismo inició en su tiempo, la plástica española, estimulada y en la mayoría de las ocasiones dirigida por los realizadores a que nos referimos, ha multiplicado la transcendencia de lo escenográfico en aquellos sitios donde actualmente se da beligerancia al montaje de las obras dramáticas.

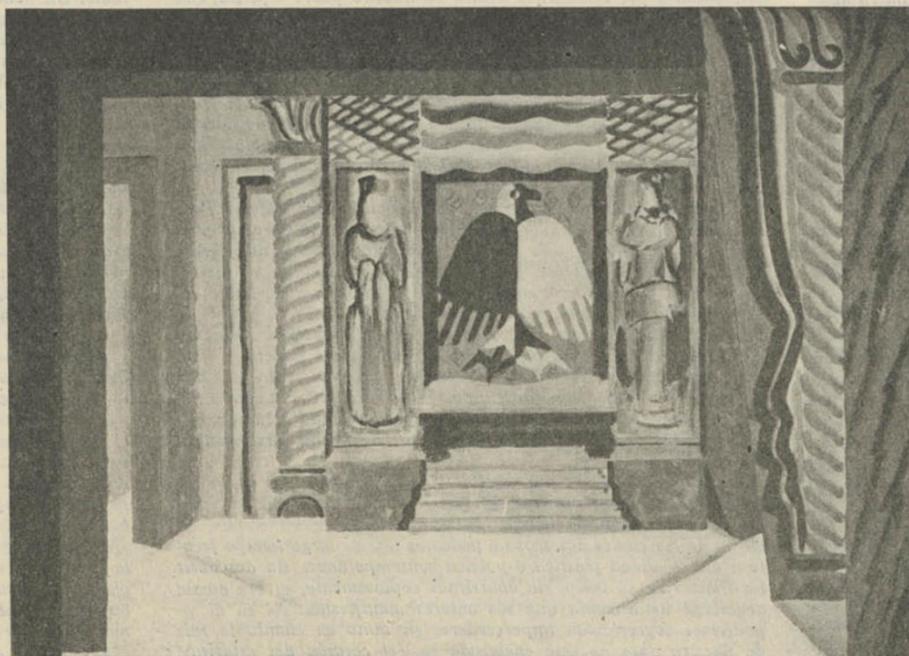
Ahora bien; sobre el patrón «realista»—y escribimos la palabra para entendernos, aun a conciencia de que es inexacta—los decoradores de nuestro momento han incorporado muchas de las conquistas «sintéticas» ejecutadas en el mundo después de la guerra de 1914. Cumpliendo el ciclo de espectacularidad popular, necesario, sin duda, para que el pueblo entre en la pretensión escenográfica sin sorprenderse demasiado, nos encontramos con que habiéndose conseguido escenografías muy importantes, no se ha

logrado lo que nosotros queremos: «una escenografía actual». Quienes hemos estimulado en todo momento los avances escenográficos, ponderando y valorándolos en lo que los mismos significan, pedimos la venia para reclamar una escenografía nutrida de recursos actuales, válida de medios propios. Que en vez de satisfacer las exigencias de la escena con atisbos de «otros tiempos» la mayoría de las veces, dentro de la órbita de esta o aquella tendencia, pujan con creaciones personales, ricas en intenciones y recursos, anunciando, como lo hizo la «escenografía sintética», el mañana inmediato de la plástica escénica, su no entrevistado porvenir.

Han quedado viejos todos los «modernismos». Cuando los «snobs» repasan con suficiencia láminas en las que se registran realizaciones ocurridas en el período de tiempo a que llamamos «ayer» forzosamente, notamos que aquellas escenografías como el cubismo, o el postcubismo, tienen un gran interés histórico, pero poca vigencia, casi ninguna actualidad. No podemos, como consecuencia de ello, «volver» a un realismo apastante. Aceptamos este «realismo depurado», con que podemos bautizar el auge alcanzado por la más exigente escenografía española de hoy. Pero... demos el paso. Vayamos a una escenografía actual, independiente en sus recursos, en sus motivos, en su tono y en su acento, de la escenografía de ayer. No recurramos ni a la «síntesis» ni a tal o cual fragmento clásico, visto desde un plano de vista contemporáneo. Para que quienes tan esforzadamente coadyuvan, no al momento teatral español—expresión que nos gusta muy poco—, sino a la continuidad revolucionaria y dignificadora de la escena española, llegue un día en que se encuentren, totalmente desvinculados de un «ayer» (bastante marchitado, a pesar de los materiales con que en ocasiones trabajaba), dentro de una plástica escénica actual, presente, capaz de albergar los grandes problemas espirituales de nuestro tiempo, a la busca de tribuna para trascender.

Una escenografía actual, fijémosnos bien, no puede tener un «patrón antiguo» y un «decorativismo moderno». Mientras la idea y los medios expresivos de la plástica escénica no tengan los mismos años, es posible que se consigan escenografías sorprendentes, pero es casi seguro que esas conquistas escenográficas jalonan la extensión de una crisis, de la que, desde un punto de vista plástico, debemos salir. Hay momentos que, bajo la escenografía interesante del actual instante español, vemos la fatídica sombra de la «escenografía de ópera». Y es preciso que desaparezca. Se hace necesario que el esqueleto y la carne que lo cubre posean la misma condición actual. Cosa que, a lo mejor, se conseguiría—es sugerencia por nuestra parte, más que afirmación dogmática—dando paso a los verdaderos pintores actuales a la escena española y no sólo a los decoradores. Poblado nuestros escenarios, donde se lucha por la dignificación plástica, de pretensiones de pintores y decoradores, en vez de intenciones de estos últimos como excepción.

Queremos advertir que no nos detenemos en dogmatizar sobre la «calidad» de la «escenografía actual» que propugnamos. Durante mucho tiempo se ha hablado de lo «construido» y de lo teatralero, para que a la hora de pedir una escenografía actual voláramos atrás. Convenimos en que después de los avances del expresionismo antes de nuestra guerra y de los resultados conseguidos por realizadores y plásticos inteligentes pasada la misma, hace falta dar un tercer paso. Para el que los plásticos quizá estén dispuestos. Y para servir al cual es preciso forzar, no «los matices», sino como un «arranque creacional».



Decorado de Mc. Knight Kauffer para *Enrique IV*, de Pirandello.



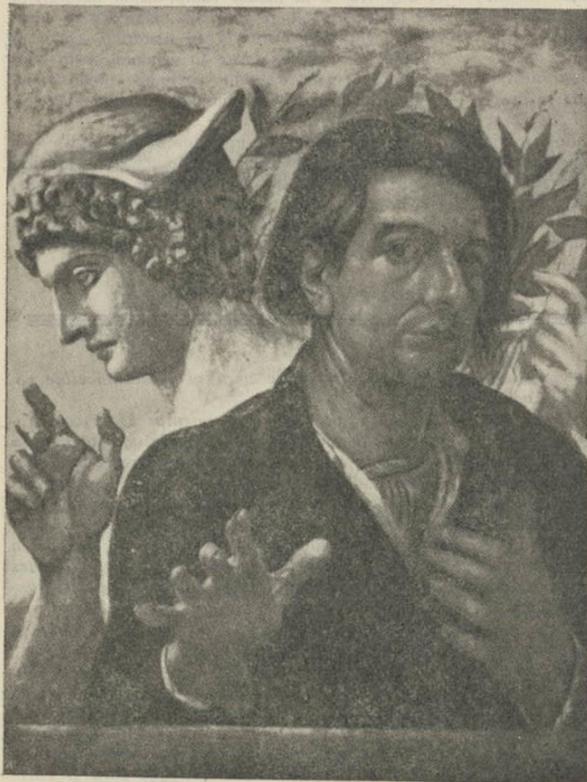
VIRGILIO GUIDI: «El pintor»

NOTAS SOBRE LA PINTURA ITALIANA CONTEMPORANEA

En la historia de la renovación pictórica italiana Ardeno Soffici es uno de los principales protagonistas. De la imagen de Soffici pintor es difícil tener separada la del escritor, del crítico y del polemista. No es que la primera tenga que completarse en algún modo con subsidios ajenos a las artes del diseño: la pintura de Soffici tiene en sí y por sí su peso y su autoridad. Pero en Soffici, desde los principios, todo se produjo y se unió con armonía y naturalidad, cuanto más los observadores superficiales querían criticar las contradicciones aparentes.

El conjunto de la obra crítica, polémica y de divulgación de Soffici no es demasiado cuantiosa, pero a él se debe, en gran parte, el cambio en nuestra cultura y producción artística.

Durante los primeros años pintura y literatura creadora imprimía a Soffici la misma nota de enérgica alegría.



GIORGIO DE CHIRICO: «Autorretrato»

Y la literatura volvió a encontrar motivos inmediatos para renovarse, siempre con acentos expansivos, en las duras experiencias de la guerra.

Con Felipe De Pisis diríase que la pintura quiera invitarnos a asistir a la propia descomposición. Es como si por arte mágica las imágenes pintadas se liquidasen, quemasen y volatizasen, reduciéndose a un montón de cenizas. Descomponiéndose, una pintura cualquiera, de cualquier estilo, en una fase determinada de la disgregación, puede semejar a una de De Pisis. La fábula de este arte fué narrada hace algunos años y de una manera magistral por Juan Cavicchioli. A veces la descomposición es tan absoluta, los síntomas supérstiles son tan efímeros, al extremo de temer que aquella fábula haya llegado a su fin; que el método de De Pisis sea reducido al absurdo. Todavía un instante: y en su pintura no se verán más que algunas telarañas, en las cuales se hayan posado unas alas

de mosca o un pétalo seco, un poco de polvo plateado. Mientras tanto, qué gracia; hasta en un cierto sentido, qué ciencia, qué maestría en esta disgregación, en esta delicuescencia, tan refinada que parece morbosa.

Pero cuanto De Pisis es voluble y desvanecido, así está seguro en los procedimientos y macizo en los resultados Máximo Campigli. Sus figuras están en el lienzo como en un fortín, y cuando no hallan un sitio donde atrincherarse se organizan en cuadrados y filas militares. Sus conocidísimas *Esposas de marineros* en la arena de una playa nivelada por el sol, despliegan sus mantones y se cubren como si en lugar de ser mantones fuesen paveses o adargas.

Es un placer sincero, para aquellos que desde el principio creyeron en su ingenio, ver cada día ensancharse el consentimiento por Fausto Pirandello. Con un nombre bastante grave, desdeñoso de éxitos convencionales, ensimismado en el trabajo hasta la manía, Pirandello no ha concedido nada y no ha cambiado más que para mejorar; y si no fuese peligroso copiarlo, ya lo seguiría un buen número de imitadores.

A las exposiciones personales de Virgilio Guidi perjudica en el conjunto algo de sordo y vacilante, que depende en parte de la presencia de obras pleonásticas, o no llevadas a la última cohesión. La forma está bien propuesta, pero no siempre secundada y saturada por la forma del color. Fatigándose en una pintura de tonos puros y volúmenes, Guidi se desvía de todo interés ilustrativo y psicológico; y esto hay que considerarlo para explicar, en sus figuras y en sus acciones, un cierto aire de fantoches. Pero con una especie de contraascetismo casi rechaza también toda gracia e imprevisión de la realidad.

En cuanto a Jorge De Chirico, recientemente Virgilio Buzzi ha fijado algunos rasgos que sería presuntuoso querer añadir o modificar: «Lo que sostiene, une y hace respetable, admirable también, la pintura de De Chirico, no obstante las apariencias más contrarias, es un amor persistente, profundo, inapagado, del clasicismo. De Chirico, el pintor revolucionario, el metafísico increíble, despierta olor a museo desde lejos. Desde *La vuelta del Hijo pródigo*, de 1919, hasta las composiciones más recientes, es siempre una aplicación seria a fórmulas pictóricas antiguas; el esfuerzo de restablecer una luz que el impresionismo y, en general, la pintura moderna habían alejado; de hallar el esplendor de los acuerdos, establecidos de antemano, de los cuatro colores que en definitiva enorgullecen la pintura antigua: el rojo, el marrón, el verde y el azul. De esto resulta una pintura compuesta con estilo, una imaginación de segundo grado...»

Y he aquí a Mario Broglio,

que en la segunda y tercera «Cuadrienal Romana» constituyó uno de los números más imprevistos, más inquietantes y más encarnizadamente discutidos. Algunos críticos lo unieron a De Chirico, quizás para inventariarlos en la misma rúbrica surrealista, o por una impronta de antiguo que hay también en su pintura, no obstante él adopte lo antiguo en un espíritu nada legendario y visionario.

O quizás también la llamada fué sugerida por algo de fúnebre y solemne que se irradia de algunas figuras suyas. Pero entonces era necesario advertir que dicha sugestión, en De Chirico, exhala de elementos literarios no menos que pictóricos; mientras de literatura, en Broglio no hay la menor traza.

No podía faltar en esta reseña Arturo Tosi, especialmente hoy que sus cincuenta años de actividad artística han



FAUSTO PIRANDELLO: «Los abrazos»

recibido una de las más decisivas entre las consagraciones oficiales por parte de la Real Academia de Italia. Soffici injertó nuevas energías en el noble tronco de la escuela «macchiaiolo»; Tosi, siguiendo a Carnevali, Ranzoni y, sobre todo, a Gola, ha sido el conducto entre el Ocho-cientos y el Novecientos; pero para llegar pronto a una pintura en la cual el paisaje lombardo ha hallado una de las más aireadas y complejas exaltaciones, y de la cual dos generaciones de artistas han recibido y siguen recibiendo un austero ejemplo moral y buenas enseñanzas.



MASSIMO CAMPIGLI: «El paseo de las educandas»

Por JUAN EDUARDO CIRLOT



Artistas franceses: Henri de Waroquier.

TEXTOS ANTIGUOS

EL ARTE MODERNO

Por PABLO PICASSO

Quien buscase en las tendencias del arte moderno una dirección característica y única, se dedicaría a una investigación inútil: el Renacimiento y el estilo barroco tenían un carácter definido, un estilo que ha distinguido todas las obras de su tiempo; pero si nos proponemos descubrir en nuestros días una tal estilización, constataríamos más pronto una ausencia completa de dirección del arte. En realidad, el artista moderno busca, más que otra cosa, una forma de expresión que corresponda al carácter intelectual de su época y que sea la quintaesencia, esforzándose en encontrar la forma armónica de esta tendencia. Pero el estilo de nuestros tiempos todavía no ha sido descubierto.

Personalmente no soy partidario de lo que se dice escuelas o tendencias. No son útiles más que para los que no pueden decir ni enseñar nada, y que para ocultar su incapacidad artística se esconden detrás de las teorías y los programas que se llaman a sí mismo de arte, para ilusionar al público.

En mi concepto, no existe escuela, tratándose de arte, porque una obra de arte es y será siempre una obra de arte, ya sea procedente de la época romana, helénica o aunque sea de Montparnasse. Que se pretenda clasificar mis obras en una u otra escuela, me hace indignar, porque yo no soy ni impresionista ni expresionista. No quiero ser más que un artista. Cuando trabajo no sueño con pintar hoy en estilo neopresionista, o mañana con caracteres futuristas, o bien rendir culto pasado mañana al cubismo. Pertenzo al arte moderno, es decir, que soy libre e independiente, ya que busco dar forma y vida a los sentimientos y a las concepciones de mi época.

Esto es lo que a todo artista debe satisfacerle hacer. En sus obras el artista traduce la quintaesencia de su época, dando a conocer su propia personalidad, y es aquí donde reside, en el fondo, la importancia del arte. Toda otra concepción es superflua y hay bastante con que una obra reúna armoniosamente estas dos cualidades para que sea artística.

Se dice continuamente que el artista había de dar, además de sus obras, alguna definición filosófica o política. Este concepto está mal fundamentado. El artista no podría estar ligado por tendencias de esta manera, puesto que en este caso perdería la libertad de crear y no trabajaría ya para la posteridad. Sus obras no tendrían entonces significación más que para los partidarios de sus ideas. No sería esto ni el objeto ni el sentido verdadero del arte, que debe ser esencialmente universal. La obra ha de resultar tan viviente para un africano como para un americano, y ha de producir sobre el más intransigente musulmán la misma impresión que sobre un representante de la cultura occidental.

Tampoco es correcto hablar de un extremado individualismo o de una objetividad trascendental. Ningún artista puede, en su obra, abolir la propia individualidad. A pesar de esforzarse en conseguirlo, siempre queda una característica. Por ejemplo, en lo que a mí se refiere, soy de origen meridional, y de eso resulta un sentimiento que creo se manifiesta en mis pinturas.

El pintor traduce continuamente, en el más pequeño cuadro, por un sencillo toque de pincel o por su predilección de un color, su nacionalidad, su origen o su carácter. Un español verá el mar con otros ojos que un ruso y sus cualidades de expresión y potencia de interpretación serán esencialmente diversas. Es imposible al artista evitarlo. Por eso Gauguin ha pintado magistralmente paisajes franceses originarios todos de Tahití. A pesar que se lo proponga, le es imposible abolir su personalidad.

Esto no quiere decir que no existan grandes diferencias entre el arte antiguo y el moderno. La distinción reside en el ritmo de la vida y

encuentra su expresión en la forma artística.

Durante los períodos de calma, el hombre medita y profundiza las enseñanzas del pasado. A esta tendencia pertenece la pintura de historia. Pero actualmente es imposible, a causa del ritmo vertiginoso de la vida moderna, pasarse horas enteras estudiando un cuadro. En nuestra época de aviación, de radio, de transmisiones telefónicas a través de los mares, el arte ha de dar una impresión rápida. Por esta razón tiende a simplificarse cada vez más, porque se ha constatado que la simplificación daba impresión rápida más fuerte. Pero no se ha de creer por esto en una standardización del arte; se conforma tan sólo con representar una característica de nuestros tiempos, tomando en consideración, en la forma artística concebida, lo que pueda dar idea de la individualidad.

En cualquier caso, estos son los principios que se pueden reconocer claramente en el arte moderno. Por otra parte, es verdaderamente difícil juzgar por sus producciones, porque el arte está demasiado englobado en las corrientes de nuestra época, para que sea posible enfocarlo objetivamente. Es preciso el alejamiento, dejando al porvenir formular su juicio sobre este punto.— (1929.)



GRABADOS DEL SIGLO PASADO SOBRE INDIOS DEL NORTE

Aún a fines del siglo pasado, América era la gran aventura, la permanente invitación al viaje de que hablara el poeta francés. Para la mente europea era el continente poblado de mitos, de aromas, de sabores, en el que se conjundían en extraña mezcla los viejos ritos bárbaros y las delicadezas más inesperadas. Una rara estela de sacrificios a deidades oscuras hacía que flotara sobre los maravillosos valles y en la cumbre de la rica montaña un aroma de muerte religiosa que se enfrentaba con decisión a la buena nueva de que eran portadores los soldados de la conquista.

Pocos hombres, sin embargo, salvo los que participaron directamente en la colonización, dejaron testimonio de lo que América significaba en los sueños y esperanzas de Europa. Salvo la breve dedicación de Chateaubriand en los tiempos románticos, no ha quedado más que la leyenda popular, en la cual los pueblos europeos se hacen lenguas de las maravillas que en el nuevo continente pusieron a la vista los navegantes. Desde el mito de los gigantes patagones, hasta el árbol de los frutos de oro, cada lugar del nuevo mundo tuvo en la imaginación europea un sentido peculiar y extraordinario.

El lugar preferido de la felicidad se situó entonces en las nuevas tierras, extensas y pródigas, en las que, por contraste, el peligro de los monstruos, de la hoguera, de los reducidos de cabezas, ponía un ala sombría que era un aliciente más para el

Ante el arte de las épocas arcaicas se mantiene frecuentemente la opinión, excesivamente fácil, de atribuir la rigidez de las actitudes a una mera falta de preparación técnica y de tradición artística evidente. Se considera a los artistas arcaicos como principiantes que, tímidamente, apenas si se atreven a separarse de la vertical absoluta y que hacen posteriormente un ideal de los resultados deficientes obtenidos por sus inmediatos antepasados, inaugurantes, por lo general, del gran arte de una raza o de un importante período histórico.

Tal creencia me parece desprovista de fundamento y sobre todo impotente para explicar el extraordinario fenómeno que, dentro del arte, representan los arcaísmos.

Estos comprenden a veces períodos de larga extensión, en los cuales no podría explicarse esa falta de tradición ni indudablemente la de técnica. Respecto a la idealización de los extáticos estadios principiantes sólo puede ser hecha en épocas más conscientes y en las cuales posteriores experiencias hayan dado a conocer a los creadores la naturaleza y el significado de las actitudes rígidas y su indiscutible valor estético.

Durante el siglo V, en Grecia se produjo un falso movimiento arcaizante, cuyas obras denotan una absoluta falta de gracia—en el sentido más elevado del concepto—y dejan, por consiguiente, de interesar y de producir nada importante. Tal vez sea Egipto el único país que ha logrado perpetuar el espíritu del arcaísmo a través de su larga historia e ir cediendo con más dulzura al influjo del manso naturalismo, que no consigue vencer a la altivez arcaica hasta la intrusión siria de Tell-Amarna.

Además, no puede hablarse de primitivismo cuando se ha sobrepasado la prehistoria. La esencia del arcaísmo reside más que en la dureza exterior de la figura o en la contención de sus gestos, en el resultado anímico que se consigue con los mismos. Nadie denominaría arcaicas a las figuras de Altamira ni a las de Cogull, tampoco a las de El Hoggar ni, en fin, a cuantas manifestaciones del arte prehistórico han llegado a nosotros.

Naturalmente, la intención de tales obras es antiarcaica y es a la pureza de los estilos de contención, lo que la orgía prehistórica es a la fuerza contenida protohistórica. Después de las largas emigraciones, en el tránsito de los clanes a los imperios o, más simplemente, en la época del establecimiento de los mismos en lugares electos; durante las guerras que inevitablemente se producían—la *Iliada* nos narra exactamente el proceso—, las fuerzas anímicas de la raza pasaban por un período de hondo recogimiento. Como presintiendo los enormes esfuerzos que la gestación del futuro les encomendaba, mientras cimentaban sus leyes y organizaban sus instituciones, todo derroche de vitalidad les parecía demoníaco. Conservaban el horror hacia un pasado no todavía demasiado lejano (leyenda

de los Atridas, de Jasón y Medea, etc.), y en la intensa religiosidad que sentían encontraban las riendas para el dominio de sus solicitudes interiores.

El arte, que es la expresión directa e inmediata de las vivencias humanas, era la glorificación de ese éxtasis de contención. Se rehuía toda forma contorsionada, toda furia no latente. Ignoro si es pura impresión personal, pero siempre me ha dado más sensación de fuerza el Apolo de Veyes que el desparramado Laocoonte.

El hieratismo de las cabezas indica la violencia de las decisiones. La serenidad que se derrama, de arriba abajo, por toda la armonía de esas esculturas, impregna los amplios pechos, acaricia las breves cinturas y se derrama por la esbeltez de las piernas, una de las cuales, simbólicamente, se adelanta, como expresando con esa actitud de marcha todo el anhelo protohistórico: ir hacia adelante.

En cuanto la intrusión de una raza «nueva» se produce en la Historia, inevitablemente se repite el fenómeno del arcaísmo. En determinadas obras celtas, en el arte que incorporaron los bárbaros al del Imperio romano, en las obras cristianas de los primeros siglos de nuestra Era y hasta en el románico, se advierte la huella inconfundible, dura e inefable del arcaísmo.

Un pudor del esfuerzo, una elección de recogimiento, una humildad de sentimiento humano, que todavía no exalta su propia materia, se revelan por medio de las actitudes.

Sobre el valor de las actitudes como medio expresivo no cabe dudar. El Ekhanatón, de Tell Amarna, con toda su dulzura sobrehumana, con toda la belleza de sus rasgos casi divinos y la delicadeza de las líneas de su rostro, perdería gran parte de su maravilloso encanto si el escultor no hubiese dado a la cabeza esa inclinación frontal hacia arriba, levantando la barbilla y expresando con este sencillo gesto todo un paisaje de anhelos contemplativos y líricos.

Cuando un arte orilla, desde el arcaísmo, el amor humano, llega a los límites de la posibilidad humana y deviene sublime. Tal es el secreto de los pre-rafaelitas y tal el del frontón de Egina. Sin perder la profunda religiosidad que concertaba, en el arcaísmo estricto, el destino de las creaciones, y sin haber llegado todavía—repito el adjetivo—a la mansa comprensión naturalista del Universo; ribera entre lo mágico y lo consciente, entre lo mítico y lo histórico, entre lo soñado y lo vivido, entre lo esperado y lo conseguido, el arte de tales períodos queda como hito último de las aspiraciones creacionales humanas.

En esa confluencia, una iluminación existe. Es el fruto de un excepcional momento en la vida de una raza, en la vida del alma de una raza. Desde esa divisoria se contempla una vertiente y se presiente la otra. En la primera hay una selva suplicante. En la segunda, un coro de pasión humana.

que tenía verdadera vocación de aventura, espíritu de empresa o inmovible voluntad cristiana y civilizadora.

Mas de todo cuanto se ha dicho—obras literarias y documentos históricos, trabajos de carácter científico—, lo que más hondamente ha recogido aquella actitud del espíritu moderno, el pasmo, el asombro que nace en el mismo al regresar Colón a Europa, ante la existencia de un mundo nuevo, es la creación plástica, principalmente dibujo y grabado, lo que mejor capta el gesto y el color definitivo inconjundible de la tierra y de los mares nuevos.

Una naturaleza distinta, indomada, que manda en el hombre tanto por la grandeza como por la intensidad, en los grandes llanos desiertos e interminables tanto como en las impenetrables selvas, con sus mitos del agua, del fuego, de la sangre, de la existencia entera, da al hombre un carácter, una forma, un acento, que sólo en estos grabados y en otros de la misma penetración documental—la fantasía que hay en ellos los hace más verídicos, pues favorece la intención del artista de decir lo indecible, de aprehender los misterios del hombre—aparece plenamente reflejado.

Al misterio de América, el comercio sumó el misterio del otro continente virgen: África. La cruel importación de negros produjo un ambiente afroamericano, de intenso colorido, en el que poco a poco la tierra fué fundiendo ambas corrientes, la autóctona y la extraña, creando esa atmósfera indonegra que para el europeo medio era la característica de las nuevas tierras.

Por encima de las guerras de conquista, de colonización, de independencia, a pesar de la sangre perdida en el nuevo mundo, de todo cuanto se conoce de éste, el hombre posnovecentista destaca una idea: la idea de suavidad, de placentera riqueza que le inspira el tesoro hallado por Colón. Una Europa fatigada por los dogmas, arruinada o a punto de estarlo, sueña con la travesía del mar hasta hacía poco prohibido, remoto, incógnito. Y ya había cruceros a vapor cuando todavía se soñaba en el lejano cocotero, en la misteriosa y pródiga Naturaleza, en la neciente hamaca, en la dulce criolla.

El sentido virginal de los movimientos, en los grabados cuyo tema es la danza, no la danza cortesana sino la sagrada, con su aire religioso y erótico, trajo al mundo un redescubrimiento de lo natural, de la fuerza directa e inmediata de la sangre, primitiva y fuerte, torpe y arrebatada. Quizás el hecho de estar fundidos en los ritos del nuevo territorio el sentido de lo demoníaco y el de lo divino, tan cuidadosamente separados en Europa por el cristianismo, sea lo que da al gesto de los danzantes de algunos de estos grabados ese poder condensador, esa energía y elasticidad significativas, ese último aire simbólico, de ruego, que en ellos percibimos.

Como en el curso del agua libre, o en el dibujo viviente de las llamas, las líneas de los danzantes, aun repitiéndose, guardando compás, obedeciendo a una ley, parecen expresar nuevas formas, nuevas ansias, nuevos misterios, cada vez que el grabador vuelve sobre el tema. El ritmo es inagotable en ellos, y desde el primer movimiento prescinden de la iniciación y comunican ya la totalidad de su oculta intención. Intención múltiple, como los apetitos, cuya palabra va en vuelta en ebriedad comunicativa, más que con los semejantes con el origen, con el barro elemental y divino de que están hechos como los demás mortales. Y por ellos habla el árbol, y la fuente en la roca y el ave de presa en su vuelo acechante. Por ellos hablan los elementos y los seres y las cosas, pues ningún aire ético pone límite a las ambiciones de la sangre.

FELIPE ARCOS RUIZ

(Viene de la página 1.)

dencias, yo propongo que se vuelva a ella, pero por el espíritu. No para mirar la naturaleza con la boca abierta, con la lengua meliflua, pipa a la derecha, paleta en el pulgar y espíritu abotagado.

Anteo, hijo de Neptuno marino, recobraba sus fuerzas al acostarse sobre su madre la Tierra. Fué vencido cuando Hércules lo tuvo en los brazos suspendido en el aire. Se agotó como un lago privado de manantiales. ¡Mito profundo! Así nos vaciamos nosotros cuando cesamos de sostener con la naturaleza una nutritiva comunicación.

La naturaleza no es solamente la apariencia. No basta sentarse delante de ella para imitarla pintándola: es inimitable, porque la emotividad no la produce tal o cual fragmento que pudiéramos copiar, sino el conjunto de todo lo que nos rodea, de todo lo que presentimos sin percibirlo, de todo lo que vive en nosotros y que nuestros sentidos afectados revelan o rezan. Una obra pintada *d'après* no será nunca sino cierta parcela objetiva privada de emotividad subjetiva.

Es preciso contemplar la naturaleza para volver a cargar nuestras baterías, para renovar el sentido de la sorpresa. Entonces, cuando se pinte, aunque sólo sea dos manzanas y una pipa, se deducirá de allí una ligazón que tiene afinidad con las emociones que la naturaleza provoca. Y manteniéndose así, en juventud, no se puede pintar en falso.

Los días de fiesta se inventaron para abandonarnos, respirando el aire verdadero, el sol, animador de los tejidos de sangre roja, o verde. Verdes tallos de jóvenes helechos: su juventud afila los dientes, la geometría de la espiral exalta el espíritu. Limpia austeridad, pero caldeada por todos los misterios de la vida. Lavar nuestros ojos en el azul del cielo, que no es azul ultramar. Tomar en nuestras manos las bestezuelas de la tierra o del aire, topes afelpados, tiernos pajarillos, hieráticos insectos, minúsculas necesidades del mundo, criaturas ínfimas, recias, activas y hurañas, de un destino tan oscuro como el nuestro. Bosques, montañas, océano: allí aprenderemos a no tener miedo ni a las profundidades ni a las altitudes.

Es preciso haberse tendido o tenderse sobre la tierra. Todo cambia cuando adaptamos la postura de los recién nacidos o de los muertos. Ver las cosas desde una altura de 1,78 metros cuando estamos en pie, es hacerlas aparecer como a nuestro servicio; el mundo queda a nuestros pies. Pero tumbados, las brizas de hierba que nos rozan se convierten en selva, y el animalejo cercano a nuestros ojos, en nuestro igual. Nuestro ciego egocentrismo corrige por la visión de nuestra posición en el conjunto de las cosas.

Saturno, que tiembla al través de los cristales de la lente, nos hace soñar como un gusano de luz al niño; la Vía Láctea, que engendra mundos lo mismo que un germen dormido reavivado por un poco de humedad bajo el objetivo; rosas de Jericó; la danza browniana de los átomos constelados; no importa qué al microscopio; y esta mirada vuelta a nuestros propios abismos para buscar el eje inefable, que es la abscisa de Todo.

CREAR

Deseo: angustia, una inquietud, un rumor; algo cruza estremecido por lo profundo de nosotros, una dolorosa y turbadora palpitación; sentimos el deseo de crear. Este deseo por entrever el rostro, por capturar algunos miembros que nos ayuden a sacarlo a luz, debemos explorarlo.

Trabajo de buzo que baja y sube de las profundidades marinas: operación alternativa de sonambulismo y de clarividencia. Luego, todo se borra, se ha roto el hilo. Asomados a nosotros mismos, intentamos restablecer la corriente. Poco a poco vemos salir de las nubes de nuestra inconsciencia elementos casi puros: nos apoderamos de alguna cosa que hay allí dentro, pero resiste tenazmente. En torno a estos fragmentos, la noche. Las cimas que emergieron entre sueños, se destacan. Nos desvelamos, es decir, imaginamos: *imaginar* es dar imágenes al ensueño.

Nuestra lucidez puede entonces prestar su concurso; ajustar las piezas destacadas. Componer es hallar el medio de hacer perceptible esta imaginación, es *objetivarla*. ¿Podrá el hombre pasar el puente proyectado? Esta elaboración, ¿tendrá interés universal? El juicio debe decidir. Es bueno contar con medios seguros; es preciso tener a punto el teclado.

Componer es disponer nuestra concepción sobre ese teclado.

Componer es también prever las dificultades que ha de suscitarse la ejecución de la obra. No sembramos para cultivarlo ningún grano, antes de saber que éste no es de grama. Toda la obra está determinada desde el primer gesto, porque cada parte debe depender de las demás, el mismo hilo la debe tejer sin nudo; todo debe mutuamente necesitarse. Todas nuestras ideas no son buenas y fecundas. Suele creerse demasiado que ya habrá tiempo de resolver las dificultades cuando ellas se presenten, en efecto, durante la ejecución: ¡grave error! La obra debe nacer de la idea principal, tan normalmente, tan fatalmente como un ser que nace desarrolla a través de toda su vida su germen inicial.

Cuando por un esfuerzo que exige un largo entrenamiento se ha acertado a ver la obra tal como ella ha de ser, entonces bosquejese. No hay medio, a partir de ese momento, de cambiar en ella nada primordial: es buena o es mala. Pero es preciso terminar un «ensayo» a fondo, realizarlo todo lo completo posible: este es el boceto.

Después ejecutar la obra definitiva, el perfeccionarla. Aquí interviene la *consciencia de artesano*. Perfeccionar, sin sobrehacerlo nunca.

Por este método de concepción y de realización se pueden dar al mundo obras que no recuerden los moldes, porque naturalmente se desarrollan, como cohetes cuya ley preexiste antes de ser lanzados.

Ya no podremos admitir esos trabajos llenos de escombros, esos salvavidas, esos tartamudeos: obras penosas, como un niño de mal parto, que se hubiese extraído miembro a miembro, y recosido; libros confusos, pensamientos vacilantes. Queremos un bello trabajo, testimonio de una previa meditación. La ejecución no es sino la bella realización de un plan maduro de antemano. Que la obra sea la aproximación más exacta posible de nuestra concepción.

En arte, esto son siempre *décisions aux points*. ¡Qué desdicha! ¡Las obras buenas no hacen reventar las malas!

DEFINICIONES

PUREZA

La pureza no es lo acompasado; esta pureza, según yo la entiendo, es el máximo rendimiento, la intensidad y la calidad óptima obtenida por los medios más restringidos posibles. Nuestro cerebro está de tal modo conformado, que somos siempre sensibles a esta elocuencia contenida que sabe decir breve y pronto; es la misma tendencia que determina las primeras formas: un

huevo, un hueso. Si el huevo está un poco ladeado, nosotros lo comemos con igual apetito. Se han inventado cohetes que se enrollan; el ingenioso dispositivo que los hace vibrar, al complicar la ley, los torna desagradables, como esas bellas plumas o esos hermosos cabellos a los que se obliga a ensortijarse. Cuanto más atrayente es el juvenil cohete clásico que, visiblemente, obedece a la pareja de velocidad y pesantez, de las cuales, una le empuja, mientras la otra le retiene; el fuego inscribe, para nuestros sentidos, para nuestro espíritu, una ecuación exacta; percibimos el debate de esas dos fuerzas antagónicas, de las cuales la primera cede lentamente a la segunda, según una fatalidad que nuestro instinto presente y afectivamente aprueba, que el cálculo prevé y nuestros ojos perciben bajo la forma de una parábola, y que nos lleva al lirismo de triple efecto sobre nuestra afectibilidad, nuestra sensibilidad y nuestro espíritu. Nada más lírico que un cohete; y, sin embargo, ¿hay algo más exacto?

Es preciso que en el arte haya esta fatalidad, que todo, en una obra, sea y parezca una solución pura. Dificultad inmensa.

LA ELEVACIÓN

Está el arte situado en la cumbre de la obra humana. *El arte* —no todo lo que se llama arte—. Se suele decir que lo bello es lo que agrada. Es falso.

El gran arte es *lo que eleva*. El resto es juego, pequeña sensación, pequeña idea de especialista, diversión para días felices; en realidad, poca cosa.

Para intentar evadirnos de la confusión actual, que mete en el mismo saco las obras maestras, las melindres y las simplezas, es preciso definir la elevación.

El acto de Judas al entregar a Cristo, ¿nos eleva? Desafío a cualquiera a que silbe con naturalidad en una catedral. Se puede hacer el perverso, pero chancearse no es reír. Es hacerse violencia a sí mismo, y reconocer implícitamente que ciertos hechos tienen el poder de un imperativo categórico. Ser conmovido fatalmente por ciertos actos o ciertas obras humanas, por ciertas formas o disposición de formas, sonidos, ideas, colores, revela que somos detectores acordados a ciertas armonizaciones de sonidos, de formas, de ideas, de colores. *Algunos de estos fenómenos nos afectan en tal forma, que sentimos lo que en el ejemplo de la catedral llamamos elevación.*

Todas las obras maestras de todas las artes, agraden o desagraden, nos hacen gustar de esta irresistible fuerza. Ese signo señala las obras maestras que son ciertas vidas, y las de todas las artes.

Hay gentes que no gustan de la elevación, y a ella prefieren un Cinzano. Sin embargo, aun en el mismo café, si por suerte se toca a Bach, los bebedores se conmueven. En Roma, en la capilla donde el Moisés de Miguel Ángel reina por toda la eternidad, el silencio de los turistas atestigua la grandeza que les conmueve. En las iglesias de Italia se habla fuerte, pero en la capilla de los Médicis de Florencia reina una inquietante calma, poderosa, como aquella que precede al huracán: un maestro muerto hace allí escuchar su voz.

Se ha dicho que la obra maestra actúa como una fuerza de la naturaleza, y, en efecto, las grandes fuerzas de la naturaleza tienen esos movimientos que nos elevan. Las grandes fuerzas del arte acallan en nosotros las garrulerías de nuestra individualidad momentánea, dominándola; despiertan el sentido de nuestra pequeñez, y por ello nos libentan por algún tiempo del peso de nuestros hombros. Cuando bajamos de la montaña, somos un instante mejores. Así sucede con la frecuentación de las obras maestras: nos hacen olvidarnos de nosotros mismos.

LA PLASTICA EN EL CINEMA

Julio Verne y la televisión

Como todos sabemos, la imaginación de Julio Verne se anticipó no pocas veces a descubrimientos posteriores. Ahora que tanto se habla de la televisión, de la que se quiere hacer un rival del

LO BELLO
Hay que agradecer al diccionario el que defina con tanta precisión el error colectivo: BELLO. Lo que agrada a los ojos o al espíritu.

Las obras maestras no son casi nunca agradables. Su acción es demasiado enérgica para responder a la definición de eso que agrada. Si el señor Diccionario hubiese visto la Capilla Sixtina, Notre Dame, el Partenón; si hubiese escuchado la *Sinfonía pastoral*, o Bach; si hubiese leído a Shakespeare, a Sófocles, todo lo que es bello, ¿diría que estas cosas son agradables? El redactor del diccionario, ¿sólo frecuentaba los *Folies Bergères*? ¿Es que sus autores favoritos en pintura y literatura son los festivos colaboradores de la *Vie Parisienne*?

Aún más: el sentimiento de elevación nos satisface. Decir que nos produce placer es expresarlo mal.

La verdad es que la obra maestra provoca necesariamente una fuerte emoción; algunos sienten esta emoción como un placer, pero otros experimentan cierto sufrimiento. Hay que ser noble para *soportar* lo grande. Lo bello, aspiración esencial del hombre, es sentirse elevado; no hay bellas ascensiones sin fatiga; por esto las más altas obras no son agradables.

Decir que una obra nos gusta o nos disgusta, es juzgar la emoción que hemos sentido y, de antemano, hacer constar que ella nos conmueve y que nuestro actual estado, nuestra cenestesia, nuestras disposiciones personales, nos empujan a reaccionar negativamente o de un modo positivo, agradable o desagradablemente. Es la nota aplicada por un examinador necesariamente parcial. Que la obra nos agrade, pero que os desagrade, depende de vosotros y no de la obra (1).

Ahora, entendámonos. No quiero decir que lo bello es lo tedioso. Couperin—aún el cuchillo—o a veces Watteau me elevan; siempre Mozart, y muchas veces Cézanne, y de cuando en cuando Renoir.

LO SUBLIME

En el momento de hablar de lo sublime, me pregunto si la misma palabra será comprendida. Suponiendo que esto continúe, la Academia nos la suprimirá por inusitada, vacía de todo sentido plausible. Haydn, Cervantes, Mozart, por *Don Juan* y *La flauta encantada*, nos llevan a una plena sublimidad; Wagner imita a Mozart, pero pesadamente; hace de lo sublime un oropel teatral. Los malos románticos en seguida rebajaron de tono lo sublime al llamar así a sus enfáticas vaciedades.

Sin embargo, es lo sublime lo que nos imponen todas las bellas obras cuando nos elevan. Nuestros contemporáneos se complacen en lo fácil; por eso aceptaron de mala gana la idea fundamental de que el fin del arte es lo grande y que el signo de la grandeza más alta es la sublimidad.

Escribo esto muy seguro de ser tema de burla para los graciosos. Estos graciosos sonríen del arte, con aire de superioridad, desde lo alto de su pequeñez. Dicen: «¿El gran arte? ¡Qué farsa! ¡Un cuadro del natural vale por la *Gioconda*; vale más, puesto que nos divierte; una bola-pisa-papel-Luis-Felipe vale por todos los Poussin del mundo; Delacroix es un pelmazo! Ya no somos niños, queremos jugar.»

Sólo un arte cuenta, el grande. ¡Romped! Si no, os suelto a este «viejo sordo» de Beethoven, a Bach y a sus veintidós niños.

(1) Esta noción de lo bello explica las discordancias de apreciación acerca de las obras de arte. Evita adoptar la doctrina de los «sociólogos» (Durkheim). La verdad es que las pequeñas épocas o las pequeñas gentes no comprenden lo bello y no gustan sino del placer. Corrijamos el proverbio: «De gustos y de colores no se sabe discutir.»



Aquella mañana, Francis Benett despertó malhumorado. Hace justamente ocho días que su esposa se encuentra en Francia y se siente muy solo. ¿Se acordará de él? En diez años de casados, es la primera vez que Edith Benett, la *profesional beauty*, está separada de él tanto tiempo. Generalmente, dos o tres días eran plazo más que suficiente para sus frecuentes viajes a Europa, particularmente a París, donde ella compra sus sombreros.

Francis Benett puso en acción su *fonotelefono*, cuyos hilos empalmaban eléctricamente con el hotel que poseía en los Campos Eliseos.

¡El teléfono conjuntado con el telefoto era una de las conquistas de su época! Si la transmisión de la palabra por medio de la corriente eléctrica era ya una cosa antigua, la recepción de la imagen a distancia es, como quien dice, de ayer. Precioso descubrimiento, que hizo a Francis Benett bendecir al inventor, cuando vio aparecer en la pantalla telefótica la imagen de su esposa, a pesar de la enorme distancia que de ella le separaba.

¡Dulce visión! Un poco fatigada por el baile celebrado la noche anterior en el teatro de la ciudad, la señora Benett estaba todavía en la cama. Aunque ya había pasado la hora del mediodía, ella seguía durmiendo, y su encantadora cabecita se ocultaba entre los encajes de la almohada.

Pero he aquí que se agita..., sus labios tiemblan... ¿Sueña?... ¡Sí! Sueña..., y un nombre se escapa de su boca: «¡Francis..., mi querido Francis!...»

Su nombre, pronunciado por esta dulce voz, ha devuelto el buen humor a Francis Benett, que se siente ahora completamente feliz. Y como no quiere despertar a la bella durmiente, desconecta la comunicación, salta rápidamente de la cama y penetra en su *vestidor mecánico*.

Brújula

XIX SALÓN DE OTOÑO

Por el presente aviso se convoca el XIX Salón de Otoño, organizado por la Asociación de Pintores y Escultores, siendo la fecha de admisión de obras desde el 25 de agosto al 30 de septiembre, en el Palacio del Retiro, de diez a una de la mañana, los días laborables. Para detalles e informes, en la Secretaría de la Asociación, de seis a ocho de la tarde.

NOTICIARIO

España

El Círculo de Bellas Artes, de Palma de Mallorca, ha convocado para el mes de noviembre próximo su IV Salón de Otoño.

A este certamen podrán concurrir todos los artistas españoles y extranjeros con más de cuatro años de residencia en España. Se dividirá en las secciones de Figura, Paisaje, Bodegón, Dibujo, Grabado y Escultura. Cada artista podrá exponer una obra por sección, inédita en Palma de Mallorca, cuyo tamaño no podrá exceder, salvo excepción, de un metro cincuenta, sin marco.

El plazo de admisión termina el día 15 de octubre.

Recientemente ha muerto en Barcelona el conocido escultor Jaime Otero. CARTEL DE LAS ARTES, que ha patentizado más de una vez su gozo anunciando la llegada al mundo de las artes de jóvenes valores, siente hondamente la ausencia de este escultor.

Un inteligente escritor, que cuida, por más señas, de uno de nuestros museos nacionales, trabaja en la traducción de una Historia del Arte contemporáneo francés.

Se piensa iniciar una colección de monografías, donde se historice el desarrollo del arte moderno español.

Un poeta muy conocido colecciona, por temas, cartas de pintores y escultores, capaces de constituir en cierta manera una estética.

Posio es la nueva revista literaria que, dirigida por José Luis Varela, acaba de aparecer en Orense (Tiendas, 9 y 11). El sumario incluye: «Bajo los pies de Até», «Al final», Pura Vázquez. «*Posio*», Santiago Amaral. «París», José M. Castroviejo. «El mito de las madres», Vicente Risco. «Después del alma», Enrique Azcoaga. «De catro a catros», Manuel Antonio. «Madrigal desesperado», José G. Nieto. «He de morir en la Mar Mayor», José Luis Varela. «Soneto y plaza del trigo», Alfonso Alcaraz. «Décimas a una alucinación de ojos», Segundo Alvarado. «Ramoncito y Carmelita», Segundo F. Covelo. Portada de «Perox» y «Linóleos» de Elizalde.

El 27 número de *Garcilaso*, la revista poética que dirige José G. Nieto, y cuya Dirección y Administración se encuentra en García Morato, número 111 (Madrid), inserta «El azar y la amistad», Emiliano Aguado. «Poemas», José Luis Cano, García Nieto y Rafael Montesinos. «Poesía», Rafael Santos Torroella. «Poemas», José Hierro y Pablo Cabañas. «Poetas ingleses: Longfellow» (traducción de J. P.). «Poemas», Arcadio Pardo, Pedro Lezcano, Nieto Iglesias y Carlos Salomón. «Semillero de poemas», por Francisco Leal Insúa. Portada de Pastrana.

Recientemente ha aparecido en la vida artística española *Estilo*, revista de las artes y de las ciencias, dirigida por Fernando Carrero. Su sumario es el siguiente: Arquitectura: «El templo de Salomón», Luis Moya Blanco. «La residencia de los RR. PP. Jesuitas en Tablada», J. Huidobro. «Fin de semana», G. T. C. «Armonía y belleza del rascacielos», Gaspar Tato Cumming. «El clima artificial», José María Duhourq. «La salubridad en las casas», Alberto Laprade. «Jardines. La casa en Europa», Enrique Azcoa-

ga. Decoración: «La chimenea en primavera», «La nueva residencia de Ann Sheridan», «Cuarto de estudio y dormitorio para un joven», «Técnica de la decoración», «El mobiliario moderno en los EE. UU.», W. C. P. «Los departamentos especiales de Hollywood», «Residencia de los señores de Ara» (Madrid). Temas varios: «Páginas del hogar», «Ana de Tudela», «Informaciones de Arte», «Libros recibidos», «Fichas técnicas».

El precio de la revista es de 15 pesetas. Su Administración se encuentra en Ferraz, 104, Madrid. Publicará diez números anuales.

Francia

Un gran número de obras de arte evacuadas del castillo de Versalles, al principio de la guerra, con el fin de sustraerlas a la amenaza alemana—cuadros del siglo XV, tapicería y muebles, principalmente—, han vuelto a su sitio, con motivo de la reapertura del palacio.

Los artistas del Salón de Artistas Decoradores presentan la característica de orientarse no hacia la construcción de piezas únicas o de ebanistería rara, sino hacia la construcción de muebles concebidos para ser ejecutados en serie. En materia de mobiliario, el lujo no inspira demasiado a los decoradores, a la busca de la simplicidad. Maxime Old y Jacques Dumont exponen alcobas; Maurice Prez y Champion, muebles de despacho; Picart le Doux, Lurcat y Gromaire, como René Robert, Jean Despres y Jean Luce; otra clase de enseres. Destacando las cerámicas de Gensoli.

En oposición, los artistas decoradores se agrupan en la Galería Christoffe, dedicados a crear el objeto de lujo. Son éstos Mereux, Barbe, Arbus, Savin, Lanza del Vasto, Jacques Lenoble, Guidette Carbonnel, Marianne Clouzot, Subes, Poillerat, Serge Roche y Puchol.

Le carnet de chantier ha sido publicado por Camille Montagne en Plon. Estudio de la arquitectura tradicional desde los primeros años de la civilización mediterránea hasta el siglo XVIII y de las condiciones actuales de reconstrucción.

L'Architecte dans la cité se titula el libro publicado en Editions du Seuil por André le Donne, en el que se estudian las posibilidades infinitas del cemento armado.

En el número 4 de *Confluences* publica Georges Braque algunas reflexiones sobre el arte.

No podemos olvidar el número 42 de *Fontaine*, en el que si es verdad que no aparecen textos artísticos específicos, se incluyen páginas íntimas del diario de Kafka, con textos de Reverdy, Claudel y Cocteau.

Ha aparecido en junio del presente año, bajo la dirección de René Hughe, la revista *Quadrige*, en cuyo sumario figuran textos de Colette, Max Jacob y André Siegfried.

Se ha inaugurado en Francia un museo de pintura al fresco.

También Matisse ha vuelto a París, de donde faltaba cinco años.

Se acaba de publicar un libro sobre el pintor Georges Braque, debido a Jean Paulhan, en las

Ediciones Moulrot. Según la crítica francesa, es la primera vez que se han visto en un libro ilustraciones en colores de la calidad de las presentes. Cada una de ellas equivale a una obra original. En el volumen hay unas reflexiones personales del propio pintor.

La Sociedad de Amigos de Delacroix renueva su actividad por una manifestación en la Cámara de los Diputados o en el taller del gran artista, plaza de Furtenber, donde van a ser expuestas varias de sus obras importantes.

La revista *Technique et Architecture* acaba de lanzar un nuevo número, dirigida por Auguste Perret. En esta interesante revista se encuentra otro de los estudios sobre la prefabricación y las fundaciones concebidos después de las indicaciones de Le Courbusier.

En la Galería Delpierre se exponen obras de maestros contemporáneos.

André Lothe sigue polemizando alrededor del arte abstracto con René Jean Clot.

Arts, la revista francesa, prescindiendo de «especialismos» equivocados y de acantonamientos particularistas, consagra su número 26 a la muerte de Paul Valéry, publicando textos de René Capitant (ministro de Educación Nacio-

nal), Henri Mondor y André Fontaines (de la Academia Mallarmée), Henry Charpentier y Henri Rambaud.

Marcel Brion va a publicar un libro sobre Braque, editado por Pierre Tisne; una importante historia de la pintura francesa, compuesta de tres volúmenes de 1.500 páginas y más de 1.500 ilustraciones, y una biografía de Rembrandt, en Albin Michel.

Se anuncia, bajo el título de *Les Vivants*, la próxima aparición de los cuadernos publicados por prisioneros y deportados franceses. El Comité de dirección está compuesto por Jean Bailou, Maxime Chastaing, Jean-R. Debraix, Remi Decoeur, Philippe Dumain, Jean Garcia, Armand Hoog y Patricio de la Tour du Pin. El secretario de Redacción es Gaston Criel. En el sumario de los primeros cuadernos figurarán textos de Duhamel, Jacoc, Leon-Paul Fargue, Claude Bellanger, Marc Blacpain, Maxime Chastaing, Julien Gragg, Jacques de Laparde, Pierre Mathias, René Menard, Georges Mongredien, Lucien Vie...

Serán publicados de dos en dos meses, a partir de octubre de 1945.

En el Athénée, Berthe Bovy, Jane Marken y J.-P. Kerien representan la célebre pieza americana de Joseph Kesselring *Arsénico y encajes* antiguos, que en la próxima temporada veremos, traducida al español, en uno de nuestros teatros.

EL RINCÓN DE LA POESÍA



"HISTORIAS DE FAMILIA" (1)

Muchas veces, frente a los problemas que suscita la creación del «poema en prosa», hemos pensado si en este género literario importa más la tensión espiritual, la tensión del contenido, que la formal o del continente. No en pocas ocasiones quienes hemos dicho que el verso es estación de partida y la prosa, estación de llegada, nos hemos encontrado con que en el equilibrio de las dos tensiones que deben trenzarse para que una prosa sea legítima estriba la dificultad y, por tanto, la virtud. José A. Muñoz Rojas, al editar este libro, anterior en la pretensión creadora, a nuestro parecer, a sus dos últimos libros de poemas, ha tenido muy en cuenta la condición esencial de una prosa. Y por ello, el valor primario, fundamental de sus narraciones, es el pretendido equilibrio entre su cálido continente y su apariencia formal.

Del acoplamiento tónico, del cuidado con que Muñoz Rojas ha deslizado su pluma para que la dignidad de su dicción engrandezca la intimidad temática que la nutre, surge el manso, sencillo, pero cuidadísimo medio tono que valora *Historias de familia*. El clima confidencial, gozoso y dramático de estos relatos proviene de la sórdida lucha, vencida elegantemente por el prosista, tan atento al cauce como al caudal. Es forzosa cierta monotonía, cierta igualdad, la homogeneidad nunca fatigante, por inteligente y profunda, del tejido prosódico. Y naturalísimo cuando el corazón recuerda con la viveza que José A. Muñoz Rojas tiene acreditada en su poética selecta, que el compás de las narraciones, sin altos y bajos—bien evitados desgarramientos y borbotones—, se emparente con los monólogos granados, que fluyen sin cesar.

La prosa aquí no pondera la silueta del tema. José A. Muñoz Rojas, con las historias que Teresa le narra, cuenta con una sangre literaria, en su consideración entrañable, copiosa y densa, y su única pretensión es evidenciarla haciéndola resbalar con sosiego y señorío por la vena que la ha de traslucir. Es más importante en *Historias de familia* el pulso discursivo, tan cuidado por la exigencia estética del autor, que el latido. Bien naturalizado el ritmo que las califica en consecuencia, por ese cuidado que José A. Muñoz Rojas pone en toda su obra. Ceñido el abrazo de la prosa de tal manera al tema que nunca se «amplifica» la fábula por los medios expresivos, sino que se robustece muy especialmente, densificándose por un depurado pulimento personal.

Eduardo Vicente ha ilustrado este libro con la delicadeza, la sensibilidad y el buen gusto que le acreditan.

La *Revista de Occidente* ha conseguido una edición sencilla, elegantísima, simpática para la caricia de quienes gozan los libros, y de una pulcritud sin bisutería, poco corriente en las buenas ediciones de hoy.

(1) «Historias de familia». José A. Muñoz Rojas.—«Revista de Occidente», 1945.—Madrid