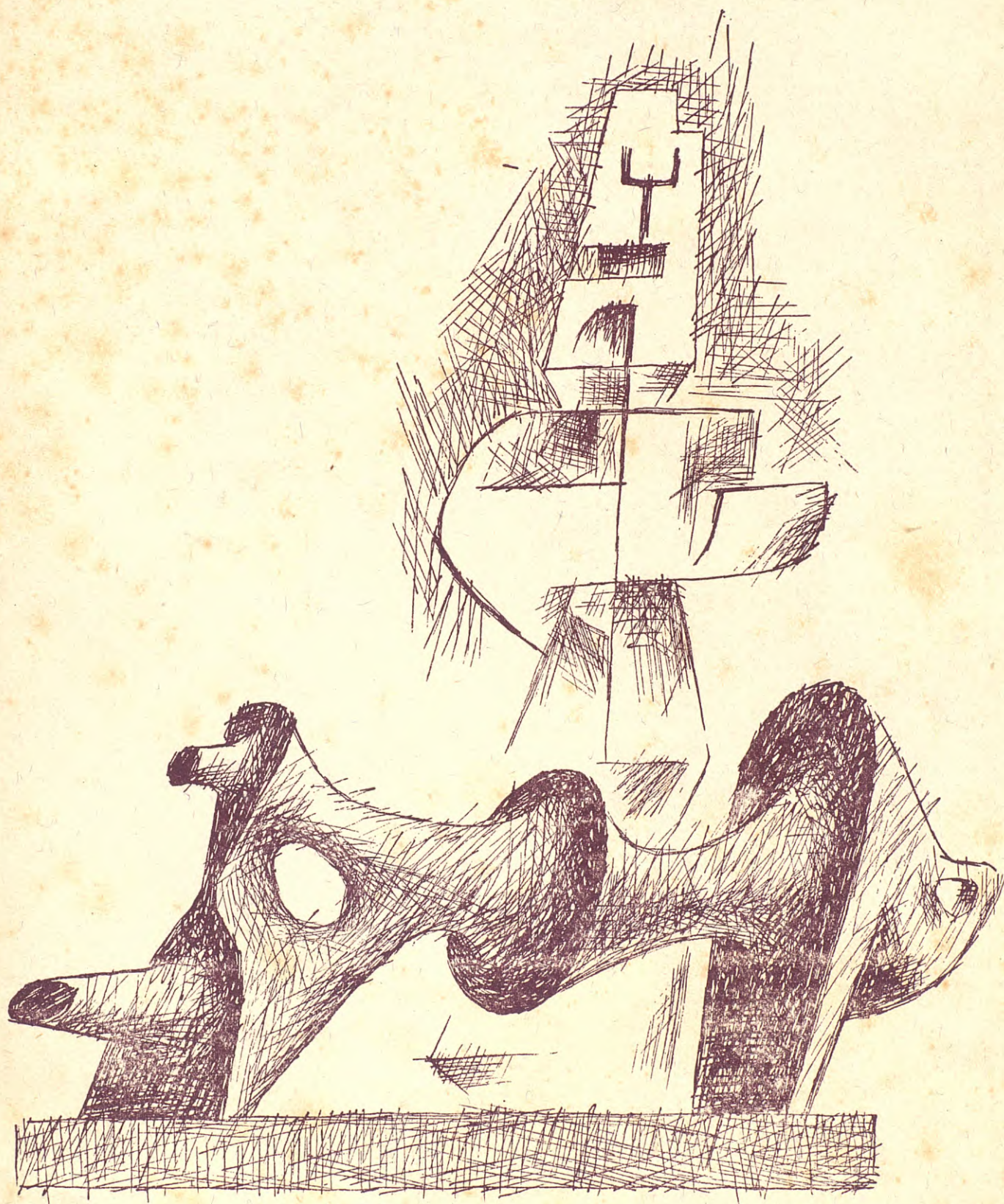


Inquietud



Ferrant
56

MOSAICOS
ROURA
S. A.



VICH

FESTA POÈTICA

pro abadia de Sant Martí
de

RIELLS DEL MONTSENY

Un volumen de unas 100 págs. con textos inéditos de Carles Riba, P. Ribot, Pvre., F. Soldevila, B. Bonet, O. Cardona, J. Fuster, F. Graugés, J. Miracle, J. Sarsanedas, M. Serrahima, F. P. Verrié, J. Triadú, etc., etc.

Edición corriente con ilustraciones fotográficas de la fiesta en couché. Precio del ejemplar **Ptas. 30'**- Edición de 100 ejemplares en papel hilo (agotada)

*Adquiera esta obra y colabore
a la construcción de este
refugio espiritual*

Distribución: **CASA DEL LIBRO**
Ronda de San Pedro, 3 - BARCELONA

PINTURAS

Colores MIR en exclusiva
Telas - Bastidores - Pinceles

Pinturas fosforescentes
fluorescentes-reflexivas

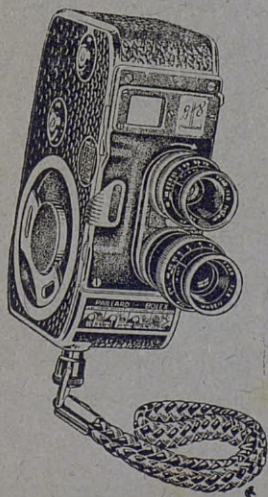
Papeles fluorescentes
ARTISTAS DESCUENTO 20 %

PERFUMERIA **BOFILL** CUCHILLERIA
VICH

MUEBLE MODERNO

Gabaldá

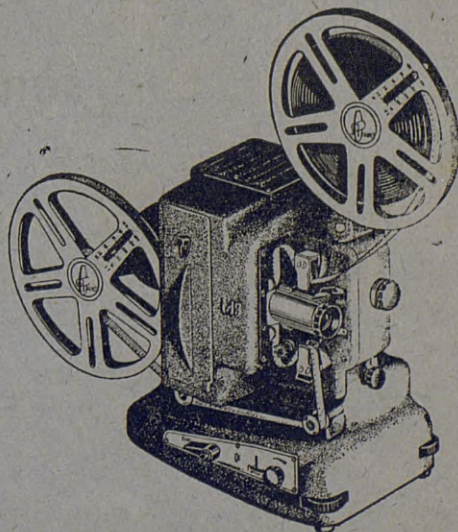
Riera, 2 y 4
VICH



CASA ALEXANDRE

◆
Fotografía
Cinematografía
◆

San Pablo, 4 - Tel. 21 35 39
BARCELONA



MUEBLES

DECORACION
MODERNA

Susany

VENTAS:

BARCELONA

ARIBAU, 175
Tel. 23 78 20

VICH

FUSINA, 7 y 9
Tel. 2122

MANLLEU

GENERALISIMO, 27 y 34
Tel. 168

REVISTA

dedica su número de la última
semana de mayo

a

Gaudí

Un buen coñac

«Brandy Majestad»

Representante exclusivo para Vich y Comarca

HERMANOS CAPDEVILA

C. Verdaguer, 18 (Galerías Montseny) - VICH

NOVEDADES EDITORIALES

EL GRECO

por Ludwig Goldscheider

CIUDADES DE OCCIDENTE

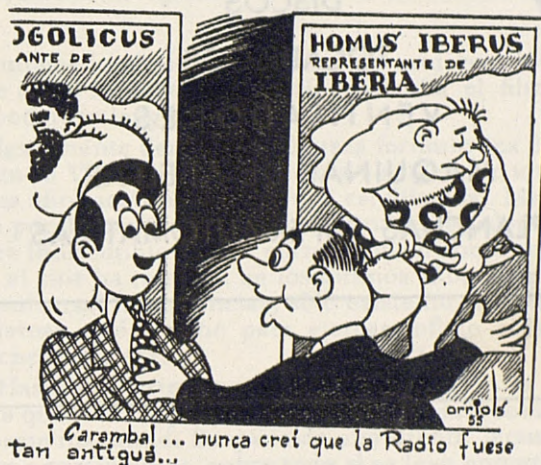
Edades de oro de grandes ciudades
Cada capítulo confiado a un especialista
en la materia

BIBLIOTECA BREVE

Ensayo-Crítica-Novela

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

Provenza, 219 - BARCELONA



ESTABLECIMIENTOS SOLER

Radio - Neveras - Lavadoras

Clásico

Moderno

Alfombras

TAPICERIAS TRONC

Los aparatos de Radio



Otros productos
PHILIPS:

DISCOS
TOCADISCOS
VENTILADORES
MAQUINAS DE AFEITAR
PLANCHAS SUPER-AUTOMATICAS

Modelos



1956

SON REALIZACIONES DE UNA ERA NACIENTE



La del
Novo-Sonic

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO

Radio GIRBAU

P. José Antonio, 4 - Teléf. 1449 - VICH



EL MISMO LIMON
EN SUS LABIOS
T O M A N D O

LIMONADA

¡¡PERO QUE SEA

GUSTEMS

DROGUERIA

YLLA

FOTOGRAFIA

CINEMATOGRAFIA

APARATOS Y MATERIAL

NIEVES, 3

V I C H

inquietud

Año II

Vich, mayo de 1956

Núm. 5

Redacción:
Calle Fusina, 18, ático

Nuestra portada:
Dibujo inédito del escultor Angel Ferrant

Impresión:
Imprenta Bassols

A propósito de la Vigilanti Cura y del discurso sobre el film ideal

Cuatro conceptos fundamentales de los Pontífices ante el fenómeno cinematográfico tal como se da en la actualidad

El discurso de Pío XII sobre el film ideal consta de dos partes netamente distintas: la primera estudia la importancia del cine y la segunda, que da el título al documento, las características del film ideal. 19 años antes Pío XI había escrito una encíclica sobre el cine: la Vigilanti Cura. Estas líneas se circunscriben a este último documento y a la primera parte del anterior. Buscan una respuesta a la siguiente pregunta: ¿Podrían ser resumidas las ideas fundamentales de los dos Pontífices sobre el cine, tal como se da en la realidad?

Impresiona ver como los dos Papas poseen una conciencia profunda de la enorme influencia del cine en el mundo. Esta apreciación constituye a mi juicio la primera de las cuatro ideas fundamentales de la visión vaticana del cine. Voy a demostrarlo con parquedad. En primer lugar intentaré un resumen de las principales fórmulas pontificias sobre el tema y luego las presentaré en síntesis, lo que permitirá la elaboración de una fórmula final general.

1. En Pío XII podemos subrayar las siguientes afirmaciones: «El mundo cinematográfico ha dado casi su propia impronta a nuestro siglo»; «El mundo cinematográfico no puede menos de crear en torno a sí un campo de influencia extraordinariamente amplio y profundo en el pensamiento, en las costumbres y en la vida de los países donde despliega su poder, mayormente entre las clases humildes... y entre los jóvenes»; «Al mundo cinematográfico de la producción corresponde otro muy especial y vasto de espectadores que con mayor o menor asiduidad y eficacia reciben de aquél una particular dirección en su cultura, en sus ideas y sentimientos y no raramente en su misma conducta en la vida»; Todas estas fórmulas pertenecen a la primera parte.

No faltan en la segunda, pero sin ser tan abundantes debido al cambio de tema. Es sintomático que se encuentren casi todas en la introducción, que no tiene más fin tético que el de un planteamiento de la cuestión. Veamos algunos ejemplos: «La vigilante solicitud de la Iglesia respecto de un medio tan poderoso en la difusión de las ideas y de las costumbres como el cinematógrafo»; «De hecho el cine se ha convertido para la presente generación en un problema espiritual y moral de inmenso alcance»; «Las inmen-

sas muchedumbres de hombres, de mujeres, jóvenes y de niños a los cuales se dirige cada día el film con su poderoso lenguaje».

Igualmente densa es la riqueza formulística de Pío XI en su Vigilanti Cura. Toda la encíclica es una robusta afirmación del hecho que estudiamos. Me limitaré por lo tanto a algunas afirmaciones significativas: «Indiscutible es que entre las diversiones modernas el cine ha tomado, en los últimos años, un puesto de universal importancia»; «No existe hoy medio más poderoso que el cine para ejercer influjo sobre las muchedumbres».

Hasta aquí esta breve antología de fórmulas paralelas que son expresión de una realidad social de enorme magnitud. Después de una atenta lectura de estos pensamientos, sobre todo si se leen enmarcados en su contexto, aparecen claro que *los Papas poseen una profunda conciencia de la importancia mundial del cine*. No todos, ni incluso los asiduos de la butaca, la tienen; y creo que muchos sacerdotes deberíamos tenerla mayor.

No es difícil presentar una síntesis de los anteriores pensamientos pontificios. Dado el intento esquemático de estas líneas polarizaré en torno a tres formalidades que podríamos titular «influjo» «modo del influjo» e «influidos», los distintos hitos terminológicos del anterior florilegio. En primer lugar, bajo el epígrafe «*influjo*» podríamos colocar los siguientes núcleos expresivos: a) el determinado por el verbo influir, ya solo, ya por medio de un rodeo (el cine ejerce una influencia, el cine crea a su alrededor un campo de influencia); b) el especificado por una serie de verbos sinónimos de íntima vitalidad (tascina, atrae, encanta, comunica, se dirige, posee una fuerza íntima, etc.); c) el que alude a la idea de expansión y que queda casi circunscrito a la fórmula «poderoso medio de difusión». En segundo lugar, bajo el título «*modo de influjo*» se deslindan las ideas de profundidad (influjo mayor o menor, muy profundo, extraordinariamente amplio y profundo); de intensidad (influjo poderoso, el más poderoso, de un poder casi mágico, de neta preponderancia); y de extensión (influjo amplio, de extensa popularidad, diaria, etc.) En fin, la formalidad «*influidos*» podría albergar en su seno las siguientes determinaciones: a) inteligencia (el cine influye en las ideas, en la cultura, en el pensa-





«El Techo», de Vittorio de Sica.

miento); b) voluntad (el cine actúa en los sentimientos, en las costumbres, en la conducta, en la vida, etc.); c) clases sociales y número (el cine imprime su sello en la niñez, en la juventud, en la madurez; lo imprime en particular sobre las clases humildes y la juventud; lo imprime en inmensas muchedumbres, en miles de millones de personas, en el tenor de la vida moderna; casi comunica su impronta a nuestro siglo). Más que agotar todas las unidades terminológicas lo que pretendo es, con esta síntesis reiterativa, dejar profunda constancia de un pensamiento tan sencillo, pero de tanta trascendencia para todo hombre de acción que se percate de él como es el del influjo cinematográfico. Y todo ello claro está, en la mente pontificia.

2. La segunda idea que se graba en el alma al leer el pensamiento vaticano sobre la realidad actual del cine es la del estudio de las causas del influjo cinematográfico. No se limitan los Papas a verificar un mar apellidándolo de océano, sino que se adentran en los ríos que en él afluyen.

«¿De dónde saca su fascinación este nuevo arte? ¿Cuál es el secreto de su encanto?» se pregunta el actual Pontífice. También Pío XI se dedicó a estudiar, en la «Vigilanti Cura», «en qué reside el poder del cine».

Veamos en primer lugar qué nos dice este último. Lacónicamente, la respuesta inicial es ésta: «El poder del cine está en que habla mediante imágenes». Pío XI no da este poder al análisis cauatipartito que nos detalla Pío XII. Subraya, más bien, al sentido de gozo y de facilidad con que la imagen luciente, en comparación con la imagen escrita o hablada, se presenta al alma del espectador. Este placer continuado, recibido sin esfuerzo, se acentúa con el acompañamiento de la música. La segunda respuesta se cifra en las circunstancias que acompañan al espectáculo cinematográfico. Estas son de diverso orden. Creo que se pueden reducir a estos capítulos: a) circunstancias que atañen al cine mismo: porque parte la belleza de las imágenes que en el cine interpretado, lo son de hombres y mujeres extraordinarios por sus dotes naturales y por la capacidad de recursos: por otra el vigoroso realismo y toda suerte de libertades de las que estos hombres y mujeres muchas veces hacen gala b) circunstancias que atañen al público: el lugar, el tiempo y el ambiente; y la situación de relajamiento espiritual y físico de las facultades de los espectadores, en mu-

chos casos. Por sus dos vertientes este análisis podría titularse psicológico-social y ambos extremos están en él enfocados desde un punto de vista señaladamente moral.

Pío XII prescinde del aspecto social-moral y acentúa más el técnico psicológico. Tres órdenes de causas analiza: la técnica, el elemento artístico y las leyes psicológicas.

Es en primer lugar la técnica la que realiza los prodigios de la imaginación y de la realidad que constituyen el cine. Ella los posibilitó como madre preñada de fecundas realidades preexistentes. Ella los ha mejorado continuamente con maravillosas inyecciones de luz, de sonoridad, de color, en hambre continua de una creación más viva y palpitante. Y ella, madre afortunada, ha recibido de su hijo el cine un inteligente y continuo estímulo hacia una mayor perfección.

El elemento artístico, seleccionado y en incansable emulación, de codos con la técnica, ha conquistado también, como un soldado más en el ejército del cine, los hitos de su dominio mundial.

Pero sobre todo en las leyes psicológicas se encuentra la explicación del invasor fenómeno cinematográfico. Cuatro factores creo que detalla claramente el Papa en su análisis. Helos aquí.

a) Un valor de «acción». A este valor corresponde en el espectador a situación psicológica de la «pasividad», sin ningún otro matiz en este caso.

b) Un valor de «subyugación». Este añade a la acción un tinte de impresionante vitalidad. Son cosas muy distintas «ser actuado» y «ser subyugado», son cosas muy distintas ser pasivo o ser cautivo.

c) Un valor de «traslación». Por él, el yo del espectador es transportado no de cualquier manera, sino con «sus disposiciones psíquicas, sus experiencias íntimas y sus deseos latentes y no bien definidos, a la persona del actor.» En cierto sentido y grado vive en lugar del actor y como en él, en perfecta comunión de sentimientos.» Podríamos decir que a las ideas de pasividad y de subyugación se suma la de una gozosa deportación.

d) Un valor de «creación». Pero como si el sujeto pudiera desdoblarse impunemente, al mismo tiempo que todo su yo es atraído por el magnetismo de las lucientes imágenes, también, en una como maravillosa bilocación, todo su yo permanece en la butaca y vive intensamente una interpretación personal y libre —parece extraño hablar de libertad en estos momentos— de la acción que se desarrolla ante su mirada. Y es que el cine ha logrado asimilar plenamente la ley fundamental de la narración, la ley del interés, de la atención. El espectador entrevé, anticipa, resuelve. Vive, en una palabra, al mismo tiempo que es vivido.

Estos cuatro valores explican, según este análisis, junto con los anteriores, el fenómeno del influjo mundial del cine.

Con ello creo que queda clara una segunda idea que se desprende de la lectura de los documentos citados: *Los Papas estudian y valoran las causas del influjo cinematográfico.*

3. Vamos a ver ahora la tercera de las cuatro ideas que intento destacar. La podríamos resumir así: *Los Papas tienen conciencia del enorme influjo moral*

del cine. Es evidentemente la moralidad de estos fenómenos humanos la que funda la intervención de los representantes de Cristo en ellos. Este ángulo de visión es el que reclama la intervención de la Iglesia, llámese cine la cuestión, llámese social, llámese médica, llámese política. Las realidades humanas, desde el aspecto ético, dependen en última instancia, en su valoración definitiva, del juicio de la Iglesia.

La «Vigilanti Cura» está transida de casi diríamos la angustia por la situación que, de hecho, presenta el cine en este aspecto. En ella se descubre fácilmente, en un intento de síntesis, un triple enfoque, con predominio del segundo: la posibilidad del bien, la realidad del mal, la realidad del bien. Dejando para el epílogo una pequeña consideración sobre el primer aspecto, veamos brevemente el segundo y el tercero.

La aserción es dolorosa para todos los que amamos el cine: pero es real: «Es cierto, y fácilmente comprobable por todos, —dice Pío XI— que los progresos del arte y de la industria cinematográfica, cuanto más maravillosos han llegado a ser, tanto más perniciosos se han demostrado para la moralidad y la religión, y hasta para la misma honestidad de la sociedad». A pesar del compromiso estadounidense de 1930, continuó en el cine «la exhibición del vicio y del delito». Este es el hecho escueto. No quiero ampliar las citas. El Papa elenca los efectos desastrosos en la juventud, en la visión de la vida, en la falsificación de los ideales, en la destrucción del amor puro, del respeto al matrimonio, del amor a la familia. ¿Causas de esta situación? En síntesis se pueden resumir con una frase muy sencilla: la facilidad del mal. El misterioso continente del mal ha sido terreno apto para millones y millones de metros de cinta en descentratante zig-zag. Cuando escribo esto, os lo aseguro, me duele el alma. Pienso que una revista de arte vería con más gusto en sus páginas algo «más positivo», algo que no se limitara a descorazonar. Yo no quiero descorazonar. Pero con peligro o no de acusación de sermón, ¿por qué no puedo exponer este tercer pensamiento pontificio? Ampliando más ¿por qué? no puede exponerse una actitud que en último término es definitiva sobre una cuestión que en último término es de arte y de moral? Ya sé que el cine puede enfocarse desde el terreno de «lo que debería ser». Así lo ha hecho Pío XII. Pero también debe plantearse desde el terreno de la realidad, del «tal como es», Así lo hizo Pío XI.

Y Pío XII también lo hace así. Una sola cita: «No se entibia la agresiva propaganda opuesta, que con frecuencia saca pingües provechos del cine y que frecuentemente encuentra en el interior mismo del hombre un aliado fácil, que es su instinto ciego juntamente con sus halagos y sus brutales impulsos».

Antes de pasar a la última idea una pequeña alusión a la realidad cinematográfica buena ya existente. La institución de la Legión de la Decencia en Norteamérica trajo consigo frutos de mejora moral, y, señala el Papa, no se dañó por ello la excelencia artística del cine.

Si el cine hubiera pesado en los últimos decenios de nuestra civilización moderna como una realidad artística y moralmente buena, este tercer aspecto de la mente pontificia hubiera tenido otro enfoque. Hu-



«El Renegado» de Mannon.

biera sido maravilloso que todo lo que sobre el film ideal ha escrito Pío XII no hubiera sido más que el reflejo de una historia real.

4 Concatenados los anillos de las anteriores apreciaciones, surge con naturalidad, ante la situación actual del cine, la instancia de una postura. Esto es: se realiza la eterna verdad de que a una visión sigue, si queremos ser fieles al hombre metafísico, que es el hombre más real que existe, una ética, un actuar, una posición en una palabra. Veamos de nuevo lo que dicen ambos Pontífices.

En Pío XII creo que se destaca con claridad la lógica de la posición que con nombre escueto y terrible para muchos oídos se llama censura. «¿Cómo podría dejarse a merced de sí mismo o condicionado solamente por ventajas económicas —se pregunta el Pontífice— un vehículo tan apropiado para proporcionar el bien, pero igualmente para difundir el mal?» La instancia ética aparece con todo el relieve. Cuando un director ha realizado sin preocupaciones —supongamos que la realiza sin preocupaciones— su obra de arte, su película, si éstas irresponsables preocupaciones eran precisamente de aspecto moral, lo que realmente ha hecho ha sido dar a luz media criatura, una horrenda media criatura. El pensará que no. Pero el severo ángel de la metafísica dirá que sí, y le hará ver —ojalá— lo deforme que es la carencia horrosa de una mitad.

Pío XII señala, pues, la lógica de la censura. Pero en su afán «positivo», en su plan —como dirá más adelante— «de no suscitar cuestiones estériles, sino de impulsar al cine a hacerse siempre instrumento más apto del bien común, pone en manos de los productores mismos la censura.» ¿No sería quizás oportuno que estuviese desde el principio en vuestras manos y de manera especial el poder honradamente valorar o rechazar todo lo que sea indigno o bajo? Desde luego no quita de las manos de la Autoridad el poder regulador, pero sitúa en su origen, en su manantial, la cuestión. ¿Por qué la necesidad de purificar aguas que podrían descender purísimas desde su alta fuente?

Me limito a elencar, porque un estudio de este complejo organizativo trasciende los cuatro fines concretos que me he propuesto. Con lo dicho basta para poner de relieve la cuarta idea fundamental: «Los Pa-

Espíritu monumental del arte

El arte cristiano fué creado con los primeros balbuceos de figuraciones simbólicas cuyo hecho, expresado no era más que una representación de otra realidad más importante en el orden espiritual, cuya analogía venía garantizada en su realidad auténtica por la palabra del Divino Maestro. Fué creciendo y desarrollándose al incorporar en su representación gráfica los conceptos más íntimamente vinculados a la misma esencia de la vida cristiana, a la realidad de Cristo y de su doctrina y a las excelencias de ésta en cuanto a su origen divino transmitido por mediación de Jesucristo en su misión evangelizadora y en la obra de la Iglesia. Así logró imponerse una corriente artística orientada a obras y composiciones de intensa grandiosidad y de aspecto monumental que, si en su estilo escoge la forma narrativa como más apta para expresarse y alcanzar la más fácil comprensión de su significado, trasciende constantemente en sus intenciones dogmáticas y cristológicas que brotan del afianzamiento doctrinal del magisterio eclesiástico.

(Viene de la página anterior)

nas, ante el cine actual, subrayan la lógica de la censura y actúan en consecuencia.»

Epílogo. «Por otra parte las buenas representaciones pueden ejercer una influencia profundamente moralizadora en quienes las contemplan. Además de recrear pueden suscitar nobles ideales de vida, procurar mayores conocimientos de la historia y de las bellezas de la propia nación y de otros países, presentar la verdad y la virtud bajo una forma atractiva, crear —o al menos favorecer— una comprensión entre las naciones, las clases sociales y las razas, promover la causa de la justicia, convertirse en propaganda de la virtud, y contribuir positivamente a un nuevo mejoramiento moral y social del mundo.» Estas palabras están escritas en la Vigilanti Cura.

Parece como si Pío XII hubiese inspirado en ellas su discurso sobre el film ideal. Pérez Lozano ha hablado de él como la cartamagna católica sobre el cine. Pero esto no es tema de las presentes líneas.

Os aseguro con nobleza que la lectura de los Papas ha acrecido mi amor —el de un pobre sacerdote— por el cine. Por el que ya existe, con afecto de redención. Por el que podría ser —por el «film ideal»— con éxtasis de ensueño.

ANTONIO ORIOL. Pbro.
Consiliario de la O. A. R.



Fragmento de la visión Apocalíptica. Detalle de la decoración mural de Polinyá

Arte monumental, porque realmente fué el de una expresión colectiva, supo depurar las formas gráficas que el helenismo había logrado establecer en una sublimación de equilibrio armónico a fin de despojarlas cada vez más del verismo naturalista en su fusión más aproximada a la idea representativa y obtener así aquella figuración transportada, alejada de todo realismo, que pudo proporcionar la imagen indispensable a la piedad del pueblo cristiano. Este fué el lenguaje del arte hablado por las grandes corrientes bizantinas que dominaron la perdurabilidad cultural de Occidente en el alto medievo y cuya potencia fué todavía imperiosa dentro de la intensidad de la vida religiosa europea que se produjo en los periodos del románico.

Su repercusión late en las más primitivas manifestaciones pictóricas, aun no perfectamente conocidas, que decoraron nuestros templos del siglo XI a través de un impulso que, si bien se aproxima más de cerca a los vehículos de transmisión iconográfica cual fueron las miniaturas, conserva empero la conciencia de las funciones decorativas y sobre todo figurativas para sobrevivir en una corriente popular y dar muestras de su existencia aun en el ofuscamiento en que la dejaron los artífices, por debajo del pedestal de su personalidad, en toda aquella clase de manifestaciones en las que vibraba el espíritu de autenticidad religiosa aun cuando no brillaran por falta de aportación de los grandes maestros.

Con la aparición de estos grandes renovadores en nuestra pintura mural del siglo XII, aumenta y se engrandece el esplendor monumental decorativo que, embebido en las fuentes de inspiración bizantina llega a las majestuosas creaciones que recubren los hemisferios cóncavos de los ábsides con figuras representativas en un orden espacial que converge dentro la conciencia concreta del individuo al aproximar la visión apocalíptica del Cristo perenne en la Iglesia, sentado en su solio de majestad o en el regazo de su divina Madre, con las figuras de los apóstoles y de los santos y extendiéndose a lo narrativo en los muros

del templo. El auténtico sentido de lo religioso popular, enaltecido a la grandeza de los conceptos educativos, recupera con mayor brío la fuerza de expresión monumental en su manifestación funcionalmente decorativa que incorpora la pintura a su genuina función de embellecer el interior del templo con una sujeción perfecta a la armonía constructiva.

Son representaciones que trascienden todavía al orden sobrenatural utilizando las formas expresivas según unos cánones tradicionales que consagran la fecundidad de las fórmulas, de la misma manera que la Iglesia había fijado las de la expresión de su culto, la de las oraciones litúrgicas y de las definiciones conciliares, con la misma fuerza de perpetuidad que animaba tanto su lenguaje doctrinal dedicado a las mentes ilustradas como el de su lenguaje figurado más adecuado a las mentalidades de los analfabetos que debían aprender y fijar los conceptos de religión a través de las sensaciones figuradas. Por éstas se buscaba el concepto analógico del mismo sentido abstracto de las ideas religiosas, y su expresión sensible no era más que un medio de su transmisión, sin que se detuviera en los mismos sentidos y por ende en la terminación del placer estético, sino en cuanto a imagen que hablara al entendimiento, absolutamente despojada de su verismo naturalista; como representación de un conjunto armónico de una realidad superior, eminentemente espiritual, en la que la belleza se obtenía por el equilibrio de la analogía entre la representación y su significado.

Aun dentro la variedad que puede delimitar a determinados maestros o a grupos de producción en nuestra intensa pintura románica, por cuanto el sello personal puede destacarse en la manera de ejecución, en la fuerza de expresión y aun en el predominio de temas, el estilo inconfundible que domina toda la producción se caracteriza por aquellos valores universales, tan íntimamente identificados con el alma de la cultura cristiana de la época.

Al contacto de los artistas trashumantes se vigorizan las obras que cada día se producen con mayor intensidad en los talleres locales, reabsorbiéndose en su fantástico sentido decorativista dentro la libertad que permiten los cánones rígidos de las figuraciones en sus elementos de composición y siempre dentro de la natural emergencia que en los caminos del arte pueden alcanzar las corrientes populares cuando se repiten en su producción monótona y se propagan con idéntica tenacidad de pervivencia hasta que no se sienten penetradas por la fuerza de una nueva manera impuesta por la inventiva de algún artista creador.

El siglo XII y el siglo XIII ofrecen, en dos épocas diversas, dos momentos en que hay que señalar la presencia de verdaderos maestros sobre la trama evolutiva de la pintura que inundó las paredes de los templos y asimismo las tablas destinadas a revestir los altares y a constituir los baldaquinos en el mobiliario noble de las iglesias. Artistas importadores, cada vez con fecundidad de renuevo, del ambiente universal dominado por el contenido de la cultura bizantina en todo lo que resumía su pasado tradicio-

nal artístico elaborado en su quintaesencia de resultados de expresión.

Es en nuestro conjunto de pintura románica, tan importante en la historia del arte, constituido por la riqueza suma de la variedad de obras conservadas, donde todavía pueden constatarse los alientos de un arte monumental de arraigos profundos en la historia de la Iglesia y con unos elementos sumamente característicos en la constitución del arte sagrado que, no sólo aparecen en la actualidad como unos valores pictóricos de suma trascendencia vital, sino que invitan a meditar en el espíritu que los animó y que hizo posible la conjunción de las expresiones figuradas en la versión de un orden abstracto cuando se dió con las analogías de una realidad trascendente.

El personalismo artístico que tiende a manifestarse desde los períodos posteriores al románico y que ya hará posible una individualización aún dentro la permanencia de grandes estilos, con una inclinación cada vez más acentuada hacia el sentimiento, al detalle y a la anécdota para llegar más tarde al culto renacentista, de la forma, es un movimiento nuevo que se aleja inconfundiblemente del sentido universalista predominante hasta entonces y absolutamente contrapuesto al grande arte monumental, que supo nacer de unas formas ya depuradas por el helenismo de la antigüedad al ser animadas por un nuevo fondo espiritual con un equilibrio y una armonía que sólo podía romperse al subentrar la agitación personal del artista.

E. JUNYENT, pbro.



Cristo ante Pilatos. Detalle de la decoración mural de Polinyà.

QUELCOM SOBRE «EL CORNETA»

Parlar, avui, maig del 1956, de «La cançó de l'amor i de la mort del corneta Cristòfol Rilke» pot semblar una mica passat de moda. L'obra fou escrita l'any 1899. No té la plenitud de la producció madura del poeta; és precipitada, tota ella brunzent com una lluminosa ventada de primavera.

M'ha retornat a les mans, i a raig de ploma vé aquest comentari, ni crític ni estètic, sinó com un fragment de conversa sobre l'obra que nasqué d'una simple frase plena de suggerències:

«Cavalcar, cavalcar, cavalcar, tot el dia, tota la nit, tot el dia...» mentres el poeta veia passar uns núvols en la nit.

La imatge ferí la sensibilitat de Rilke, i sorgí la cançó.

L'espontaneïtat és una virtut primaveral, de quan la vida esclata pels recons més inversemblants i la llum perfila els contorns d'una manera nova. Potser aquesta revitalització em portà a fullejar les pàgines juvenícoles de Rilke. Fer-ho, és redescobrir l'impressionisme. Un impressionisme literari i pictòric ensems, on les imatges tenen volum propi, música d'aire i tons suggerents:

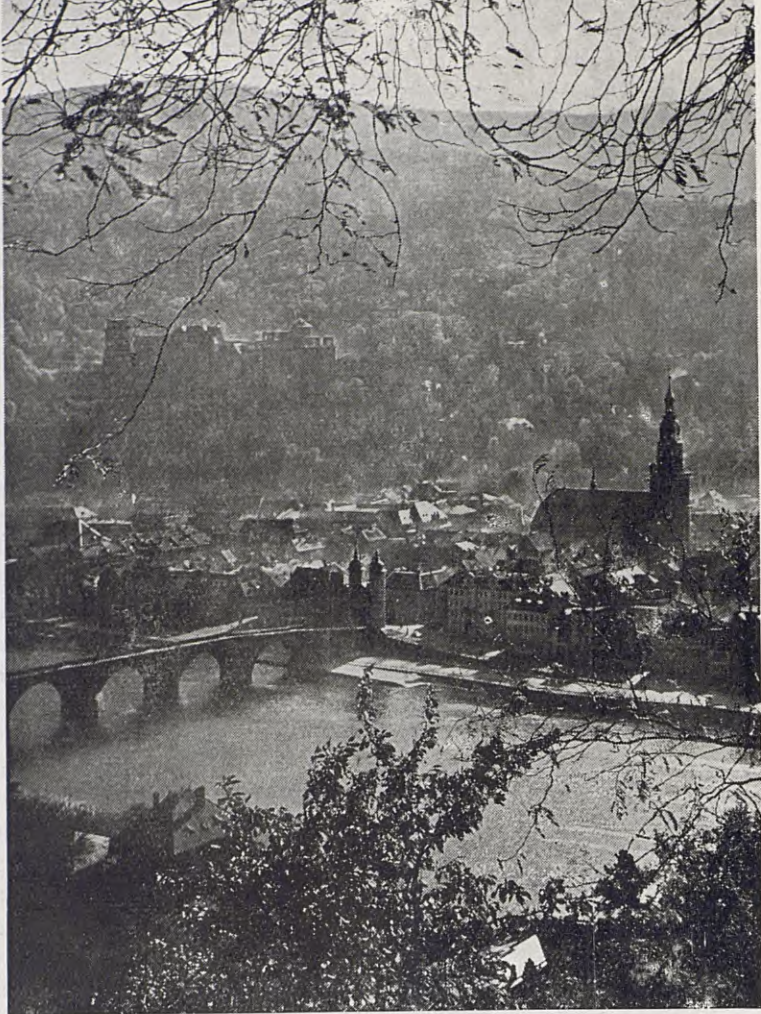
«Foganya. Seuen a l'entorn i esperen. Esperen que algú canti. Mes estan tan cansats! La llum roja és feixuga. Es posa sobre les sabates polsoses, puja fins als genolls, guaita dins les mans plegades. No té ales. Els rostres son foscos. Per un instant, brillen amb llum pròpia els ulls del franceset. Ha besat una petita rosa i ara pot seguir marcint-se sobre el seu pit. Von Langenau ho ha vist perquè no pot dormir. I pensa: jo no tinc cap rosa, cap.

I llavors canta. Es una antiga i trista cançó que, a la nostra terra, les donzelles canten pels camps, a la tardor, quan la collita toca a la fi.»

La realitat, l'anècdota, viu sospesa en l'alè poètic de les hores. L'amor i la mort —els pols magnètics que orientaren l'oscil·lació vital de l'existència del poeta— centren també la figura real, simbòlica i fantàsica del Corneta.

«Com es comparteix una mare o una mort» diu en l'esclat de la nit enlluernadora.

I quan l'amor va camí de la mort, la imaginació esclata en imatges raudes com l'esguard del poeta, seguint els núvols de la nit:



Un poètic indret alemany, dels de més anomenada: Heidelberg

«Es ja el matí? Quin sol està sortint? Com és gran el sol? Son les aus que canten? Llurs veus se senten per tot arreu.

Tot és clar, mes no és el dia.

Tot és sonor, mes no son veus d'ocells. Son les bigues que cremen. Son les finestres que criden. I criden roges, dins l'enemic que està allà defora sobre la terra encesa, criden: Foc!

I amb la son esquingada sobre el rostre s'empenyen tots, mig de ferro, mig nus, de cambra en cambra, de sala en sala, i cerquen l'escala.

I amb l'alè clausurat, ressonen els corns dins la clastra:

—A formar! A formar!

I tambors tremolosos».

El corneta és un instant en la vida de Rilke. I en ell s'hi troba, condensat, tot el demà que li espera. El fruit no madurat té a voltes aquesta riquesa ignorada; un tast novell que assaborit a distància serva una aroma més plena.

Ara, en plena primavera, l'obscuritat del poeta en la seva maduresa vé lluminosa, cavalcant en la imatge romàntica i primicera del Corneta, i amb paraules retallades sobre el cristall puríssim.

Res de nou he dit sobre «El Corneta». Sols remoure la memòria perquè una mà, sentint l'aire manyac de la nit, s'adoni d'un llibre insignificant que porta en germen tota la genialitat d'un humanament pobre home, però immortal poeta.

MARTI SUNYOL GENIS

L'evolució de la pintura romànica a Catalunya

per JOSEP GUDIOL

Les decoracions murals i les obres de mobiliari policromat dels segles XII i XIII, reunides en els museus de Barcelona, Vich, Solsona, Girona i Lleida, formen un dels nuclis de pintura romànica amb unitat estilística, més importants del món. L'estudi analític de la pintura romànica catalana no compta encara amb un esquema definitiu, ja que la manca de dades documentals és quasi absoluta. La iconografia i els documents, donen poca llum i les obres signades, són pràcticament negligibles i, per tant, tota la investigació és conseqüència de l'anàlisi estilístic directe.

Queden encara per estudiar i quasi podriem dir per descobrir les pintures que representen l'etapa més primitiva. El dia que la decoració mural de la capella de la Santa Creu, prop de Vilafranca, quedi lliure de l'arrebocat modern que les cobreix, que les pintures de Marmella, abandonades entre runes, passin a formar part del nostre repertori, quedarà resolt, probablement, l'enigma dels frescos de Terrassa i els famosos temes de Pedret no figuraran a les històries de l'art com un cas esporàdic. Totes aquestes pintures murals apareixen íntimament emparentades amb una sèrie important de manuscrits il·luminats del segle XI. Tenim, doncs, un primer grup estilístic de transició entre la tradició clàssica i la pintura plenament romànica del segle XII. Les obres esmentades es caracteritzen pel seu caràcter lineal: tècnica de miniatura, on el traç domina el color: són com dibuixos impregnats de naturalisme, sense massa ambició decorativa. El seu propòsit és purament narratiu, explicar gràficament als fidels els fets dels llibres sagrats. Acusen l'esperit i la fórmula dels il·luminadors de manuscrits i resulta lògic que en el període inestable de les grans invasions la pintura quedés pràcticament limitada a les troballes dels «scriptorium».

Els estils no canvien lentament per evolució, sinó per mutacions ràpides produïdes per corrents forasters o per la creació personal d'un geni. A Catalunya, l'art de la pintura es transformà d'una manera radical a principis del segle XII i les obres d'aquest segon període són les més importants i les més conegudes. Prenent com a tipus més característic l'obra de Sant Climent de Tahull, datada en 1123, veiem que la primitiva fórmula lineal s'ha convertit en un mosaic d'elements subjectes a un canó de composició plana. La figura humana és un esquema universalment intel·ligible que logra majestat amb hieratisme i emoció amb violència ingènua: els trets fisonòmics reflecteixen un nombre limitat de models, les actituds són poques, però concretes i expressives, les mans i els peus estan estrictament subjectes a un lirisme intencionat i sobri, els plecs de les robes s'acollen a un expressionisme contundent i representen un paper principal en l'harmonia del conjunt. Fins a cert punt, seria possible d'establir una mena de catàleg de les fórmules estructurals de la pintura romànica del segle XII. Aquesta fórmula pictòrica que ho tenia tot previst, des de les disposicions iconogràfiques fins a la gama cromàtica, sembla que fou filial directa dels corrents bizantins que s'estengueren pel mediterrani i per l'occident d'Europa. De totes maneres, la seva rígida universalitat no fou obs-



Santa Maria de l'abris de Sant Climent de Tahull - Obra mostra de l'art del segle XII (Museu d'Art de Catalunya).

tacle a la floració de personalitats destacades que donaren caràcter autònom a certes escoles locals. A Catalunya sobressurten els mestres de Pedret, de la Seu d'Urgell, d'Osornort i el de Tahull.

En aquest temps els pintors de frescos prengueren el timó, portant el missatge del nou estil fins als racons més isolats. Alguns d'ells eren gent forastera i viatgers d'empenta: acabada la decoració d'una església d'Itàlia o de França, s'establien temporalment en un llogarret pireneic, per passar més tard a treballar a les terres d'Aragó o de Segòvia. Però els pintors autòctons sedentaris, reaccionaren modificant les velles fórmules de miniaturista amb vives col·lores i cal·ligrafies al·lucinants. L'escola de Vich mostra amb els seus magnífics frontals d'altar del segle XII que el programa sòlid d'arrel bizantina i les figures hieràtiques importades del Mediterrani oriental podien ésser vençuts amb lirisme i fantasia.

El nucli central de la pintura catalana retornà a la tradició vers l'any 1200, però un nou corrent, més netament bizantí que l'anterior, vencé definitivament l'estil romànic tradicional i els esquematismes tan atractius de la iconografia oriental ocuparen els darrers redutcs, transformant radicalment l'art dels tallers locals i dels «scriptoriums» religiosos. El mestre del Llusanès, l'obra del qual ha quedat talment enriquida amb les últimes descobertes, el Mestre de Valltarga, el Mestre d'Orellà i altres pintors de la Cerdanya i de la Seu d'Urgell s'imposaren amb el seu estil impregnat de neobizantinisme sobre els pintors de Llanars, Espinelves, Guils i Barbarà i altres continuadors de la vella fórmula.

De totes maneres, uns i altres foren aviat oblidats per la renaixença lineal de la pintura gòtica de mitjans del segle XIII.

¿ R. I. P. ?

Un hombre siente la necesidad, el deseo acuciante, de expresar una idea, un sentimiento, una simple emoción. Busca el medio de expresión adecuado a su gusto, a su capacidad. Luego se hace con el oportuno instrumento.

Este hombre no juguetea tontamente con el instrumento, mero ente mecánico al servicio de su mente. Tampoco se enamora del medio de expresión en sí, simple vehículo de lo que el hombre piensa. Su Norte es la plasmación de aquella idea, de aquel sentimiento, de aquella emoción.

* * *

El hombre es consciente del valor de su obra. La ve en lo alto y escucha el elogio perturbador. Y ansía perpetuarse. Teme la herida del retroceso e inicia el ciclo fatal de la repetición, fría, insincera, hueca.

* * *

Confusionismo en el crítico traspaso. Lo que se quiere hacer y lo que se hace, lo que se pierde y lo que queda. La vida, lo humano, lo social, y el folletín. La religión y el merengue, lo mojigato. El realismo y la insulsez. Lo importante, lo trascendente, y un relamido galimatías. Confusionismo en la sintaxis del medio de expresión. Lo nuevo, audaz, valiente y atrevido, lo ya pasado, viejo, fenecido, y ahora redescubierto, resucitado, como senil fantasma de algo que dió ya, largo tiempo ha, semilla nueva.

* * *

Confusionismo entre el fin y los medios. El vehículo es tan sugestivo que el hombre pretende quedarse encerrado en él. Arguye a su favor pureza de intenciones, liberación de coacciones rutinarias, «el arte por el arte». Y así, claro es, se pierde irremisiblemente en el cosmos de lo accesorio.

* * *

Rozadores de superficies, frívolos espejos de la epidermis, cómodos captadores de lo trivial, dejándolo en lo que es y, no obstante, podría dejar de ser. Belleza marmórea, fría, insípida, aburrida, fatigante. La máquina movida por la máquina. Coleccionismo glacial de imágenes-mariposa clavadas por el alfiler de la indiferencia, la insensibilidad.

* * *

Alguien habló hace tiempo de quienes «miran y no ven, escuchan y no oyen». Ni lo más grande ni lo más íntimo, entrañable, vibran siquiera un instante en su organismo estéril. Un viaje es un recorrido de una parte a otra, un paisaje es una porción de país que puede abarcarse a simple vista, gente quiere decir un número indeterminado de personas.



Una escena de «Marty»

Incluso un hijo, el niño, no quiere decir más que una persona que cuenta pocos años. Puro elementalismo. Y la máquina, inerte, escupe atrofiadas imágenes trasunto del cuerpo sin alma que pretendió darles vida.

* o *

La máquina hipnotiza al hombre, que la utiliza balbuciente. El todo para el hombre es entonces el instrumento. Muy lejos quedan, invisibles, el medio de expresión y el fin. Rinde el hombre, reverente, culto a la máquina, la alaba y glorifica. Y esta devora al hombre y le sume en la nada.

* * *

El hombre, el cineísta amateur, ha muerto. Ha muerto cuando a su alrededor gira vertiginoso un mundo situado en una etapa crispada y culminante, cuando la vida palpita con intensidades desconocidas, cuando ígnotos arcanos empiezan a entreabrir sus puertas, cuando la humana aventura resulta más apasionada y apasionante, cuando todo es, o puede ser, mil sugerencias, sugestiones, materia ideal de inspiración. Y aún ahora, en tan descorazonador momento, se nos sigue hablando de diversión, caseros optimismos, virtudes artesanas, aciertos inconscientes, «dolce far niente» respecto a lo que un milagro imposible quiera depararnos. Y la respuesta en contra, que habría de ser vibrante, tensa, rotunda, taladrante, entraña sólo leves y tímidos escorzos, atisbos, destellos, intentos. Y he aquí la torturante pregunta: ¿Basta eso para añadir a las palabras «el cineísta amateur ha muerto», el grito de ilusionada confianza, de esperanza y victoria, «¡viva el cineísta amateur!».

JORGE FELIU

CERCANT EL COMTE ARNAU

Decadència de la llegenda. - Maragall, Maseres i el Comte. - Records del «vell Fajula»

*«La cançó nova i la vella
no es desassemblen d'un brí,
solament segons se canta
fa esgarrià o fa entendre».*

JOAN MARAGALL («El Comte Arnau»)

VICTIMA del progrés material va esfumant-se en el no-res el perfum de les llegendes més pures. És un fenomen més entre els molts que caracteritzen el nostre temps. I avui veiem com els infants ja no parlen de gnoms —aquells Puk, Mik i Flok, d'Apel·les Mes-tres— ni somnien, com en la nostra no tan llunyana infància, amb monstres dibuixats per Gustau Doré per als contes dels germans Grimm. La fantasia està desertant així mateix del cor de la gent marinera, i ja els qui fendeixen per enèsima vegada les mars d'Ulisses no saben cercar aquell cant —meitat ingenu, meitat poètic— de la sirena que els encisava al clar de lluna...

És que el mite s'ha vist descomposat per la ciència, talment fos un assaig de laboratori, i la gent el menysprea. Els anàlisis psicològics i els estudis erudits han mort els herois llegendaris, destruint-los més que el frec enderrocador del temps, que anorrea amb la seva dalla el contorn de tota cosa creada i a res ni a nió no perdona. Però malgrat aquesta indiferència per allò que genuïnament i simbòlica són valors perdurables de la terra si existeix una veritat indiscutible i amb força d'axioma, és aquesta: Per a que la vida sigui digna d'ésser viscuda, no n'hi ha prou amb posseir bens materials i amb saber riure «a la moda», sinó que és precis posseir aquella espiritualitat —no renyida amb la poesia— que us somriu interiorment, com la rialla més feliç de totes, puix que us neix a l'ànima.

L'amor a les llegendes de la terra forma part important d'aquesta rialla interna, i és per això que, malgrat la decadència de la llegenda, Joan Maragall ens parlà del Comte Arnau i ens donà un valuós testimoni del darrer cop de cua de la seva afrosa història.

EN unes «Estampas barcelonesas» ja vaig parlar a «El Correo Catalán», de la veritable història del nostre Comte, que, llegendes a part, sembla que difereix bastant de la versió negra amb que s'ha perpetuat la seva vida. Però he dit abans que ens cal somniar una mica, i repeteixo que bona part d'aquest dolç somniar el devem, com tantes altres coses, a don Joan Maragall.

Maragall, un dels profetes del nostre temps, ja va preveure la crisi de la llegenda. En la seva petita gran obra «Vides al pas», ens parla amb emoció personalíssima d'Arnau de Mataplana. En un treball titulat «Cercant el Comte Arnau», estableix un paral·lel entre «un xicotet molt ben endreçat» —híbrid producte de les primeres generacions desarrelades— i «un xicotet beneït», que potser no ho era tant com semblava el qual seguia sempre a Joan Maragall pels voltants d'un petit claustre del Pallars Sobirà, amb les seves vuit arcades romàniques del segle XIV gastades per l'ala suau dels segles, on a primeries de l'actual encara s'hi guardaven com un reliquiari les darreres ressonàncies de l'avui decrepita llegenda del Comte Arnau.

«El Comte Arnau passava Sa capa fosca tapava el cel com un núvol prenyat de llamps. Corria dels cingles a les planures, de les valls a les serrallades, de les solituds als poblats. Per tots els camins les petjades fatídiques del seu cavall es tro-

baven. I era l'hoste inesperat dels castells, de les esglésies, dels palaus, dels convents, de les tavernes, de les ermites. de tot lloc on fos possible un sacrilegi i una violació = El Comte Arnau passava entre el clam d'odi, de vergonya i de mort que s'aixeca el seu entorn. Mes el dimoni no s'era ficat en va dintre son cos, car burlava els conjurs de les bruixes i els exorcismes dels preveres i les càbales dels nigromàntics amb noves càbales, nous exorcismes i nous conjurs ignorats. De la ciència dels savis, de les oracions dels devots, de les súpliques dels desesperats i de les llàgrimes dels tristos es burlava, i no escoltava altra veu que la dels seus desigs devoradors i la de la seva voluntat infernal. I sos criats renegaven d'ell; sos parents el repudiaven; sos fills demanaven la sang del seu cos y la perdició de la seva ànima. Sos criats i sos parents eren legió. Eren legió sos fills, nats de la luxúria, de la traïció i de la deshonra; i llurs veus omplien la terra, llurs ànimes negaven el món. I l'Arnau passava com un rei de la terror com un déu del pecat...», ha deixat escrit Alfons Maseres, referint-se a la llegenda negra d'Arnau de Mataplana.

UNA vegada més Maragall visita el petit claustre romànic del nostre segle XIV. I com fos que aquella tarda s'havia assegut sota les arcades, veié que hi entrava l'Agutzil del poble amb aire de cuidar l'abandonat jardí.

—Escolteu, ¿que ja no es canta per ací la cançó del Comte Arnau? ¿Que ja no hi ha cap rondalla? —li preguntà el poeta—

—Ah! Sap qui ho sabia això? —feu l'Agutzil—. El «vell Fajula», que va morir aquest hivern. Aquell en cantava, a vegades, de coses d'aquestes, però ara ja és mort i tot això s'ha acabat.

L'encís es desfeia bruscament. Adelaisa, Griselda, Bruna, Flordeneu... el Comte Arnau de Mataplana i l'estel que perseguia eternament... tot s'ho havia endut el «vell Fajula». Ara, ja no hi havia en aquell indret qui es preocupés de cançons, ni de rondalles, ni de dites sobre el damnat del Comte Arnau. Restava en peu la tradició, però la «Vox Populi» havia emmudit per a sempre. «No era possible!», es digué Maragall en veu alta. I, Sabeu qui li respongué? Doncs, aquei vailet el «beneït» de l'Agustí...

—No, se...nyor.»

No digué res més. En la seva actitud —diu Maragall— hi havia un retrocés espaiós; un retrocés de segles dins la seva mirada perduda, fita en els paisatges pallaresos, com si cerqués un més enllà.

Era cert que la llegenda encara no havia mort. I Maragall va recollir magistralment aquest instant en el seu llibre de joventut, «Vides al pas». Era la resplendor d'un moment estel·lar, i era, també, un nou joell a afegir a la seva magnífica col·lecció d'articles. Maragall havia aconseguit, per un miracle poètic, *deturar el curs del temps*.

...I el Comte Arnau seguia cavalcant de nit i dia el seu negre corcer. «Quina és l'estrella de l'Amor? Aquella... aquella... aquella». (I diuen els esperits subtils, que avui encara la cerca, però endebades).

MARIUS LLEGET

Josep M.^a Sert: Art o artíf

*Truculenta i opulenta
n'és la pintura d'en Sert...*

JAUME COLLELL, PVRE.

«Sense ordre no hi ha obra d'art possible» diu André Gide. Y això, que si no coneguessim a Gide, podria semblar-nos una afirmació acadèmica, conservadora —«pompièr» quasi— esdevé avui la pedra de toc necessària, indispensable per a la descoberta de tot allò que l'esperit crea i que nosaltres en diem art.

El pensament de Gide és profundíssim, agut, incisiu: I aquest ordre del qual ens parla no té res a veure amb aquell «quedar bé» formalista i «educat» de les capes exteriors. No, el d'ell és intern. És aquell ordre de les grans coses. El mateix que trobem en el cant gregorià i en Bach, que el de Bela Bartok i Honegger.

I —encara que això faci esgarriar a aquells que es diuen «classicistes»— el mateix de les madones de Cranach, que el de les dones amb quatre ulls i doble perfil de Picasso

Un ordre que vol dir equilibri. El difícilíssim equilibri de l'obra d'art.

Difícil i senzill al mateix temps. Com el vol d'un ocell, la geometria d'un estel o la realització del miracle.

A l'ordre de Gide, avui li hem donat cent noms: To, autenticitat, expressió, força, llum, poesia... Per

exemple, davant la violència èpica de «Guernica», el que més hem sentit, de bell antuvi, és la fuetada, el crit, la revolta, l'angoixa.. I per un moment hem oblidat l'ordenació plàstica que acabava de produir-nos el xoc.

L'hem oblidat, perquè l'artista ha volgut que així fos, però que, de no existir «Guernica», en lloc d'emocionar-nos, ens hauria fet riure. Com ens fan riure moltes de les grandiloqüents batalles de Gros i de David, per la seva tramoia, la seva buidor, el seu «naturalisme».

I cal fer constar, ja que de pintura «històrica» parlem, que no és pas la visió temàtica la que ens fa bons o dolents, àngels o delinqüents, artistes o traficants. No, els «fets d'armes» de Paolo Ucello i les tapisseries de la Reina Matilde, a Bayeux, en són una prova.

Es que s'ha aconseguit mai una més sincera emoció, un més elevat «realisme»? En aquest cas, doncs, cal confirmar aquell ordre del qual ens parla Gide, al qual devem el que l'artífex, sense escamotejar-nos el fet, l'accident, ens el faci comprensible, amb un llenguatge plàstic intel·ligentíssim, senzillament sublim.

I això ha fet que una flor o una espasa, un pasatge bíblic o un combat aferrissat poguessin convertir-se en emoció i no en truc, en veritat i no en decorativisme, en «gest» i no en caricatura, en art i no en artífici.

Contràriament, quants i quants disbarats que emplen paret de museu, vastíssimes, no han estat inspirats per episodis sobrehumans, heroics, saníssims...?

* * *

Un dia, un jove sacerdot, professor de retòrica en un Seminari del Centre de França m'ho confirmava.

—Trobeu algun obstacle en la formació dels vostres futurs predicadors?— vaig demanar-li.

—Si, un i gravíssim: El Barroquisme. Tots sabem que el barroquisme fou, en art, el començament de la descomposició, l'inici de la devallada. Però, hi ha encara molt pitjor: El Barroquisme, la desfeta total, el desastre. Frases fetes, tòpic esbravat, estridències declamàtòries, accionat afecta díssim...





«Molts d'ells estan terriblement marcats per allò que nosaltres, de nois, en dèiem: el «pànic de quaresma» i que no era altra cosa que el pobre predicador que pujava a la trona disposat a fer estralls, es-perverant i esporuguint amb crits i amenaces als seus encongits fidels.

«Naturalment, el «tro fort» el guardava invariablement pel tema de l'infern. Un infern que, en lloc d'excitar al penediment i a la meditació, feia engegar a córrer d'espant.

«Avui, pensant en aquells temps i en el nostre predicador de quaresma, no puc per menys que somriure...

«I això no vol pas dir que jo ensenyi als meus que l'infern és un lloc de diversió. Ni molt menys. El que si vull, és que aquests l'expliquin amb el respecte i serietat que mereix. O sigui: ponderació, dignitat... en una paraula: Estil.

«Vull fer-los comprendre que l'exposició descriptiva ha d'acompanyar-se amb la paraula justa, sensible, pensada... És a dir: «fons i forma». De cap manera una cosa separada de l'altra.

Si, ja sé el que em volia dir el jove sacerdot francès: Allò mateix de Gide.

* * *

He recordat tot això pensant en les pintures de Josep M.^a Sert, a la Catedral de Vic, claríssim exponent de desordre i de barroquisme... malauradament!

I, repetim-ho, la cosa no es perd pas per «l'argument», ni per allò que podríem dir-ne «literatura»:

Orientalisme, titans, or de full, cortinatges, escales i bastides. No. Tot això hauria pogut molt bé ésser-hi, volem dir «ésser-hi de debò», no de per riure.

El Renaixement, amb Miguel Angel i El Tièpolo —pares de la criatura— ens ho corrobora. Molt més, evidentment, el mestre de la Capella Sixtina, que El Tièpolo. Però l'exemple d'un i l'altre, fou llastimosament escarnit per en Josep M.^a Sert.

Del primer, pretengué copiar-ne la projecció aèria, les proporcions, els espais, la potència. De l'altre, el luxe, la decoració, les tapisseries, el «ropaje».

El resultat no podia ésser més lamentable. D'ambdós no n'ha quedat altra cosa que l'anècdota, la carcassa, l'epidermis. Y encara, una epidermis desfigurada, perduda, reduïda, malgrat el seu pretès agègantament i l'inflor sistemàtica del seus personatges. Uns personatges sense anatomia ni esquelet, carregats feixugament amb muscles de cartó-pedra —imatges vives d'aquell «infern» del pobre predicador de Quaresma—.

Pintura absent d'aquell «tot» difícilíssim i senzillíssim alhora que Gide en digué «ordre».

Exòtic producte artificial, aquest d'en Sert, semblant en anomenada a aquells bàlsams de pell de serp i ventre de llangardaix, que hom veu a les fires i mercats, amb el poder guaridor dels quals la gent de bona fe no creu..., però tampoc vol deixar de creure-hi, perquè...qui sap! se n'han dit tantes coses...!

VILA-CASAS

París, 1956

Las ideas de un "outsider"

La modalidad «Fantasía»:

por CARLOS SINDREU

Los amateurs del cine, dividen sus producciones en tres categorías: documentales, films de argumento y fantasías.

A mí, esta designación me parece de perlas; pero según mi leal manera de ver y entender, cada modalidad debería mantener la integridad de sus fronteras y —en lo posible— no invadir el cercado ajeno.

Una ágil y acertada trama discursiva poco acusada, en un film documental, puede acrecentar su encanto y mejorar su ritmo.

La inclusión de secuencias documentales en films de argumento pueden también, administradas con soltura, incrementar el interés de la película; pero per-

ción que emplea el psicoanalista para llegar al subconsciente. Claves para descifrar enigmas. Pero, ¡por favor! hay que procurar no tratar los sueños, a lo menos cinematográficamente, como «Páginas viscudas» en las cuales la bondad tiene su premio y los «malos» son estigmatizados implacablemente en justo castigo a su tangible perversidad...

* * *

Al rotular esta crónica, he escrito —me he aplicado— lo palabra «outsider». En realidad soy «todo esto» y mucho más: un perfecto indocumentado que solo avanza —si es que anda— gracias al proyector de su intuición, pero me atrevo a decir, que desearía para muchos de los films de fantasía reiteradamente galardados en nuestro país y fuera de él, unos cuantos hachazos valientes y definitivos que eliminando todo simbolismo, casi siempre laberíntico y gratuito, permitiesen la contemplación pura y desnuda de las imágenes encadenadas solamente por nexos de rutilante inspiración. De auténtica poesía. Porque, los sueños fantásticos, lo que yo entiendo por fantasía, no deben tener una lógica y explicable trama narrativa —un argumento— ni contener simbolismos sentimentales y «cursis» (esta es la palabra exacta), que después el



«Nocturno»: Film de José Mestre

mitir que una fantasía adquiriera visos argumentales o bien que la ostensible obliteración de la realidad, en forma de argumento, invada la lírica evasión de la fantasía acortando el alcance del mensaje y haciéndolo pueril, siempre me parecerá un grave error, a pesar del criterio de muchos «especialistas», que, apoyados en una apreciación inexplicable respaldada por implícitos acuerdos internacionales, tienden a explicar en una forma que en catalán se expresa con las palabras «a la menuda», sus propósitos estéticos que debieran concentrarse a la obtención de una plástica pura de la cual la literatura se hallase totalmente ausente. En la «fantasía cinematográfica» no debiera permitirse otro lenguaje visual. —ya hablaremos de «sonorización» más tarde—, que el de las imágenes en libertad absoluta.

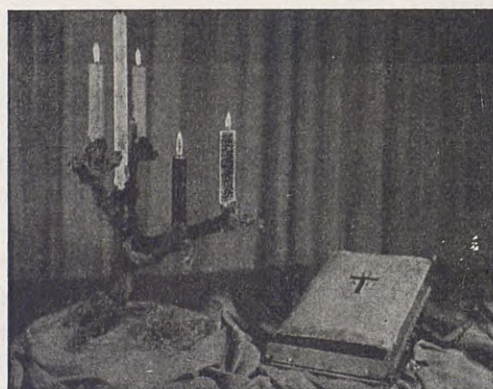
La búsqueda del cinema puro.

* * *

«Fantasía es sueño». Poesía de la mente que avanza sin pedalear y corona las cimas en «piñón libre»... Sin cremallera... ¡Sin red protectora! Fantasía es también evasión.

Este es el camino. ¡Hay que romper con la lógica y hasta con la razón!

«Fantasía es sueño». Los sueños, a veces, y «a posteriori», resulta que entrañan un sentido, premonizan un suceso, tienen una explicación más o menos convincente y hasta cierta lógica, —arbitraria—, pero cierta lógica al fin. Son documentos de explora-



«Consumatum est»: Film de Felipe Sagüés

autor debe «explicar» minuciosamente y trabajosamente a cada espectador en particular, por vía oral o escrita, como por ejemplo: el clavel que se enamora de una rosa y como fruto de estos amores jardineros, nacen pequeñas margaritas que acaban siendo muy desdichadas a causa de las veleidades de sus progenitores, etc. etc. Todo esto —lo hemos repetido ya mil veces—, está pasado de moda y solo pone de relieve la pobreza de imaginación de unas mentes que —estoy seguro de ello— pueden aspirar a vuelos más en consonancia con su fondo temperamental si se lo proponen.

He dicho que muchos sueños tienen una explicación y su traducción en hechos de la vida real. Así es. Pero... «después». No al producirse.

ESTE CINEISTA AMATEUR QUE SE LLAMA ORSON WELLES

por MIGUEL ARAÑÓ

Surge raramente, entre la multicolor y vocinglera fauna hollywoodense, un espécimen de excepción, capaz, por el simple peso de su personalidad, de romper con los triviales moldes del convencionalismo publicitario. Porque es difícil, en efecto, sobresalir por mérito propio, entre una masa de «estrellas-actrices, actores, y, en un plano algo inferior, directores, que a fuerza de verse aupados y «sonorizados» por los potentes y sempiternos altavoces del cine-negocio con los más ditirámicos adjetivos -el famoso «Star System»- acaban formando en el gris y monótono rebaño de los asalariados



de las grandes «fábricas de cine, made in Hollywood».

En efecto, podríamos contar con los dedos de una mano, y aun acaso nos sobrarian, los casos de auténtica, no ficticia, calidad cinematográfica que, habiendo pasado previamente por la «ciudad de cartón», como la llamó un célebre escritor y humorista español, han sabido salvar incólume su potencia y originalidad creadoras.

Por ello, repetimos, es excepcional (dejando aparte, el caso fuera de serie de Chaplin) la aparición de alguien con personalidad y carácter sufi-

(Para la página siguiente)

No deben pues ser «explicados» cinematográficamente. Es «asesinar» su contenido poético.

* * *

Los films de fantasía son los más indicados para que los amateurs se lancen a un alarde de invención y ultrarrealismo. Al verdadero vuelo lírico.

En ellos han de encontrar un continente propicio para su sensibilidad.

¡A ello, pues, amigos del cinema amateur. ¡Guerra al simbolismo transnochado en los films de fantasía!

La sonorización de los films amateurs:

La sonorización tiene una importancia enorme, vital, casi decisiva, en las proyecciones de los aficionados.

Lo primero, indiscutiblemente, la imagen. «Cine es imagen», ¡claro! Pero detrás de ella, —pegada a ella—, la sonorización. Los efectos sonoros, tratados casi con idéntica precisión y cuidado que los visuales, invadiéndolos unas veces, complementándolos otras, subrayándolos emotivamente siempre, dan las máximas posibilidades de éxito al moderno cine amateur.

Yo no comprendo como un film de aficionados pueda actualmente ser «tratado», —sonorizado—, con un disco gramofónico o con otro, indistintamente, a gusto del operador y a ojo de buen cubero.

El cine es imagen. —cierto. «exacto, muy exacto, exactísimo», como diría mi buen amigo Sebastián Gasch— pero un film amateur sin sonorización «propia», deja ya de ser un film actual. Esta clase de producciones tiene sus límites —está enjaulada— dentro la vasta cuadrícula del tiempo bajo un epígrafe: «La época del cine mudo». Una marca superada. Algo que hemos dejado atrás...

Estos aficionados que, a pesar de tener la posibilidad de sonorizar sus films satisfactoriamente y dotarlos así de un medio de expresión valiosísimo, se empeñan en prescindir de él limitando toda función creadora al cultivo de la imagen a ultranza, desdeñando su sonorización, me hacen pensar en aquellos literatos que, en un alarde de virtuosismo, son capaces de escribir una novela de 300 páginas sin emplear para nada la letra «A», por ejemplo.

La cosa podrá tener su mérito, no lo discuto, pero yo le diría al pseudo-malabarista del idioma:

—Procure que su novela sea buena y emplee todas las letras del abecedario, por favor. No padezca Vd. inútilmente ni nos haga padecer a nosotros, porque... ¡la verdad es que padecemos todos!...

He observado que muchos de los «grandes» de nuestro cine amateur actual consideran «impuro» todo film sonorizado «a fondo». Me parece errónea esta posición. Los films amateurs modernos deben ser escrupulosamente sonorizados. Bien entendido: film amateur sonorizado no es film amateur «hablado».

Un efecto sonoro oportuno ahorra muchos metros de insistencia visual, —de «tostón», íbamos a escribir y escribimos— aligerando la acción y abriendo vastas perspectivas a la imaginación y a la fantasía. Lo que hay que evitar, por ejemplo, es la aparición en la pantalla de la esfera de un reloj marcando las 12, acompañada de la audición de las 12 campanadas inevitables. En este caso o sobra la imagen de la esfera del reloj o sobra la audición de las campanadas. Angel Ferrant lo dijo con afortunadas palabras hace ya muchos años en una crónica que recuerdo con precisión.

En resumen: que la «preocupación» del sonoro en los films amateurs es un hecho inevitable y que su empleo y su indispensable perfeccionamiento lo creo cosa de días. De horas, quizá.

CARLOS SINDREU

cientes para liberarse del tutelaje industrial, de la draconiana tiranía de los grandes estudios y tratando, con mejor o peor fortuna, de volar por cuenta propia y con sus propias almas. Nos referimos ahora a Orson Welles, el polifacético actor, director, argumentista entre otras muchas cosas.

No puede, en efecto, negársele personalidad al hombre que, en una célebre emisión radiofónica, logró lanzar a la calle a miles de americanos, bajo una ola de histerismo colectivo, consiguiendo llevar a las masas la sensación «real» de una invasión de marcianos. El mismo que, explotando sagazmente su técnica de «enfant terrible», de marido y ex-marido de Rita, de practicante del Yoga, de anticonvencional por principio, etc. etc. ha logrado permanecer en constante primer plano del escándalo informativo mundial. Porque, inegablemente, es, si, un histrión de gran formato —cosa hasta cierto punto, muy lógica en un actor y que, además, precisamente por su inconformismo, ha tenido que cuidar de su propia publicidad por sus propios medios, no lo olvidemos— pero es también bastante más que esto. Sin llegar al Genio, con mayúscula, como pretende el propio Welles y algunos de sus incondicionales, creo que existe en él cierta calidad de, lo que podríamos llamar, «potencia cósmica», innata, formando parte de su propia persona, independientemente de sus talentos y capacidades. Es algo indefinible comparable, a mi entender, al Mynner Peepkorn el célebre personaje de «La Montaña Mágica» y también existente en nuestro Pedro Pruna, por ejemplo. Algo que sale de la medida común para entrar en el campo de lo mítico y, si se me apura, de lo legendario.

Pero vamos ya a centrarnos en una faceta de esta desconcertante y polivalente humanidad, la que ahora nos interesa. El Orson Welles realizador cinematográfico. Es en ésta donde, a mi entender, ha dado la real y justa medida de su talento, al margen de sobreestimaciones propagandísticas y cuya real calidad permanece indeformable a pesar de —o, precisamen-

te por,— haber sido fracasos de taquilla sin excepción y de crítica, por regla general, aunque ya sabemos a que atenernos en cuanto a la crítica cinematográfica salvadas contadísimas y honrosas excepciones.

Limitándonos a las dos obras, «Otelo» y «Mr. Arkadin», que pasaron por nuestras pantallas (en especial, la última) sin pena ni gloria, porque, en realidad, creo que son las únicas representadas aquí —ignoro si «Citizen Kane» ha sido exhibida en sesión especial o de Cine Club— trataremos de destacar este aspecto, a nuestro juicio, tan merecedor de atención, cual es el Orson Welles creador de cine-arte, este semi inexistente y fantasmal cine-arte



cuya posibilidad han negado tanto el propio Welles como René Clair, indiscutibles autoridades en la materia. Apoyan ambos su aserto en las poderosas razones del coste actual de una producción, que automáticamente la convierte en una producción industrial y, por ende, sometida a la inexorable ley de la taquilla. ¿Cómo han enfrentado este dilema ambos? El funambulismo de Clair y también el bien cimentado e indudable valor «comercial» de su firma, le han permitido hacer sus equilibrios sobre la cuerda floja y mantener un tono —noblezas obliga— aún a costa de muhas y evidentes renunciaciones, como se comprueba en sus últimas y cada vez más raras realizacio-

nes, pues él mismo ha confesado que no lanza más de una producción al año. Y ello, bien entendido, siendo productor, argumentista, guionista y director de sus propias obras.

Orson Welles, por el contrario, se ha lanzado a cuerpo descubierto. Se ha permitido, al menos en estos sus primeros intentos, el lujo de perder dinero «haciendo» totalmente a su gusto unas realizaciones que, aún a costa de su escasa o nula comercialidad, quedarán como arquetipo de tentativas cuando menos, de lo que debe ser el buen cine, la plena y pura expresión cinematográfica la poesía de imágenes, casi totalmente perdida y olvidada desde la desaparición del cine mudo.

A mi entender tiene, en este caso, más valor el punto de vista, el enfoque espiritual y artístico que el propio resultado en sí. Deliberada o inconscientemente, Orson Welles, al tratar de hacer cine-arte se ha acercado a las fuentes puras de la magia, del ensueño, de la pesadilla, si se quiere, que son consubstanciales, propias, más aun privativas, del cine, si éste ha de ser algún día lo que la temprana y prematura fe de algunos pioneros quiso que fuese: el Séptimo Arte como lo bautizó hace más de medio siglo el fervor de Canuto.

En «Otelo», en efecto, hallamos esta rara sensación de sueño-realidad que muy escasas películas logran despertar en nosotros actualmente y que con tanta frecuencia se daban en el cine mudo. La excelente cinta japonesa «Rashomon» participa también en este poder de evocar en nosotros una rara sensación de trasposición mágica, irreal, a un mundo que escapa irremisiblemente a nuestra aprehensión. El valor de los movimientos de cámara en «Otelo» el atrevimiento de los ángulos y encuadres, el inteligente empleo de la cámara de eco para voces y sonidos, el fondo musical discordante y expresivo, todo ello fluye constantemente en nuestro espíritu logrando sumirnos en una inexplicable sensación de angustia, un clima de tragedia en tono cada vez mayor, en ritmo

entrecortado pero en insensible progresión, hasta lograr hacernos aceptar como lógico el paroxismo de las últimas secuencias de muerte y desesperación, pero magníficamente encuadrado todo ello en la marcha fúnebre del comienzo y del final, como notas en contrapunto de serena y trágica grandeza. Todo, del principio al fin, constituye un ejemplo magnífico y alucinante de arte traducido en imágenes y en sonidos, en una palabra, de cine cien por cien. Porque es un hecho del cual muchos todavía no se han apercebido que existe una relación directa entre el puro lenguaje cinematográfico y el puro arte.

Múltiples destellos de puro cine se hallan precisamente en *Otelo* que podemos aquí analizar punto por punto.

Por ejemplo, en unos pocos metros de celuloide, se ha sabido concentrar la prolongada obra de maligna captación de Yago, que en Shakespeare corre a través de varios actos y numerosas escenas. Tenemos, pues, una muestra magistral de síntesis cinematográfica. Y ya tomando la obra en conjunto, toda la cinta es una muestra acabada de lo que debe ser la adaptación de una obra teatral al cine según los cánones que señala lúci-

damente René Clair en su interesantísimo libro «*Reflexión faite*». Porque no cabe la menor duda de que el «*Otello*» de Welles ha sabido traducir en *lenguaje visual*, hablando en imágenes (no *filmando teatro* como suele hacerse lamentablemente) toda la esencia, la fuerza y fragancia iniciales de la inmortal obra clásica, recreándola por decirlo así. Porque es eso, ni más ni menos. ¡Orson Welles recreando cinematográficamente a Shakespeare! aunque ello pueda sonar a irreverencia y aun a blasfemia en muchos oídos.

Ahora bien ¿podemos considerar a Orson Welles un auténtico descubridor, un adelantado hollando por vez primera una verdadera «*terra ignota*» en el campo de la realización cinematográfica? Algunos críticos no han dudado en tacharle de plagiatario. Se le ha achacado, fundadamente al parecer, el haberse hecho una cultura cinematográfica a base de profusas sesiones de «*filmoteca*». Y, en esta línea, alguien ha puesto de manifiesto un sospechoso paralelismo entre el impresionante entierro de las primeras y últimas secuencias de *Otello* a que ya nos hemos referido y la no menos formidable marcha fúnebre

francés (Molière, creo) «*Je prends mon bien ou je le trouve*». Porque, éste es su mérito indiscutible, Orson Welles ha sabido «*encontrar su bien*» en la mejor raíz de la esencia cinematográfica. Aunando en feliz simbiosis, tradición y modernidad, ha sabido remontarse justo hasta el punto en que la verdadera ruta de formación de un nuevo medio expresivo, el lenguaje de imágenes, y que había logrado ya considerables progresos, se vió bruscamente desviada a partir del éxito del primer «*talkie*» «*El cantor de jazz*» y su arrollador éxito de taquilla. Con rara intuición ha sabido captar cuan viado y falso camino emprendió el cine a partir de aquella fecha bajo el engañoso espejismo de los adelantos técnicos que no han hecho más que hundirle bajo su peso, cada vez mayor, en el pantano de la adocenada vulgaridad y la servidumbre taquillera. Esta, y no otra, es la precaria situación actual del cine profesional, verdadero callejón sin salida.

Es por esto que llamamos a Orson Welles «*cineísta amateur*», acaso tomándonos una excesiva licencia con la realidad estricta. Pero en-



de Sigfrido que la genialidad de Fritz Lang —del Fritz Lang de la buena época alemana, pre-hollywoodense, no el actual, «*palida sombra de lo que fué*»— creó para sus inolvidables «*Nibelungos*». Así, aquí y allá la cominera meticulosidad de algunos destructores ha pretendido encontrar huellas del expresionismo alemán de la época muda, el que dió razón de existencia por vez primera en «*El Gabinete del Dr. Calligaris*».

Yo creo que de todo ello puede muy bien reirse nuestro hombre y es muy verosímil que así lo haya hecho. En todo caso podría contestar lo que un célebre autor

tendemos que si existen realmente esperanzas de salvación para la más joven de las Artes Bellas, como pura creación de belleza, con medios y lenguaje propios (y nuestra fe y entusiasmo nos impiden dudarlo a pesar de las fundadas razones que existen para ello) estas esperanzas deben descansar en el espíritu joven, audazmente creador, generosamente artista, desinteresado e inquieto, amateur, en una palabra, de que ha hecho gala el Orson Welles realizador en estos sus primeros pasos que esperamos no sean los últimos.

Reposició de «Nausica» per l'A.D. de Barcelona

Es molt possible que aquestes inicials, A. D. de B., arribin a esdevenir familiars i no hagin de procedir ja, necessàriament, el nom complet d'una institució teatral que ara compleix, tot just, un any d'actuació i prop de dos d'existència més o menys constituïda: *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, secció de teatre del Cercle Artístic de Sant Lluc.

No es tracta d'una companyia teatral ni d'una escola de teatre o d'art dramàtic. Ha estat instituïda i s'ha acollit en aquell venerable centre de pintors i dibuixants, precisament amb el propòsit de no ésser *només* una cosa. O sigui que no se la pot definir com una formació teatral, car el quadre escènic és sols part d'ella mateixa, i més d'un elenc pot coexistir-hi, mentres que d'altres, encara, professionals i tot i àdhuc forasters poden actuar sota el seu patrocini; però tampoc és ajustat qualificar-la d'escola de teatre perquè a l'ensenyament teòric es pot dir que no s'hi esmerça. Tot tendeix, doncs, per una diversitat, més aparent que real, de camins, a un fi únic: el bon teatre.

Aquesta Agrupació ha donat sota condicions diverses, algunes representacions: primer només per als seus adherits, després per al públic en general, i tant en escena de saló com en un gran teatre. Recordem la seva presentació oficial al Romea amb «El criad de dos amos»; però abans hi hagué les sessions de fi de temporada, de caràcter privat, al Palau Comillas, cedit gentilmente pel seu propietari. Amb *l'Ós*, de Txèkhov i *Apol·lo de Bellac*, de Giraudoux l'A. D. de B. obtingué el seu primer èxit en aquelles vetllades. L'Agrupació féu seva també la presentació, per un altre elenc i sota la direcció de la senyoreta Montserrat Julió, de *L'Anunciació a Maria*, de Claudel, al Palau. Finalment, també al Palau, amb els mateixos actors, i igualment sota la direcció de Pau Garsaball, que havien representat les altres obres, tingué lloc una de les més esperades reposicions del teatre català, almenys donant-hi caràcter d'esdeveniment: *Nausica*, de Maragall.

* * *

El poeta qualificà la seva obra de *tragèdia*. Hom ha trobat, sovint, que aquesta denominació era exagerada, i ho és segons com se l'entengui. Si oblidem l'ús del mot *tragèdia* en el llenguatge corrent, si que el qualificatiu no pot anar. Però evidentment Maragall que pensava en Goethe, veia projectada la *tragèdia* a l'interior de *Nausica*; l'hi veia i l'en treia, perquè ella, la protagonista existís. ¿Què no és una *tragèdia* per a una noia com la filla del rei dels feacis, ingènua, exaltada, pura i ja plena de la seva feminitat? ¿Com no ho havia de ser el pas fulgurant, quasi sobrenatural, d'un heroi llegendari. Ulisses que se li presenta enviat pels déus, dels quals és instrument ella mateixa des del seu somni? Això és el que vol dir

Maragall, i la grandesa de la seva obra arrenca d'aquest moment de suprema fe en la seva criatura. Posà l'amor, el mar, la meravella en una peça de poca teatralitat, sobretot si s'entén el teatre separat de la creació literària estricta i si se li exigeix, doncs, ofici, trucatge i cops d'efecte a desdir.

Reconeguem, doncs, que l'A. D. de B. s'enfrontà amb una obra difícil; i això no pas per poc teatral, suposant que en sigui, sinó perquè *Nausica* ofereix les mateixes dificultats de tot allò que en la seva ambició depassa les necessitats i no les domina. En *Nausica* hi ha aquesta frisança i per això és patètica de cap a cap, i té un *clima*, no sols un interès o una tensió. En els darrers cinquanta anys no ha estat escrita en català, per al teatre, cap obra semblant en ambició, en valors intrínsecs i en resultats més imprevisibles.

Tot i això aquesta vegada la crítica de premsa i ràdio fou molt favorable. El públic restà atent —tot i que en certes zones de l'auditori no se sentia gairebé res— i semblà complagut. El director i els actors consideraren la representació com un bon triomf. El segon acte fou, més que els altres dos, un encert, perquè ho és ja, naturalment, en l'original. La interpretació fou ajustada, de vegades només discreta i en els primers papers excel·lent *Nausica*, molt més que no pas Ulisses, que té, però, tremp d'actor i el demostrarà en un paper més apropiat per a ell que no el que li correspongué aquell dia.

* * *

Nausica, com dic, no sols era i és digna d'ésser representada sinó que calia fer-ho, dur-la novament, gairebé diria heroicament, deixar-se *fer*. El veritable balanç d'aquesta representació és la mateixa obra que el deixa enlaire: potser caldria no deixar-se portar per l'optimisme excessiu i per la confiança cega en nosaltres mateixos. Cal que mirem una mica enfora, i que comparem serenament quan convingui. Això ens farà veure que les coses nostres, ni són tan bones com les voldria l'intel·lectual jove que torna ple de novetats i de veritats sospitades, ni tan dolentes com creu de vegades l'adherit, al qual potser no agrada massa el teatre, en el fons, i per això se n'ha fet una idea que no correspon a la realitat. Jo crec que *Nausica* aconseguí encara, restar absent. Potser aquest és el destí de les obres verges, que són de fet inassolibles, com un miratge. Amb entusiasme, amb disciplina, amb mesos d'assaig i preparació, els actors de l'Agrupació s'acostaren més que mai, probablement, al seu objectiu. *Nausica*, però, es retirà una mica, amb una reverència o amb una correguda de noia, potser perquè hom no havia entrat ben bé, pel conducte teatral almenys, al cor del que són les seves necessitats. L'A. D. de B. havia de llançar-se per força a aquesta empresa. Això serà sempre un títol d'honor

J. T.



Novetats que no ho són per a tothom

per JOAN TRIADÚ

Els lectors habituals de les col·leccions *Lletres*, *Raixa*, *Els autors de l'ocell de paper* i *El pont*, estan molt ben col·locats per a tenir una certa visió d'allò que és nou, vivent, un punt aspre en la seva verdor, de la moguda literatura catalana del nostre temps. Tots els qui dirigeixen aquestes petites empreses editorials, han demostrat ésser dignes de la confiança que han posat en elles els seus subscriptors: un propòsit net de divulgació, una gran amplitud de criteri i una considerable exigència en la tria d'obres, són condicions de molta vàlua. Si s'hi afegeixen la bona fe més autòctona i un desinterès extraordinari, ¿què més es pot demanar? La paraula la tenen els lectors i una mica nosaltres, els que en un moment o altre exercim la crítica. Aquestes quatre editorials són les úniques del seu tipus que existeixen en català: hi han publicat fins ara una quarantena d'autors, tots ells vivents, molts nous, i tan diversos com Joan Coromines i Alexandre Cirici; Jeroni de Moragas i Manuel de Pedrolo; Joan Oller i Rabassa i J. V. Foix; Jordi Sarsanedas i Rafael Tasis; Antoni Ribera i Marià Villangómez; Joan Fuster i Josep M.^a Espinàs; Salvador Espriu i Cèlia Sunyol; Maria Aurèlia Capmany i Gumersind Gomila; Joan Barat i J. Vidal Alcover ..

Això vol dir acostar els autors al públic: un propòsit d'indiscutible oportunitat, de necessitat gairebé. El nostre agraïment, doncs, als diversos dirigents d'aquest esforç: a F. de B. Moll i els seus col·laboradors; a Santiago Albertí, a Joan Crusellas i a Miquel Arimany. Llurs vuit mil subscripcions, en tota l'àrea de la llengua catalana, demostren que la petita empresa i la iniciativa privada segueixen triomfant entre nosaltres. Que sorgeixin nous nuclis de competència a disputar-los els trenta mil lectors o més que podem suposar que tenen entre tots, no els ha de fer por, mentre l'esperit dels qui es presentin sigui el mateix. Però fins ara, que reuneixi aquesta darrera condició no es veu res més. L'únic retret, en canvi, que amb la mateixa fermesa que fins aquí he de fer als editors i responsables d'aquests llibres i opuscles es refereix a la correcció gramatical dels textos. Potser em deixo dur ara per un zel que em traeix i que m'identifica massa aviat com a professor de català. Si, cada vegada que en aquestes edicions que ens estimem tant i que van a tantes mans i a tants d'ulls —i precisament per això les estimem més— hom troba un vici de llenguatge, clar i no acceptat per ningú des de Pompeu Fabra, corrent si es vol en els escriptors per descurança o per ignorància, l'ús del qual no significa res en el seu estil, ens planyem i fins i tot ens indignem una mica. El llibre que tal vegada acabem de recomanar en una classe, del qual pensàvem extreure un text per al dictat, sembrarà el dubte i crearà confusió per mitjà



de mitja dotzena d'estúpides incorreccions —ortogràfiques sintàctiques, morfològiques i sobre les quals se'ns interrogarà dues classes més tard. I ja hom es cansa de dir que *no ho volien fer*, com el nen petit. ¿Per què no es poden dur les coses com cal? Fins aquí ha durat la facècia de sentir-nos dir bons i fer-ho tot a mitges. ¿Quina renda és aquesta que dura tant? ¿Volen dir, senyors, que no n'hi ha prou? La pitjor de les faltes és la que es presenta per autors, com si fos una peculiaritat més o menys graciosa. Però això en l'original és comprensible que hi sigui, perquè gairabé tots els autors meridionals i no diguem els nostres, ignoren certs aspectes de la gramàtica, cosa que passa molt menys de França en amunt: però aquest fet, per lamentable que sigui, no té un remei immediat ni una transcendència col·lectiva, que són precisament dues condicions que té, universalment, el mal que denuncia. Per això tothom l'ha extirpat. Menys nosaltres.

* * *

No acabem aquest comentari amb mala cara. Punt per punt tornem allí on érem, allí on éreu vós, lector, quan ha començat allò de l'únic retret. Acabeu de llegir recalcant aquest *únic* i lliurant-nos a la bona cançó sincera dels elogis. En vindran més: els dos-cents volums de la *Biblioteca Selecta* i el seu nou format; les edicions en fascicles que sorgeixen amb certa profusió; els llibres del *Club dels novel·listes*, i l'avançada poètica de la Col·lecció *Ossa Menor*, ¿què poden merèixer sinó lloança, estímulo, l'admiració cordial i algú retret afectuós com a prova de confiança?

(Dibuixos d'Antoni Clavé)

NUESTRO CINE AMATEUR

Algo que debería saberse

El cine amateur español no ha alcanzado, en nuestra patria, el grado de popularidad que por méritos propios merecería. De pocos es sabido el papel, tan magnífico, que ya desde la primera época, hemos venido haciendo los amateurs españoles. Podríamos hablar de los concursos internacionales de Hollywood, de Londres, de París, de Venecia de Cannes o de Glasgow, entre otros muchos, pero no es esta la idea que nos guía hoy; si los cito es únicamente para hacer resaltar más la inexplicable falta de difusión que nuestro cine sufre, a pesar de su importancia, dentro de nuestras fronteras. Existe la creencia de que ese cine es el que realizan los aficionados con sus familias o en sus viajes y excursiones. Nada más lejos de la verdad. El cineista amateur es un ser inquieto, que si no sufre cuando crea su obra, está muy cerca de ello; no filma por el placer de fotografiar, él busca la belleza emocional, mediante el movimiento, para todos los que contemplen su obra.

La misión del cine amateur

En los últimos números de la revista de los amateurs españoles OTRO CINE, se viene hablando de una posible desnaturalización de nuestro cine. Ello implicaría la desviación de la misión que, a mi entender, le está encomendada. Varias son las opiniones que allí se han venido exponiendo y entre ellas la mía. Cada cineista tiene su peculiar visión sobre este punto. Sin embargo, es bien sencillo. Nuestro cine debe obrar en completa libertad y, por lo mismo, debe dar satisfacción a todos y cada uno de los ci-

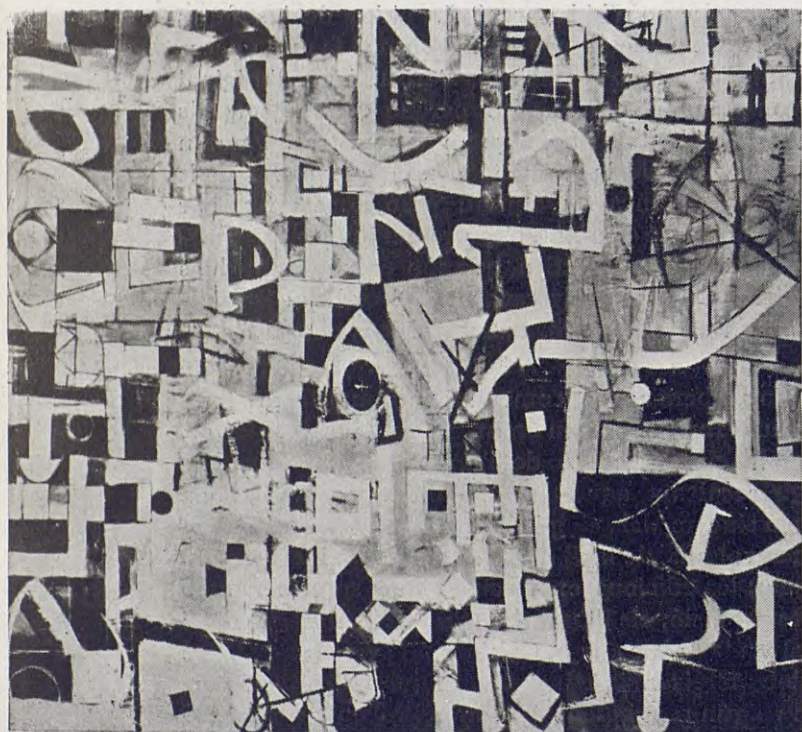


Magnífica escena del film «Rapto» de Jorge Feliu

neístas, pero con la condición expresa de que los films sirvan a una inquietud renovadora o experimental. La misión del cine amateur ha de ser, creo yo, preferentemente de estudio y depuración de las formas cinematográficas dentro de las tendencias más nuevas de las artes. Todo cuanto esté vedado realizar dentro del campo comercial, por temor a un posible fracaso, puede y debe experimentarse en nuestro cine.

Tenemos ejemplos de los films experimentales, para minorías, de los que han salido innovaciones importantes, que el cine grande difícilmente hubiera llegado a conseguir por sí solo. Uno de ellos es Mc Laren, un experimentador de primera fila, becado por el gobierno del Canadá, que ha conseguido que su influencia se introdujera en los films de dibujos animados, en los Estados Unidos, modernizándolos con una plástica más actual. En otras clases de producciones se ve también su huella, aunque metamorfoseada.

Dá verdadera pena ver realizadores, magníficos, hundidos en el olvido por los productores y por la simple razón de que sus films no daban rápidamente el dividendo calculado. Robert J. Flaherty, fué un claro ejemplo; él que supo crear bellezas como «Moana», «Hombres de Arán», «Lousiana Story»... que fué fiel a si mismo hasta el fin de sus días, tuvo que luchar con todos los sinsabores. Su obra que nos resulta casi desconocida, merecería correr, mejor diría volar, a lo largo y ancho de todo el mundo, como un mensaje de amor a la naturaleza y como un canto a la vida y a la fraternidad entre los humanos. Era profundo y sencillo a la vez. Era poesía entrando por los ojos. Era un festival para la vista y para el corazón. Pero el relativo fracaso de este maestro ha deja-



Tomlin - El número 20

do profunda huella en muchos géneros de films. Como hombre no fracasó, su vida fué como él quiso que fuera. Desdeñó la fama y la fortuna, que se le ofreció, y que hubiera podido conseguir amoldándose a las exigencias de los films típicamente comerciales. Su obra perdura en el fondo y en la forma de algunos films de hoy y sin duda seguirá perdurando por mucho tiempo. Es la máxima gloria a que podemos aspirar los amateurs; su ejemplo ha de darnos más valor y nuevas energías para continuar nuestro camino.

¿Qué puede hacer prácticamente el cineísta amateur?

Ojalá algún lector se formule esta pregunta. Lo mismo hace todo el que siente una inquietud y tiene un tomavistas en sus manos. ¿Qué puedo hacer? La luz, la sombra y el color, esperan nuestra respuesta. Con nuestro cine no se avienen la comodidad y la abulia. Hay que empezar enseguida. Quién espere divertirse filmando, que no se extrañe de no pasar de simple aficionado. Hay que poner a prueba la voluntad y el entusiasmo. El goce que se pueda conseguir vendrá luego, al contemplar la obra terminada. Para el que quiera iniciarse en cine amateur, nunca será bastante recomendado el cuidado de un guión simple y corto, pero intencionado.

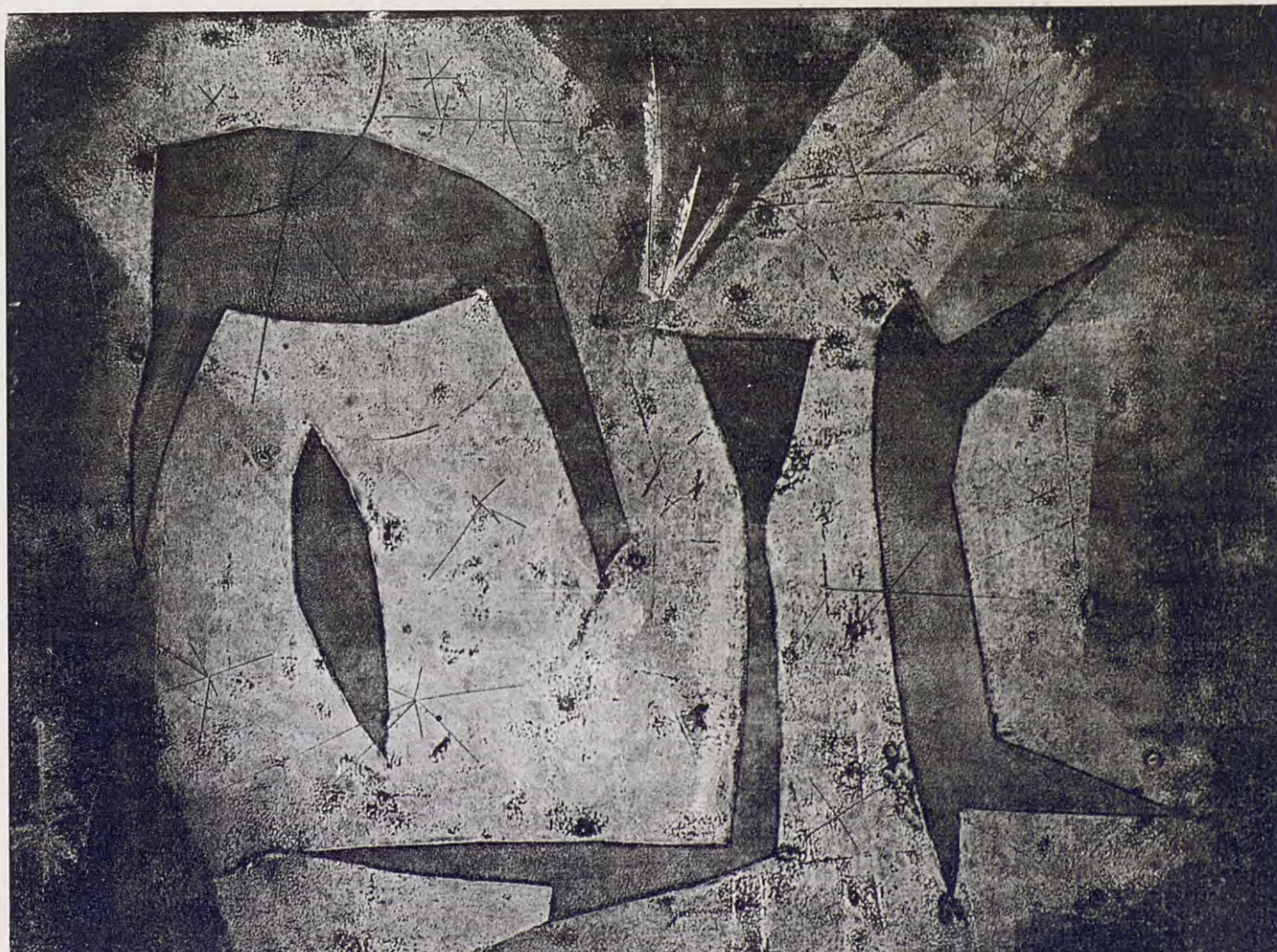
Como fuente de inspiración debemos rechazar, casi por sistema, la novela o el cuento literario. Cine y literatura son dos cosas muy distintas para que puedan homogenizarse. Al cine puro, al que debemos tender, le sobra la palabra y la literatura se basa precisamente en ella. Nuestra limitación técnica para la sonorización de los films, creo que ha sido una bendición. Solo imaginarme los films amateurs hablados

me recuerda ya, indefectiblemente, el teatro de aficionados. Otra cosa muy diferente a la literatura, ocurre con la música. No solo es necesaria para subrayar la acción y vigorizarla, sino que en muchas ocasiones hallaremos en ella la inspiración. En general la mejor idea será la que se le ocurra al que ha de realizar el film. Y al echar al vuelo la fantasía, téngase muy en cuenta las posibilidades prácticas, no siempre tan extensas como solemos imaginar en tales momentos. Y tengamos también presente que el cine es, principalmente, movimiento; que en todo movimiento hay belleza y su estudio y armonización pueden convertirse a través de nuestra inquietud artística, en cine. Recordemos que el cine transforma la acción y el ritmo, dos movimientos, en emotividad. Usando de ellos con cordura e inteligencia daremos los primeros pasos para conseguir un estilo de buen cine, que nuestra personalidad delimitará. Finalmente, hagamos como Flaherty, seamos fieles a nosotros mismos, sin concesiones, ya desde la primera idea, y si hemos de saborear las mieles del triunfo éstas serán incomparablemente más dulces.

Según nuestro temperamento debemos elegir el género de films que vayamos a realizar. En los concursos nacionales se dividen en tres grandes categorías, dentro de las cuales, caben todas las variaciones imaginables: Documental, argumento y fantasía. Podemos mostrar unos paisajes o unas almas. Podemos buscar la belleza en la fantasía de lo abstracto. Podemos provocar emociones o sensaciones. Podemos lo que se había creído imposible y, sobre todo, podemos soñar nosotros mismos, que no es, por cierto, lo menos importante.

JOSÉ MESTRES

J. J. Tharrats - Maculatura



Necesidad de una crítica

por JORGE JUYOL

El cerrar los ojos ante un acontecimiento no logra detener su curso. En todo caso, nos situará en una posición desfavorable, como la de las avestruces, que esconden el pico bajo el ala y por ello se quedan sin comer.

En el Cinema Amateur, parece haber gran empeño en seguir esta línea totalmente falsa, especulando a ojos cerrados con un conjunto de los de archivo, que son distribuidas con un sentido muy particular de la equidad.

La realidad es que nos hace falta una crítica despierta, valiente y no diré aquel tópico de que también debe ser constructiva, porque el calificativo parece ser, por deformación, sinónimo de benevolencia y hasta de falsedad y porque en algunas «obras» (léase esperpentos) nos inclinamos por el comentario despiadado.

Es precisa una crítica que examine el fenómeno amateur, fundándose en realidades y viéndolo desde una perspectiva lo suficiente elevada para no caer en la deformación aduladora de una amistad mal entendida.

Nos hacen falta hombres que comprendan el Cinema Amateur y quieran hablar de él con sinceridad.

«Nuestro cinema» es digno de despertar interés en los círculos artísticos de tono menor y hasta de llegar a un público al que podría colocársele la etiqueta de «clase media de la inteligencia».

Mas, cuando se toma este contacto, surgen inevitablemente los críticos de ocasión, que hacen gala de su desconocimiento del cine y de la crítica.

El cineasta pazuato —mecido en estos arrullos de sirena— convierte en virtudes probadas los ditirambos, que con arbitrariedad ha vertido el comentarista de turno y cuelga las críticas entre sus éxitos. La carrera de triunfos se hace vertiginosa y llega un momento en que es difícil detenerla sin que se produzca el choque. Así, los errores, las gazmoñerías y algunos singulares descubrimientos de las Américas (sin contar con Colón), que casi siempre se nos dan en nombre de la fantasía, siguen en pie, consolidados por los errores, gazmoñerías y descubrimientos impresos.

Al Cinema Amateur le falta aire puro, juicios bien basados que nos lleguen, a poder ser, de más allá de nuestras cuatro paredes y entonces veremos, dejando la posición del avestruz, que existen tres planos que, como las líneas paralelas, jamás podrán encontrarse. En este momento, sin cómodos balanceos de uno a otro plano, nos situaremos en el que nos corresponda y seguiremos adelante.

El primer grupo no nos interesa: es el que utiliza una regla de cálculo para tirar líneas torcidas.

En los estratos siguientes, ya es posible hablar de cine, pero nos encontramos con dos conceptos del mismo, totalmente opuestos:



«Ángulos y Polichinelas» de José Mestre.
(Clixé OTRO CINE)

En uno, los que practican el cinema como distracción o como afición —seamos indulgentes— como podrían dedicarse a la pesca de la trucha o a escribir Padrenuestros en un fósforo. En el otro lado, los que lo sienten y, en consecuencia, lo practican por vocación.

Estos, son insobornables y desean un contacto con esta crítica sincera y autorizada que tan necesaria creemos; son los que se encuentran incómodos en la órbita estrecha de un cinema amateur encarcelado en un elogio sin sentido y viviendo en el invernadero de la costumbre. Son los que creen que el Cinema Amateur debe interesar a los entendidos y confían que en el futuro podrá llegar hasta los intelectuales; son los que en el Cinema Amateur ven una modalidad del CINE, con mayúsculas y sin yugarlo en concepciones simplistas.

Los primeros, son los que se sienten cómodamente en el reinado de medallas y trofeos que halagan su vanidad y los convierten en pequeños príncipes de un círculo estrecho y cerrado. Son los que ven en el Cinema Amateur solo apretones de manos, felicitaciones y concursos, bajo módulos preestablecidos, que han de serles propicios. Estos tienen el «vicio» del Cinema Amateur y de sus pequeñas pompas; son los que no pueden o no quieren (hay de todo) ver más allá de sus cuatro paredes.

Para unos, el cinema amateur es universal; para los otros, algo de ámbito localista, con Concursos Internacionales que no son más que trasplantes de un conjunto de estos ámbitos, bañados en la cortesía que otorga no conocer el idioma del vecino.

Para unos, ya lo dije una vez, es *solaz*; para otros: *lucha*. Y tan lejanas están estas dos palabras en su sentido, como el entendimiento entre ambos grupos.

La lástima es que, por falta de este contacto con la crítica libre, sincera y consciente, no puedan delimitarse de una vez estas dos categorías y el Cinema Amateur siga dando solo coletazos de buena voluntad.

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DEL P.A.A.C.

Los cineastas vicensenses han desarrollado una gran actividad. Dos palabras con el Dr. Conill.

Nos ha tocado en suerte vivir la época del cine y la de su grandiosa transformación. Del cine mudo de nuestros primeros años, que arrobados nuestros ojos contemplaban las piruetas de Tomasín las elucubraciones de Charlot, la ternura de Chiquilín o las odiseas, por «entregas» de 14 ó 16 jornadas, de Búfalo Bill y sus caballistas por las inmensas llanuras del Far West, hasta el color de nuestros días, en las pantallas panorámicas.

Pero, también, nuestra curiosidad ya hace unos cuantos años, se entrometió con este otro cine particular, de entusiastas por el celuloide, que se denomina cine amateur. El esfuerzo individual que supone, unido a la imaginación, a la sensibilidad y fantasía que es necesario tener, así como las ingentes dificultades de todo orden, con que se tiene que luchar, ha hecho que siempre mirásemos con toda nuestra simpatía y que aplaudiésemos con entusiasmo los trabajos que, con el marchamo de amateur, se nos han ofrecido.

Vich, por medio de estos entusiastas que se agrupan en el anagrama de P. A. A. C. (Productores Asociados de Cinema), cuenta ya con una tradición en este difícil arte, y con buenas recompensas honoríficas por su producción.

Hemos charlado, como tantas veces, con uno de sus más entusiastas defensores: el Dr. Miguel Conill Sentias. Una gran pasión siente por esta rama del cine, por sus aspecto cultural y documental y por la formación de individualidades artísticas, que con su trabajo se forman.

En Vich, nos dice, podemos clasificar un pasado, un presente y un futuro, que si se sabe desarrollar bien puede dar óptimos frutos.

En su pasado, podemos incluir los documentales de tipo urbano y tradicional, que nos legaron los señores Esteban Costa, Goula, Bach y Genís, que con sus máquinas iban captando todos los acontecimientos, que en la Ciudad iban sucediéndose. Desde el primer momento se incorporaron a la Sección de Cinema amateur del Centro Excursionista de Cataluña.

Después de nuestra Guerra de Liberación, fórmasse, en Vich, la P. A. A. C. y la producción cineísta va en aumento y podemos admirar «Nubecillas de Verano», graciosa fábula con buena interpretación y buena fotografía; un documental sobre deportes, y «Adagio», film ambicioso y de una belleza y sensibilidad digna de todos los aplausos. Débese al esfuerzo de José M.^a Costa, Juan Riubrogent, Luis Jiménez y Melitón Casals, quien manejó con gran soltura la cámara. Cabe también destacar «Pueblerina», fiesta en un pueblo extremeño, de L. Jiménez.



«Sant Romà de Sau», film de Altés, Conill y Jiménez*
(Clixé OTRO CINE)

Y ya en la actualidad, o sea en nuestros días, años de 1953-1955, debemos señalar en el haber de los entusiastas cinaístas locales, las producciones «Croquis de Vich» Primer Premio de Documentales y aplaudida en el Concurso Internacional de Cinema Amateur, y «Sant Romà de Sau», segundo premio de Documentales y logrando, igual que la anterior, la Medalla de Plata. Débense a la actividad de los señores Dr. Altés Pineda, Dr. Conill, Jiménez y Vilá Moncau. Filmadas con Kodacrom son las dos bellísimas composiciones cinematográficas, describiendo la primera el aspecto urbanístico y artístico de la Ciudad, con bellas imágenes que le dan un valor estimable, y la segunda la transformación a que se verá convertida la típica región de las Guillerías, al convertirse, por las cada día más urgentes necesidades colectivas, en un inmenso pantano por el estancamiento de las turbulentas aguas del Ter. Cabe destacar en el año 1954, la producción «Pessebre», que explica el Nacimiento del Salvador, en una serie de dibujos a la pluma, del artista vicense Vilá Moncau, y el trabajo de Jimnénez. Dr. Altés y Esclusa. Cabe destacar la gran movilidad de la máquina sobre traveling, que da una sensación de realidad de este magnífico film.

Del año 1955 es «Tres cineastas en busca de un autor», película humorística, de fina contextura, debida a los mismos aficionados y la colaboración del Sr. Esclusa y de la Srta. Eloísa Pañella, que se revela como una buena artista.

Hasta aquí la ingente labor de este abnegado grupo, que a pesar de las ingentes dificultades trabaja casi sin descanso. Y es en la tertulia de cine, en casa del Dr. Altés, acompañado de todos estos entusiastas, donde sabemos de los proyectos con que ansían ampliar este trabajo, para conocimiento de todos nuestros conciudadanos, al agregarse al Patronato de Estudios Ausetanos y en su local, como ya lo han iniciado, organizar conferencias, exposiciones de fotografía, sesiones de cine sonoro, formar el tan interesante y necesario Archivo Histórico de la Ciudad y, a poder lograr, el Archivo Cinematográfico, así como el intercambio de películas con las otras locales de la región y del resto de España, y mil otros proyectos que han de dar una difusión inmensa a esta rama, tan del si-

Noticiario

Corona poética de Montserrat.-Tendrá lugar el próximo día 3 de junio.

Conmemorando los 75 años de la entronización, los escritores catalanes ofrecerán, como en aquella ocasión, una CORONA LITERARIA a la Virgen. Con tal motivo, se inaugurará una estatua a Juan I, en el atrio de la Basílica.

Preparando estas fiestas, habrá 4 lecturas de poesías, en el Casal de Montserrat, de Barcelona, a cargo de: López-Pico, José M.^a de Sagarra, Carlos Riba y José Carné (las poesías del cual, por residir en Bruselas, serán leídas por Clementina Arderiu).

También se darán 3 conferencias, que compararán la época de la Corona Poética (año 1881) con la actual en el terreno de la poesía, de la crítica y de Montserrat, cuyos temas serán desarrollados respectivamente por: Juan Triadú, Mauricio Serrahima y Dom Jorge Pinell.

Cinema abstracto.-Un arriesgado experimento en el que activamente está trabajando nuestro colaborador José Mestres: llevar las formas abstractas al cine.

Queriendo dar un anticipo de «abstracto» hemos ilustrado el artículo que de él figura en el presente número, con dos obras pictóricas representativas de dicha tendencia: Una del norteamericano Tomlin y otra de nuestro Juan José Tarrats.

Junto a las mismas, una excelente fotografía del film «RAPTO», del también colaborador nuestro, Jorge Feliu.

El Arquitecto André Bloc.-Amante de las artes y dispuesto siempre a prestar su apoyo a los movimientos de inquietud artística, este célebre arquitecto francés nos ha escrito una cariñosa carta, llena de alabanzas para nuestra Revista, y ofreciéndonos su colaboración. Nos felicita «por tan valerosa empresa» y nos manda una colección de magníficas fotografías, de las que nuestros lectores podrán conocer algunas, pues tenemos el propósito de publicarlas. Realmente, vale la pena.

Escultura abstracta.-Ya prácticamente cerrado el presente número, recibimos otro envío de André Bloc: La Revista de Arte «AUJOURD'HUI» que él tan acertadamente dirige, y un cuaderno de reciente edición, «TEMOIGNAGES POUR LA SCULPTURE ABSTRAITE».

(Viene de la página anterior)

glo, como es el cine, en sus aspectos cultural, formativo y ciudadano

«Inquietud», esta revista que quiere dar savia nueva a las actividades de nuestra Ciudad y Comarca ha querido dar calor, dentro sus modestas posibilidades, a este grupo que, ha contribuido a poner en alta cumbre el cinema amateur nacional.

M. FURRIOLS

Consideramos del mayor interés este libro, cuyas páginas, maravillosamente editadas e ilustradas con profusión de fotografías de la más moderna escultura, van firmadas por: Pierre Gueguen, Jean Arp, André Bloc, Maxime Descombin, Emile Gilioli, Bárbara Hepworth, Robert Jacobsen, Berto Lardera, Day Schnabel, Nicolás Schoffer, Richard Lippold, José de Rivera y David Smith.

En un próximo número ofreceremos a nuestros lectores un «digest» que recoja la doctrina abstracta, que tan destacados artistas defienden.

«Jeune Europe» y Ana Magnani.-La interesante Revista parisién «JEUNE EUROPE» subraya siempre los acontecimientos artísticos más importantes. Refiriéndose a la tan premiada película «La Rosa tatuada», entre otras cosas, dice: «Ciertas obras teatrales o cinematográficas deben su éxito —artístico o comercial— a los actores que las interpretan; en la pantalla «La Rosa Tatuada» de Daniel Mann, es, ante todo, un «recital» Magnani. Ante todo y solamente...

Se ha pretendido que el guión (o al menos la obra de donde se sacó) había sido escrito para la estrella italiana: Con gusto lo creemos, pues nos costaría ver a otra actriz encarnando el papel de la amorosa siciliana, pues aún nos estamos preguntando lo que, sin ella, habría sido el film. La historia es, de lejos, a su dimensión y a su exageración.

En cuanto a Burt Lancaster, intenta, con inteligencia, parecer estúpido; con demasiada inteligencia, tal vez, y con poca naturalidad... Se esfuerza demasiado y ello se nota. Mas, es muy difícil figurar al lado de Ana Magnani».

Protesta.-Nos desagrada profundamente escribir esta nota. Un lamentable hecho acaecido en la pasada exposición de «LOS 8», en la Agrupación de Artistas de nuestra ciudad, fué la mutilación de un cuadro.

Este mal disimulado rencor hacia ciertas tendencias artísticas, es en sí lo mas triste del hecho, puesto que el no aceptarlas es considerado de personas «sensatas», cuya *sensatez* les hace *destruir*. ¿Qué razones moverían al *gamberro sensato*, autor de tan inculto acto? Si por la sola razón de «a mi no me gusta», libremente, se pudiera destruir, pocas —muy pocas— obras quedarían. La incultura no está tanto en no saber, como en alardear en materias que se desconocen.

INQUIETUD, desde estas páginas, protesta por tan lamentable hecho.

«Los 8» en Olot.-Ha sido ésta la primera exposición del Grupo que se ha celebrado fuera de nuestra ciudad. Tenemos noticias de la buena acogida que se ha dispensado a la obra de nuestros artistas.

No ha habido que lamentar ninguna mutilación de cuadros.

ALBERTÍ, EDITOR

Trafalgar, 76 - Teléf. 31-10-85

BARCELONA

♦

"NOVA COL·LECCIO LLETRES"

DE PROXIMA APARICION

(todos a 20 ptas público y 15
en suscripción)

n.º 18: NOEL CLARASO

"El Gep"

n.º 19: MANUEL DE PEDROLO

"L'interior és al final"

n.º 20: DIVERSOS (12 autores)

"Recull de contes balears"

A PROVECHE SUS VACACIONES

para estudiar o
perfeccionar el

INGLÉS

Método rápido y eficaz
3 meses a clase diaria

Razón:

CANALS

Tel. 1494

VICH

SALA GASPAR

BARCELONA

◐

EXPOSICION THARRATS 1956

EDITORIAL ALBOR

Rambla de Catalunya, 68 - Teléfono 27 79 88

BARCELONA

♦

ULTIMOS VOLUMENES PUBLICADOS

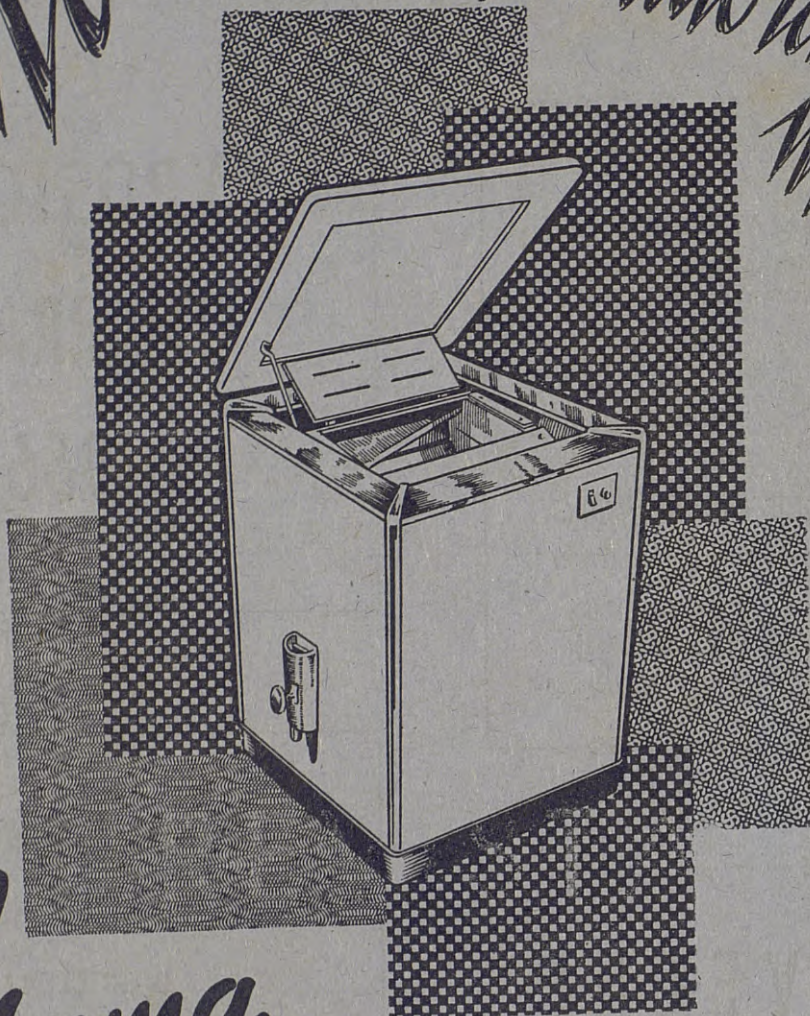
GEORGES SIMENON

EL PASAJERO CLANDESTINO

MAIGRET TIENDE UNA TRAMPA

LOS 13 ENIGMAS

¡No es una Lavadora más!



Es una Lavadora

Fret

Sin Intermediarios
Del Fabricante a Usted

La máquina de Bombo de cabida 5 - 6 Kgs. más barata del mercado: 3.600 ptas.

Comercial *Fret*

Calle Manlleu, 16 - V I C H

2 años de garantía

40 meses de plazo

Alquiler 10 ptas.



DELS CLÀSSICS FINS ALS ESCRIPTORS MODERNS...

han ido creando, enriqueciendo y manteniendo
el tesoro maravilloso de la LENGUA CATALANA



Como todo medio vivo
de expresión la LENGUA
CATALANA está inte-
grada por una rica va-
riedad dialectal.

Danzas, "rondalles", re-
franes, canciones...
La flora y la fauna...
Antiguos procedimien-
tos de producción ya
desaparecidos.



TODA LA VIDA DE LA LENGUA CATALANA, Y POR LO TANTO
DE NUESTRO PUEBLO, APARECE ESPLENDIDAMENTE REFLE-
JADA EN LOS FASCICULOS DEL

DICCIONARI CATALÀ - VALENCIÀ - BALEAR

"Inventari general de la llengua catalana"
EN PUBLICACION FASCICULOS **VOLUMEN VII**

Infórmese
DE LAS GRANDES
FACILIDADES
PARA SU
ADQUISICIÓN

SUSCRÍBASE

Precio
de los fascículos
18 Ptas.
VOLUMEN
500
Pesetas

¡UN ORGULLO PARA SU BIBLIOTECA!
¡UNA SATISFACCIÓN PARA SU ESPÍRITU!
¡UN IMPERATIVO DE
ORDEN CULTURAL!!

A ESTA OBRA MAGNA DE LA CULTURA CATALANA

Tres novedades

EUGENIO D'ORS

EN SU ERMITA DE SAN CRISTOBAL

por NICOLÁS BARQUET

EL REVERSO DE LA BELLEZA

por GUILLERMO DIAZ-PLAJA

Premio HENRIQUEZ-UREÑA 1954

Un libro que explica los orígenes
del tremendismo

CANTE JONDO

por RAFAEL MANZANO

VERSIONES EN INGLES, FRANCES
Y ALEMAN

Fotografías de J. Leonard
Dibujos de Xavier Blanch

Publicados por

EDITORIAL BARNA, S.A.

BARCELONA

Casa Penadés

NEUMATICOS

C. Manlleu, 28
Teléfono 1302

V I C H
(BARCELONA)

reser/4

CADA EPOCA CON SU LÍNEA



la época
de los muebles
isabelinos



LA ÉPOCA
DE LOS MUEBLES
FUNCIONALES

ANTES

HOY

lo aparatoso
lo complicado
lo grave
lo pesado
lo rígido
lo obscuro
lo reglamentado
las imitaciones

lo cómodo
lo simple
lo alegre
lo dinámico
lo transformable
lo claro
lo libre
lo sincero

NUMEROSOS
MODELOS

MADERAS
NATURALES

PARA EL MUEBLE FUNCIONAL
NO BASTA UN BUEN EBANISTA

EL BUEN MUEBLE ES PRODUCTO
DE UN ESTUDIO DEL HOMBRE

TAPIZADO
PLÁSTICO

ACUDA AL ESPECIALISTA

MUEBLES
Maldá
Tel. 22 38 02

Entrando por calle Pino, 1, en el interior
Nuestro principal ocupa media superficie de las Galerías Maldá