

Infuisted

gret

MUEBLE
MODERNO

Gabaldá

Riera, 2 y 4
VICH

PINTURAS

Colores MIR en exclusiva
Telas - Bastidores - Pinceles
Pinturas fosforescentes
fluorescentes-reflexivas
Papeles fluorescentes

ARTISTAS DESCUENTO 20 %

PERFUMERIA BOFILL CUCHILLERIA
VICH

Carbones Minerales Roca

ALMACENISTA MAYORISTA



DESPACHO

Ctra. Santa Clara Vella
Teléfono 1327

VICH

ALMACEN :

C. Vilabella s/n. (Pasaje esquina Telégrafos)
Teléfono 1383

Clásico

Moderno

Alfombras

TAPICERIAS TRONC

RBLA. CATALUÑA, 32

BARCELONA

AV. G. FRANCO, 568

SALA GASPAR

CONSEJO DE CIENTO, 323

BARCELONA

Exposición

THARRATS
JOYAS

1.^{era} quincena de Diciembre 1956

R
E
V
I
S
T
A

DE ACTUALIDADES
ARTE
Y LETRAS

APARECE TODOS LOS JUEVES

Individuo

Año II

Vich, octubre de 1956

Núm. 7

Redacción:
Calle Fusina, 18, ático

Nuestra portada:
Colage de Juan J. Tharrats

Impresión:
Impreta Bassols

TRES PINTORES DE ACTUALIDAD

Siempre hemos considerado del mayor interés —buscando en ello una mejor orientación— poder ir ofreciendo las más autorizadas opiniones sobre artistas cuyo nombre, en los actuales momentos, es objeto de viva discusión.

Las críticas que en esta página ofrecemos, referentes a tres destacados pintores, son las que hemos creído reflejaban de una manera más suscinta la opinión de los buenos amantes del arte:

JOAN MIRÓ

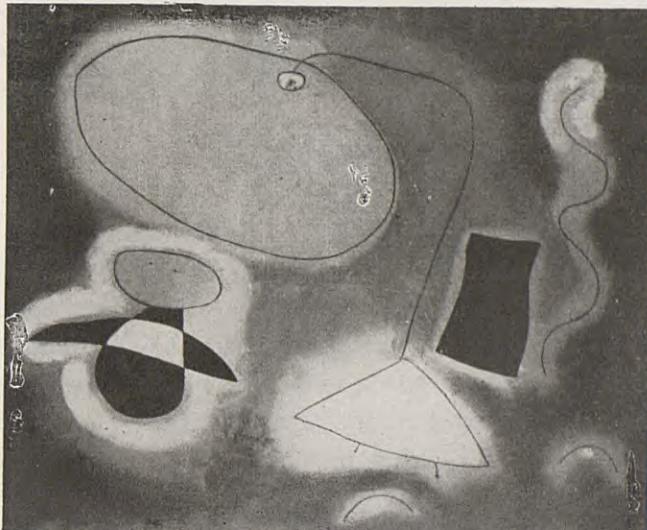
Aun a riesgo de sorprender desagradablemente a algunos e irritar a otros ¿puedo declarar que Miró no es un abstracto, ni lo ha sido jamás? Miró no ha cesado de trasplantar elementos enfrontados con el mundo exterior. Pero ¡qué original transposición! ¡Qué radical reducción de la imagen al solo carácter que importa al artista poner en valor!

La plástica de Miró es un hecho. Es estrictamente personal. Miró sabe con una precisión máxima y un singular sentido de la expresión, lo que vale una superficie plana, lo que pesa una masa coloreada.

LÉON DEGAND

Los signos casi taquigráficamente sugeridores y las contrastadas e insinuantes manchas de color de la última etapa de Joan Miró, tan rítmica, constituyen un auténtico repertorio de emblemas mágicos, de un infantilismo seductor, dentro de una pujanza temperamental imponderable.

JORGE BENET AURELL



El vuelo del pájaro



Pintura

ANTONI TÀPIES

Destaca en Tàpies unos motivos de tatuajes, carbonajes, pieles de pezquidermo, pizarras rayadas, gofrados de cartón usado, magníficamente pintados y muy interesantes por la calidad plástica de que los ha dotado. — PIERRE GUÉGUEN

Felicito a Antoni Tàpies, por no ser otra cosa que un pintor. — MICHEL TAPIÉ

BERNARD BUFFET

¿Buffet? Un truco que ha tenido éxito: el dibujo con alefas de pescado escatado. Un «caso» como dicen algunos de sus turiferarios, llamando la atención sobre su género de vida, para mejor contraponerla al penoso efecto de sus deficiencias pictóricas.

Un pálido refrito de ese expresionismo que Rouault, al inicio de su carrera, Picasso y tantos buenos artistas del Norte y del Centro de Europa honraron bastante mejor.

LEON DEGAND



Figura

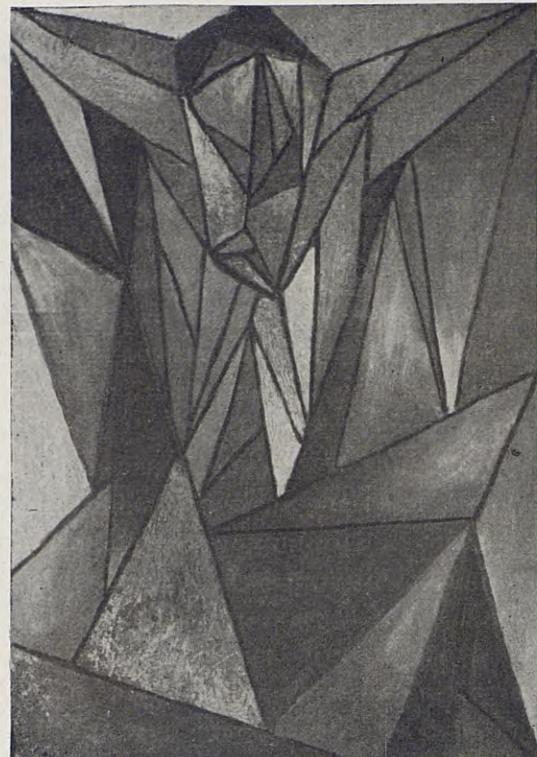


SIGNIFICACION DEL SALON DE OCTUBRE

En la historia de la plástica, veinte años forman un periodo importantísimo. Solo 35 períodos de 20 años nos separan de las últimas pinturas románicas. Solo 20, de las últimas góticas. Solo 5 del romanticismo. Solo 2 del Modernismo. Solo 1 de aquella homogénea, sólida y personalizada plástica de un nutrido grupo de artistas que fué conocido en el mundo con el nombre de «escuela catalana».

Hoy sobreviven ilustres nombres de esta escuela, como Sunyer, Rebull, Mercadé o Mompou, pero solamente como figuras individualizadas, no ya como núcleos embebidos en la gran masa homogénea de la cultura de un país en un momento dado.

La cultura de nuestro ámbito está hoy a enorme distancia de la de 20 años antes, y la plástica está en la nueva perspectiva que le corresponde, y en este hecho debe ser tenido en cuenta, como uno de los datos más significativos, el papel desempeñado por el Salón de Octubre.



JOSÉ BRUGALLA · Pintura

Si contemplamos desde nuestro instante el último periodo de 20 años de la plástica en nuestra atmósfera, vemos esta extensión temporal dividida en dos partes iguales por la fundación del Salón de Octubre.

En la primera década fueron abolidos la escultura y la pintura que correspondían a un mediterraneísmo que descansaba sobre la tectónica, la serena alegría y el tono menor, formado por el injerto, en el tronco de una renovada tradición telúrica, embebida de italianismo, de las experiencias de Picasso y del fauvismo.

El arte de esta cultura, a la vez telúrica y ligada a las grandes experiencias universales del siglo XX, fué substituído por el influjo arrollador de una concepción contraria a la libertad del espíritu.

La acción de Stalin, encerrando en los desvanes todo el gran arte vivo que estaba en los museos de Rusia, la de su imitador Hitler, quemando en la plaza obras del que llamó «arte degenerado», fueron el precedente de la nefasta posición que entre nosotros llegó a ser dominante y que tuvo por significativo apóstol a José M.ª Junoy, del cual citamos un texto fundamental. Decía, el que en 1912 había sido precoz apologista del arte vivo: *La metralla pictórica desespañolizada barre algunas de las cabezas de puente de nuestro arte contemporáneo. El humo y las detonaciones, los intereses creados por los marchantes judíos y los escritores de arte a sueldo de la moda, obscurecen y atrauen el ambiente*. Contra el arte vivo así calificado de judaizante,



CARMEN ROVIRA · Astillero

predicaba el retorno al siglo XVII, seguir la bandera de la pintura y del alma netamente españolas del siglo XVII, pintar con la luz de Castilla, luz esencial, y acercar el Museo del Prado a nuestra paleta y a nuestro corazón.

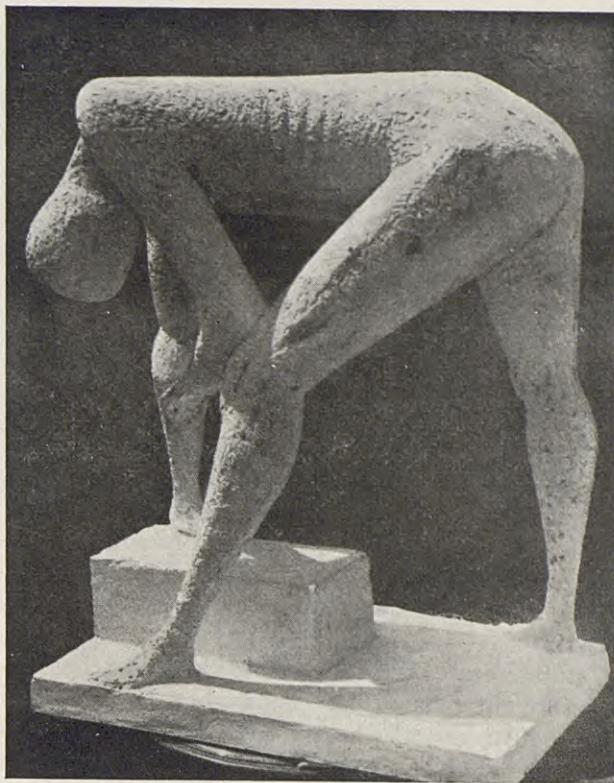
El pasadismo y la imitación museística no pudieron imponer nuevos valores. Los artistas que defendió Junoy no llegaron nunca a ser nadie. Pero el hecho tuvo una consecuencia realmente trágica en la corrupción de artistas que habían sido sanos cultivadores del arte vivo y que se dejaron conducir en masa en esta vía muerta. Tal es el caso –exceptuando al meritorio Mompou– de lo que todo el mundo conoce como «Pintura de la Sala Parés».

El final del eclipse llegó con el Salón de Octubre. En 1948, en medio de bromas y burlas de los secuaces de la luz esencial y de la burguesía corrompida por la Sala Parés, el I Salón de Octubre apareció como un ambiente en el que, por fin, se podía respirar. Los enemigos, vieron al enemigo, los conformistas creyeron que se trataba de una serie de locos; los que se accordaban con nostalgia de la «escuela catalana» de diez años antes, no supieron reconocer la nueva e inesperada fisonomía de la plástica, y se indignaron de lo que creyeron artificial y gratuito. Pero diez años han demostrado que lo que con el Salón de Octubre apareció por primera vez como hecho colectivo era la realidad que, buena o mala, constituye la verdadera fisonomía de la cultura actual en nuestro meridiano.

Existen sin duda grandes diferencias entre los artistas que han aparecido en el Salón, como las hubo entre los famosos 33 de la antología de Merli, pero vistos en bloque, unos y otros dan a conocer un estilo de época fuerte e inconfundible.

La captación del sentido colectivo de este estilo, imagen transparente de la significación de la cultura a lo largo de la última década, ha sido un gran servicio del Salón de Octubre al país, demostrando a todos que la vida de hoy no pasa por los cauces de hace veinte años ni de hace tres siglos, sino por los de una época que late y que mira al futuro.

A esta puesta en valor del colectivo ha añadido el Salón de Octubre el descubrimiento de los mayores valores individuales de la plástica actual. Allí vimos por primera vez a los más interesantes artistas de cada una de las facetas del nuevo tiempo: Tàpies, Ponç, Cuixart, Slen, Jordi Mercadé, Curós, Brotat, entre los pintores y Subirachs entre los escultores, y allí hemos visto últimamente las más interesantes novedades, en la pintura prometedora de Lerín, Furiols, Tábara, José Luis García, Friart, Amadeo Plaza, Porquerias, y en la escultura de Torres Monsó.



F. TORRES MONSÓ - Picapedrero

De todo esto está forjada la importancia histórica definitiva del Salón de Octubre, que señala el triunfo de una nueva vinculación con la plástica europea. Tras el esfuerzo que dentro de su esfera iniciara el Cercle Maillol, esta integración se exteriorizó en el salón que fundaron, con Victor M. de Imbert, Boadella, Fornells Pla, Jordi Mercadé, López Obrero y J. M. de Sucre.

A. CIRICI PELLICER



ENRIQUE TÁBARA - Gris

“LES PUICES”

Amics: En la vostra darrera carta em dèieu ... Parla'ns per a «Inquietud» de totes aquelles manifestacions artístiques interessants de París: Museus, exposicions, «vernissages», darreres obres o fets recents dels artistes, els seus projectes, les seves realitzacions... Ens interessa i per endavant et donem les gràcies...

Naturalment, voldria complaure-us. Hi ha hagut, justament, bastant de «tema». El saló de Maig i una magnífica antològica de Klee, a la Galeria Michel Wainren. Braque va exposar, com sempre, a la Maeght, i Mathieu els seus violents grafismes a Pierre Lobe.

Imagineu, doncs, si s'en podrien dir coses de tot això, però no vull parlar de pintura. Cada dia voldria parlar menys de pintura. Un pintor pontificant és tan trist com un enterramorts parlant de «la feina». Hi ha coses que ja n'hi ha ben bé prou d'haver-les de fer.

A més, de tot això de l'art s'en ha fet tant d'usbò, mitjà i dolent - que a hores d'ara penso que ja deu estar tot dit.

En canvi, si voleu, deixeu-me que us expliqui coses menys compromeses. Per exemple... «Les Puces». Les coneixeu? D'ençà que estic ací a París, ben pocs són els diumenges que he deixat d'anar al Mercat de les Puces, un dels mercats més bonics del món. Plogui o nevi, comptades son les festes que no hi faig cap. «Les Puces», com diem familiarment ací, em tenen hipnotitzat. I com jo, molts d'altres. Els mateixos de sempre. Tots aquells incondicionals que tampoc fallen per res ni per ningú i amb els quals hem acabat fent-nos bons amics. Perquè, en el fons, deuen unir-nos uns mateixos ideals i una idèntica vocació: El gust de l'embadocament i l'encaixer. La íntima i secreta emoció de la descoberta i la troballa i la total indiferència al rellotge i a l'ordenació del temps que passa

Per mi, «Les Puces» han estat sempre una considerable lliçó de bon viure. De vell i bell viure.

Ja comença per ser meravellós l'indret on es troben. El primer camp dels afores de París les isola dels darrers edificis de la capital.

Després de tota una setmana de mansarda, encongiment i escales, allà comença l'espai. Un espai estranyíssim, surrealista quasi.

El camp és una impresionant estesa de ferregots, llaunes, pedrotes i velles carrosseries d'automòbil, mig cobertes d'ortigues.

Els «bohemiens» —gitanos de casa nostra— hi han instal·lat el seu campament. Cap d'ells, avui, segurament no es recorda ja de l'anatomia raquítica i transparent dels «animals» de l'època glòria. La bohèmia, ací, viu un ritme del temps, com un burgès qualsevol: Camions. «roulotte», coix... El motor ha arraconat gra, palla i herba.

El camp té per teló de fons l'encaixonament geomètric dels blocs de pisos que tanquen París, en primer terme el començament del clos de «Les Puces» i, dalt de tot, un troc de cel vastíssim inacabable.

Com succeeix en la vida de debò, també a «Les Puces» hi han separacions i categories. Mercat ric, mitjà i pobre. Tots tres estan ben delimitats i, no gaire democràticament, es guarden les distàncies. Cadascun, però, té la seva pròpia fesomia i personalitat. Ningú copia res a l'altre.

El ric és escandalosament car. Les vitrines de cada barraca exhibeixen veritables tresors i meravelles, joies, art oriental, marfils, caixetes de música, arques tancades per mil secrets artilugis... No en va els més dels seus propietaris son els mateixos de les famoses galeries d'antiguitats dels carrers Dauphine, Jacob i Bonaparte.

Aquest és terreny abonat pel turista i l'«snob» que hi deixen bons feixos de bitllets. La «mise en scène» pel riquíssim incaut és tan perfecte, que l'home, agraïdíssim, paga de gust tres vegades més a «Les Puces» aquell mateix objecte que a la botiga trobaria exageradament car a meitat de preu.

La vanitat de presentar als invitats i amics la darrera compra a «Les Puces» és un luxe caríssim.

Això ha fet que la urbanització diguem-ne aristocràtica, hagi esdevingut un sumptuosíssim comerç qualsevol, mancat, en conseqüència, de tot interès humà.

El mercat mitjà, contràriament, és interassantíssim. Es allí on el comprador modest cerca tafanerament la bona ocasió, que gairebé sempre troba. Aquest és el més ben proveït dels tres. Hi ha de tot. Pintura vella i barata, bicicletes, gramòfons, vestits, eines, ferramenta, llibres, mobles, flors, peixos, maniquins, estufes, terrissa, uniformes...

Podríem dir que aquest és el més endreçat, sa i net. Els venedors han arribat a un punt just d'ordre, comprensió i bona voluntat, i els clients, malgrat el regateix sistemàtic i obligat, quasi sempre fan fira.

Els diumenges, pel laberint de carrerons i barraques del mercat mitjà, amb prou feines si es pot arribar a donar un pas. Les petites cuines de bunyols de vent, atapaïts, farinosos i ensucrats, treballen de valent. L'oli espetega i el servei no dona l'abast a embolicar i tornar canvi. Tot el mercat fa olor de bunyols de vent. La música de fons va lligadíssima amb aquesta mena de «perfum». Es sentimental i allargassada, forta i penetrant, però com una essència barata. Discos raillats, de l'any 1920. A «Les Puces» és on he après a estimar i comprendre definitivament tota la grandiositat poètica dels tangos d'en Gardel. Potser això faci riure a algú... però és així.

El costat pobre de «Les Puces» és aquell que, malgrat haver-li donat nom i fama, resta avui proscrit i arraconat – al bell mig del carrer – a l'exterior dels dos mercats tancats.

Sense cap dubte, el pobre és el més autèntic i expressiu exponent de les raons imperioses que en un començament degueren originar aquest improvisat comerç.

En ell, la necessitat de la compra i de la venda és necessària, urgent, quasi de vida o mort. Els que us ofereixen els seus articles – un parell de sabates espellifades, uns elàstics o uns panlalons estripats – emplen els voreres dels voltants del mercat mitjà i ric.

Aquesta és la misèria de «Les Puces». Sense música de fons ni baf de bunyols. Els clients de cada diumenge hi caminen mig d'esma, aturant-se a cada pas per a regirar els pilots de vells parracs, a la cacera d'un troc d'abric o d'una americana.

La majoria d'ells són obrers algerins o nord-aficans. La ma d'obra més baixa i més poc pagada del país. Per a ells, el mercat de cada diumenge no és distracció ni «snobisme» sinó quelcom de vital i d'imprescindible. Això fa que la processó de tots ells davant la «marchandise» sigui lenta, pacient, exasperant. La lluita entre les seves possibilitats i les pretensions del venedor és, sovint, aferriada. En ella el temps no compta. Un franc és un franc.

* * *

Tots els meus béns —que, entre nosaltres, son limitadíssims— han estat adquirits al mercat de «Les Puces». Llit, cadira, taula, caballet, teles...

La millor compra que hi he fet, però, fou la d'un llibre meravellós aparegut l'any 1821. El seu autor era el comte de Clarac, a l'època conservador del Museu Reial dels Antics, i en ell s'hi expliquen totes les trifolques i facècies de l'aventura que visqueren en aquells temps els encarregats de fer arribar al primer port francès, un immens troc de pedra esguerrat que, allà baix a Grècia, poc abans, acabava d'ésser desenterrat per un pagès que tranquil·lament cavava el seu troc a la illa de Milo...

El troc de pedra representava una dona dona mig nua d'una bellesa tan perfecta i serena que...

Però això ja fora una altra qüestió, de la qual, si us sembla, en parlarem un altre dia.

VILA - CASAS



Oli de PICASSO

EL VIOLÍ

El violí s'esgarrifava, implorava
i sanglotà, de sobte,
tan infantilment,
que el timbal no ho aguantà
i, esmaperdit, sense escoltar-ic fins a la fi
es féu fonedís entre el brogit de Kimmerski.

L'orquestra escoltava, indiferent,
el plor del violí,
sense mots ni compassos.
Només un platet boig féu un trilleig:
Què és això? Com és això?

Quan el xilofó,
amb el rostre de bronze
suat, va cridar:
Ximple! Què plores?
Perquè no calles?...
Vaig aixecar-me,
passant tremolant entre les notes,
enmig de l'honor ajupit dels faristols,
exclamant, no se per què:
Déu meu!
Bo i abraçant-me al seu coll de fusta.
Violí: saps una cosa?
Ambdós som tan semblants.
Jo també crido
sense mai palesar res!

Els músics duien:
Quin beneit!
S'en va amb la seva promesa
de fusta.
¡Quin cap!

I això, què hi fa?
Soc bon minyó!
Violí: Saps una cosa?
Anem-nos-en a viure junts
¿oi?

VLADIMIR MACALORSKI

PRIMERA NIT A L'ESPAI

(C O N T E)

Per Màrius LLEGET

FEIA pocs anys que l'home havia començat a dominar les rutes de l'espai. Els primers modestos satèl·lits no tripulats, havien caigut a Terra, prèviaament calcinats per les capes d'aire, més denses, de l'estratosfera. Però en 1965 encara romanía en òrbita el darrer i més allunyat de tots, que en el seu afeli arribava quasi a la distància d'un radi terrestre per damunt dels nostres caps.

Sam, Crocce i Gironella eren els tres primers homes que s'havien aventurenat a tripular una petita lluna prefabricada. L'operació, tot just iniciada, havia omplert les primeres pàgines de tots els diaris del món, havia acaparat totes les emissores de ràdio i televisió de la Terra. I ara, ja emplaçats en òrbita, els tres pioners de l'Astrònautica formaven part d'un sistema en moviment que girava al voltant del nostre planeta amb una velocitat còsmica.

Jaume Gironella era l'encarregat de tramestre a les bases de la Terra les primeres informacions de l'espai. Transmetia, doncs:

«Assistim a l'espectacle extraordinari de veure girar el nostre Globus a una distància de 3.500 quilòmetres. Mentre repassem els aparells televisors, anem a donar les primeres impressions de la nostra estada a l'espai interplanetari...»

Totes les emissores de Terra estaven pendents d'aquestes primeres impressions. En realitat, l'home no havia vist encara l'espai pròpiament dit, malgrat que després d'aquella primera gran experiència d'un «Bell X-2», l'aviació-coet s'encarregava ja de la correspondència intercontinental, i malgrat que la marca aèria hagués quedat xifrada en 323.000 metres. Però allò no era l'espai pròpiament dit, encara.

Peter Sam, Giacomo Crocce i Jaume Gironella eren els primers homes que vivien en l'eterna nit universal. Els estels brillaven aceradament, amb una llum fixa que glaçava, que cremava la mirada, com crema la vista la neu perenne dels grans cims. Podien contemplar-se, en el si d'aquella nit absoluta, milions i milions d'estels, que el Sol no eclipsava ja. Un Sol que era com una immensa foguera atòmica encesa en el cor de la nit glacial!

L'operació dels tres homes havia estat força arriscada. Els calgué salvar la distància que ara hi havia entre ells i la Terra, mitjançant un triple coet desmontable. El tercer cos, mercès a unes perfeccions desèl·lules electròniques, els col·locà en òrbita. Poc després, l'arribada de deu coets de càrrega donà lloc a l'acoplament de la primera gran estació de l'espai tripulada per homes. Sam, Crocce i Gironella, enfundats cadascú en un coet de propulsió personal, començaren a moure's, flotant en ple espai, talment altres minúsculs coets-satèl·lits, girant a una velocitat de vertigen al voltant de la llunyania Pàtria planetària.

«I, ¿si els marcians fossin àngels?...» s'havia preguntat feia deu anys l'escriptor francès Daniel Rops. Això és el que recordaren els tres astronautes, quan

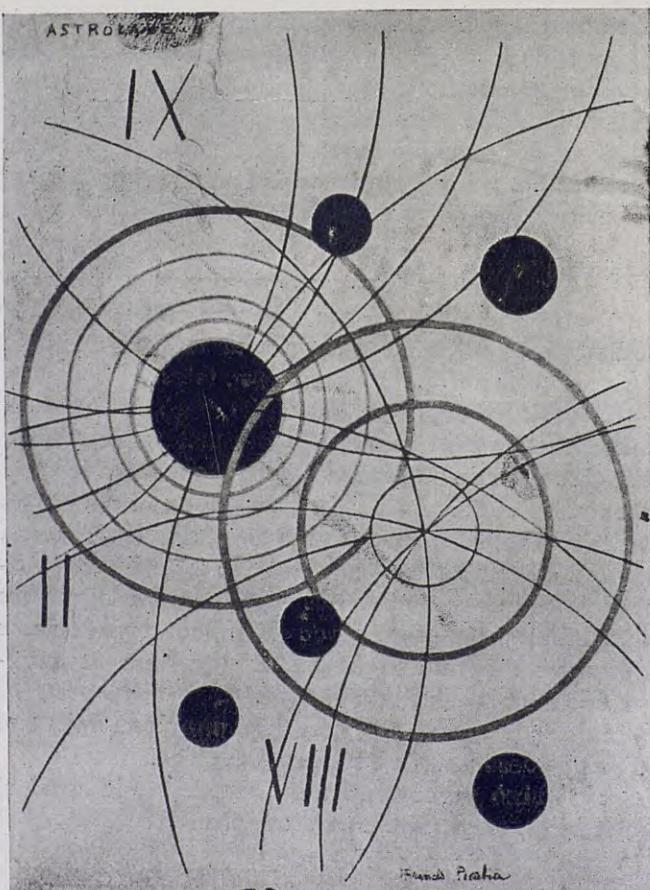
volaven, talment éssers ingràvids, a 3.500 quilòmetres de la Terra, acoplant les peces de la seva estació còsmica.

Finalment, l'estació restà acabada. El telescopi electrònic d'aquesta primera base, anomenada «E-1» (Europa número 1), fou adreçat a la Lluna. Els 50.000 diàmetres d'augment els posà a la vista el satèl·lit natural de la Terra, com si planeguessin per aterrjar en el circ de Tycho. Però la Lluna és un astre mort. I Mart, es trobava massa lluny, encara. No obstant, el telescopi electrònic - havia dit Jaume Gironella - mostrava senyals inequívocs de «paisatges animats.»

A la Terra hom s'havia oblidat ja de l'aspecte tècnic d'aquesta primera expedició a l'espai. Milions de periòdics repetien, comentaven, especulaven, sobre el que havia volgut dir Gironella, amb aquesta misteriosa frase: «paisatges animats». Però, mentrestant, tots teníem la convicció que l'any 1971 podríem resoldre l'enigma de Mart.

* * *

Vaig escriure aquestes ratlles fa tres dies. Doncs bé, des d'aleshores tot ha canviat molt. Demà començaran a televisar-se les primeres imatges de la cara invisible de la Lluna. Si la prova reix, Jaume Gironella acaba de prometre que els paisatges de Mart no tardaran a ésser publicats a les primeres planes dels nostres periòdics!



La pintura moderna en Bélgica

La pintura moderna belga representa brillantemente, como cabía esperar del pueblo heredero de la tradición artística flamenca, todas las etapas y corrientes del arte de nuestro siglo; corrientes que, tal como quedan perfectamente explicadas en la Bipirámide Trigonal, son: la del Expresionismo, la del Surrealismo y la corriente de preocupación principalmente plástica que culmina en el Arte Abstracto Frío.

Un precursor de dos de estas tendencias del arte del siglo XX es el gran pintor de Ostende, James Ensor, digno sucesor de Rubens, Brueghel, Bosch, Memling, Van der Weyden, Van Eyck...

Si bien Ensor, nacido en 1860, es un pintor que pertenece lógicamente al impresionismo, su obra desborda este estilo para darnos muestras de un expresionismo muy personal y de una imaginación fantástica, pudiendo ser considerado junto con Gaudí, como uno de los primeros surrealistas modernos. Su obra maestra, «Cristo entrando en Bruselas», tela de grandes dimensiones, deja un recuerdo profundo.

Ensor prepara el camino para que, ya en el siglo XX, surja con fuerza incontenible el expresionismo belga, estilo que es la expresión del espíritu flamenco en oposición al espíritu valón afrancesado. Citaré solo los tres más importantes pintores de esta tendencia: De Smet, el más sereno y el más preocupado por los valores plásticos del cuadro; Van der Berghe, que roza ya las fronteras del surrealismo no lejos de Chagall, y Permeke (nacido en 1886) el más importante pintor expresionista que ha habido. Las obras de Permeke tienen un vigor y una intensidad humana pocas veces igualada. Sus obras son como una fuerza de la naturaleza: potentes, grandiosas, simples



James Ensor

y barrocas al mismo tiempo, desprovistas de toda literatura y de toda fría preocupación formal.

Paralelo al movimiento expresionista existe otra corriente: el surrealismo, que tiene en Flandes raíces muy lejanas, recuérdese a Brueghel, Bosch y Ensor.

Servrankx, artista de personalidad muy compleja, ha sido uno de los primeros en expresarse con medios no figurativos.

Magritte (1898) uno de los pintores surrealistas más representativos, cultivador del «trompe-oeil» y de la presencia absurda de los objetos, logra crear un clima enigmático a pesar de su poca calidad pictórica.

Delvaux, artista de una exaltada voluptuosidad, creador, por medio de una técnica fría, de un ambiente extraño y mórbido.

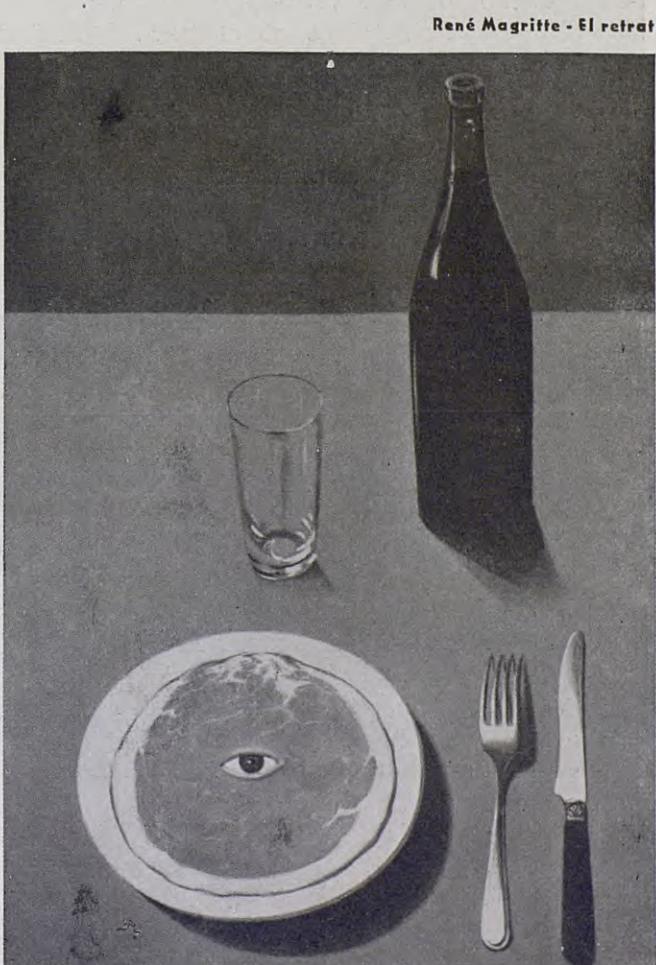
Frente a las corrientes expresionista y surrealista surge en Bélgica una reacción antiromántica bajo la influencia del movimiento holandés de Mondrian, Vantongerloo y Van Doesburg. Esta reacción viene personificada por la generación nacida en los años de la primera guerra mundial.

Bertrand, pintor que logra, a través de sus frías abstracciones donde predominan unos grises delicados, demostrar una rara personalidad. Mendelsohn artista de una habilidad y una técnica extraordinaria, creador de obras de una gran belleza que rozan, a menudo, los lindes del decorativismo y especialmente Luc Peire nacido en Brujas en 1916 gran pintor que, siendo en sus comienzos expresionista, pasa después a una pintura de carácter metafísico y demuestra en sus últimas obras su talento en unas composiciones puramente abstractas ejecutadas con impecable precisión, continuando la línea del Neoplasticismo, pero enriqueciéndolo con una dimensión nueva.

Finalmente, como representante de esta actual tendencia del arte que tiende a unificar el estilo, después de la triple división que ha sufrido el arte occidental desde más de cien años, en una fusión del expresionismo y del surrealismo en la abstracción, citaré a Burssens (1925) pintor de potente personalidad cuyas telas son de un desbordante barroquismo (piénsese en el carácter barroco de esta última etapa del arte).

También me gusta citar aquí al escultor Roel d'Haese como una excepción de calidad en un país donde, si bien se ha mostrado extraordinariamente pródigo en valores pictóricos, no lo ha sido tanto en el arte de la escultura.

José M. SUBIRACHS



René Magritte - El retrato

Interrogaciones sobre la pintura

Al transcurrir el tiempo, desde las ya lejanas revoluciones de Wassili Kandinsky (1911) y Piet Mondrian (1917), a pesar del auge actual de la pintura no figurativa en muchos países, cierta angustia se apodera del ánimo ante la alternativa, ante la problemática despertada agudamente por la pintura y la escultura abstractas, es decir, no imitativas de la realidad que vemos habitualmente a la metrópolis proporcionada por nuestra escala humana.

¿Arte del pasado o del futuro?

La primera interrogación es ésta: ¿Constituye la pintura abstracta actual, en todos sus aspectos –desde las formaciones estructurales derivadas del arte del grupo *De Stijl* hasta el irracionalismo emergente de las modalidades texturalistas y tachistas– un mero manierismo del estilo experimental del período 1907-1917, o bien, es al contrario una premonición de las formas que privarán en el futuro? Por nuestra parte, creemos que la respuesta es ambivalente: desde el punto de vista del arte tradicional, la abstracción puede ser considerada como una derivación exagerada, hasta cierto grado petrificada, del cubismo y de las primeras manifestaciones no figurativas. Pero desde el ángulo de la sociología del arte, de la trascendencia cuantitativa es obvio que la pintura abstracta ha logrado una amplitud que jamás tuvo el cubismo. Este se mantuvo como modo de grupo: la pintura abstracta se practica en todo el mundo por cientos, aca- so por miles de artistas.

¿Un nuevo género?

La segunda interrogación es ésta: ¿Debe considerarse a la pintura abstracta como sucesora legítima, como heredera, del gran arte de los estilos históricos? Si vemos a Picasso, aún, en la línea del Maestro de Tahull, de Velázquez y de Goya, realmente se hace difícil *situar* una tela de Van Doesburg, de Magnelli o de tantos otros en la trayectoria de Piero della Francesca, Delacroix y Van Gogh. Podría, pues, concebirse la pintura no figurativa como un nuevo género, que viene a enriquecer los horizontes de la pintura, no a empobrecerlos pretendiendo la exclusividad. Pero esta tesis es difícil de mantener, a pesar de lo halagadora, pues el proceso de consunción progresiva del espacio plástico y de la imagen visual, des-

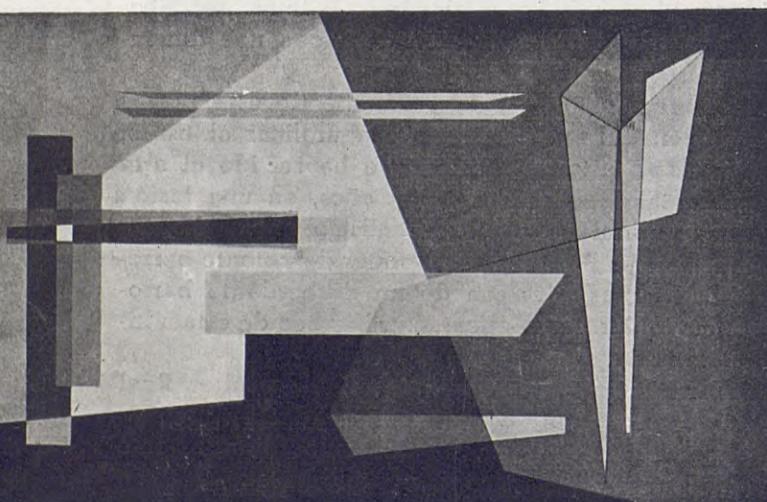


MARCEL DUCHAMP - Desnudo descendiendo por una escalera

de el neoclásico hasta el presente, si trazamos la línea a través de la obra de los mejores pintores, es sobrecogedor. De un desnudo de Goya a otro de Manet, y de éste a uno de Matisse, hay una descomposición gradual que sólo podía llevar a la aniquilación de la imagen pictórica, cunal sucede en la abstracción. Este parece haberse puesto al dictado de Ludwig Wittgenstein, el autor del *Tractatus logico-philosophicus*, quien dijo: «Los problemas no deben ser resueltos, sino disueltos». El espíritu de los artistas que trabajaban en el período que arriba señalamos, 1907-1917, era el de contribuir a la destrucción del arte tradicional, no a su continuación o evolución. Tatlin, por ejemplo, creaba sus contrarelieves para terminar con ellos la historia de la pintura.

¿Qué vemos, pues, en la pintura abstracta?

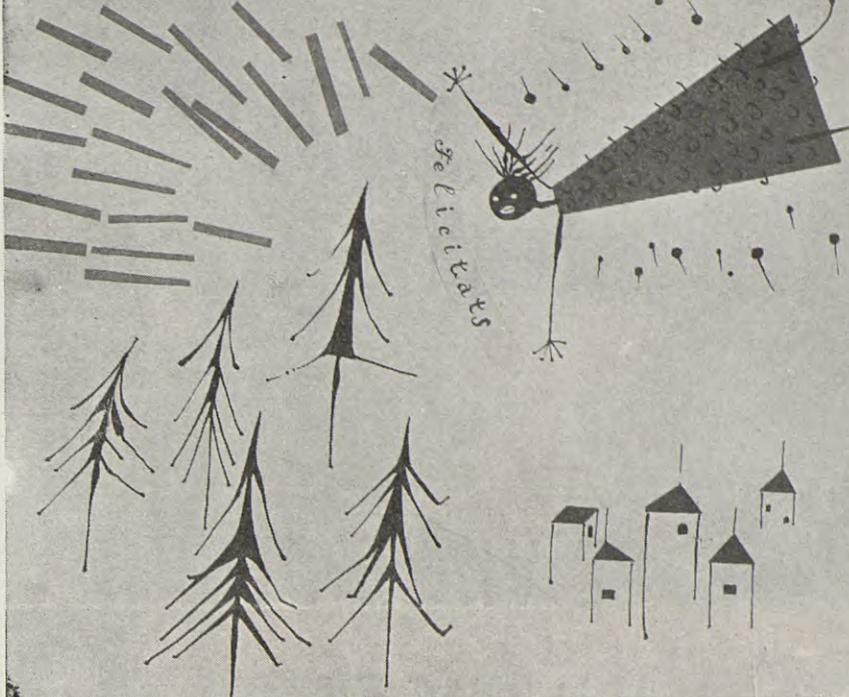
En la pintura abstracta podemos ver, esencialmente, una de estas dos cosas: el enfrentamiento del hombre con nuevos campos figurativos, y en este caso no hay abstracción sino sólo nuevos modelos: lo macro y microscópico, o bien el anhelo místico –oriental– de acabar con la realidad en el arte por no ser posible acabar con la realidad en lo real. Sería así exposición del instinto que Freud denominara tanático, pero mejor del anhelo que los místicos de la India y de Israel tradu-



PLANASDURÁ - Pintura

Pintura abstracta

cen por el concepto de la «nada todo», es decir, lo que el pintor suprematista Kasimir Malevitch llamaba el «espíritu inobjetivo», o la fuerza que se halla en todas las cosas sin identificarse con ellas, penetrándolas y poseyéndolas internamente, pasando a su través, en forma de ritmos, de ráfagas, de llamaradas. La consideración del cómo y porqué trabajan la inmensa mayoría de pintores abstractos nos dice que esta actitud es la que prevalece en ellos, muchas veces inconscientemente, y no la búsqueda experimental de nuevos campos de figuración. Desde luego resulta sorprendente la analogía que hay entre las microfotografías de secciones de metales, o de otras materias o preparaciones coloidales, y las imágenes que muchos pintores no figurativos vierten en sus telas.



JUAN J. THARRATS · Christmas

La tradición europea

Pero hemos dicho —y lo ratificamos— que más bien que tratarse de esa «otra figuración», la pintura abstracta aparece poseída de una fuerza negativa contra las «formaciones de la realidad» (imágenes, objetos), aunque no contra sus elementos y sus pulsiones (ritmos, impulsos, factores elementales cual líneas, colores y formas nacientes.) Esto, dijimos también, no puede situarse en la tradición del arte europeo, tal cual nos es conocida. Pero, ¿no nos habremos engañado al ordenar esa «historia» de nuestro arte? Efectivamente, puede ser así. Obras como la *Europäische Kunstgeschichte*, del Prof. Peter Mayer, lo demuestran. Este autor comienza su historia con el arte griego. Naturalmente, esto da unas raíces inquebrantables a todas las modalidades, no ya figurativas, sino clásicas del arte. Ese profundísimo y afianzado inicio justifica el arte romano como consecuencia,

el Renacimiento como resurrección, el neoclásico como nostalgia. Todo lo demás es barbarie intercalada, deficiencia. Pero, ¿qué sucede si establecemos la historia del arte de Europa como un sistema binario, entre dos solicitudes contrarias y de valor equivalente? Estas son: el arte occidental, rítmico y abstracto (ornamentalismo anglosajón, escandinavo, germánica, celta) y el arte grecolatino figurativo y monumental. El primero depende de la plasmación de las fuerzas libres de la naturaleza, a lo dinámico; el segundo a la fijación en cuerpos sólidamente determinados. El arte gótico y románico serían las formas más característicamente europeas, por ser las únicas que sintetizan lo «bárbaro» y lo clásico, lo ornamental y lo figurativo, lo estable y lo agitado se combinan en estos estilos con potencia y perfección inigualadas, debiéndose al sentido universal del cristianismo esa conjunción extraordinaria. La pintura abstracta, vista a la luz de esa ordenación histórica, surge como un anhelo de recuperar el estado de libertad anterior a la fijación cultural grecorromana, como un surgimiento puro de lo occidental franco germánico, que liga con Oriente a través de Rusia, contra lo meridional y mediterráneo. Esto explica la resistencia de España a la admisión de esta fórmula.

¿Deberá, pues, proseguir la pintura abstracta?

Plantear cuestiones como ésta es siempre concederlo todo a la hipótesis, pues las modalidades de arte y de cultura no preguntan al crítico, al historiador, al filósofo si «deben» o no continuar. Prosiguen si su raíz energética está todavía viva y cargada de potencia, mueren cuando su conexión con el paideuma (cultura viviente) ha dejado de existir. Pero es interesante, en el terreno especulativo, plantear esa interrogación. Creemos que, técnicamente, la pintura abstracta debe continuar mientras pueda descubrir algo. Su función social, comparativamente a la pintura figurativa (retrato, paisaje) es inferior, sin duda. Por ello ha de compensar esa carencia con una intensidad que no siempre vemos en los artistas no figurativos. Sin esa patética justificación, cae a lo decorativo o a lo arbitrario, cuando no a un academismo de la abstracción. Desde el punto de vista espiritual el problema es más grave. El hombre tiene la costumbre de asociar contenidos trascendentes a las figuras, y hay una tradición artística portentosa que respalda esa actitud desde museos y colecciones particulares. Además, el tema, de por sí (la muchacha desnuda o vestida, el famoso vaso de agua que «se sale» del cuadro, tienen su interés humano) arraiga la obra ya valorándola desde antes de que exista, por la belleza o el carácter del modelo. El pintor abstracto no tiene ese anzuelo para pescar el pez del amor. Ha de lograr atraer y encadenar la atención con medios exclusivamente técnicos —o que lo parecen. Y esto es difícil. Le queda, y en ello confiamos, la proyección anímica de aquel «espíritu inobjetivo» que puede penetrar en la tela y en los colores tornándolos vida tan viva como la del gallo o la rosa.



MATTA · Ella le inunda

JUAN-EDUARDO CIRLOT

DEL CARNET DE VIAJE DE UN ACTOR

Hemos vuelto a París, con la misma curiosa avidez de cada año. Como en todas nuestras llegadas, nos ha recibido la caída de un persistente telón de lluvia, traspasado el cual, nos encontramos ya en el palacete de la Dirección General de «Arts et Lettres» discutiendo los estatutos sobre los que ha de basarse la FEDERATION INTERNATIONALE POUR LA RECHERCHE THEATRALE (International Federation for Theatre Research), que se ha impuesto como finalidades principales, entre otras, «la ayuda a la organización de sociedades para la investigación teatral» y «facilitar la amplia difusión de los trabajos de erudición, de los trabajos técnicos y la de toda actividad importante de carácter popular consagrada a la investigación teatral, con la ayuda de los libros, periódicos, discos, programas de radio-televisión y con la de cualquier otro medio de comunicación, particularmente la de aquellos que son susceptibles de cultivar el interés público en este aspecto».

Y, después de las agobiantes sesiones de discusión, —una intérprete debía traducir continuamente del francés al inglés, o viceversa, en torno a las largas mesas de «Arts et Lettres», en las que el Dr. Díaz-Plaja y el que esto firma mantenían la opinión española— la llegada del atardecer: jah! esos atardeceres de París que son quizá la hora más turbadora, más emotiva, en la larga sonata que ha sido la ciudad para nosotros, como lo fué para Hitler. El mismo trayecto de todas las tardes en «metro» para plantarnos en el Shara Bernhardt: ¿Qué es lo que allí vimos? Aunque pocas sesiones, eran éstas las que cerraban el importantísimo III Festival de París.

En primer lugar a la compañía del «Theatre Workshop» de Londres, representando con un naturalismo brutal, pero con una perfección técnica intachable, aunque los dos términos parezcan contradictorios «The good soldier Schweik», de Ewan Mc Coll, adaptación de la novela de Jaroslav Hašek, que describe el carácter de ese pobre diablo de Schweik, viéndole pasar de la vida civil a la vida militar, en la Checoslovaquia de 1954. El protagonista fué interpretado por Maxwell Shaw, sin que el



resto de la popular compañía fuera en el juego escénico inferior a él, lo cual dió como resultado una sorprendente armonía de conjunto. Puso la obra en escena, Joan Littlewood, con decorados pintados en blanco y negro por Ern Brooks y realizados por Geoff Miller. Las figuras y una pequeña escena circular giraban acompañadas de música popular checa y fragmentos seleccionados de Smetana. Los trajes, confeccionados en el taller del Teatro Workshop, animaban con sus notas de color la escenografía monocorde de Bury, evocación ágil del celuloide rancio. Esta compañía se desenvuelve bajo la dirección general de Gerald C. Raffles.

Días más tarde, acudimos a ver el «César y Cleopatra», de G. B. Shaw, por la compañía del «Birmingham Repertory Theatre». La causticidad del barbudo irlandés adquirió su justo y preciso tono en las voces de la citada compañía.

Y por último, dijimos adiós al Festival asistiendo al estreno de la obra de Moshe Shamir «Il marche dans les champs», adaptación de su novela del mismo título, que describe la vida de un «kibbutz» (residencia colectiva) y los problemas de la juventud israelita.

Dicho día —era el 17 de Julio— había ido precedido de una conferencia-debate, en la que el Director del Cameri Theatre explicó las «nuevas tendencias del teatro en Israel». Eran las seis de la tarde en el «foyer» acristalado del Teatro, que a esta hora y con el sol que bate de lleno contra los ventanales, se convierte siempre en un horno. Menos mal que, después del coloquio, el bar se abre con esplendidez y gracias al «Instituto Internacional del Teatro» los asistentes podemos refrescar el gaznate, mientras sobre las turbias aguas del Sena se diluyen los postres rayos del sol.

No obstante, agradeceríamos al «Centro francés del Teatro» que, si en años sucesivos pensara continuar tan animados debates, lo hiciera en lugar más aireado.

BARTOLOMÉ OLSINA



EL TEATRO QUE NACE

«Ello es que en la obra teatral al uso, todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura, sin necesidad de ir al teatro, y lo que éste añade es, en el mejor caso, superfluo, innecesario, inesencial». Transcribo un párrafo de una de las notas de Ortega sobre teatro que, bajo el título genérico de «Estética de la razón vital», acaba de publicar la editorial «La reja», en Buenos Aires. En este libro-recopilación, Ortega habla de novela, poesía, pintura, música, crítica literaria y teatro. Vale la pena saborearlo.

Las notas sobre teatro son cortas, rápidas, como si al filósofo le hubiera molestado distraerse en eso. Cuando para un hombre como Ortega, el arte es una afortunada aventura fuera de la realidad, es natural que la presencia de unos decorados, unas luces y unos actores, le perturbe. Por eso, escribe lo que he

transcrito antes y esto más: «Lo único que afirmo es que hoy, un hombre capaz de percibir las calidades superiores de la obra dramática, goza de ésta íntegramente sin necesidad de verla representada».

Ortega tiene razón, como casi siempre. Pero me gustaría fijar mi posición como hombre de teatro en activo. Yo creo que una cosa es el teatro como género literario, y otra como espectáculo. En el primer sentido, estoy de acuerdo con Ortega; en el segundo, no. La obra tiene un valor como algo concreto y sólido, fuera de lo circunstancial de una representación. Para este valor, el comediante molesta, fastidia, estropea. Este es el teatro que se lee en casa. Pero si admitimos que el dramaturgo escribe para estrenar, entonces ya no se puede prescindir de los actores y hay que contar con ellos como algo primordial, ineludible y tal vez más importante que la propia obra escrita —escrita, entiéndase, para ser representada.

Ahora bien, lo que ocurra en el escenario ha de ser superior a lo que imagine de antemano el espectador, pre-lector. Y superior no quiere decir mejor —nada es mejor a lo imaginativo— sino distinto, sorprendente. Por eso el otro teatro que empieza, el que nace hoy, se debe basar en eso: en lo increíble. Entonces la representación no podrá soñarse en la lectura y a los hombres, como fué Ortega, les gustará «ir al teatro».

El ya presentía la nueva fórmula, cuando escribió: «Es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa; mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarin, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal».

Este es el teatro que nace.

Adolfo MARSILLACH





Toda la poesía del film de Pedro Balená B. «Entre vías» es tangible en esta bella fotografía

UN TAJO EN LA CORTINA

Existen dos hechos incuestionables. El cine amateur es desconocido; el cine amateur es famoso. ¿Paradoja? No tanto. El cine amateur es «oficialmente» famoso. ¿Quién conoce y atestigua la calidad real del cine amateur? Los propios amateurs. Y una minoría artístico-intelectual, sumamente escuálida, cuyos componentes hacen una de estas tres cosas: 1.^a Aplaudir incondicionalmente al cine amateur.— 2.^a Señalar los pros y contras del cine amateur, dando a los pros gran preferencia y comportándose con extremada (extremadísima) discreción con respecto a los contras.— 3.^a Mantener un silencio henchido de indiferencia.

Hemos dicho que el cine amateur era famoso «oficialmente». Así es. Cada año se otorgan multitud de premios deslumbrantes en el concurso nacional. Lo propio ocurre en el certamen internacional. A los medios oficiales llegan las noticias de estos triunfos. Proceden de personas de prestigio (no decimos «prestigio cinematográfico», conste). Y el auge y el éxito se admiten y se aplauden, protocolariamente. ¿Qué efecto causan estos ecos en los críticos, los hombres de cine, los escritores, artistas, intelectuales, del país? Descartamos, claro está, a la reducida minoría que conoce verdaderamente el cine amateur, de la que ya hemos hablado. En cuanto al resto, que, fijense bien,

o no ha visto nunca cine amateur o ha asistido a una o dos sesiones en su vida como máximo, unos pocos miran con simpatía hacia el cine amateur y lo alaban al buen tun tun y los demás lo ignoran por completo. Y existe ahora un nuevo grupo, compuesto principalmente por gente universitaria, joven e inquieta, que no está conforme con el presente estado de cosas y cuando oye hablar de cine amateur dice que no le vengan con cuentos y que en cuanto lo vea y pueda comprobar sus cacareadas virtudes, creerá en ellas.

Porque lo cierto es que la fama del cine amateur se caracteriza por la invisibilidad de éste. No se hacen proyecciones. Por lo menos delante del público que mayormente interesa, que es el que pertenece a los grupos antes citados. El amateur se esconde. Porque es feliz en su estrecho mundillo e intuye la volatilización de su dorada aureola apenas pise el exterior.

Ya hemos hablado en estas páginas de la calidad del cine amateur actual (1), ahogado en un prestigio «sui generis», que si un día tuvo su razón de ser, ahora resulta completamente gratuito. Asimismo, hemos hablado de la necesidad de un movimiento de revolución. Y de dar a conocer cuanto antes la situación real del cine amateur, si queremos que éste se salve. Hay que decir con claridad lo que pasa. Es ésta la única manera de que el cine amateur, a la vista de todos, se desprenda de sus oropeles, de la corona de bisutería que ciñe ahora sus sienes, y emprenda limpiamente la conquista de puesto relevante a que, sin duda alguna, puede aspirar en el concierto artístico intelectual del país y dentro del mejor cine español.

En San Sebastián se celebraron recientemente unas Jornadas Universitarias de Cine y Teatro, organizadas por el S. E. U. Nosotros, el grupo autodenominado «La gente joven del cine amateur», fuimos invitados a asistir a ellas. Acudimos prestos a hablar y a proyectar nuestras películas. Se nos esperaba con una mezcla de curiosidad y preventión muy comprensible. La juventud universitaria deseaba saber lo que era «aquellos» llamado cine amateur. Pero, a la vez, desconfiaba de un cine sólo conocido por nebulosas y aun mal interpretadas referencias. Podemos afirmar, no obstante, con plena satisfacción, que no les defraudamos. Ni a ellos ni a los críticos y gente de cine, presentes también en las Jornadas. Alejada toda reserva, la curiosidad dió paso a un interés profundo.

Hicimos intensa labor de información y orientación. Pasamos revista al pasado, al presente y también al futuro del cine amateur. Pusimos de relieve sus considerables posibilidades, siempre latentes, siempre aprovechadas, salvo en esporádicas ocasiones, aun insuperadas, que no pudieron dejar huella. Pasamos también nuestras películas, mero aprendizaje dentro de la ruta que señalamos; muy lejos aún de nuestra meta. Pero exponente de nuestra inquietud. Y, sobre todo, de las ideas que sustentamos. Que en San Sebastián se nos confirmaron como las únicas posibles, con espontáneo y cerrado aplauso.

Los jóvenes con quienes hablamos, representantes de los más importantes cineclubs españoles, mostraron unánimes deseos de proyectar nuestros films en sus entidades, para conocimiento y estímulo de sus afiliados. También pidieron conferencias, charlas de orientación, divulgaciones técnicas. Ello se ha traducido en la preparación de una campaña de información y fomento del cine amateur, que, Dios mediante, emprenderemos muy en breve, con diversas sesiones preliminares en Madrid y, posteriormente, una serie de visitas a los principales cineclubs del país. Ojalá contribuyamos con ello a que el cine amateur de España pueda llegar a ser un día, globalmente, auténtico cine, cine actual y cine español bueno.

JORGE FELIU



(1) «Inquietud», mayo y agosto 1956.

XVII FESTIVAL CINEMATOGRÁFICO DE VENECIA

LA CRÍTICA APLAÚDE

Las dos películas mejor consideradas en el pasado festival de Venecia —la española «Calle Mayor» y la francesa «Gervaise»— son dos reediciones. Ninguna de ellas ha presentado un asunto original. Por lo menos en lo que suele entenderse por original, puesto que en el cine —arte de imágenes— la originalidad está en la forma de ser narrado y en el camino que se escoge para expresarse: Cuanto más cinematográfico, mejor.

Dos temas tratados ya muchas veces: El de la provincianita «Señorita Trévezel» y el de «La Taberna», de Zola, han servido para que Bardem y Clément, respectivamente, nos ofrecieran dos magníficas películas.

Veamos como han sido juzgadas por la crítica. Hoy ofrecemos dos extractos de otras tantas revistas (una italiana, otra francesa) las cuales se han distinguido siempre por su severidad:

Tal vez el que nos haya parecido «Calle Mayor» la mejor película del certamen, sea debido a la poesía que trasciende de todas sus secuencias. ¡Cuánta ternura ha sabido hallar Bardem en la vida monótona de una ciudad española de segundo orden!

Esta señorita que ve pasar los años con implacable exactitud, ajarse su rostro y defender el último valuario antes de engrosar el temido grupo de las «solteronas» es un modelo de tipo cinematográfico. La técnica de Bardem cada día es más sólida y su personalidad va afirmándose hasta convertirse pronto en el primer director de cine.

Puede que algunas escenas nos recuerden otros films, especialmente nuestros estupendos «Il bi-



Betsy Blair en «Calle Mayor», de J. Antonio Bardem

done» y bastante «I Vittelloni», pero precisamente nos gusta que un español haya aprendido lo que de mejor ha habido en nuestro cine italiano de la buena época.

La interpretación de Betsy Blair la encontramos superior a la de «Marty». Su figura muy ajustada al papel que tan bien ha sabido conjugar.

* * *

«Gervaise» es un gran film. Así tenemos que comprenderlo, pero, desgraciadamente no pudimos sentirlo.

La obra de Zola, a pesar de sus recelos de revuelta y vitriolo, no contiene hoy otra emoción que el relato espeluznante y macabro de un hecho diverso. Entonces ¿Por qué René Clément ha escogido este tema? ¿Por gusto de la dificultad o por el placer de un ejercicio de estilo? Es, sin duda, esta última hipótesis que el espectador aceptará en seguida. El arte de la composición, la perfección de la forma, este virtuosismo constante que nada deja al imprevisto, al impulso, a esa dejadez de donde procede el control de la emoción. Brillante y maravilloso como un mármol raro, pero frío como éste.

Ante tanta maestría, diríamos a René Clément: «Vd. que tiene tan perfecta mano, tenga más alado el espíritu. Vuelva a hallar los deliciosos momentos de «Juegos prohibidos» donde el rigor del capitoste del juego nada podía ante la espontaneidad y el infantilismo de esos niños. Ahí estaba el encanto que, sin embargo, no estorbaba el orden».

La cara de Gervaise —la de María Schell— es el único elemento de inspiración súbita, de jadeo espontáneo, hasta el extremo que llegamos a preguntarnos que aspecto habiera tomado el film sin ella. Gervaise es ella: ¡Qué homenaje!.



María Schell en «Gervaise», de René Clément

APRENDAMOS A VER

por Jorge JUYOL

El cine considerado en su más pura acepción, basa su lenguaje en una sucesión o yuxtaposición de imágenes, en cuyo montaje se van engarzando una serie de sensaciones dinámicas que constriñen a límites reducidos la facultad discursiva del espectador.

El buen cine acapara, con una exactitud muy notable, la capacidad asimilativa del que lo visiona, en cada «unidad de tiempo de proyección», no dejándole adelantar con respecto al «momento» del film, que es el único dueño del discurrir, y procurando asimismo, por todos los medios, no avanzar a una velocidad superior a la que precisa el espectador para aprisionar con claridad el sentido de las imágenes.

Esta anulación del espectador como colaborador, es, empero, aparente, ya que de lo contrario convertiría al cine en un arte enano.

El cine opera —o debiera operar— por sugerencia, pero dando al que la recibe una sensación rápida, concreta y sin posibles interpretaciones torcidas que puedan alterar el sentido de la obra.

La sensación de realidad que tanta fuerza da al cine, le otorga una serie de nuevas posibilidades, entre las que ocupa un lugar destacado su capacidad para dar una cadencia de lógica a cosas y a hechos que en la realidad nos parecerían disparatados.

El cineísta que se deja resbalar por su lógica imaginativa y que arranca de una simple asociación de imágenes y monta sobre ellas un punto fuerte de su narración, habrá creado un mundo que jugará con una serie de factores desacostumbrados e imposibles, que, sin embargo, nos parecerán reales y podrán llegar a constituir un problema con caracteres de auténtico, al ser jugado con reacciones y situaciones cotidianas.

Si yo, cineísta, hago que un hombre apresurado choque con un militar y por efecto de la colisión su vestido quede cambiado por el uniforme de aquél, podré dar al espectador una sensación perfecta de que ello ha sucedido realmente, porque las imágenes así lo proclamarán con una claridad fuera de toda duda. Y si, apoyándome en este punto ilógico pero «real» en la pantalla, monto el problema que representa para el hombre apresurado que se dirigía a la fábrica o a la oficina, verse de pronto vestido de militar, habré creado una situación con una lógica totalmente nueva y habré tejido una historia que sólo al cine corresponde plenamente, precisamente por partir de un hecho con justificación únicamente visual.

Mas, he aquí que en muchas ocasiones, cuando el cine toma este camino, el mismo espectador que busca en él una evasión se aferra a «su» lógica y se amuralla en la incomprendición de todo aquello que signifique para él ir un poco más lejos de su mundo de causas y efectos, muchos de los cuales están basados en una lógica o en una ciencia que no comprende sino por costumbre.



«Mujeres Soñadas», de René Clair

Nos encontramos ante el hombre que VE, y no quiere admitir su visión; desprecia el milagro del cine y desea que éste se arrastre como él por los campos de su realidad, de su rutina; de esa rutina que no ha hecho posible que se aparte del aparato de radio diciendo que un mueble no puede hablar, o que huya asustado del mismo fenómeno físico del cinematógrafo.

Y es que el hombre que ha aprendido o se ha acostumbrado a escuchar, que ha heredado con una asombrosa facilidad el conocimiento de millares de ecuaciones a las que él llama lógica, no ha aprendido todavía a ejercitarse el más maravilloso de sus sentidos. El hombre no ha prendido a ver.

Tenemos ante nosotros una de las misiones que debiera imponerse el cine y que ha olvidado lentamente, a pesar de que René Clair, allá en 192..., señaló con certeza su ineludible necesidad.

René Clair, en «Mujeres Soñadas», disfrazándolo en un sueño, nos brinda un maravilloso ejemplo de una fuerza cinematográfica única, en la apresurada carrera de su protagonista a través de las épocas en un desafío asombroso a la lógica, al tiempo y al espacio.

Aprendamos a ver. La recompensa es hermosa.

«Juegos prohibidos», de René Clément



Noticiario

Homenaje Merecido - Próximamente la «Agrupación de Artistas de Vich» va a rendir homenaje al conocido escultor, DON PEDRO PUNTI. Las dotes de artista de que siempre ha hecho gala, el consejo siempre pronto para aquellos que empiezan en la ardua carrera del arte, le hacen digno del homenaje que ahora se le rinde y al que nos adherimos sinceramente.

Torres García - Fué para nosotros un placer poder saludar a los hijos de tan insigne pintor, que estuvieron en Vich cumpliendo un itinerario que se habían trazado en su visita a Europa.

Una exposición de la obra del gran maestro podrá ser admirada en el próximo año en Barcelona. Ello forma parte de una serie de actos que organiza el «Museo Torres García», de Montevideo.

Escuela del Trabajo - Amablemente invitados, visitamos el nuevo edificio de esta escuela. El gran número de aulas y dependencias, iban siéndonos mostradas por el Sub-director de este Centro, Don José Noguer, entusiasta de las artes y pedagogo excelente.

Aparte las enseñanzas de diversos oficios, se dedicará especial atención al cultivo de las artes, en su aspecto ornamental y —más importante— en el puramente creacional.

Pesebre d'Engordany - Fué tal el éxito alcanzado el pasado año por las exhibiciones al aire libre de este pesebre andorrano, que se hallan ya en curso de organización las representaciones de la próxima Navidad. Sin perder el bucólico encanto de las primeras manifestaciones, han ido mejorándolas en innumerables detalles, que son una auténtica maravilla. Una vez más felicitamos a nuestro buen amigo y colaborador, Esteban Albert, Director de tan magnífico Pesebre.

Pintora Argentina - Hemos tenido entre nosotros a la notable pintora argentina, Aina Parabué, que ha pasado una larga temporada en la vieja Europa y ahora está ya en camino de regreso a su país. Ha rendido tributo a una admiración de siempre: los retablos románicos, especialmente los catalanes, con lo que su visita a nuestro Museo ha sido para ella un acontecimiento.

Ha expuesto sus obras en Madrid y Barcelona y hemos podido apreciar su arte en unos apuntes tomados en Vich.

Patronato de Estudios Ausonenses - Esta Entidad celebró con todo esplendor su fiesta anual. Entre sus actos cabe destacar, en el aspecto artístico, la sesión celebrada en el local «Temple Romà», donde tras breves parlamentos del Sr. Pratdesaba y Monseñor Junyent, el poeta Miguel Bosch Jover pronunció una conferencia muy erudita sobre la verdad y la mentira de las andanzas del bandolero Juan de Serra-

llonga. Aportó gran número de datos sobre la literatura que ha inspirado el famoso Don Juan, terminando con el típico «Déu vos guard», que fué premiado con natridos aplausos.

Feria del Dibujo - Organizada por el grupo «Los 8», hay abierta una interesante Feria del Dibujo en el salón de la Agrupación de Artistas de Vich.

Han conseguido una muy importante participación, con firmas de la más sólida solvencia artística. Nos atrevemos a anticipar el más rotundo éxito.

Carcelero Encarcelado - Muchas personalidades del arte y de las letras, han sido huéspedes de la «Cárcel de Papel» de LA CODORNIZ, por algunos «gafes» cometidos. A veces ocurre al revés y entonces el carcelero tiene que aguantar las cuchufletas que se le dirigen, como en reciente ocasión, por haber condenado al poeta Blas de Otero.

Vean la jocosa sentencia que dictaron nuestros buenos amigos de «Radio España», de Barcelona, en su emisión titulada «Universidad del Aire»:

«En el aire, siendo las 23 horas y 5 minutos de una noche muy calurosa del día 10 de Julio de este año bisiesto, fallamos que en conciencia y guardando la memoria del gran poeta Don Antonio Machado, debemos condenar y condenamos al carcelero de la CARCEL DE PAPEL y a todo el tribunal que interpreta su norma jurídica, a la dulce pena de permanecer durante siete lunas leyendo al poeta de Castilla, particularmente leyendo aquello de: SORIA CASTELLANA - TAN BELLA, BAJO LA LUNA. a fin de que tengan conocimiento que estas palabras no son —como las atribuyen— de Blas de Otero, sino del autor de Juan de Mairena.

SEGUNDO: Condenamos asimismo a este osado carcelero a no usar de vida careta alguna antigás, por haber infringido el sentido literal y lógico de las palabras de Blas de Otero, al lamentarse por «esta espantosa podredumbre que me acompañan», por lo que no correspondían las caretas protectoras a los acompañantes sino al propio perjudicado, que en este caso es el Sr. Blás de Otero, que es quien se lamenta y sufre la podredumbre que le rodea. Y conste que no podrá usar careta protectora ni en caso de guerra ni en los días del Carnaval, si otra vez se usasen. Y al mismo tiempo que absolvemos a Blás de Otero de tan falsas imputaciones, condemos por otros al carcelero y a sus asesores judiciales, a indemnizar al poeta con unas gafas de cristal oscuro, a fin de que no pueda entrise más viendo, junto a la podredumbre, la *ignorancia*, y no se retrotraiga de su último libro y en vez de pedir LA PAZ Y LA PALABRA pida LA GUERRA y un texto del segundo año de bachillerato de Don Guillermo Diaz Plaja, para el carcelero ignorante.

Lo que declaramos esta noche, sin ánimo de propaganda para LA CODORNIZ, ni para el poeta Blás de Otero, ni para el Sr. Diaz Plaja.

RECIBIDOS

«VENDAVAL».— *Josep Castillo Escalona* — Biblioteca Gresol — Editorial Nereida — Barcelona.

El cuarto volumen de esta colección de obras de teatro catalán, nos ofrece este «Vendaval» del actor Castillo.

Es la obra de un joven con muchas cosas que decirnos y las expone con valentía, valiéndose de un lenguaje muy directo, sin falsas retóricas y dando al relato una emoción que trasciende de cada uno de los personajes.

Con motivo de su estreno en el Romea, de Barcelona, la crítica le puso reparos por la abundancia y densidad de problemas que presentaba, sin tener en cuenta que esta juventud de hoy, menos frívola de lo que se pretende, tiene sus complejos que debe exponer, y lo hace cumpliendo precisamente los más puros cánones de la poética aristotélica.

Las imperfecciones de «oficio» que pueda tener, las salvamos en gracia al valor de la obra, cuyo contenido dramático nos hace augurar los mejores éxitos para este joven autor, actor y cantante.

La escena catalana no anda sobrada de estos elementos.

«UN MÓN PER A TOTHOM».— *Manuel de Pedrolo* — «Nova Col·lecció lletres» — Albertí, Editor Barcelona.

Las novelas de Pedrolo son siempre apasionantes. Este es el adjetivo que nos parece más adecuado para las obras de este magnífico autor. Tienen empuje y, en la que ahora comentamos, las virtudes esenciales de su calidad indiscutible, brillan nuevamente y nos obligan a su lectura jadeante. Sabemos que al empezar un libro suyo, difícilmente podemos dejarlo. Nos prende, nos arrastra y todo cuanto acontece a sus personajes lo vivimos. Porque lo más destacado en Pedrolo es esa fuerza subyugante que aceptamos como una caricia, pero que acaba por absorvernos.

Los apartes en su narración, que ya destacamos en «Es vessa una sang fácil», y en «Estrictament personal», son un grillete más que nos va aferrando a su lectura y nos convierte en esclavos de su prosa; una prosa valiente —que le ha impedido ver publicados algunos de sus trabajos— pero auténticamente literaria.

La amistad que nos une a Manuel de Pedrolo —colaborador estimado de «Inquietud»— nos veda extendernos en el comentario de su última novela. Sabemos que él prefiere una disección severa de sus libros, pero sincera, a la loa que indudablemente tenemos que dedicarle nosotros. ¿Cómo podemos buscar resbalones a «Un món per a tothom» si nos ha parecido magnífica del principio al final?

«EL MARTELL».— *Jordi Sarsanedas* — Col·lecció del Club dels Novel·listes — Aymà, editor Barcelona.

Esa rara facilidad que posee Sarsanedas para la más deliciosa fantasía, nos permite deleitarnos con la pequeña tragedia que vive el joven Deva en la imaginada capital de Novoconstançá.

Su elegancia en la escritura y el gusto refinado de que está dotado, nos hacen verosímiles unos acontecimientos encadenados por una gracia exquisita, que nos identifica con los personajes que va describiendo. Nos encanta la sencillez de «Sabina», mezcla de desconfianza campesina y feminidad. Sus reacciones obedecen siempre al tipo creado. Tanto su contorno físico —dos pinceladas le han bastado para darnos un completo retrato— como sus reacciones animicas, están tan perfectamente descritas que cuando, con la mayor llaneza, nos informa de sus más trascendentales momentos (tal el anuncio de su naciente maternidad) vemos que, efectivamente, tenía que ser así; no podía ser de otra forma.

A medida que avanza la novela va ganando en intensidad, y la imagen del martillo que obsesiona al protagonista cobra forma real en las últimas escenas, que nos muestran una vez más al Sarsanedas de «Mites», forma literaria tan grata al autor.

Ambiente, tipos y escenas son de la mayor corrección y el lenguaje, no por literario falso, es muy depurado, de lo más bello que nos ha sido dado leer en lengua catalana.

Consideramos un verdadero hallazgo la abundancia de nombres propios que ha ido ideando, creando una nueva geografía en la que predominan los esdrújulos con lo cual enriquece un léxico, ya muy ubérrimo en la pluma de tan destacado escritor.

MUEBLES
DECORACION
MODERNA

VENTAS:

BARCELONA

ARIBAU, 175
Telf. 237820

●
VICH

FUSINA, 7 y 9
Telf. 2122

●
MANLLEU

GENERALISIMO, 27 y 34
Telf. 168

Próxima inauguración de sus
nuevos locales de exposición en
Verdaguer, 14 - VICH

NOVA COL·LECCIO LLETRES

LA COLECCION INPRESCINDIBLE PARA LOS BUENOS AMANTES
DE LAS LETRAS CATALANAS

Publicación mensual de narrativa inédita.

Precio de cada volumen: 20 ptas. al público y 15 en suscripción

SUSCRIPTORES: Sin pago por adelantado. Grandes facilidades para adquirir los volúmenes publicados. Distribución a domicilio. Los residentes fuera de Barcelona son servidos a reembolso, libre de gastos, o a través de nuestras 50 delegaciones en las tierras de lengua catalana.

Último volumen publicado:

«Un món per a tothom»

de Manuel de Pedrolo

Solicite suscripción o infórmese sin compromiso en:

ALBERTÍ, EDITOR

Trafalgar, 76

Teléfono 31 - 10 - 85

BARCELONA

Publicidad

zen

DECORACION

Pl. Urquinaona, 9 - Teléf. 31 56 19

BARCELONA

Reser. /4



Un mobiliario de estilo clásico, color oscuro y líneas austeras, produce un estado de ánimo deprimente.

El mueble FUNCIONAL es claro, de líneas ágiles, optimista ...

- ★ un buen comedor
- ★ actual
- ★ elegante
- ★ sencillo
- ★ comodo

Muebles Maldá

ENTRANDO POR CALLE DEL PINO 1 - INTERIOR GALERÍAS MALDÁ
EN NUESTRO PISO, LA MAYOR EXPOSICIÓN DE MUEBLE FUNCIONAL

