



producía Roma, loba palpitante que devora sin un remordimiento cuanto encuentra a su alrededor, porque le es preciso fortalecerse para cobijarnos y amamantarnos. Las ruinas mismas adquirirían así un sentido ligeramente cambiado. Siempre había tenido cierta reticencia ante el fenómeno de la ruina: esa belleza tan casual y alejada de su primitiva intención me parecía que debía de ser más literaria que real. En la ruina se superponen dos bellezas bien distintas: la que reconstruimos imaginariamente y la que la acción ciega del tiempo pone ante nuestros ojos, y no se sabe qué es más falso, si conservar celosamente la "ruina" (o hasta fingirla) sin respetar su intención originaria, o reconstruirla voluntariamente sin respetar su caducidad tan real. Pero ahora veía que la ruina como tal es una de esas casualidades irrenunciables, una de esas cosas que hay que aceptar sin pedir demasiadas explicaciones. Las esculturas y monumentos que no conocía sino en fotografía me parecían, vistos en la realidad, mucho más palpitantes y expresivos de lo que había imaginado. La frialdad del mármol no era tanta como había supuesto, y hasta en los capiteles y cornisas veía algo mucho más de modelado que de talla; el mármol me parecía más barro que piedra, y su pureza no la sentía como la del diamante, sino como la de una espuma tibia que se solidificara bajo la palma de la mano que intenta transmitirle y plasmar en él su calor y vivo y su latido secreto. Así la acción del tiempo venía a menudo a favorecer esta intención, porque no sólo le quitaba dureza y frialdad a la piedra, sino que le daba además una caducidad que es el signo de la vida porque es el signo de su temporalidad. La ruina conserva el latido de la mano y el latido del tiempo, y al estar caída no se yergue en una especie de impasible eternidad, sino que da nacimiento a nueva vida y acepta perecer. Esto es lo que distingue una ruina de un escombros, porque el escombros no es caducidad sino demolición y desaparición: se sale de pronto del tiempo sin disolverse en él y darle su savia. La vetustez es propia de la vida, es curva, ciclo, y lo mecánico no tiene vetustez sino sólo derrumbe.

Esto me explicaba también que los grandes monumentos romanos, el Coliseo, el Panteón, que había imaginado un poco como lo opuesto a lo griego, me parecieran mucho más alados que su imagen: eran también modelado, plasmación más que construcción. Entonces Roma,

sacudiéndose el polvo milenario, limpia de su historia, se ponía a vivir ante mis ojos con una intensidad y un exceso de gran fiesta perpetua. Las fuentes de Bernini seguían siendo teatrales, pero juzgadas como lo que eran, como algo para ser más vivido que admirado, se sumaban al desbordamiento general. Los edificios proseguían piso sobre piso a través de épocas enteras, alimentándose como plantas parasitarias de la savia de sus predecesores, eran los vivos a caballo sobre su pasado, sometidos y haciéndolo vivir a la fuerza. Y esa primera impresión que me había producido la ciudad de puerto de mar, abierto y bullanguero, con sus palmeras, sus gritos, sus ríos de gente, era esa obstinación de la vida y de la alegría que hace de su caducidad su alimento y de sus ruinas su casa. Las inagotables riquezas que Roma atesora por todas partes, sus obras de arte que casi no caben en los museos, sus antigüedades que abundan hasta entorpecer el tránsito, sus iglesias medievales y sus catacumbas, sus viejas calles tan sobadas y vividas, sus rincones provincianos o regios, todo aquello, bajo el cielo azul, entre todos esos pinos espléndidos, con sus extensiones de campo que parece brotar de la ciudad (al revés de Floren-

cia, que parece puesta ella en el campo) se hacía ahora más rico, más vivo y más real por ser arrastrado sin miramientos a la ceremonia conmovedora del presente.

Y entonces todo aquello empezaba a poblarse de personajes, de seres humanos que iban adquiriendo cada vez más relieve y presencia y pasando a primer término. El espectáculo de Roma se convertía finalmente en el de la fraternidad. Los romanos me producían la impresión de haber comido todos en el mismo plato. Hijos de una misma loba, de una misma historia pero devorada, porque la Historia de por sí no tiene entrañas, aquellos seres se sabían solidarios, partícipes de una condición común y de un destino semejante que cada uno leía, inobservable para la Historia, más allá de la Historia, en los ojos del otro. Esto era lo que descubría emocionado: que en Roma la Historia —y qué historia— no podía ponerse entre el hombre y el hombre, no nublabla la imagen concreta de cada uno, no convertía sus rostros en una fantasmal transparencia detrás de la cual se ocultaba ella con sus formas y sus leyes; no les impedía encontrarse calurosamente en un presente vivo y concreto. Ella, obligada a vivir, no era sino la ocasión de este encuentro.

ARTES PLASTICAS

LA EXPOSICION DE ARTE FRANCES CONTEMPORANEO

Por Justino FERNANDEZ

LA EXPOSICIÓN de Arte Francés Contemporáneo, organizada por el Museo de Arte Moderno de París, bajo la dirección de Jean Cassou, quedó muy bien instalada en el gran salón del Palacio de Bellas Artes, montada por los expertos con que cuenta el Instituto Nacional de Bellas Artes.

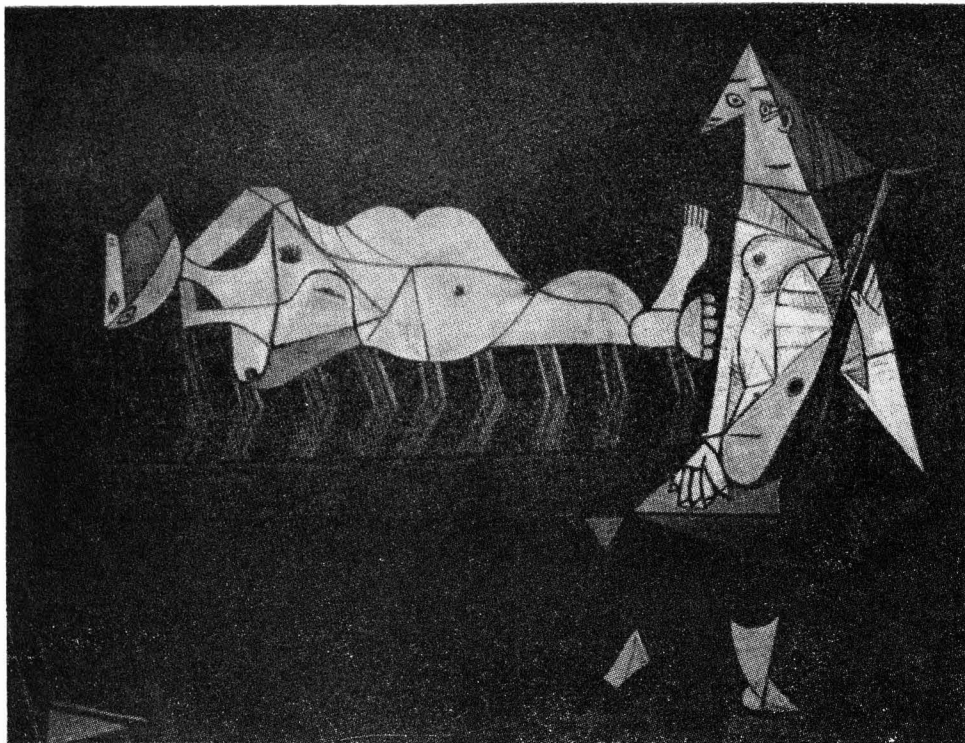
La impresión general es excelente, en cuanto a que las cincuenta piezas exhibidas, pinturas y tapices, tienen espacio conveniente; en conjunto ya se advierte un colorido general muy característico, que si bien rico no tiene esos contrastes violentos de que gusta el arte romántico, sino tonos claros en general, bien armonizados.



Alrededor de ella —Chagall

Lo que atrae la atención desde la entrada es un gran tapiz de Lurçat y un espléndido cuadro abstracto de Soulages; ambas piezas dan el tono a la exposición de sus dos aspectos que, sin duda, marcan dos tendencias del arte actual francés. Seis cuadros llenan lo que viene a ser el vestíbulo. En la sección de la derecha, dos bosquejos de Dufy, dos tapices de Matisse y un cuadro de Chagall es lo que más atrae. En el salón del fondo, muy bien instalado, el mural de Lothe, que tiene cualidades decorativas y de composición sobre todo en el color, pero que resulta de escasa fuerza, y unos proyectos para vitrales de Léger, amén de otras cosas. En la sección de la izquierda atrae el cuadro de Tanguy, siempre original y refinado, y el tapiz de Adam, que con sus tonos grises y complicada geometría de líneas negras es de excelente efecto. En el salón del fondo domina el gran cuadro de Picasso "Mujer con mandolina y desnudo tendido en un diván", pintado en mayo de 1942 y exhibido por primera vez en el Salón de Otoño de 1944, en París; un cuadro de Miró, y otro de Masson y un tapiz excelente de Le Corbusier, es lo que más interesa.

Si se consideran aparte los tapices principales: Lurçat, Adam y Le Corbusier y los proyectos para esto o aquello: Dufy, Léger, de la pintura —pintura nos queda ante los ojos: los cuadros de Chagall y Tanguy, el de Soulages y, sobre todo, el de Picasso, que se lleva la exposición por entero y que por sí solo hace que valga la pena la visita. Lo curioso es que, como se dice en un texto colocado a la entrada de la exposición, si la "escuela de París" está formada por mayoría de extranjeros



La alborada —Pablo Picasso

y especialmente por españoles, el cuadro de Picasso corrobora que este genial artista es lo más grande que se ha producido dentro de ella. Sin embargo, hubiera sido necesario dar alguna idea de la "escuela" con obras de Braque, de Matisse, de Rouault, de Dufy y otros. Era de esperarse que el "arte abstracto" que sin duda es una corriente importante de la pintura francesa actual, estuviera más ampliamente representado y, por otra parte, que artistas como Du Buffet y el otro Buffet, estuvieran presentes. En suma, si la idea era mostrar solamente las últimas corrientes del arte francés ¿qué hacen allí Chagall y Tanguy y el mismo Picasso? Por otra parte, si se trataba de la "escuela de París" y de sus consecuencias ¿por qué junto a Chagall no están Braque, Matisse, Rouault y Dufy, en serio, y otros?

Lo heterogéneo de la exposición no permite al público darse cuenta qué es lo que de veras es el arte francés actual. Un defecto de la misma es la falta de fechas en las etiquetas de los cuadros, pues sin ellas hay momentos en que uno piensa estar en una exposición del Grand Palais de hace muchos años. Mas sin considerar lo que nos hubiera gustado ver de la pintura francesa, muestras siquiera que apoyaran lo demás, tal como se nos presenta a la vista la exposición y las corrientes actuales, resulta desequilibrada, pues dominan los cuadros de expresión figurativa y no hay suficientes obras de "arte abstracto", o más propiamente dicho "no objetivo", por ejemplo, Manessier no puede estar representado convenientemente sólo por medio de un pequeño cuadro. Quizá los equívocos provienen del título: *Exposición de Arte Francés Contemporáneo*, pues el público espera ver lo que no se encuentra allí. Ciertamente el cuadro de Soulages demuestra la altura a que puede llegar el arte, más que "abstracto", "no objetivo", pues esta diferencia hay que tenerla en cuenta; el ritmo creado por este artista en una sabia composición en tonos solemnes produce el mejor efecto; es magnífico.

El gran cuadro de Picasso es importante dentro de la obra del pintor y es el mayor de una serie en que desarrolló el tema,

hasta llegar a esta conclusión. Las dos mujeres, el espejo a la izquierda, el interior de la habitación, todo sugiere uno de esos raros momentos de intimidad en que hasta la música queda quieta (aunque se lleva por dentro), en que el espejo no refleja nada; es algo así como la suspensión del tiempo, de la reflexión — de todo; no queda sino el abandono de la carne yecta. Construido con fina y complicada geometría y en tonos severos, resplandece el desnudo sobre el diván. Es una obra rotunda y clásica por su aplomo, por su serena grandeza. Es, quizá, la obra más importante de Picasso después de "Guernica" hasta ese momento, mayo de 1942, es de-

cir, del período de la guerra, si bien hay que considerar la que hizo dos años después: "La casa de Charnel" (1944), y que dejó inconclusa.

Si fijamos nuestra atención en dos obras, la de Picasso y la de Soulages, podremos darnos cuenta precisa de lo que es el arte de la pintura cuando alcanza los más altos niveles, según sus propósitos. El cuadro de Picasso no sólo produce de golpe una emoción positiva, sino que a manera que se le contempla va sugiriendo una rica serie de sensaciones e ideas hasta completar una imagen eidética de la intención del artista, que se corrobora con la perfecta expresión que le dio. El cuadro de Soulages también produce una emoción positiva, de tono grave, dramático, y después no queda sino interesarse por sus formas. Es decir, que la expresión abstracta de Picasso, con símbolos, es tanto más amplia y rica en significaciones concretas, mientras que la expresión no objetiva (porque no se propone considerar imágenes de la realidad visible, ni como punto de partida siquiera), si bien produce un efecto es tanto más limitada justamente por evitar la relación con el mundo objetivo. Este cuadro produce la sensación de *lo dramático* (en sentido universal e intemporal) ... y punto. El de Picasso produce la sensación de la intimidad y es una reflexión sobre un sentido de la existencia en un momento dado, todo lo fugaz que se quiera, pero profundo, rico en significaciones e intereses vitales, circunstanciales, filosóficos e históricos; expresa lo particular y es universal.

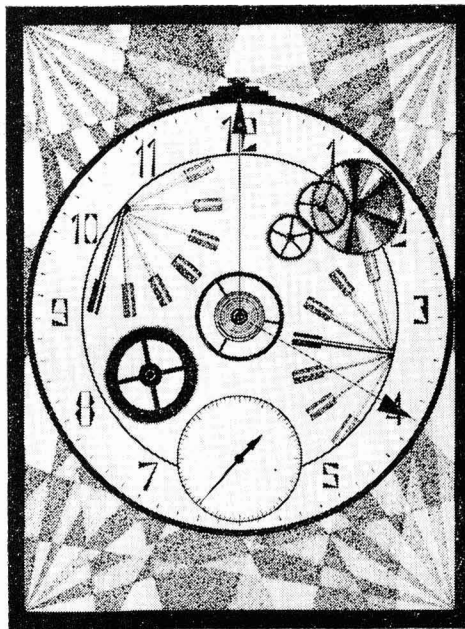
En resumen, esta exposición, a pesar de las dos obras anteriores, deja desconcertado al público, los conocedores quedan insatisfechos y no acaban por comprender cuál fue el criterio que se tuvo para su organización. En todo caso es un gusto y una lección ver el cuadro de Picasso y el de Soulages.

E L C I N E

CRONOS O LA CUARTA DIMENSION DEL CINE

Por C. V.

Dibujos de Constance HACKER



EL CINE en apariencia es un arte que se desarrolla en tiempo y espacio, sucesión de imágenes espaciales que se proyectan durante un "tiempo" sobre una pantalla.

La imagen cinematográfica difiere de la pictórica y de la escultórica por el tiempo variable de su duración.

La imagen plástica se distingue por ser más o menos invariable y duradera, independiente del tiempo, incluso la de la fotografía, mientras que la del cine varía a voluntad del artista de la cámara engendrando geometrías de existencia efímera, según el efecto que se quiere producir.

Su dependencia al tiempo es lo que le confiere a la imagen cinematográfica su peculiar condición casi humana. Sin ésta el cine sería un arte de geometría pura, imposible mosaico carente de calor humano. El tiempo humaniza al cine hasta el grado de ser la más real de las artes. Pierre Mac-Orlan opina: "El cine nos permite traducir de manera más fiel la psicología de nuestra época. Podría incluso decirse que el arte cinematográfico ha surgido de manera instintiva, a fin de proveer a nuestra época de su medio de expresión adecuado".