

Año I. Número 5
15 de agosto de 1945
Velázquez, 57 - Teléfonos:
55774 y 61190
MADRID
Número suelto:
UNA PESETA
Suscripción anual: 22 pts.
Sale los 1 y 15 de cada
mes

CARTEL

de las artes

El arte y los artistas

DIALOGUILLO EN PRO Y EN CONTRA

Por MARTIN MAGO

Tántalo.—¿Quiere usted que entremos a ver esta exposición de pinturas nuevas?

Don Prudente.—Bueno; gastaremos unos minutos divirtiéndolo nuestros espíritus hasta donde sea posible.

Tántalo.—Ha dicho usted bien; divertir el espíritu, que es la tarea encomendada al arte.

Don Prudente.—No crea que voy a las exposiciones a pedir cursos de filosofía; me basta con entretenerme y que no me hagan descifrar charadas ni pensar demasiado.

Tántalo.—Sin embargo, todo trabajo del espíritu que no hace pensar es trabajo mal ejecutado.

Don Prudente.—¿Cree que el arte de la pintura nos debe obligar a meditación?

Tántalo.—¿Y por qué no? Considere que la pintura es una actividad social, igualmente que una actividad moral. Si como decía San Agustín, buscar la belleza es buscar a Dios, el arte ya no es pura especulación de la mano y de los ojos, sino una experiencia del alma.

Don Prudente.—Ya sé que se quieren mezclar demasiadas cosas para descifrar la obra artística; pero sin negar lo que me dice, una mano y unos ojos expertos son precisos para crear la belleza.

Tántalo.—¡Naturalmente! Pero mida la distancia que existe entre la copia objetiva de un objeto de la interpretación subjetiva del mismo. La montaña, el valle, el árbol, la flor o el hombre, son en sí mismos bellezas absolutas; exactificados, se mecanizan y mueren. El hombre, la flor, el árbol, el valle y la montaña creados, anunciados podríamos decir, adquieren superior belleza. El pintor no copia, no imita, re-crea, y su obra es tan vida viva como la misma naturaleza.

Don Prudente.—No se referirá usted a los pintores vanguardistas, locos de atar, que han descartado toda posibilidad de reconciliación con la idea de San Agustín, que me exponía anteriormente.

Tántalo.—Precisamente éstos estaban presentes cuando hablaba. Son ellos los héroes, muchas veces anónimos, que abren las nuevas perspectivas del espíritu con sus obras, que al principio parecen delirantes y que, casualmente, después van jalando lo que se ha dado en llamar estilos y escuelas clásicas.

Don Prudente.—Según usted, Velázquez y Goya fueron vanguardistas.

Tántalo.—Yo hablo del valor de perennidad que tienen los pintores en cuanto responden al sentimiento y a la profundidad de la invención pictórica.

Don Prudente.—¿Puede comparar a Velázquez con Picasso?

Tántalo.—No y sí; aunque las comparaciones las hacen solamente las «mentalidades sanas». Velázquez, en «Las Meninas» y en algunos retratos, revela el dramatismo y el ambiente social del siglo XVII español; sin él y sin Quevedo, no sabríamos nada de aquel vivir muriendo en lo particular, en lo nacional y en lo universal de la España de los Austrias. Refleja cada época es tarea del vanguardismo.

Don Prudente.—¿... De Picasso?

Tántalo.—Es más arduo. Picasso pinta cuando el mundo olvidó las viejas rutas ideales. El movimiento del péndulo se había detenido, y los hombres pasaban por la vida como fantasmas o como signos. Cierro que se hablaba mucho; se inventaban teorías filosóficas, éticas y estéticas; pero en ellas nadie creía, y el arte se hallaba en la encrucijada de copiar lo que ni siquiera se explicaba como decadencia del hombre o intentar balbucir un nuevo lenguaje. La guerra —1914-1918— ganada por los aliados fue perdida por los aliados, y así como el hombre anterior se disculpó ante Dios de sus jactancias, el moderno negó la existencia de las leyes morales y las ideales en nombre de su ego, trágico y panglosiano. Picasso —quién sabe, sin saberlo— interpreta la estúpida negación que le rodea e intuye que a los hombres hay que volver a enseñarles a sentir palotes.

Don Prudente.—Todo eso, amigo mío, es ingenioso y freudiano. De todos modos, hableme más.

Tántalo.—Seurat, Gauguin, Cezanne, Monet, Picasso, son experiencias.

Don Prudente.—¿Experiencias quieren decir deseos no conseguidos?

Tántalo.—Todo lo contrario. El Greco es una experiencia que hace posible a Velázquez; Velázquez hace posible a Goya. Tenga en cuenta que el mundo del arte está lleno de cadáveres que en sus tiempos «fueron rozagantes y vivas glorias públicas», a las que la sabia lección histórica dió sus mercedos. Sólo las experiencias se salvaron.

Don Prudente.—Pero aquellas experiencias hablaban en cristiano.

Tántalo.—Picasso, o lo moderno, llega en el momento justo de dar la voz de alarma; el arte como valor espiritual, muere. Los «copistas» del impresionismo no realizan otra cosa que vulgaridades decorativas; los realistas a ultranza, continuadores de David, pintan irrisorios melodramas históricos; Meissonnier produce desmayos de placer, y se organiza, con todo ríngulo, lo oficial, que hace de los artistas la mitad papagayos y la mitad hermafroditas. Ser burgués y liberal debe ser algo que está muy bien; pero el arte no puede ser la nave sin piloto que navega a la deriva por un mar de manteca. Una mirada que todo lo escruta y una mano fuerte se necesita, y cuando la gente se amodorra en lo morbido sentimental está justificado el trallazo. Picasso, si usted quiere, será laboratorio; extraordinario laboratorio, como lo fue Giotto, inventando otra vez la «realidad» de Platón; como lo fue Tintoretto creando el «negro» luminoso; Cezanne, anunciando la lirica del color puro; como lo fue Goya incorporando a la pintura al hombre abisal como tema. Picasso, Chagall, y hasta Miró, hacen retroceder la pintura al sentimiento y pedirles que pinten un San Antonio realmente tostado por el sol; una Venus goteando aguas sobre sus carnes —cosa que no pretenden—, es superchería y mala fe. Si la pintura ha dicho tantas verdades palpables desde el siglo XVI, Picasso, o lo moderno, pretende volver a los signos iniciales de la vida y a la estricta emoción plástica.

Don Prudente.—¿Garabatos en el aire!

Tántalo.—Misterios del alma humana que no se podrá afirmar nunca si es principio o fin de la civilización. Cuanto más avanza usted en los conocimientos de la vida; cuanto más intensamente funciona su corazón, menos signos externos usa para expresar sus emociones. La locuacidad es vacío e irresponsabilidad.

Don Prudente.—¿Picasso o la humanidad mordiendo la cola?

Tántalo.—Lo que sucede ahora es que esas espirituales experiencias no nos sirven, porque en el permanente tejer y destejer empezamos una época en que se necesita anudar fuerte, y hasta usar hilos groseros.

Don Prudente.—¡Formidable! Se ha inventado una pintura para verla con los ojos cerrados y sin necesidad de pinturas, de pintores ni de espectadores.

Tántalo.—Volviendo a Quevedo, el escritor más realista nuestro, decía: «Nunca creeré lo que vea con los ojos de la cara», y aunque usted lo niegue, este espíritu es el que informa la obra de Velázquez y la obra de Picasso.

Don Prudente.—¿Me podrá negar que esos pintores locos de París son creados por los comerciantes y los snobs?

Tántalo.—Entre nosotros no existe el comerciante porque no existe el cliente. Un país de tan alto nivel en la pintura universal, de ayer y de hoy, vive la paradoja de que a los pintores les conceden el honor de aceptarles el regalo de un cuadro, y al que el Estado otorga las recompensas como granizada en mayo. En cuanto al snob, su traducción a nuestra lengua es «aficionado», y sin aficionados a las artes no son posibles los pintores.

Don Prudente.—Pero el snob produce ese caos, esas arbitrariedades que ha impuesto la moda.

Tántalo.—No existe ningún caos ni se puede opinar sin pauta. El milagro de Giotto, al romper con las jerárquicas leyes lásticas de la Edad Media, pudo considerarlo su maestro Cimabue como una arbitrariedad. Giotto, que hoy se ve comprimido, rígido e intelectual, fue cantado por Boccaccio como el pintor «el reflejo de la realidad». Más tarde, el Greco, realista para los ojos de su tiempo —y los de ahora— está imbuido de los mismos principios de geometrización de líneas y de color de Cimabue; las rigurosas leyes bizantinas; por lo que resulta que el Greco entronca, en su audacia desconcertante, con la Edad Media, igualmente que Velázquez, realista en su primera mocedad; arcaizante en su discípulo de Pacheco, crea las primeras normas del impresionismo al encontrarse con Pedro Pablo Rubens, e indagar en los encuentros de Peter Bruegel en sus «Juego de niños» y en «Las Cuatro Estaciones». Velázquez se nutre, a su vez, del pasado para el gran salto a lo moderno.

Don Prudente.—¿Pero Picasso?

Tántalo.—Picasso se encuentra muy a menudo en Bermejo, en Clouet, en Zurbarán. Naturalmente que no se debe buscar directamente un pintor en otro pintor, porque imitar técnicas es tarea de copistas, labor que no cuenta en arte. Los inventores coinciden en los conceptos y en las intenciones. Y volviendo a lo anterior, a las arbitrariedades impuestas por la moda, déjeme que le diga que el crítico más responsable, al parecer y al decir de las gentes del siglo anterior, Jacobo Hurekhardt, gritó muchas veces en la letra impresa de «Cicerone» que Rembrandt no era pintor, sino un producto impuesto por la moda.

Don Prudente.—¿También me negará que esas tendencias modernas son el trampolín de los audaces y de la juventud que no quiere estudiar?

Tántalo.—El audaz es el héroe. Ningún hombre sin sangre

EN ESTE NUMERO:

LA EVOLUCION ARTISTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS.

EDGAR DEGAS, por Enrique Azcoaga.

LA ESENCIA DEL ARTE DE SALVADOR DALI, por J. E. Cirlet.

«HUACOS», por Luis Falcini.

LOS FILMS ABSTRACTOS DEL PINTOR MAN RAY, por Carlos Fernández-Cuenca.

y sin nevios es audaz. El audaz ha de tener un cerebro tan fuerte como el corazón; las batallas más duras las deciden ellos, porque nadie se lanza a una gran aventura sin ese porcentaje de fantasía. La vida es una audacia perpetua, y cuando los hombres o los pueblos creen haber encontrado una meta y se detienen, se convierten en barro muerto. A la vez, la juventud no es más, ni menos, que promesa y fuego perennemente encendido. Para la juventud también, todo es juego formal, como todo es misterio; en descifrar ese misterio organiza sus esfuerzos hasta que se encuentra en la madurez de sus posibilidades. Usted llama joven en arte a un muchacho de veinte años; yo le digo: espere a que tenga cuarenta años; si tiene fantasía, continuará encaramado en el trampolín, y entonces el arte contará con un nuevo creador.

Don Prudente.—No los entiendo ni a ellos ni a usted. Tántalo.—No sea gruñón. No sé por qué me recuerda los berrinches que se tomaba el viejo Miguel Ángel cuando el joven Rafael pintaba en la capilla Sixtina de Roma.

Don Prudente.—¿No cree que abusa de mi buena fe con sus citas que aclaran muy poca cosa sobre lo que yo vengo diciendo? Imagínese que no quiero saber lo que dicen los libros y que prefiero la impresión directa sobre la obra de arte: ¿qué me aclaran sus respuestas?

Tántalo.—Si usted quiere, algo, y si quiere, nada.

Don Prudente.—Yo creo que para la pintura existe bastante vocación, y con la vocación, espontaneidad. También el espectador debe ser espontáneo y tener vocación.

Tántalo.—De acuerdo! La vocación es el comienzo de la comprensión para entender la obra de arte; mas la espontaneidad sin conocimientos lleva casi siempre a la confusión, a confundir el latón amarillo con el oro.

Don Prudente.—No sé dónde he leído —yo también— que el arte no se explica; que se llega a él por sensibilidad y por sentimiento. Sin embargo, para usted no se mueve un pincel más que por un complicado sistema maquinista, erudito, histórico y científico, que hace del artista manipulador de palancas, negando el valor más humano de todos: el de las equivocaciones y el de la imperfección en la obra.

Tántalo.—¡Alto ahí, amigo! Si pretendo algo, es precisamente defender las equivocaciones y las imperfecciones en la obra de arte. Se ha dado en decir, y usted las llamaba arbitrariedades, y hasta me habló del trampolín de la juventud poco estudiosa, que los estilos modernos no son otra cosa que impericia, prisa por llegar y ganas de singularizarse; teniendo en cuenta este pensamiento generalizado, he pretendido atajarle con algunas citas sencillas. Precisamente lo que no admite el arte es la perfección mecanizada y se le pide al pintor que haga el milagro de inventar una naturaleza imperfecta para los ojos y perfecta para la pasión.

Don Prudente.—¿Y todas esas zarandajas histórico-comparativas?

Tántalo.—Son las mismas zarandajas que usted defiende al atacar lo moderno.

Don Prudente.—Yo ni ataco ni defiendo nada; pregunto solamente. Me dijo que Goya era también vanguardista: ¿por qué?

Tántalo.—Procuraré organizar las ideas. Yo no hablo de vanguardismo, de arte nuevo ni de arte viejo. Para el arte todo es hoy, y lo mismo me emociona una tentación del Bosco, que el «San Mauricio» del Greco. El «Refectorio» de Zurbarán, que los «Fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío», de Goya; la metafísica, la gran orquestación, lo recatado y la protesta violenta. Parta siempre del principio de que no quiero enjuiciar el arte ni los artistas contemporáneos y pretendo valerme de casos afirmados por el tiempo para evitar los roces desagradables.

(Continúa en la pág. 2.)

DIBUJO MODERNO



Dibujo de Raoul Dufy, el extraordinario artista francés contemporáneo. Es Dufy quizás el pintor moderno a quien más obsesivamente preocuparon las calidades dibujísticas estrictas, buscando en la línea la expresión universal de la conciencia plástica moderna. Tienen los dibujos ese temblor definitivo, esa delicada emoción que anuncian al dibujante de raza y que ponen al desnudo ante los ojos del espectador una sensibilidad que apresa la belleza de las formas con hondo sentido poético. En ellos el arabesco adquiere categoría de cuerpo vivo y esencial, porque en su línea palpita el corazón y la fantasía.

Por los estudios

CON PEDRO DE VALENCIA EN EL SUYO

Por VICENTE GAOS



Pedro de Valencia es uno de los más interesantes pintores españoles contemporáneos. Y, desde luego, conozco muy pocos tan entregados como él al arte.

Pedro de Valencia trabaja sin tregua, retirado en su estudio. En lo que Rimbaud llamaba «l'auguste retraits» del creador.

He estado a sorprenderle en su hora de labor. Y he estado viendo sus más recientes producciones. Desde que estuve en su exposición de Valencia, por Navidad del pasado año, no había vuelto a ver nada. Pero el pintor sigue creando. De sus incansables pinceles van saliendo obras nuevas, cuadros de una pintura cada vez más lograda, más personal y más madura.

El estudio que tiene Pedro de Valencia está en un sitio incomparable. Uno de los pocos lugares de la ciudad mediterránea de veras señoriales: a orillas del río, frente a los árboles y los puentes. Entra por el balcón la gran luz esplendorosa del mediodía, que a la tarde se esfuma en un espejear glorioso, en tantos cambiantes tintes, colores vagos, suaves veladuras... Aquí hay un poco de jardín muy próximo. Y un horizonte dilatado, un vasto cielo encima, sobre la serenidad anchurosa de este remanso urbano de Valencia.

Está pintando el artista cuando yo llego. De no haberlo encontrado en casa, sabría dónde poder hallarlo. Estaría paseando bajo los árboles amigos. Avizor su pupila de los sinfónicos cromatismos de la tierra y del cielo, o —si es a otra hora— de los delicados, casi inaprensibles matices de luz y de color: grises, rosas, blancos, malvas, anaranjados, platas tristes del hermoso atardecer valenciano. Música de cámara de los colores que esta región —donde no todo es el wagnerismo cromático de Sorolla— brinda a los ojos profundos.

Pero el artista está pintando. Y yo entonces interrumpiéndole un trecho, le insto para que me conteste a algunas preguntas.

—Dime, Pedro, en primer lugar: ¿cuándo empezaste a pintar y bajo qué impulso?

—Nadie en mi familia fué artista. No creo en absoluto que el arte sea hereditario. Pinté por imperioso mandato. A los ocho años descubrí en casa unos tubos al óleo, con los que mi madre, antes de casarse, pintaba flores y pájaros sobre sedas y damasco, cuyo descubrimiento fué el acontecimiento más feliz de mi niñez. A las dieciocho, los nombres y la obra de Modigliani, Van Bougen, Veaminck, Picasso y Grigorief me eran familiares.

—Tienes tras ti una obra, una carrera artística de años. ¿De qué éxito estás más contento?

—Es difícil. El de mi última exposición en Valencia, por varios conceptos excepcional, o la de San Sebastián en el 41. Pero mi premio de la Internacional del Instituto Carnegie, de Pittsburgh, 1936, es el más importante, tanto por lo que representa en el ambiente artístico mundial, como por haberme otorgado el Jurado por unanimidad; haberse ocupado de mí y de mi obra toda la Prensa de los Estados Unidos, como por no haber tenido arte ni parte en tal concesión, y sin haber hecho, naturalmente, uso de teléfono, amistades ni compromisos. El primer sorprendido fui yo.

—Desde 1936 han pasado casi diez años. Tu arte ha evolucionado. ¿Cómo podrías, en dos palabras, decirme cuál es en la actualidad tu postura estética?

—Mi obra actual se caracteriza por un sentido romántico en la expresión, sometida a un clasicismo en la sobriedad de los conceptos esenciales, llevado al lienzo por una técnica de hoy, sin programa, sin virtuosismos a ultranza. El gran esfuerzo de mi vida.

—Estamos deseando apreciar los resultados de ese esfuerzo. ¿Te propones exponer en breve?

—En Madrid, a últimos de noviembre; no se ha expuesto conjunto de mi obra desde el año 1934. Y será, seguramente, de manera íntima y por rigurosa invitación.

—Pienso en la verdad del dicho «por sus obras le conoceréis». Pero al pintor se le conoce también por las obras de los demás. ¿Qué pintores prefieres?

—Tiziano, Goya, Renoir... Aunque la respuesta limitada y concreta es difícil, ya que hay ciertos aspectos de la obra de

Vermeer, por ejemplo, que me entusiasman; su matización de la luz y la irisación de los contornos; y de Arturo Tossi, el color y la materia, tan hábilmente abandonada sobre el lienzo...

—¿Y qué opinión te merece la pintura española contemporánea? ¿Qué opinas, en particular, sobre el recientemente fallecido Gutiérrez Solana?

—Creo que no hay «pintura española»; solamente pintores españoles. Un ejemplo: la obra de Solana. Su bronco acento, la densidad cruel de su instinto plástico, su dramatismo vertiginoso, son genuinamente ibéricos, pero nada tienen de común con Sorolla, Vázquez Díaz o Picasso, profundamente españoles también. En este aspecto es España algo completamente al margen de Europa, donde hay conjuntos de ritmos vitales posibles de continuidad y convivencias, fecundos en guía. ¡Qué terriblemente desastroso para la Historia de la Pintura la imposición de Zuloaga, Mir o Anglada como escuela!

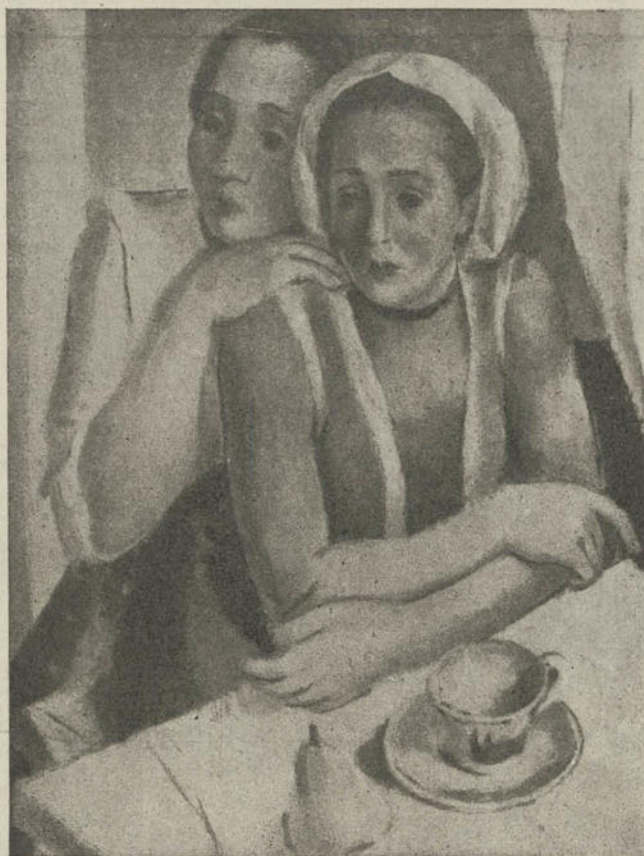
—¿Se que te encuentras a gusto en Valencia, y sé que tu obra da la medida de un arte mediterráneo, jugoso, expresivo, cálido. ¿Qué te parece la pintura valenciana, y cuál es tu opinión sobre lo que la región de Valencia significa para el pintor?

—La región valenciana, borde mediterráneo de Iberia, es puerta de paraíso inefable; pero el pintor aquí nacido y consciente de ello, antes de cruzar este dintel de las maravillas, debe imponerse un purgatorio hasta ser merecedor de tal ventura. Son pocos los que se sacrifican. Se abandonan a la fácil y embriagadora dicha de sus campos y playas, terminando por no pasar del dintel prometedor.

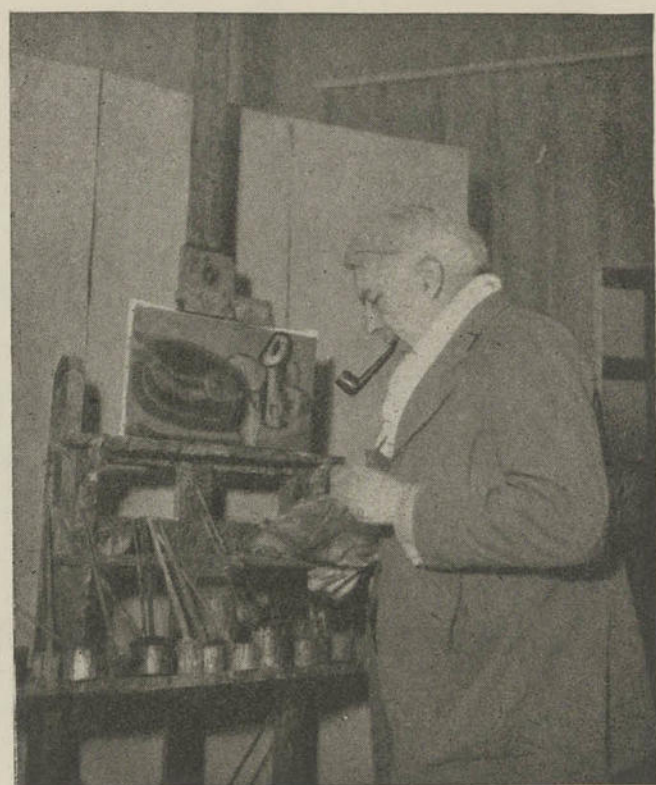
Estas palabras me traen, de pronto, el recuerdo de un cuadro suyo, «Malvarrosa», que vi hace meses: dintel angosto de una calleja dando al mar. Una rosa irisación espectral baña, con luz de ocaso, la piedra delicada y humilde. Al fondo se presiente la gran anchura, el mar libre y total, el invisible y prometido paraíso. ¿Hasta dónde ha avanzado por él Pedro de Valencia?

Sus respuestas de hoy y su obra misma, que pronto podremos ver, tienen más poder de definición que cualquier ensayo crítico que yo pudiera dedicarle. Esperamos, con expectación muy justificada, esa exposición que está preparando para Madrid y para el otoño. Entonces podremos apreciar todo lo que han sido, en un pintor de la talla y la experiencia suyas, estos años últimos de fecunda labor y de alejamiento.

Cuando me despido, Pedro de Valencia vuelve a quedarse solo y sigue pintando...



Pedro de Valencia: «Primavera». Tercer premio de la Exposición Internacional del Instituto Carnegie, 1936. - Colección Mrs. George D. Thompson. Pittsburgh Pennsylvania



Artistas franceses: Georges Braque

DIALOGUILLO EN PRO Y EN CONTRA

(Viene de la pág. 1.ª)

Don Prudente.—Sin embargo, Picasso...

Tántalo.—Es un hombre que ha manejado usted a mi pesar. Don Prudente.—Tenga en cuenta que me interesa el arte vivo, el que se produce cuando yo siento, admiro y pienso.

Tántalo.—¡Magnífica postura! Sigamos, si le parece, buscando los ejemplos en el arte ya catalogado para informar el arte nuevo. ¿Me pregunta por qué considero a Goya un pintor de vanguardia? Vanguardia o modernidad, es repetición de la invención plástica de siempre refundida en los pocos encuentros que están reservados a los creadores. En montañas de papel ondean los epítetos sobre el pintor español peor estudiado: Goya. Se le ha llamado autodidacta, intuitivo; un espontáneo, cuyo genio radicaba en su analfabetismo y en su brusquedad. Empero, por poco que se observe su pintura se verá su disculpazo de Velázquez en la última época del pintor sevillano; su ansia inconsciente de comprender a los holandeses. Ver Meer sobre todos; que se deja caer en los juegos de luces y de sombras de Rembrandt; que aprende a pintar retratos en Antonio Moro y a idear escenas en Tiepolo y Watteau. La cosa pública va dejando intenciones en el pintor que sabe dar con estos antecedentes un maravilloso salto hacia lo moderno (que se lleva ahora). Y sobre todas estas cosas está su refinado sentido del color (la gente se ha ido detrás de la gracia áspera de sus aguafuertes y dibujos), inventando un vocabulario plástico que ha servido para graficar los nuevos idiomas, y en el que están contenidas todas las aventuras de la inteligencia. Aunque le extrañe, para hablar de Goya hemos de recordar al Bosco. Sobre el Bosco se ha dicho poco, pero sabroso. El Rey Felipe II había de sus «máscaras de miedo y de risa»; un tal Jusepe Martínez, crítico del siglo xviii, le hace nacer español, mal pintor e inventor de unas historias para asustar a los niños. Otros dicen nada más que tenía cierta habilidad para pintar el fuego; solamente en época reciente se le ha comparado a Quevedo, que es acercarse más al blanco. El Bosco, pintor de Flandes, se encuentra en la encrucijada que le hace genio. Tiene un pie puesto en la Edad Media y otro en la Moderna. Los temas están jerarquizados, como están jerarquizadas las alegorías. La realidad, tal como la comprendemos hoy, no está autorizada al arte, y aunque Jorge Ynglés se permita retratar objetivamente a los marqueses de Santillana, y Berruete pintó de verdad un «Auto de fe», y el catalán maestro Alfonso pinta la maravillosa realidad de su «Degollación», la aventura de la fantasía absoluta no se conoce. Sin embargo, la aventura de las ciencias ha ido lejos: un alucinado se lanza con tres cáscaras de nueces y descubre un mundo nuevo; otros hablan del cielo de una manera disparatada para el sentir general, mientras que otros explican el cuerpo humano de manera diferente a como lo explicaban antes. Era todo esto casi una irrupción de herejes que todo lo truncaba. El pintor no poseía naves para lanzarse al mar; no tenía extraños aparatos para medir los vientos ni acercarse a las estrellas; sólo tenía para operar su imaginación. Necesitaba organizar la inteligencia para salvar el alma, y el Bosco, pintor del fuego y de máscaras que daban miedo y risa, acercándose a Dios, creó un canon para la interpretación de lo intencional e hizo posible secularizar la pintura. Desde el Bosco a Goya han pasado muchas cosas en la vida de los hombres, mas todo fué consecuencia de la aventura inicial. Goya vive también un momento crucial de la historia. No se han descubierto nuevos mundos; pero el señor Guillotín vive en París y quizá el pintor piense que la voluntad de Dios ha sido trabucada. El Bosco crea leyes morales para el pueblo; Goya se encuentra con el pueblo creando y rompiendo leyes morales; el mismo pintor descubre que es pueblo. Desde ese momento pinta impregnado de honda melancolía, y nada ha producido la pintura más patético que los «fusilamientos»; jamás se vió mayor unión religiosa que en la «Comunión de San José de Calasanz»; ni nada hubo más delirantemente popular que las pinturas de San Antonio de la Florida. Las coincidencias entre el pintor de Flandes y el español están en que los dos pintan muchedumbres que son, y no son al propio tiempo, la clave del tema ideal. Las multitudes en los dos artistas viven, cantan, rien, lloran, pero siempre se mueven en los cuadros como fantasmas de una imaginación dolorida. El milagro del arte no consiste en pintar para los ojos de la cara, sino en aludir a sentimientos, organizar las reacciones ante el drama que nos tortura el alma. El Bosco quiso, en místico arranque, pintar a Dios; con Goya se produce el jaque místico para pintar al hombre. Con el Bosco se seculariza el arte; Goya lo arranca de la servidumbre en que lo hizo caer la anarquía renacentista.

Don Prudente.—¿Y después?

Tántalo.—De las lecciones de Goya se ha recogido casi exclusivamente la enseñanza de taller, lado estúpido de la obra; mas la intención a la aventura humana le han dado un estúpido sentido sentimental, cinematográfico y sensual.

Don Prudente.—Para serle sincero, no puedo decirle que lo comprendo. Consideré siempre la pintura como un bello entretenimiento, y usted...

Tántalo.—Ya le dije que San Agustín afirma que sentir la belleza es comprender a Dios, y a eso deberán volver nuevamente los artistas. Los grandes muros esperan a los pintores; que ellos indaguen en Goya; que pregunten al Bosco y den sus respuestas plásticas a las muchedumbres que escuchan ávidas.

Don Prudente.—Después de lo que hemos hablado, ¿entramos a ver qué nos parece este pintor y esta pintura?

Tántalo.—¿Qué nos parece? Este pintor habrá realizado un esfuerzo que tendremos en cuenta, según el temple de nuestra propensión espiritual. De todos modos, le recordaré para final las palabras del visionario caballero manchego a su cazarzurrón escudero: «Andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores, que todas nuestras cosas mudan y truecan... y así, eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa.»

BOLSA DE CUADROS

Uno de los propósitos de «CARTEL DE LAS ARTES», desde que apareció, para divulgar unas veces y conectar otras, hechos y actividades de los artistas españoles, ha sido informar a nuestros lectores de los cuadros en venta por particulares, tanto en lo que a tiempo clásico y romántico se refiere, como en lo que respecta a lo presente. Seríamos insinceros si ocultásemos que todas nuestras iniciativas han tenido un eco indudable, menos ésta de poner de manifiesto los cuadros en venta y a disposición de comprador. Sin saber por qué, así como para tantas y tantas iniciativas es agobiador el número de cartas que recibimos, no hemos recibido ninguna en el sentido de notificarnos la existencia de esta venta, de este cambio, de aquel préstamo o de aquella proposición.

Estas letras son para reclamar a los poseedores de cuadros propios o ajenos, en venta o cambio, que nos lo notifiquen a nuestra Redacción —Velázquez, 57—, con el fin de anunciarlo en nuestro «CARTEL» de manera absolutamente gratuita. La noticia de la venta puede traernos la información gráfica de piezas de indudable interés para el aficionado y artista actuales. No hace muchos días han estado en venta tres Renoir, por ejemplo, que de haberse pregonado desde estas páginas, habrían visto la luz en ellos. Cumpliendo dos funciones: la de la propaganda indispensable para esta clase de asuntos y la de mostrarse con su plena belleza a los ojos de nuestros habituales lectores.

Esperamos poder cumplir esta sección como nos propusimos al principio, brindándonos a pregonar gratuitamente la existencia de todas las obras de arte en venta, de las que se nos informe.—R.

LA EVOLUCION ARTISTICA EN LOS ESTADOS UNIDOS

El gusto por el arte norteamericano era patrimonio de unos pocos en los días en que los millonarios neoyorquinos llenaban sus vestibulos de oscuros y pesados muebles tallados y en los hogares de la clase media se veían mesas y sillas de roble dorado. En las obras escultóricas de los mejores artistas se notaba un discreto idealismo. En las obras pictóricas se echaba de menos la vida. Obedecían a normas fijas; sus temas eran caprichosos y seguían escrupulosamente los estilos consagrados.

Un paisaje de primera calidad, de fácil venta, se componía de un conjunto de árboles, a través de los cuales se veía brillar el sol en la superficie de las aguas. Aquellos cuadros, privados de vida, conquistaban alabanzas absurdas cuanto más fantásticos y complicados eran.

Aquellos días no están tan lejanos. Se remontan tan sólo a unos treinta y cinco años atrás. Todavía padeceríamos aquel estilo pictórico si un puñado de artistas no se hubiese negado a adocenarse y rebelado contra él. Los nombres de aquellos rebeldes eran Robert Henri, Arthur Davies, William Glackens, Ernest Lawson, George Luks, Maurice Prendergast, Everett Shinn y John Sloan. Los dos últimos viven todavía.

Lanzaron su protesta en 1908, en una exposición conjunta de sus obras, cuyas consecuencias fueron revolucionarias como en ninguna otra. Alzó una polvareda que duró varios años y arrinconó los estilos antiguos. El cambio fué tan decisivo como histórico. Los «ocho rebeldes», según se denominaban a sí mismos, no necesitaron volver a celebrar una exposición conjunta. La primera había sido suficiente.

REPETICION DE LA EXPOSICION

Por segunda vez se ha vuelto a celebrar aquella exposición, aunque no figuran en ella todos los cuadros por haberse perdido la pista de algunos. Se han encontrado y reunido más de una veintena de los lienzos, exponiéndose en unión de otros, que los críticos de arte consideran que también forman parte de la exposición. Presentados por primera vez en la Macbeth Gallery, se han vuelto a exhibir en el Museo de Brooklyn. Con objeto de recalcar el carácter revolucionario de la exposición, en el Museo aparece igualmente una colección de cuadros pintados por los «ocho rebeldes» en la época de Teodoro Roosevelt.

Las escenas y los motivos dan ahora una impresión de placidez y originalidad. El arte norteamericano ha sufrido tantos cambios en treinta y cinco años, que esos recuerdos pictóricos de la revolución de 1908 tienen para nosotros el suave encanto del pasado.

Algunos de esos cuadros fueron juzgados tan extravagantes, que los rechazó la Academia. Dos o tres de ellos, que consiguieron a duras penas ser admitidos por el Jurado, tuvieron que ser retirados dos veces ante las protestas provocadas por su exhibición.

POLEMICA ACALORADA

El público se enteró del nuevo rumbo el 14 de marzo de 1907, víspera de la exposición anual de la Academia, al anunciar los periódicos que Robert Henri había retirado dos de sus lienzos, ante las protestas que habían suscitado en los miembros del Jurado. El artista confirmó a los periodistas que no había obrado así por resentimiento personal. Según él, la Academia se había limitado a censurar sus obras; pero había rechazado rotundamente las de varios de sus amigos —Luks, Glackens y Shinn—, los cuales, en su opinión, eran los pintores de más talento de la época. Añadió que consideraba que la Academia desdénaba a los artistas nuevos y vigorosos.

Aquellas declaraciones picaron a los académicos. Los veteranos del arte clásico, tales como Kenyon Cox, calificaron desdenosamente a los rebeldes de advenedizos. Visitado Cox por los periodistas, declaró: «El caso de Mr. Henri no es único. Sólo se diferencia de otros en que se ha hecho público.» La Prensa habló durante largo tiempo del asunto.

Henri no volvió a dirigirse al público durante tres meses, y al cabo de ese tiempo anunció que, en unión de sus compañeros de tendencias artísticas Luks, Glackens, Shinn, Davies, Lawson, Prendergast y Sloan, había encontrado un Salón dispuesto a exhibir públicamente sus obras.

Al abrirse aquella exposición al año siguiente, estalló la tempestad que algunos habían supuesto iba a ser una tormenta en un vaso de agua, conmoviendo los cimientos del arte norteamericano. Las personas conservadoras, que sólo consideraban los cuadros como lindos adornos de paredes, se sintieron horrorizadas al pensar que alguien pretendiera que colgasen en sus casas lienzos en que aparecían escenas tabernarias o los horribles muelles ferroviarios de la Gran Estación Central. ¡Vaya un arte!



Marimorena

Se nos cuenta que un conocido esteta de nuestro tiempo debutó poéticamente con un terceto poco esteticista, en el que se decía:

Tú, Eloísa;
yo, Abelardo;
por tu amor
estoy que ardo.

Un artista de nuestros días, un poco desatento con los verdaderos valores críticos, decía el otro día:

—Una de mis mejores cosas me la compró un tal Paul Fierens... ¿Lo conoce usted?

Cierto poeta granadino, conocido por su genialidad cáustica, aseguraba de un «pintor de vanguardia», hermano de los leños en lo vivo, aunque muy delicado de expresión:

—Cómo será, que la otra tarde aseguraba de un plástico extranjero: «¡Qué pintor más exótico!; parece de Egipto.»

A Paul Claudel le pidieron recientemente una conferencia. El poeta accedió a hablar sobre Dios o sobre el problema de Dios. Pero para criticar ciertas costumbres, preguntó:

—¿La quieren ustedes con o sin proyecciones?

Los críticos se dividieron en sus apreciaciones. El principal de ellos, James Huneker, se declaró a favor de los rebeldes. Declaró que en su pintura encontraba una turbulenta vitalidad. Charles Fitzgerald los animó también, y aprovechó la oportunidad para censurar veladamente a la Academia. «Este nuevo estilo —escribió— es algo diferente del sentimentalismo y la sensiblería que han dominado en la pintura hasta ahora.»

Pero la mayoría de los críticos defendieron las escuelas clásicas y motejaron a los rebeldes de «bárbaros», «apóstoles de la fealdad» y «pintores tenebrosos».

Uno de ellos, horrorizado ante los lienzos, escribió lo siguiente: «Esos pseudoartistas son unos individuos téticos que pintan boxeadores semidesnudos, taberneros, nocheriegos disolutos e inmigrantes que toman café en miseros establecimientos.»

CONTRAPROTESTAS DE LA NUEVA ESCUELA

Los «individuos téticos» contestaron: «Lo que importa no es el tema, sino la forma de expresarlo.» Al principio se mantuvieron tranquilos; pero al sentirse en ridículo, empezaron a protestar enérgicamente. Dijeron que el arte debía reflejar el vigoroso espíritu de la época, y que los artistas norteamericanos, que caían en la afectación a fuerza de buscar el realismo, sabor de su mundo artificial y buscar la belleza en las escenas diarias de la vida en las cuales todavía no la habían acertado a descubrir.

En realidad, lo que a los aferrados a la escuela antigua se les había escapado era que los rebeldes intentaban aunar la pintura y la vida, y realizar la idea humanitaria de Tolstoi (que todavía vivía), según la cual el arte debe ser un medio de contribuir al establecimiento de la fraternidad humana. Según podemos darnos ahora cuenta, aquellas gentes de ideas anticuadas se mofaban del progreso. Por más que vociferaran, no podían ahogar las nuevas ideas.

La polvareda levantada por la discusión favoreció a los rebeldes. Contribuyó a que sus obras llegaran a conocimiento de notables aficiones, que, de otra forma, no habrían oído hablar de ellas hasta transcurridos varios años. De esta forma vendieron los rebeldes los cuadros suficientes para mirar el porvenir sin grandes inquietudes.

TRIUNFO DE LAS NUEVAS TENDENCIAS

Los Museos les invitaron a presentar exposiciones en otras ciudades. Centenares de estudiantes acudieron a ellos para recibir lecciones. Entre sus discípulos se contaron artistas tan sobresalientes como George Bellows, Edward Hopper, Reckwell Kent, Eugene Speicher y otros muchos, que adoptaron la escuela realista de los «ocho rebeldes». Además de darse a conocer como notables pintores estos discípulos, legaron a las nuevas generaciones el estilo de los «ocho rebeldes», hasta conseguir que nuestros pintores actuales se inspiraran directamente en los motivos nacionales.

Los rebeldes se sintieron tan animados por el éxito de la exposición de 1908, que dos años después organizaron otra de gran envergadura, con objeto de estimular a los jóvenes, los desconocidos, los oscuros y los luchadores. En ella no existían condiciones de admisión ni Jurado. Cualquiera que se tuviera por artista podía exhibir su arte. Aquella exposición sigue celebrándose todavía anualmente, bajo el nombre de «Exposición de los Independientes».

Tres años más tarde, en 1913, organizaron los rebeldes la Exposición Armory, la más famosa celebrada en los Estados Unidos, y que provocó una verdadera revolución al dar a conocer en aquella nación el arte moderno. Ocho hombres que, a fuerza de trabajo, habían derribado los obstáculos levantados en su camino, habían permitido al público norteamericano admirar el arte perfeccionado contemporáneo.



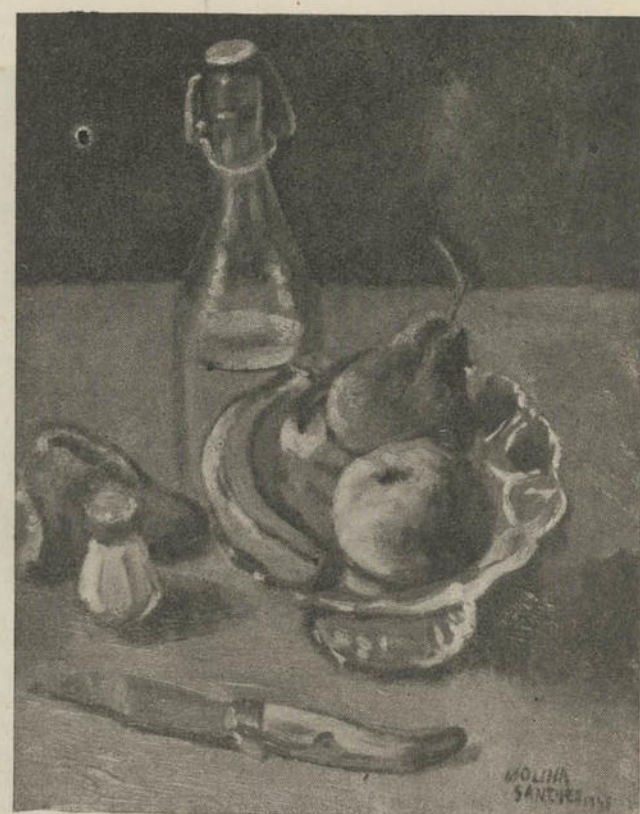
**CARTAS
CON DESTINO
Y SIN DESTINO**

el tiempo, pudimos ver con perspectiva obligada que el arte, en todas sus manifestaciones, huyendo de «lo artificioso», había «concluido» en lo llamado «puro». Y como a nosotros no nos duelen prendas, dimos en pensar que tan callejón sin salida como lo «académicista», es decir, lo desprovisto de espiritualidad y de talento, resultaba «la pureza expresiva». Y que si importaba mucho la «calidad», la educación, las buenas maneras de las formas, una de las cosas que más importaban era que la forma plástica más o menos inédita se dignificase por un contenido cósmico de excepción.

Seguimos creyendo, querido Pablo Picasso, que una línea dibujada sobre una superficie es un raudal de sugerencias plásticas. Estamos de acuerdo a la vista de sus últimas declaraciones, consideradas por nosotros, claro es, como todo lo que proviene de una personalidad de excepción, que toda obra de arte, en última instancia, es un «signo» y nada más. Ahora bien: si este signo nos propone compartir un «mimetismo», no nos vale, según quedamos en las batallas ganadas contra lo «servil representativo». Si este «signo» no constituye por sí solo un legítimo espectáculo —purificando hasta donde usted quiera la palabra—, traiciona la independencia del arte; lo creador artístico; todo aquello en nombre de lo cual usted dió su histórica batalla singular. Pero cabe preguntarse, frente a sus totodas declaraciones, que estimamos con respeto muy estancadas en un tiempo suficientemente pasado: ¿puede un signo proponernos una convivencia sin objeto dramático o gozoso? ¿Se nos puede llamar desde un cuadro o desde un muro para vivir, sencilla y burdamente, la pureza de una expresión? ¿Usted no cree, querido Picasso, que todo lo que nos cuenta en sus últimas declaraciones es verdad, hasta que nos encontramos con uno de sus recientes cuadros, en el que una síntesis de alcuza, una síntesis de frutero, una síntesis de lienzo al fondo, en compañía de dos o tres síntesis que no recordamos, nos proponen convivir en ese plano abstracto y sin demasiado sentido de las síntesis a que venimos refiriéndonos?

Nosotros, repetimos, que estando con usted en la historia de las artes, no lo entendemos en el decurso del tiempo. Quienes, en contra de un «académicismo» rastreo, deseamos que las artes «sinteticen» cosmos y vida, no nos resignamos a que esa síntesis, todo lo arriagada que usted quiera, nos robe la vida y el rumor del cosmos, condensado en una figura, en una cosa o en lugar. Es inútil, como comprenderá, que usted, en respuesta dialéctica obligada, nos desprecie, suponiendo que «los valores plásticos» no tienen para nosotros el sentido absoluto que poseen, y que se nos venga con que confundimos la verdad con la mentira decorativa en arte. Porque no hay nada de eso. Porque a estas alturas no nos parecería consecuente haber vivido la experiencia múltiple que va en arte, desde el romanticismo a nuestros días, para creer en paisajitos pacienzudos, en retratos caligráficos o en

ARTE NOVISIMO



Una de las preocupaciones esenciales de «CARTEL DE LAS ARTES» consiste en destacar aquellos novísimos valores que, aún en su nacimiento, no han expuesto todavía en galerías y certámenes. Lo que nos interesa, sobre todas las cosas, es, entre unos y otros, demostrar que hay un equipo de pintores y escultores jóvenes de importancia suficiente para enterrar a lo hambre sin interés. Molina Sánchez, nacido en Murcia, es uno de estos novísimos valores. Que aquí se nos presenta con un sentido actual de la pintura, que se debe de elogiar.

flores de trapo, sin estremecimiento o sin olor. Claro que lo que si nos domina es un desprecio absoluto por la martingala, incapaz de superar el pleito planteado entre lo puro abstracto y lo impuro representativo. Lo que si nos pasa es que un cuadro de Vermeer nos hospeda, nos acoge, nos cobija y nos cambia —es decir, nos ordena, nos supera y nos mejora—, mientras que una «composición» de Salvador Dali, por ejemplo, llevada a cabo con elementos vermeerianos y paisajes abstractos, nos sorprende, nos interesa, pero nos rechaza, nos expulsa; no cumple aquella invitación que todo cuadro supone, querámoslo o no.

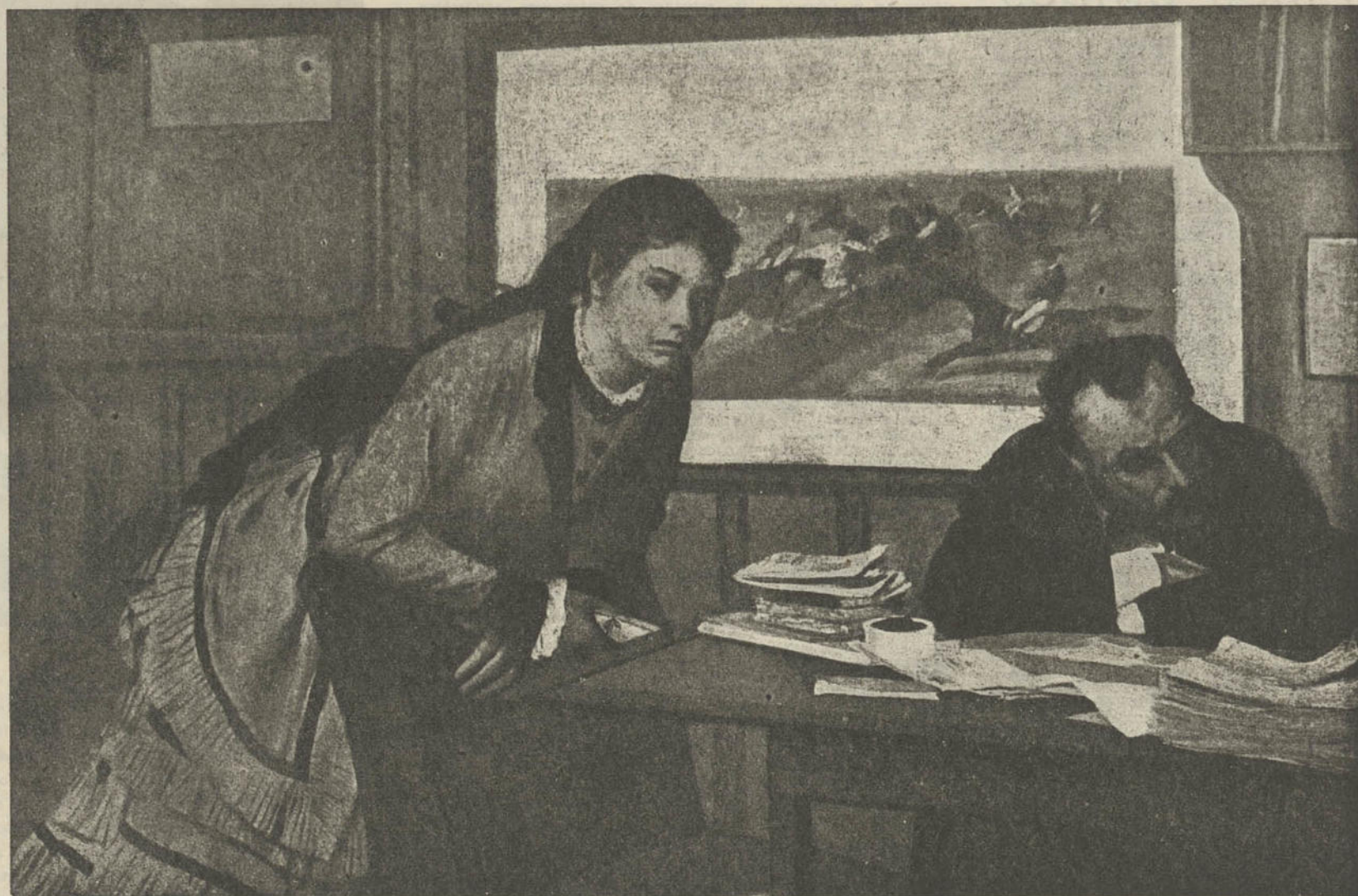
Oímos, oímos en su tiempo a Maurice Denis decir que «un cuadro —antes de ser un caballo, un desnudo o cualquier otra anecdota— es, sencillamente, una superficie plana cubierta de colores agrupados con un cierto orden». Pero luego, después que creímos bien aclarado que a lo que no puede invitarnos un lienzo es a disfrutar un orden pictórico, en el que anda disuelta la sentimentalina, el mimetismo, la falta de originalidad, la ausencia de espíritu creador, etc., etc., rectificamos a Denis al convencernos de que en los planos, más o menos, no hay quien «entre». Mientras que en los «mundos pictóricos» perfectos se entra, se vive, y nos engrandecemos que es un primor.

Yo siento mucho, querido Picasso que la pureza expresiva se quede en pureza. Soy un hombre, quiero explicarme el misterio del mundo a cada paso, y una de las cosas para que me sirve el arte es para tener un «informe» más o menos eterno de la fragancia cósmica, so pretexto de un desnudo, una anecdota, un caballo o un tulipán. Necesito, porque me considero hombre de mi tiempo, que estas peripicias sobre las que los verdaderos artistas reclinan aquella porción de verdad que a su través descubren, «tengan en cuenta» los anhelos purísimos que a usted le han animado durante toda la vida, y lo mismo que a usted, a todos los «puros plásticos» que en el mundo han sido. Pero deseo que el «signo» a que ha aludido en sus últimas aclaraciones (publicadas en el número anterior de «CARTEL DE LAS ARTES»), remanse verdad viva y cósmica. Exijo que un lienzo, antes que nada, sea un mundo donde, con vida alta, existan en un orden plástico independiente: los caballos, los desnudos, las alca-chofas o las abstractas síntesis que usted pueda idear. Estos pretextos, representativos o no, tratarán de que yo comporte el tono, el acento, el timbre de su existencia, en la que andar disuelta la verdad del mundo que yo necesito me sea revelada en el arte. Porque si no, y a pesar del ingenio indiscutible que usted derrocha para justificar lo que en mi concepto no pasan de abstracciones inteligentes, delicadas e inútiles, yo no juego, amigo Picasso. Yo no puedo acercarme a sus síntesis plásticas, dispuesto a calmar una sed, y encontrarme con que aquello, que no es una unidad artística mímica y servir, no resulta tampoco un manantial. Siento, siento la pureza con la misma vehemencia con que usted, a lo largo de toda su maravillosa vida creadora, la sirve. Pero prefiero a la pureza, cualquier expresión que me hable de la honda salud del mundo; de la infinita amenidad del cosmo; de todo aquello que Velázquez, Goya, Vermeer, etc., remansaron, mediante «síntesis» más o menos representativas, pero purísimas, plásticamente irreprochables. Preocupadas en vez de comerse la cola, como creo que usted hace con cuadros como el que he visto últimamente reproducido en «ARS», con evidencias en los límites materiales de un lienzo, una vastedad, un caudal, una canción esencial, que usted me va a perdonar si le digo que yo no veo por ningún lado en esa obra suya «tan sintética», «tan pura», tan incapaz, a pesar de su «lógica plástica», de hacer «verosímil» el mensaje que usted, al crearla, tiene que emitir a la fuerza para el espectador.

No, no admitamos un arte «representativo», «servil», «caligráfico», y diferenciamos bien la apariencia de la evidencia; la simulación, de la verdad. Pero permítanos que le preguntemos: ¿hasta cuándo vivir del cuento de la «síntesis exhaustiva»? ¿Hasta cuándo inventar palabras parecidas, si no en la servidumbre, en el recuerdo, a las palabras con que nos encontramos en el plano de lo plástico, si de lo que se trata es de decir?

Cálmeme Pablo Picasso, cálmeme esta preocupación que me devora. Pero con soluciones hondas. Y no con declaraciones adolescentes de «postguerra». Porque yo me temo que la mayoría de los hombres que salieron de la primera guerra europea de nuestro siglo, sentían la necesidad de divertirse. Mientras que nosotros, los que hemos vivido o sentido la segunda catástrofe, provocada exclusivamente por la supervivencia del enemigo público número 1 del hombre, el capitalismo, deseamos «salvarnos». Y que los artistas, al «salvarse» —no al «sintetizarse», «espiritualizarse», «purificarse» y «martingalizarse»—, supongan para nosotros, en una sociedad menos vil que la presente, un incentivo, un aliciente, una vanguardia intelectual para sentir sobre la frente la verdadera verdad.

E. Az.



Edgar Degas

Pocas veces en la historia de la plástica universal los artistas analizan la pintura «por dentro», como desde David al cubismo. David, después de Houdon, a la altura en el tiempo de nuestro Francisco de Goya, supone el primer abrazo de ese paréntesis plástico, que integrando a Ingres, a Delacroix, a Barye, a Corot, a Daumier, a Courbet, a Monticelli, ve cómo Eduardo Manet da rienda suelta tras sí a toda especulación plástica, para que la pintura busque una conciencia de su expresividad, en lo que se ha llamado históricamente el «Impresionismo» por lo general. En este período de tiempo, el artista se mete en sus problemas de tal manera, que las gentes, al historiar intenciones, generalizan con demasiada rapidez. Y lo mismo —como se ha dicho— que se llama «impresionista» a demasiados pintores que, en realidad, no lo eran, cuando tras de las virtudes y los excesos del puro Impresionismo, aparecen en la historia de la pintura francesa notables rectificaciones, se llama naturalismo con tranquilidad impropia, a quienes como Edgar Degas (1843-1917), constituyen los puntales de un neoimpresionismo lleno de preocupación y de autenticidad.

El impresionista y Paul Cézanne, fuera de denominaciones y sobre todos los pintores franceses, reafirman con su conducta como motivo los caudales naturales, exigiendo a su expresividad, una efectividad pictórica a la altura de los mismos. A la busca de una dicción plástica vigorosa, no cabe la menor duda que la pintura *purifica* su problema, unilateraliza su punto de vista, y cuando tiene, o cree tener, bien logrado el alfabeto necesario para construir las puras palabras que nombren hondamente lo que en el Cosmos acaece, se entretiene con ese alfabeto y esas palabras; cree que el mundo conseguido es suficientemente rico para no preocuparse de otro, a tal extremo que no sale de él. El pintor Edgar Degas, por ejemplo, preocupado del mismo mundo de problemas que Puvis de Chavannes, que Moreau, que

Sisley, que Pissarro, que Fantin-Latour, que Cézanne, que Gauguin y que Carrière —en general—, siente con enorme dimensión el abandono de lo natural, desde el punto y hora que, tras la consecución de una unidad artística robusta, la causa de la misma, no cabe duda que pasa con el impresionismo a segundo plano. Y en vez de desdeñar la pureza expresiva que todo pintor tiene que lograr para traducir su intimidad y el mundo, cuida ésta como el más ambicioso de sus contemporáneos, pero para patentizar una preocupación por lo vivo impresionante, no sólo se adiestra en el dibujo de forma considerable, logrando ser uno de los dibujantes más sorprendentes de la Francia contemporánea, sino que comprendiendo que el desprecio por lo anecdótico tiene mucho de cobardía ante el toro de la vida, se planta frente el mismo con una valentía que alguien ha llamado crueldad con enorme sutileza, y dejándose coger totalmente por lo vivo, le fija la furia en cuadros como los que ilustran esta divagación.

Si nos fijamos con alguna atención en lo más representativo del Impresionismo francés, observamos fácilmente que «el tiempo» ha huído de los cuadros. La naturaleza y la vida impresionista más auténtica acaecen en un plano de cosas abstractas, que no interesa a Edgar Degas. Quien teniendo muy en cuenta el esfuerzo de flamados, resultado estremecido y de Daumier y ese Ingres, algunas conclusiones de Delacroix, el «barro magnífico de Corot, escucha a Courbet en su limitación apasionada, y conviene en pintar desde la costumbre a lo típico; desde lo municipal a lo puro; enalteciendo todo aquello que revela con una pasión tan sorprendente, que verosimiliza, como en muy pocos artistas, lo que en la unidad pictórica aspira a ser. El tiempo queda detenido y remansado en sus mejores lienzos. En toda la obra de Degas, junto a virtudes insospechadas de dibujo y de calidad expresiva, hay un fluído estremeciente, que ningún otro pintor de su tiempo logró eviden-

ciar. Degas, por agarrarse a lo vivo con una violencia extraordinaria, consigue que al evidenciarlo, los resultados nos impresionen con vigor de dibujos. Dibujos, sin embargo, que, por muy disciplinados en el rigor y ritmo pictóricos, ascienden por derecho propio a plástica plenitud.

Si Courbet —supongamos— pudiese llamarse «romántico», Edgar Degas es el primero de los neorrománticos franceses. Si Courbet —para citar a un pintor muy presente en todo Degas— traiciona en sus defectos a la plástica, con esa acritud expresiva, que llega siempre en pintura cuando el artista prefiere a todas luces el «virtuosismo» de la técnica, a la honda y sencilla expresión de la vida, Degas restituye en el período de tiempo que ocupa con todos los neoimpresionistas en el paréntesis mencionado de David al cubismo, «los derechos de lo real». No puede un pintor —nos dice en los cuadros seleccionados para ejemplarizar nuestras palabras—, considerar que el milagro de lo real acaece de forma nebulosa, con el fin de disimular en el resultado plástico su debilidad expresiva. A un artista no le es permitido tener miedo de que su unidad y organismo pictóricos alcancen impresionante vigencia en el cuadro, por temor a rotundizar. Edgar Degas quiere equilibrar los derechos de lo real y los derechos expresivos, defendidos por los impresionistas y Cézanne, con ellos o sin ellos, según se prefiera. Y lo mismo en sus bailarinas, que en sus cuadros más dramáticos; de la misma manera en sus interiores, que en esos exteriores deliciosos que lo han hecho tan popular, el autor de «Las planchadoras», evidencia el caudal vivo con un patetismo lírico de una robustez impresionante, definiendo una vez más la pintura, como una unidad de cosas en la que la causa de lo real a través de su fisonomía, se resuelve totalmente cuando vive por un acento, un patetismo, un lirismo personal.

Por ejemplo, lo decorativo, que en el puro impre-

sionista es mayúsculo pecado, cabe en el mundo de Degas, porque cabe igualmente en la armonía natural de las cosas. El milagro vivo, se resuelve en formas que prodigiosamente alcanzan cifras decorativas admirables. Si nosotros servimos a ese resultado decorativo, olvidándonos de la causa fundamental que lo determina, incurriremos en un pecado típicamente «academicista». Pero sería bien doloroso —piensa Degas— que el arte tuviera que ser horrible para ser auténtico. En su pintura se demuestra pródigamente que lo decorativo, si está comprendido como producto de una causa cósmica o viva, a la que en la integración plástica se la alcanza y descifra, tiene en arte una magnífica razón de existir. Y por eso, aun en el interior degasiano más doméstico, todo se resuelve dentro de una armonía decorativa del mejor gusto. Que no traiciona la verdad de la unidad pictórica, sino que la eleva graciosamente a la atención.

Degas sería un naturalista —o, por lo menos, así entendemos nosotros el naturalismo— si en sus unidades creadoras diera cuerpo a una decorativa realidad más o menos dramática. Degas pasaría de pertenecer a los fundadores más importantes de ese «realismo milagroso» que en pintura hemos conseguido como concepto, a constituirse en un realista barato más o menos decorativo, pero sin ningún interés. Naturalista, a nosotros al menos, nos suena a «realista». Y como el realismo está pendiente siempre de las naturales apariencias, pero no de su verdad, cuando se contempla esa lección de violín, en la que tan bien contrasta la delicadeza de la danzarina con la preocupación grave del violinista situado en primer término; lo mismo que cuando una dama sostiene sobre su falda esa partitura que probablemente acaba de interpretar su marido en el violín, ciertas virtudes proclaman la efusión plástica a que el pintor tiene que entregarse para conquistar la verdad de las cosas, calificadas por el rigor expresivo de Edgar Degas.

El impresionismo es sólo pasión. Edgar Degas es pasión y rigor. El rigor le viene a Degas, no como limitación de gran dibujante, sino como liberación, que cunde y vuela en la obra de Degas, en vez de alborotar intemporalmente sus resultados, le sirve al pintor hasta para remansar el tiempo. Y en la calle, en el interior doméstico, en las carreras, en el café o en los estudios de danza, Degas capta la diversidad del mundo con una concreción estremecida, con un rigor apasionado, con una exactitud preñada de la más alta poesía, sin rehuir —como el impresionista tópico—, lo que la pintura tiene de servicio, de hondo servicio a la realidad.

«Degas es el pintor más documental de su tiempo», se ha escrito. En Edgar Degas —pensó alguien—, el color, el ritmo y hasta el perfume de una época, se plasmaron con rotundidad. Pero es que su lección, al hablarnos de la temperatura de los cuadros, no quiere que ésta sea como en el medio impresionista: clima incierto, atmósfera imprecisa, vagorosa lirica, sino evidenciación rotunda y viva. Para Edgar Degas, la temperatura plástica no debe de estar en el aire suspenso de un cuadro, sino en el vigor de su resultado expresivo. Y por ello, olvidándonos en cierta manera de los hallazgos cromáticos de Degas, es preciso observar que en este pintor lo formal —y aquí se confunde «formal» con «carnal»— cobra un acento cálido impresionante. A tal extremo que sus resultados, si se analizan con ligereza, pueden creerse incursos en un virtuosismo personalísimo, muy lejos de Degas.

Con los derechos de lo natural, re-instala en la pintura este neo-impresionista los derechos del vigor. Degas recomienda que no se confunda en pintura nunca vigor con dibujo. Si nosotros dijésemos que los cuadros de Degas son magníficos por bien dibujados, no complaceríamos la concepción de este artista, de la misma manera que si dijésemos que la vigorosidad degasista cuenta entre sus virtudes con un sentido del dibujo excepcional. Porque vigor expresivo —dice Degas en su obra— es el resultado de

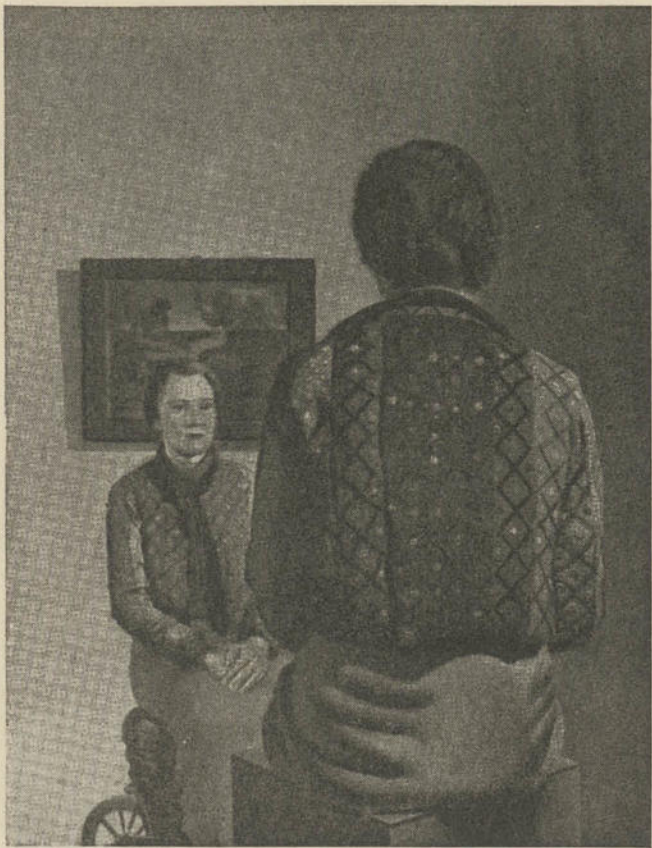
un buen juego dibujístico y cromático, fundido en el lirismo calificador de quien los utiliza. Un cuadro vigoroso —sigue hablándonos—, no es aquel en el que el dibujo pondera excesivamente las calidades plásticas, sino el que nos muestra el dibujo, la robustez expresiva, la calidad cromática, el sentido de lo natural, etcétera, etc., dentro de un sentido plástico, según el cual la conquista viva se evidencia rotundamente, como en el francés que nos ocupa, pero sin herir. Un cuadro bien dibujado, bien pintado, pero mal concebido en última instancia, es aquel en el que la técnica se come al hombre. Los cuadros de Degas —y por eso los traemos, entre otras cosas, a nuestra actualidad indecisa—, son el resultado de una técnica, comida, asimilada por el espíritu, hasta el extremo de no saberse si es la naturaleza entrañable del artista la que vigoriza sus virtudes puramente plásticas, o estas virtudes las que califican el patetismo lírico del pintor Degas.

Se puede ver el mundo candorosamente, infantilmente, porque nuestro corazón no dé para más. Pero no hay nunca derecho a verlo con cuquería. Nosotros, en la obra plástica, no podemos decir que nuestro concepto del mundo es infantil, por ejemplo, en virtud de que nos falle esto o aquello y queramos simular. Es preciso evidenciar la vida tal y como se siente. Y por esa Degas, que no puede ser ingenuo, o pseudoingenuo, como más de tres y más de cuatro impresionistas, pretende y alcanza una visión madura, viril, robusta del mundo. La ternura degasista, por ejemplo, no se dispone antes de lograr el objetivo plástico, como en tantos artistas,



sino que resulta una vez que este objetivo se alcanza, se corona y se posee, y el pintor, al decirnos lo logrado, efunde en el mundo formal que lo significa, una ternura interior. Porque —extraordinaria lección de Degas también—, no vale en plástica calificar la unidad artística con una ternura que no haya sufrido la depuración gigantesca que el esfuerzo creador supone. No es posible valorar como virtud plástica ese vaho sentimental, pobremente humano, que muchos pintores, para disimular la imperfección de sus resultados, utilizan con el fin de enmascarar la creación. Degas reclina su patetismo lírico en una ternura maravillosa, consecuencia de la plenitud creadora alcanzada por el pintor. Esto hace que sus resultados sean vigorosos y tiernos. Esto brinda un mundo riquísimo en la ordenación plástica de Edgar Degas, que siendo muy robusto, muy consistente y muy maduro, se permite el lujo del más tierno temblor.

Pero —lección final que hoy recogemos—, lo preciso como lo valiente, no está reñido con lo cortés, que en este caso es lo tierno. Edgar Degas nos entrega sus conquistas expresivas, evidenciando en la plenitud artística una vida cualquiera, un suceso cualquiera, con esa ternura viril con que se corona el esfuerzo creador. Si él no hubiera visto en el impresionismo mucho matute tierno, mucho estremecimiento simulado, mucha nubosidad sin venir a cuento, no hubiera supuesto la rectificación que Edgar Degas supone en principio. Y no nos hubiera enseñado que cuando la ternura expresiva se cuaja limpia, transparente, pura, como en la obra de Degas, el vigor extraordinario degasiano, que siempre pudo herirnos como el excesivo en muchas ocasiones de Courbet, tiembla para afirmarse. Alcanzando que la vida al descifrarse se afirme rotundamente, pero con una inmensa vibración.



Dalí: «Angelus de Gala»

LA ESENCIA DEL ARTE DE SALVADOR DALÍ

Por J. E. CIRLOT

El anhelo subversivo empieza cuando en la entidad creadora se fragua la sospecha de que el mundo empírico (la realidad del hombre de la calle) no corresponde al mundo real.

Metafísicamente se admite la no correspondencia de ambos planos. No sabemos si lo «real» es racional, y si únicamente que en ese aspecto de la racionalidad es por donde podemos aprehender ciertas apariencias cuyo desdoblamiento infinito presumimos.

Esta angustia «esencial»: esta protesta contra las apariencias, al exacerbarse dentro de una mentalidad hipermotiva, es la que genera los tipos de arte subversivos, cuyo máximo exponente en nuestra época, fecunda para ello por causas que no es del caso profundizar, es con Pablo Picasso, Salvador Dalí.

En uno de los puntos en que más presión hicieron los teorizadores surrealistas fué en el de la «reconstrucción de los objetos reales». Contrariamente a toda actitud superficial o impresionista, ellos intentaban, ante todo, fijar indeleblemente la realidad aparente, para luego vulnerarla con la sistematización de relaciones irracionales o, mejor, antirracionales.

Siendo problemática la cognoscibilidad racional de lo real, es evidente que se garantizaba un refugio filosófico contra toda crítica sustancial.

Técnicamente, pictóricamente, el propio Dalí se halla también, por la sutileza y lucidez de su visión, por su dibujo impecable y por su fuerza, más allá de toda duda de legítimidad.

Se ha entendido mal el surrealismo por considerarlo meramente como «fin», cuando, en realidad, es «otro modo» de perseguir todos los fines. En su ámbito caben desde el aforismo y el chiste, hasta el intento de solución de los problemas personales o cósmicos. Dalí, en la mayor parte de su obra, cuya sinceridad tanto e inútilmente se ha discutido, no intenta sino una liberación de sus —usemos la palabra famosa— complejos, para conocer los cuales ha seguido un camino puramente surrealista, paralelo a una indudable actividad onírica.

Esos monumentos desgarrados que, como en «El espectro del Sex-Appel», levanta en sus queridos paisajes de la costa brava; de Cadaqués, Port-Lligat, etc., son la clarísima concreción de una formidable inquietud total ante la vida. La exhibición de entrañas desgarradas, el andamiaje ensangrentado que las sostiene, la vasta escenografía que todo ello supone, hablan con simbolismo preciso de una actitud haidgeriana, complicada con cierto morbo demasiado humano, ya de artista y también de catalán.

En otros cuadros como el «Angelus de Gala» (1935), la pureza de la intención, corroborando mi anterior aserto sobre la extensión del ámbito y temario surrealista, alude a unas interrogaciones de carácter espiritual y también espiritista. El ser, ante sí, oscila entre la categoría de muro y la de espejo, y en ello radica el misterio que se desprende de la composición. A la hora del ángelus, Gala Dalí se sienta ante sí misma e intenta sondear la profundidad suprema del núcleo esencial. «¿Qué soy?», parece preguntarse, la oímos preguntarse, y también: «¿Qué es el mundo? ¿Somos lo mismo?»

Cuando un artista despliega una fidelidad tal a sí mismo, una tal pompa mágica frente a los demás, y encima de ello logra el triunfo, es ya difícil para él evitar ser motejado con el nombre de «encantador» con que Nietzsche bautizó a Ricardo Wagner. Es significativa la atracción que hacia el creador de «Tanhausser» siente Dalí. Como él, ha servido fielmente sus postulados estéticos, hasta que a éstos ha llegado la hora de la correspondencia.

Gran orquestador de sus temas, mítico, metafísico y perdidamente freudiano, el autor de tantos «Guillermo Tell», el obeso de las mesillas de noche, me parece extraordinariamente wagneriano en cuanto a sus ambiciones y en cuanto a su vida, falsamente revolucionaria, fuera del arte.

En medio de la soledad de las playas y de los páramos se levantan, efectivamente, aunque invisibles esos hitos del horror y del apasionamiento. En su idioma, si algo infantil respecto a la simplicidad del proceso; maduro, indudablemente, por la calidad artística. Dalí nos ha contado todas las posibles interrogaciones del alma de nuestro tiempo; como Hierónimo Bosco, lo hizo con las del espíritu medieval, que tan desacertadamente, a nuestro juicio, ha explorado Hui-zinga.

La efectiva desorientación mística, la inadaptación a los objetivos terrestres, la protesta contra la residencia temporal, aparecen en este creador tan nítida, tan cínicamente expuestas, que por esta última causa, si suscita nuestra incondicional admiración, se atrae también, a veces, nuestra antipatía. Schomberg en la música o Neruda, en la poesía, sufren más; ello les justifica y asimismo da otra dimensión entrañable a sus creaciones.

Crónicas de estilo



EL PINTOR PEDRO BUENO Y SU PERRO

El Mar Menor es un mar de juguete, un mar para niños. Sin embargo, también las personas mayores vienen a mojarse el pellejo en sus aguas templadas. En sus orillas, las casitas de ladrillo de una sola planta, blancas, verdes, azules, rojas, ponen su nota pintoresca y graciosa. Delante de ellas, casi lamiendo las raíces de alguna palmera, empiezan las aguas. Detrás, polvorientos y como dormidos, se extienden los melonares. Por encima de todo corre un aire fresco, que unos días viene de Levante, otros del Sur, y hasta algunos, de tierra adentro.

Entre las casitas y el mar, generalmente a la caída de la tarde, es frecuente encontrar paseando al pintor Pedro Bueno, y junto a él, con una piedra en la boca, a un perro de hocico y las barbas manchadas de arena mojada. rrito absurdamente flaco, blanco, negro y canela, que lleva el hocico y las barbas manchadas de arena mojada. Pintor y perro pasean. Cuando el segundo se acerca peligrosamente a la orilla, el primero le ríe enérgicamente; estas reprimendas son hechas sin ánimo de molestar al perro, que, por otra parte, sigue haciendo lo que quiere. De esta manera, nunca se rompe la armonía existente entre el pintor y su perro.

Por las mañanas, Pedro Bueno trabaja en un retrato; por la tarde, en otro. ¿Quién ha dicho que en el verano se descansa? Pero entre retrato y retrato, el pintor tiene tiempo de mojarse y mojar a su perro y de embarcarse en un panzudo velero, en el que el perro se marea, invariablemente, todos los días. Así, con este motivo, el pintor tiene ocasión de pasar un rato divertido.

El autor de esta crónica ha paseado en algunas ocasiones con estos dos amigos. El perro, después de olerle detenidamente las alpargatas, lo aceptó a su lado. Ya los tres paseantes marchan por la carretera. El pintor, en silencio; el perro, en silencio; el autor, silbando una tonadilla cualquiera. De vez en cuando, alguno hace una observación sobre el paisaje; el otro contesta con un monosílabo, el perro abandona una piedra para tomar otra más salada, y siguen en silencio. Así un día y otro día.

¿Es que en estas condiciones puede escribirse una crónica? De hacerla, pocas cosas interesantes podré contar de estos paseos solitarios del pintor, de este mar en perpetua calma, de estas orillas sosegadas donde se levantan las casitas teñidas violentamente de azul, de blanco, de amarillo... El cronista quisiera saber la opinión de sus amigos —del pintor y del perro— sobre la última Exposición Nacional, sobre la pintura joven, sobre la acuarela, sobre el retrato o sobre cualquier otro asunto de su oficio.

A cualquiera de estas preguntas, el pintor responde con evasivas, y el perro, con un ladrido que, indudablemente, tiene una significación vaguísima. Ni uno ni otro tienen ganas de hablar de estas cosas. Pintor y perro están dispuestos a defender su silencio como defenderían su vida. Si se les hace alguna pregunta cuando están juntos, antes de contestar se miran, luego sonríen, y al fin hablan entre sí del aire oriental de esos balnearios que se apoyan en unas estacas clavadas en el fondo del mar. Sobre esta cuestión están los dos enteramente de acuerdo. Si se les hacen las preguntas por separado, uno calla y el otro ladra, y en este caso, el ladrido vale tanto como el silencio. Así que nos quedamos sin saber lo que opinan Pedro Bueno y su perro sobre asunto tan importante como la última Exposición Nacional de Bellas Artes. Es lástima que

en esta soledad no quiera el segundo iluminarnos con sus observaciones críticas sobre tan delicada materia.

A cambio, no ha tenido inconveniente en hablarnos a escondidas de la vida y carácter del pintor. Lo hizo cuando, sentados los dos a la sombra de un alto y copudo pino, veíamos pasar a la gente enfundada en albornoces chillones y escuchábamos con delectación el pregón de una vieja vendedora de pescado, poseedora de una voz aguda y limpia como la punta de un puñal.

El perro del pintor y el que escribe estas líneas estaban del mejor humor.

—Es el primer amo pintor que tengo —empezó diciendo el perro—. Las consecuencias que de esto se han derivado para mi vida, son incalculables. De no ser nada, he pasado a ser guardián de secretos sobre los pintores y la pintura, que a nadie puedo revelar, ni siquiera cuando el pintor, de ser mi dueño, se convierte en mi esclavo.

Después de decir esto, el perro sonríe filosóficamente. Luego, sigue:

—Hemos venido aquí a pintar. Estamos haciendo dos retratos, uno por la mañana y otro por la tarde; los dos de mujer. Como ves, trabajamos. Gentes amables y carifiosas nos rodean, dan asilo y soportan con paciencia admirable nuestras impertinencias. Así resulta agradable.

Pasamos por alto las observaciones del perro sobre la temperatura del agua y la navegación a vela. Tampoco señalamos una larga y pesada divagación sobre la moralidad actual en materia de trajes para baño; sería demasiado desmoralizadora para los lectores de clase media. Hábilmente, logramos que cambiara de tema.

—Ahora estamos ensayando el paisaje; ya veremos lo que sale de ello. ¡El mar es tan pequeño!

El perro, dicho esto, se abismó en la contemplación del mar; sus ojos, pardos y apagados, no miraban otra cosa que las olas ridículas que rompían en la playa con la misma fuerza que las aguas removidas de una bañera.

—¿Hay muchos perros por aquí?

—Sí; perros, sí, pero no pintores. He visto perros bonitos; pero ninguno puede competir conmigo en sabiduría pictórica; son perros poco cultivados. Hablo con ellos algunas veces —pocas— y nunca nos entendemos. No saben quién fué Murillo; desconocen también la pintura de Pedro Bueno. ¡Son unos perros despreciables! A veces se rien de mí. ¡Qué saben ellos de estas cosas del arte! Por esto tengo ganas de volver a Madrid. Allí es otra cosa. El café Gijón, la casa de Macarrón; sitios agradables, llenos de gente entendida. Mi alma de perro se sentía feliz en aquel ambiente. Y ahora, déjeme. Otro día, si quiere, seguiremos hablando...

A lo lejos, junto a la orilla, veíase la larga figura del pintor. El perro marchó corriendo hacia él. Cuando llegó a su lado mostró su alegría con unos saltos, que merecieron una sonrisa aprobatoria del pintor. Luego, los dos amigos se metieron en el agua y avanzaron mar adentro hasta parecer pintor y perro —compañeros del alma— dos puntos sobre el agua de este mar de juguete que se rizaba al soplo de un fresco viento de Levante.

ALBERTO CRESPO

“HUACOS”

Por LUIS FALCINI

«Fué el alfarero griego quien enseñó al escultor la influencia modeladora del dibujo, que es la gloria del Partenón...»

OSCAR WILDE

La integración del alfarero en la escultura se dió desde el amanecer del arte, y en modo superlativo en las regiones de la tierra donde florecieron auténticas artes populares. Por un fenómeno de analogía universal, las expresiones plásticas de pueblos distantes e ignorados entre sí experimentaron un proceso evolutivo semejante: el tránsito de la forma puramente utilitaria a la ritual y de ésta a la expresiva; de la necesidad material a la libertad espiritual.

El hombre comenzó por crear objetos cuyas formas eran determinadas por el uso a que estaban destinados, por las posibilidades que ofrecían las materias empleadas en su ejecución y por la técnica de que disponía. Sus primeras formas, evidentemente funcionales, tuvieron como generatriz la esfera y el ovoide, generalizaciones que reconocen su origen en las formas naturales. Estas formas espaciales, absolutas, fueron cediendo su rigurosa simetría, al influjo de nuevas necesidades, hasta metamorfearse en expresiones de la más rica libertad creadora.

América, desde la más remota antigüedad andina, ha dejado, a través de las culturas preincásicas, testimonios irreversibles de la fecunda fusión de la cerámica con la escultura. Su dilatada producción, revelada en sucesivos hallazgos, es objeto desde hace muchos años de estudios sistemáticos por parte de autoridades en las ciencias de la etnografía y la arqueología, cuyas investigaciones y conclusiones permiten estudiar el hacer artístico de los indígenas de la América precolombina.

Pero se carece aún de una calicada y metódica discriminación de los valores plásticos de las más significativas creaciones rescatadas al subsuelo y atesoradas en los principales museos y colecciones del mundo, una valoración realizada de acuerdo a las leyes de las artes figurativas en base a las más autorizadas investigaciones de los hombres de ciencia, de suerte de poder ofrecer al estudioso las necesarias síntesis panorámicas esclarecedoras de la evolución experimentada por estas expresiones del espíritu a través de cada cultura y de las que se sucedieron en cada nación.

En los Museos de La Plata y de Buenos Aires realizaron durante los últimos años algunas presentaciones con plaus-



Cultura Chancay

Cultura Chimú

ble criterio moderno, según sus respectivas disciplinas científicas.

Las recientes publicaciones de «Ediciones de la Uanura», dedicadas a los huacos de las culturas Chimú y Chancay, realizadas por Grete Stern y Horacio Cópola, significan un serio aporte destinado a colmar aquella laguna de la historia de las artes, en cuanto señalan uno de los caminos que pueden conducirnos a la deseada estimación estética de las creaciones indígenas.

Asesorados en el orden científico por Fernando Márquez Miranda, los artistas Stern y Cópola realizaron en Museos y colecciones una fructuosa selección fotográfica de huacos, que se concretó por ahora en las series de imágenes que integran los referidos «Cuadernos de Arte Americano», imágenes cuya fuerza exhaustiva por el rigor objetivo que informan —ajeno a toda interpretación subjetiva— facilitan el juicio crítico y ponen en evidencia de manera insuperable la riqueza formal y los sorprendentes valores plásticos de las piezas estudiadas. Contribuye a realizar el interés de este trabajo la acertada ampliación de las piezas originales, o de sus detalles, que sin deformar destaca el sentido monumental de la forma humana, en los pequeños huacos de la cultura Chimú, o el sentido de las relaciones, es decir, de las proporciones, en los de Chancay, hasta hacer olvidar sus verdaderas dimensiones.

Brújula

Noticiario

ESPAÑA

«Círculo de Bellas Artes» de Palma de Mallorca, pese a haber clausurado la temporada artística 1945-46, ha decidido tener abiertos sus salones durante el verano con exposiciones colectivas.

Seguramente ha movido esta determinación del «C. de B. A.» el abundante turismo que afluye nuevamente a Mallorca, particularmente durante los tres meses de verano. Así se tendrá ocasión de pulsar el actual movimiento artístico insular.

Da idea de este momento el balance de la temporada 1945-46; es decir, 34 exposiciones particulares —de artistas mallorquines o residentes en Mallorca (algunos, extranjeros)— y varios certámenes colectivos, como el «III Salón de Otoño», el «III Salón de Flores», el «I Salón de Arte Decorativo» y el «I Salón de Primavera de Mallorca», con firmas de más de ciento cincuenta pintores, escultores, dibujantes y decoradores diferentes.

En breve se dará a la publicidad una obra original del publicista mallorquín Pedro Ferrer Gibert, titulada «Galería de autorretratos», en la que figuran los de los más destacados artistas contemporáneos. Dicha obra lleva un prólogo del escultor Borrell Nicolau y un epílogo del pintor rumano Alexis Macedonski.

En Santiago de Compostela, el pasado día 23, se ha inaugurado una exposición del pintor Lino M. Villafañe, compuesta de treinta cuadros, en su totalidad con tema paisajístico.

En Vigo se va a celebrar una interesantísima exposición con motivo de la próxima Feria del Mar.

Pedro de Valencia, el gran pintor español, va a exponer un conjunto de sus obras en Madrid el próximo otoño.

Eduardo Llorent, en unas declaraciones, ha anunciado que en la próxima temporada, en el Museo de Arte Moderno madrileño, se celebrará el Salón de Humoristas. Luego, una exposición de dibujos de escultores, otra de escultores portugueses, otra antológica de arte taurino, en la que se atenderá más al valor pictórico de las obras que al documental. Todas ellas colectivas, como se ve. Y algunas individuales, como la de la obra de José Aguilar, otra de Benjamín Palencia y una de Germán Talbo, un gran pintor coruñés, que murió de treinta años y realizó la mayor parte de su obra fuera de España, donde es casi desconocido.

Artesanía de Madrid ha convocado el tercer concurso de actividades artesanas de la provincia, estableciendo diez premios en metálico, dos para cada una de las artesanías siguientes: doradores, repujadores, marroquines, encajes en todas sus variedades y una artesanía de libre elección.

Pueden tomar parte en el concurso todos los artesanos de España con residencia en Madrid y su provincia, los cuales deberán presentar sus obras en el Mercado de Artesanía (José Antonio, 69) o en Leganitos 30, hasta el 27 de septiembre. Deberán acompañar la tarjeta de artesano, y si no la tuvieran, presentarán en la Secretaría correspondiente dos fotografías tamaño carnet y los datos necesarios para la confección de la misma. Indicarán también el valor en que estimen el trabajo, a los efectos del seguro, adquisición por la Nacional o venta al público, si le interesa. El total de los premios asciende a 31.000 pesetas, y los objetos premiados se adquirirán en firme si se considera oportuno.

Juan González Moreno, el joven y gran escultor murciano, celebrará el invierno próximo en Madrid la primera exposición de sus obras.

Pedro Villarroig prepara su próxima exposición madrileña.

Luis Garay acaba de terminar dos autorretratos, que probablemente contemplaremos con una selección de sus obras el invierno próximo.

Artesanía ha convocado un concurso de carteles para la propaganda del encaje español. Consta de tres premios: uno de 1.000 pesetas y dos de 500. Las bases del mismo pueden solicitarse en Alfonso XII, 34, y en Recoletos, 18.

En el otoño próximo aparecerá el libro titulado «El secreto de la pintura», del crítico de arte Enrique Azcoaga, en el que se enjuicia la trayectoria de la plástica contemporánea desde el post-romanticismo a nuestros días; la línea normal de la pintura española desde Bermejo a Rosales, para resumir su punto de

vista en la última parte del volumen, donde se esboza la actitud del plástico, verdaderamente nuevo.

Una galería de arte va a inaugurarse en un lugar muy céntrico del paseo de Recoletos.

La nueva temporada de 1945-46 se inaugurará con la pugna establecida entre el «Salón de Otoño» y el «Salón de los Once».

Continúan haciéndose gestiones por «CARTEL DE LAS ARTES» para organizar un «Salón de Independientes» al iniciarse la próxima temporada.

El joven grabador José Manuel Chico se dispone a exhibir un conjunto de sus grabados más importantes, nada más comenzar la próxima temporada.

El inteligente pintor que se refugia en este mismo número tras el seudónimo de «Martín Mago», prepara un gran certamen plástico para la temporada 1945-46.

Entre las recientes novedades puestas a la venta provenientes de Sudamérica, figuran los libros «Teorías», de Maurice Denis; «Miguel Angel», de Marcel Brion; «Francisco de Go-

ya», de Leonardo Estarico; «Cartas de Vicente Van Gogh a su hermano Theo»; «Rodin», de Raine María Rilke, con una introducción de Roberto Ledesma; «Historia de los pintores impresionistas», por Theodore Duret; «El arte», de Augusto Rodin, y algunas otras.

Se nos olvidó decir en uno de nuestros últimos números al hablar de «La vivienda del hombre», de François de Pierrefeuf y Le Courbusier, libro recientemente aparecido en Espasa-Calpe, que su traductor español ha sido el inteligente periodista Miguel Pérez Ferrero.

En los tres números de «Leonardo», la gran revista de las ideas y de las formas, que dirige en Barcelona Tristán la Rosa, se han publicado los siguientes trabajos de interés para nuestros lectores: «Glosa a unos dibujos de Baudelaire», por Eugenio d'Ors; «Pedro Nunes, pintor portugués», por José María Madurell; «El Velázquez de Lafuente Ferrari», por Eugenia Serrano; «Paul Cézanne, el aprendiz», por Enrique Azcoaga; «Las abstracciones cromáticas de Henri Matisse», por José Camón Aznar; «A los cuarenta años de la irrupción del fauvismo», por J. R. Rafols, y «Algo sobre Juan Gris», por Ricardo Gullón. Está próximo a aparecer el cuarto número de tan interesante mensual, preocupado por la pintura, la literatura, la filosofía, la poesía y la música.

FRANCIA

El legado Beistegui, que acaba de exhibirse en el Louvre el 26 de julio último, no es impresionante por la calidad de las obras que supone, sino por haber sido cedido al Louvre

por un extranjero. Carlos Beistegui es mejicano. En su colección existen entre otras obras importantes, la Marquesa de Solana, de Goya; un Lawrence, un David, un Fragonard, etc. Amigo de Zuloaga, posee el dueño de este legado tres telas de nuestro pintor vasco.

Entre los últimos libros de arte publicados en Francia figuran: «Grands écrivains critiques d'art», por François de Herain; «La peinture française au XIX^e siècle» (dos volúmenes), de Raimond Eschollier; un álbum consagrado a Courbet, por René Huyghe, Germain Bazin y Helene Jean Adhemar; «La sculpture en France depuis Rodin», por León Gischia y Nicole Vendres; «Aspects de Maillol», por Pierre Camo y Jean Giron; «L'illustration du livre français au XV^eme siècle», por Pierre Gusman.

Ultimamente, Jean Cassou, ha dedicado un estudio a «L'art en prison».

El «Salón de Independientes», que se ha abstenido de toda manifestación durante la ocupación de los alemanes, abrirá su XII Exposición el 20 de octubre próximo.

Al final de septiembre abrirá el «Salón de Otoño» sus puertas. Después de consagrar los últimos dos años especial preferencia a Braque (1943) y a Picasso (1944), dedicará este año especial atención a Matisse.

Sabouraud ha hecho recientes declaraciones al escritor Andre Warnod.

En el Museo Galliera se ha efectuado recientemente un certamen Daumier.

Grabados y dibujos antiguos y modernos se han expuesto últimamente en Marcel Guitot.

En la Galería Jeanne-Castel ha presentado algunas de sus obras Helena de Beauvoir.

Se ha celebrado, en Roux-Hentschel, un certamen sobre «La marseillaise de la liberation».

Un conjunto organizado por la «Sociedad de Artistas» se ha mostrado en Marceau.

Lienzos de París, debidos a Jean Lauze, se han colgado, como otros cuyo motivo es Argel, en la Galerie de la Cite.

Jean Margerit ha expuesto en «Art Français».

Algunas telas de Camille Bombois se han expuesto en la Galerie de Berri.

En la Galerie du Bac se exponen cuadros grandes de Picasso, Braque, Savin, Courmes, Lorrjou, etc.

Se ha constituido recientemente en Francia un grupo teatral titulado «Stage 45». Dicha «troupe» va a estrenar, por ahora, «Heureux Ulysse», de un aviador de veintiséis años, que se oculta en el anonimato; «Le chandelier et la querelle»; «Amour, livre d'or», de Alexis Tolstoy, y «Drôle de monde», de Iván Aoudouard.

René-Jean Clot, en el actual debate surgido en las publicaciones francesas, ha escrito un artículo titulado «Contra la tiranía de Andre Lhote o el academicismo abstracto». Sigue discutiéndose, como se ve, el problema de lo abstracto y lo representativo en Francia.

Raymond Cogniat opina sobre este tema en un ensayo titulado «L'art abstrait et l'art vivant, sont bien vivants».

ULTIMAS NOTICIAS

Al cerrar este número, que no puede sintetizar hasta donde quisiera la actualidad artística por razón de restricciones, se anuncia, patrocinada por la Dirección General de Marruecos y Colonias, una exposición de tipos y escenas marroquíes del dibujante húngaro Lazzlo Zinner.

El Rincón de la Poesía



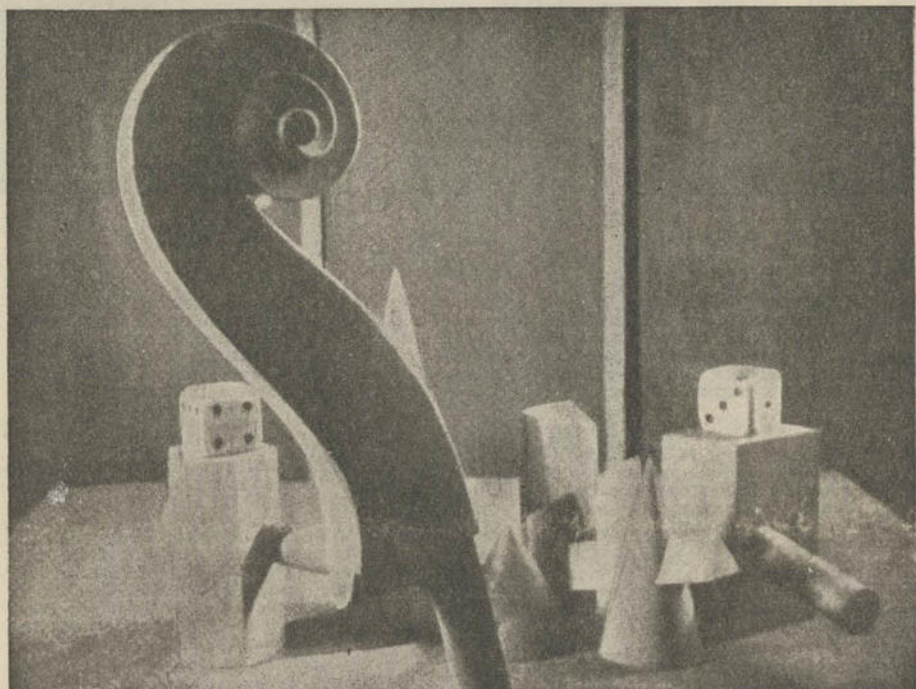
SOBRE EL "OCNOS" DE LUIS CERNUDA

He aquí un libro delgado, aéreo, sutil como la prosa misma de sus poemas. Impreso en Londres —The Dolphin, 1942—, en su portada, de color anaranjado y bajo el nombre del autor, sólo destaca el breve misterio de su título: «Ocnos», aquel personaje goethiano que, para distraerse, trenzaba juncos, que su asno se comía, pareciéndoles más sabrosos así trenzados por la mano de su dueño. Un libro melancólico, sí, pero de tal belleza, que, en el difícil género del poema en prosa, no creemos que haya superado nadie, al menos en lengua española. (Y no olvido, al decir esto, la magia del «Platero» juanramoniano.) No sé si este libro se hará algún día clásico, o si, por el contrario, dentro de un siglo continuará siendo gustado sólo por unos cuantos, para quienes la obra, demasiado bella, no puede ser nunca popular. Lo que sí creo es que para el propio poeta, éste ha de ser su libro más querido, por lo mismo que ha de llegar a menos gentes. Todos sabíamos que Luis Cernuda era un gran poeta. Pero muchos ignoraban la delicada belleza de su prosa. Ahora en este libro —breve como todo instante de dicha—, y que ya pudieron presentir los que leyeron aquella «Divagación sobre la Andalucía romántica», que apareció en la revista «Cruz y Raya», viene a revelarnos Luis Cernuda, no sólo la transparencia de su prosa, sino la más honda calidad de su corazón de poeta. Con una emoción contenida, serenamente clásica, el poeta evoca las horas dulces que se fueron, los antiguos paisajes andaluces que doraron su infancia. Mas lo que presta patetismo a esas evocaciones, lo que hace que nos llenemos, al leerlas, de una grave melancolía, es que en cada página, la hermosura evocada de los seres y de las cosas —del otoño, de un jardín sevillano, de una fuente, del mar— va asociada al invisible paso del tiempo, invisible en la infancia, punzante cuando, en la madurez, sentimos sus horas marchitar la belleza de cuanto más amábamos.

Graves y tristes parecen dejarnos estos bellos poemas de «Ocnos». Pero al cabo, cuando la secreta ola melancólica va deshaciéndose en nuestra venas, descubrimos quizá una pura fuente de dicha en esos mismos poemas que nos habían contagiado su sombra de tristeza. Y no sólo por la clara tersura de su prosa elegíaca, sino porque, gracias a ellos, por un instante sentimos el peso de la vida herir más dulcemente nuestra sangre, como si quisiera inspiarle una nueva ola de amor frente a la belleza, siempre renovada, de las cosas.

José Luis Cano

La plástica en el cinema



EMAK BAKIA, film de Man Ray

LOS FILMS ABSTRACTOS DEL PINTOR MAN RAY

Por CARLOS FERNANDEZ CUENCA

El mejor de todos los realizadores de films abstractos, según Bardèche y Brasillach (1), es un pintor, y un pintor que pasó del cubismo al surrealismo, Man Ray. Y la mejor definición de qué sea el film abstracto se debe a un crítico de cine estrechamente vinculado a las estéticas revolucionarias: G. Charensol, director durante mucho tiempo de la revista «L'Art Vivant». Para Charensol (2), el film abstracto se propone demostrar que «formas puras, objetos fotografiados desde ángulos diversos y ensayos únicamente rítmicos, podían emocionar al espectador sin que interviniese la figura humana». El intento, como el de toda la cinematografía llamada de vanguardia, produjo escasas obras, que sólo florecieron en los últimos años de la pantalla muda, cuando hacer películas costaba todavía poco dinero y permitía estas románticas incursiones al campo de la experimentación y del arte puro. Los films abstractos franceses y alemanes —a sus dos países se redujo casi su cultivo— rara vez llegaban al gran público que se proponían conquistar, salvo a aquella pequeña parte que por afectación acudía a los «salones no comerciales para mezclarse con las minorías de convencidos. Pero si no pudo actuar francamente sobre el público, por la sencilla razón de que el público no lo admitía —en virtud del fenómeno de la impopularidad, que es el destino esencial del arte joven, enunciado por Ortega y Gasset (3)—, el film abstracto acabaría imponiendo algunos de sus postulados por la aceptación que de ellos, y no los más fáciles, iban a lucir en sus obras muchos cineastas prestigiosos.

El poeta y realizador Jean Epstein, que en su libro «La poésie d'aujourd'hui» (4) enunció el surrealismo tres años antes del «Manifeste» de Breton, fué también el primero que intentó en Francia el film absoluto con su curioso montaje de «Photogénies»: un rollo compuesto por imágenes de algunas cintas propias —sobre todo, las escenas de la feria de «Coeur fidèle»— y de documentales que le suministró Jean Bénéit-Levy. «Photogénies» fué proyectado por primera vez el viernes 11 de abril de 1924 en el teatro Raymond Duncan, de la rue du Collège, de París, en una sesión del Club des Amis du Septième Art, que fundara Canudo; a la proyección precedieron unas palabras de Epstein sobre «El elemento fotogénico» (5), en las que fijaba su propósito de ensayar la

consideración de un primer punto de la posible gramática cinematográfica, la fotogenia de los aspectos móviles; y llega a la conclusión de que «un film de fotogenia pura es irrealizable por principios».

Hasta el año siguiente (1925) no aparecía en forma eficaz la aportación de Man Ray al cine con su colaboración decisiva en el «Film d'objets», de Henri Chomette. Pero a la hora en que Jean Epstein hacía su montaje de «Photogénies», ya Man Ray había entrado en contacto con el mundo de las imágenes animadas y preparaba la realización de «Retour à la raison», su primer film.

Man Ray nació en Filadelfia en 1890; de los siete a los treinta y un años residió en Nueva York; en 1921 se estableció definitivamente en París. Abandonó los estudios de arquitectura, a poco de empezarlos, para iniciar los de ingeniero, que también dejó pronto; en 1908 ingresó en la Escuela de Bellas Artes; en 1912 expuso por primera vez un conjunto de sus obras; en 1915 participó en la gran Exposición general neoyorquina. Sus primeros cuadros nacen bajo el signo impresionista; Cézanne le llega, sobre todo, a través de Renoir y de Derain. Luego absorbe el cubismo; su «The Walk», de 1916, o su «Ship Narcissus», del año siguiente, podrían parecer picassos si Picasso hubiera nacido en Filadelfia.

Desde su llegada a París, Man Ray emprende la conquista de la fotografía como medio progresivo de sustitución de la pintura; coincide, quizá sin saberlo, con lo que por entonces hacía en Alemania Moholy-Nagy, otro pintor ganado por el objetivo y el papel sensible (6). André Breton, en una conferencia leída en el Ateneo de Barcelona el 17 de noviembre de 1922 (7), habla ya de las fotografías de Man Ray. «Sin duda —comenta—, hay en perspectiva un arte más rico en sorpresa que la pintura, por ejemplo». Las fotografías de Man Ray se hacen cada vez más audaces, más intensas, más conmovedoras; demuestra que en la composición de cualquier naturaleza —sencillos utensilios domésticos, simples trozos de papel armoniosamente ondulados— hay todo un mundo de categoría estética, que el objetivo de la cámara puede recoger con tanta personalidad como los pinceles sobre el lienzo. Paralelamente a los «collages» (que ya cultivaba en 1917 y con los que

hizo, a base de papeles de colores recortados, todo un libro: «Revolving Door»), desarrolló Man Ray, con pismo estrepitoso, su técnica fotográfica; de sus «rayographies», nombre dado por él a la fotografía sin aparato, dice Louis Aragon que es «una operación filosófica más allá de la pintura y sin relación real con la fotografía» (8).

Esta dirección fotográfica había de conducirlo, inevitablemente, al cine. «El cine —ha dicho (9)— es un arte superior, que vale por todos los demás reunidos». Tras de intervenir, junto con Marcel Duchamp —otro de los pintores a los que André Breton señaló (10), como al mismo Man Ray, entre los que hacían surrealismo sin saberlo, y que realizaría en 1926 un ensayo poco notable de film absoluto: «Cinéma-Anemique»—, en calidad de auxiliar artístico de René Clair para ciertos efectos de la memorable cinta «Entr'acte» (1923), Man Ray tuvo una intervención mucho más importante en el «Film d'objets», realizado por Henri Chomette (hermano de René Clair) a mediados de 1925, por cuenta del conde Etienne de Beaumont; «un film —dice Charensol (11)— de visiones desconocidas, inconcebibles fuera de la unión del objetivo y de la película móvil». No sólo fué Man Ray operador de la cinta, sino que aportó una serie de extraordinarias fotografías fijas, enlazadas por medio de fundidos-encadenados que les daban cierta emoción de movimiento.

Pero aparte de estas colaboraciones en obras ajenas, Man Ray produjo cuatro films abstractos enteramente pensados y realizados por él: «Le Retour à la Raison» (1924), «Emak Bakia» (1926), «L'Etoile de Mer» (1927) y «Le chateau du Dé» (1929).

Posteriores en pocos meses a las «Photogénies», de Epstein, son «Faits-divers», de Claude Autant-Lara —otro pintor atraído por el cine— y «Le Retour à la Raison», de Man Ray. La difusión de estas dos breves cintas fué muy escasa; la de Man Ray se proyectó por primera vez en la «Soirée du Coeur à la Barbe» en el otoño de 1924; posteriormente se ha exhibido raras veces. Man Ray nunca ha considerado ese rollo de celuloide más que como un ensayo; un ensayo demostrativo, balbuciente y con más teoría que práctica. Es todavía un «film» indeciso; su título responde a la actitud irónica de los albores del surrealismo, cuando Breton escribía (12) que «el racionalismo absoluto que queda de moda sólo permite

considerar los hechos que emanan estrechamente de nuestra experiencia».

Dos años después, Man Ray presenta «Emak Bakia» (13). Es un cinepoema de cierta continuidad óptica, o, según declaró su autor al crítico inglés Robert Herring (14), «una secuencia más o menos lógica de ideas sin ninguna pretensión de revolucionar la industria». Las abstracciones están logradas casi siempre, más que por los objetos mismos, por el ángulo fotográfico, y, sobre todo, por el movimiento combinado con los juegos de la luz. Man Ray perseguía la plasticidad con más sentido de la composición que del ritmo; algunos pasajes tenían es encanto poderoso y extranatural de las radiografías. «Emak Bakia» sería la mejor obra del pintor americano de no existir «L'Etoile de Mer»; porque «Le Chateau du Dé», que cierra el ciclo de sus films abstractos, es muy desigual; su mayor atractivo reside en la inclusión de una serie de bellos paisajes diestramente fotografiados.

Pero «L'Etoile de Mer» es un film asombroso, de ejemplar riqueza técnica y sentimental. Esta estrella, según la definió Giménez Caballero (15), es «una estrella de ilogismos, superpuestos, sucedáneos». Superada la etapa de la imagen sin anécdota, Man Ray se sirvió de un poema concreto del escritor surrealista Robert Desnos para crear el mundo maravilloso de su película, la única obra —como bien ha dicho Bardèche y Brasillach (16)— en la que el surrealismo se ha hecho humano.

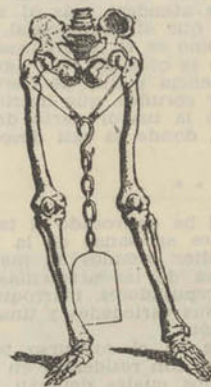
«L'Etoile de Mer» es la historia de la desesperación del poeta que sueña con la estrella de mar, que se le desvanece apenas cree poder apresarla. Una mujer, bella y equivocada —Kiki de Montparnasse— es la heroína, estrella y sirena al mismo tiempo. Casi todo el film estaba impresionado a través del flou sobrecogedor de un vidrio húmedo que producía irrisaciones, deformaciones suavísimas, extraordinarios paisajes de humanidad deshumanizada. Si la inspiración del film era surrealista, sus momentos mejores traían el recuerdo de las mejores pinturas de Renoir; de un Renoir estremecido de movimiento. «L'Etoile de Mer» es, y no podía ser de otra manera, la obra de un pintor; más aún que en sus cuadros mejores, la personalidad pictórica de Man Ray, que abandonó los pinceles por la cámara, está entera y verdadera en este film.

NOTAS

- (1) «Histoire du Cinéma», París, Denoel et Steele, 1935, página 248.
- (2) «Panorama du Cinéma», París, Editions Kra, 1930, página 26.
- (3) «La deshumanización del arte», Madrid, «Revista de Occidente», 1925, capítulo I.
- (4) París, «Editions de la Sirene», 1921.
- (5) Publicadas íntegras en «Cine-Ciné pour tous», número 12, del 1 de mayo de 1924, y reproducidas con grandes modificaciones, supresiones y añadidos en el libro de Epstein «Le Cinématopaphe vu de l'Etna», París, «Les Ecrivains Reunis», 1926, páginas 45-51.
- (6) Vid. el libro de Moholy-Nagy «Malerei, Photographie, Film», München, Albert Langen Verlag, 1925.
- (7) «Caractères de l'Evolution moderne et ce qui en participe», incluida en su libro «Les pas perdus», París, Librairie Callimard, 1924, páginas 181-212.
- (8) «La peinture au défi», París, Librairie José Corti, 1930, página 25.
- (9) «Pensées de l'artiste», en el volumen dedicado a Man Ray en la colección «Peintres Nouveaux», con texto de G. Ribemont-Dessaignes, París, Librairie Gallimard, s. a., 1929, página 12.
- (10) «Manifeste du Surréalisme», París, Editions Kra, 1924, página 44 (nota).
- (11) «Manifeste» citado, página 17.
- (12) Jacopo Comin, en sus «Appunti sul cinema d'avanguardia» («Bianco e Nero»), número 1, enero de 1937, página 20, data este film en 1927; es un error, pues «Emak Bakia» se proyectó en el Studio des Ursulines, de París, durante el mes de octubre de 1926 y se presentó en la Film Society, de Londres, en enero de 1927.
- (13) «Films of the Year», London, The Studio Ltd., 1928, plancha 30.
- (14) En el programa de la primera sesión del Cineclub Español de «La Gaceta Literaria», celebrada en el Cine del Callao el 23 de diciembre de 1928 y en la que se exhibió, creo que por única vez en Madrid, «L'Etoile de Mer».
- (15) Op. cit., página 248.

NOTA DE LA REDACCION

En el pasado número de «CARTEL DE LAS ARTES», y en el artículo titulado «Un nuevo Círculo profesional», se omitió por error involuntario, de entre los nombres que formaban parte del «CEC», el del competente crítico y escritor cinematográfico Francisco Hernández-Blasco. Son, pues, quince los componentes de esa recién nacida agrupación que ha saltado a la actualidad de nuestra página en virtud de la atención que va a prestar al arte de la pantalla.



Película Virgen

Cuando fué «descubierto» por los productores norteamericanos, Ernst Lubitsch estaba en Europa especializado en films de asunto histórico. El jefe de producción de la «United Artist» le aborda un día en Berlín:

—¿Cuántos «extras» ha empleado en su última película?

—Cinco mil —responde Lubitsch.

—¿Cuántos caballos?

—Quinientos.

—¿Y elefantes?

—Diez.

El magnate se echa a reír.

—Venga usted a Hollywood —dice al genial realizador—: allí tendrá a su disposición cincuenta mil «extras», cinco mil caballos, cien elefantes...

Los honorarios aumentarán en la misma proporción.

Esta última consideración es, sobre todas, convincente. Y Lubitsch, poco después, termina su primer film americano. La película es de ambiente histórico, de enormes decorados, y en ella se han empleado grandes masas de figurantes. Pero... resulta un fracaso. Lubitsch considera que ha llegado el momento oportuno para dar su opinión a los dirigentes de la productora.

—Señores —les dice—: ya han visto ustedes que acabamos de aplicar sin éxito su sistema americano. Es, pues, necesario recurrir a otro. ¿Qué pasaría si hiciéramos una película con menos «extras», con menos caballos y elefantes, pero con un poco más de espíritu?

El escritor y guionista Augusto Isern se encuentra con un crítico, que le interroga sobre sus actividades cinematográficas.

—Preparo un viaje a Londres, adonde marcharé en noviembre para «rodar» en technicolor mi película de ambiente andaluz «Sinfonía primaveral».

—Muy en carácter: en noviembre y a orillas del Támesis...

—Ya te lo puedes figurar —aclara el inefable Isern—: el Támesis le irá muy bien a los efectos de agua...

GEORGES SIMENON Y EL CINE

Al novelista francés Georges Simenon le parece mal esa desintegración que se hace de los «films» en los «títulos» que preceden a la acción del tema argumental. El cree —como nosotros— que toda la responsabilidad artística ha de caer sobre el director de la película.

—Si el Arte sigue la teoría actual del cine —explicaba Simenon—, yo espero que se instale debajo de «La ronda de noche» una gran placa de cobre, de unos dos metros y medio, en la que se lea:

«Para el Sargento ha posado Van Rompen.»

«Para el primer alarbardero ha posado Jef Pijpekamff.»

«Para el segundo alarbardero...»

«El lienzo es de los talleres Van de Sweet.»

«Los negros y los blancos...»

«Vestuario de Madame Rasimi.»

«El estudio del autor ha sido construido por Jacopozzi.»

«Durante la realización, M. Rembrandt ha sido inspirado por melodías de...»

«Ayudantes...»

«Sub-ayudantes...»



Georges Simenon