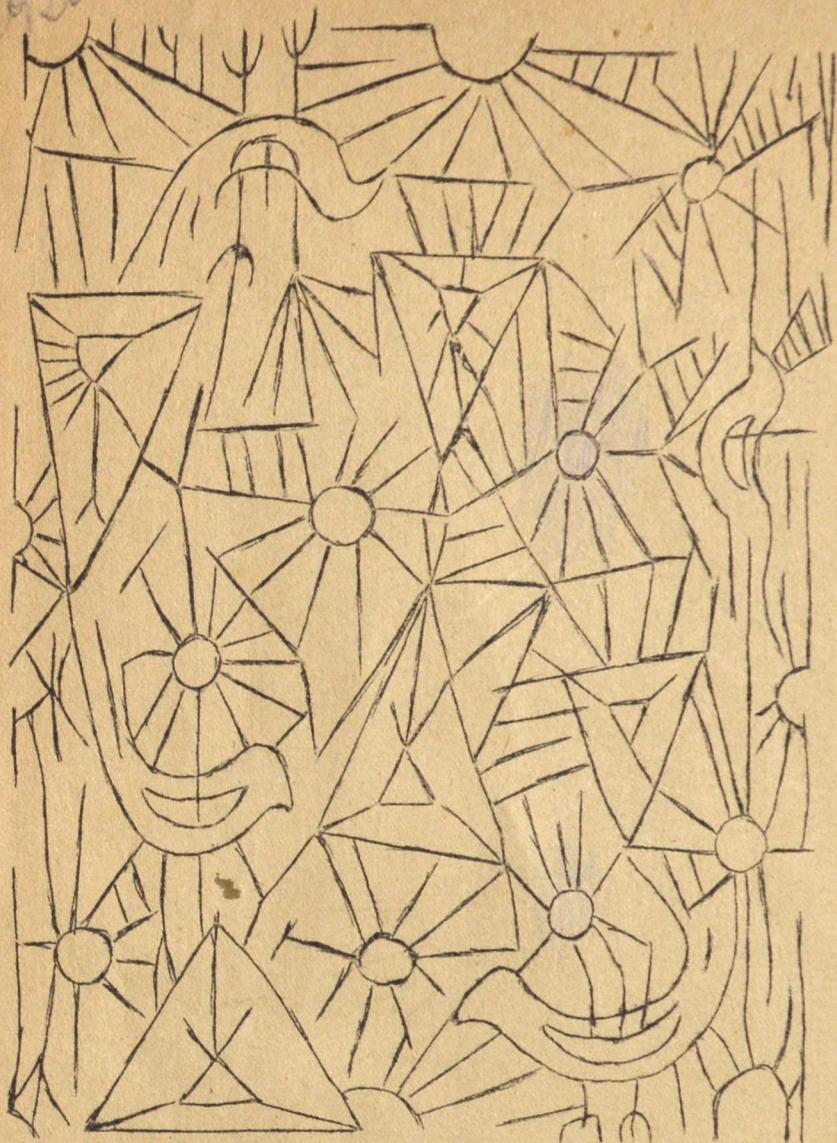


13

2920



DAMIAN



nº 1
 AÑO 2
 Abril 1953

ASOCIACION DE ESTUDIANTES DE BELLAS ARTES

TALLER

2920

LH

Impresora H. Montenegro de Valera f. 0.26

sumario

EDITORIAL.-

NUESTRO PASE A LA UNIVERSIDAD.-

NUEVO PLAN DE ESTUDIOS.-

LA ORIGINALIDAD. Valera.

EL CONFLICTO CON EL PROF. AGUERRE.-

INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL ARTE.-
Emile Male.

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE Y LOS ARTISTAS. J. P. Argul.

DUFY (1878-1953).

JOVENES NOVELISTAS DE ITALIA. Eduardo Mallea.

POR QUE EN ESPAÑA? Albert Camus.

NUEVO CONSEJERO.

SEGONZAC-BIOGRAFIA.

Publicación a cargo de la Secretaría de Publicaciones de la Asociación de Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes.-

Secretario de Publicaciones de la A.E.B.A.: Ruben Prieto.

Comisión Redactora:

Ilse Marino

Silvestre Peciar

Julio Omar Costa

Impresión realizada por el

GRUPO PUBLICIDAD.-

Alzáibar 1328, Escritorio 11.

Tel. provisorio: 5-20-18.-



TALLER

ORGANO DE LA A. E. B. A. ASOCIACION DE ESTUDIANTES DE BELLAS ARTES.-

✓ Vuelve a aparecer hoy nuestra revista tratando de llevar a todos los problemas e inquietudes que nos mueven.-

Es este el momento en que se hace más necesario que nuestra voz llegue con fuerza y claridad. Es necesario prevenir la apatía y la indiferencia y es imprescindible que se difunda ampliamente nuestra palabra, frente a hechos recientes.-

La Asociación en su actividad orientada para lograr que nuestra Escuela ocupe el lugar que le corresponde dentro de nuestra sociedad, ha debido afrontar diferentes luchas. Y de ellas hemos surgido fortalecidos.-

Sabemos que nuestras fuerzas son grandes y hemos probado que nuestras aspiraciones van más allá de declaraciones y palabras huecas. A poco de reorganizarse, nuestra Asociación se lanzó, junto con los demás compañeros de FEUU, a una huelga por tiempo indeterminado. Y con esa lucha activa logramos, pese a vacilantes y temerosos, la autonomía de la enseñanza artística.-

Posteriormente hemos sostenido la necesidad de nuestro pase a la Universidad por lo que ello significa, tanto para nosotros, como para la evolución cultural de nuestro país.- Finalmente, y a pesar de los temores y del conservadurismo que encontramos, se logró que la Escuela se pronunciara favorablemente a nuestra iniciativa.-

También, junto a esas dos conquistas, hemos conseguido que se integrara la Sala de Estudiantes, que nos habilita para intervenir más activamente en todo lo relacionado con el gobierno de la Escuela.-

De todo esto se desprende que los estudiantes hemos logrado una serie de conquistas que ha-

(Pasa a la pág. 4)

NUESTRO PASE A LA UNIVERSIDAD.

Si bien está ya decidido, por parte de estudiantes, profesores y Consejo, nuestro pase a la Universidad, creemos oportuno replantear este asunto, teniendo en cuenta principalmente, el posible desconocimiento del mismo por los compañeros que recién ingresan.

Examinar las razones que fundamentan nuestra incorporación a la Universidad significa ni más ni menos que plantear el problema general de la cultura, así como también señalar nuestra adhesión al movimiento reformista universitario.

Creemos que con este solo planteo surge clara la argumentación que sostiene nuestra posición. Es necesario, pues, detenerse en los postulados de la reforma universitaria, así como también examinar nuestro medio ambiente para poder adoptar una posición acorde con la realidad presente y con el futuro.

En base a la concepción reformista es que nosotros hablamos de Universidad, y es en la necesidad de nuestra intervención en esa reforma que hemos sostenido nuestra inclusión en ella.

Si bien la trayectoria de la Reforma es por demás conocida es necesario hacer algunas puntualizaciones. La Reforma que salió a la luz en Córdoba, con el manifiesto de 1918, no es más que una actitud nueva frente a la realidad, es un intento de llegar a la fuente de la verdadera cultura. Es necesario señalar que surgió en el momento en que era más notable la inhumanidad del régimen social, en el instante en que el mismo hacía crisis -- (Primera Guerra Mundial).

Las universidades eran los órganos de esa estructura social decadente y en ellas estalló un movimiento que se extendió por toda América. Fueron los estudiantes, como siempre lo han sido, los que se levantaron y lucharon.

Y lo hicieron convencidos de que una verdadera transformación revolucionaria debe hacerse en el plano de la cultura.

Aquellos postulados reformistas si guen en pie. El régimen social es el mismo --más o menos-- que el de 1918 y la crisis se acentúa. Nuestro tiempo olvida al hombre, y en nuestras casas de estudios se expresa con una formación desequilibrada, vacía de un verdadero sentido humano. Se prescinde de los motivos fundamentales de la educación, se desconoce la integridad del proceso educativo. Todo esto nos lleva a una deshumanización del individuo, o sea, a un descenso de la sociedad. De ahí gran parte de los problemas económicos, sociales, políticos, internacionales, etc.; que no son más que el reflejo de esa desintegración.

Nuestra época se señala por una entronización de la técnica, por un extraordinario aumento del poderío material, que no se compensa por un aumento paralelo de las fuerzas espirituales. Es en la solución de este problema que vemos la verdadera "revolución". Debemos coadyuvar en la elaboración de una sociedad que garantice al hombre la libre manifestación de su espíritu creador en el terreno intelectual, técnico y artístico.

Por esta razón vemos como imprescindible la incorporación de las Bellas Artes a la Universidad; por su carácter meramente humano son un factor de solidaridad, que por realizarse en un plano emotivo establecen un imprescindible acercamiento del hombre con el

NUEVO PLAN DE ESTUDIOS

Casi con el comienzo de la Huelga General por la Autonomía, surgió en la Asociación, profundamente agitada por el espíritu de Reforma que caracterizó a aquella lucha, la iniciativa de realizar un nuevo plan de estudios. El proyecto solicitado por el consejo directivo a cada uno de sus integrantes, da la pauta del primer paso que se dió en el sentido de encarar una reforma importante de la orientación de nuestra enseñanza.

Decíamos en aquel momento: "Creemos que este intento de reforma es sin duda trascendental y urgente, y debe llevarnos a elaborar un vasto y concienzudo Plan de Estudios, Y NO SOLAMENTE CAMBIOS SUPERFICIALES QUE NO SERIAN MAS QUE MODIFICACIONES DE FORMA". Y es hoy, cuando nos encontramos constituidos en Sala de Estudiantes, teniendo nuestra opinión la jerarquía tanto tiempo perseguida que debemos reafirmarla; no permitiendo de ninguna manera la elaboración de paliativos.

Y que así lo entiendan los sectores de opinión que con una estrecha visión del problema lo ven como la ampliación o creación de dos o tres cursos. Porque no se puede olvidar en ningún momento que las necesidades que soportamos son palpables y ellas determinan y exigen su rápida satisfacción.

Los fracasos, eliminaciones, e insatisfacciones, demuestran elocuentemente que es imprescindible una revisión total que tenga en cuenta necesidades, intereses y capacidades del estudiantado.

Es innegable que la Escuela no ofrece el interés que suponemos al ingresar, puesto que la única tarea a que se puede aplicar el alumno durante años se reduce a pintar o modelar las mismas figuras y cacharros, aunque debemos reconocer que la Escuela no escapa al panorama cultural y social de nuestro país.

En vista de todo esto, debemos luchar porque el proyecto del Plan de Estudios que emane de nuestra Sala, sea lo más depurado posible para lo cual se hace imprescindible que todos los estudiantes intervengan en la elaboración del mismo. Es nuestra obligación, entonces, buscar una real solución a las inquietudes y necesidades del medio.

Las perspectivas que se nos presentan son hoy mucho más amplias, ya que el nuevo presupuesto abre la posibilidad de su pronta puesta en práctica.

Tenemos pues la oportunidad tan ansiada de poder construir nuestra Escuela dotándola de un plan de estudio y de un espíritu que hoy no tiene y que es imprescindible en toda labor artística.

LA II BIENAL DE SAN PABLO

La Asociación ha resuelto encarar este año, nuevamente la preparación de un viaje de estudios a esta ciudad donde se realizará el segundo de los grandes certámenes internacionales de arte moderno. Los poderes públicos se mostraron en la oportunidad anterior totalmente despreocupados ante nuestras inquietudes y no recibimos de ellos la menor ayuda para la cristalización del viaje.

Este año la Asociación estudia los primeros trámites a seguir y un posible reglamento para el grupo de viaje que tratará de encauzar la discusión en las reuniones que se avecinan.

VALERA

LA ORIGINALIDAD

La verdadera y buena originalidad ni se pierde ni se gana por copiar pensamientos, ideas o imágenes, o por tomar asuntos de otros autores. La verdadera originalidad está en la persona, cuando tiene ser fecundo y valor bastante para trasladarse al papel que escribe, y quedar en lo escrito, como encantada, dándole vida inmortal y carácter propio.-

Para ser, pues, original en el buen sentido, no hay que afanarse mucho ni poco en decir y pensar cosas raras. Basta con pensar, sentir y expresar lo que se piensa y se siente, del modo más sencillo. Entonces sale retratada el alma del que escribe en lo que escribe: y como el alma es original, original es lo escrito.-

Ni se crea que esto es tan fácil. Los autores vulgares apenas tienen alma, y su alma ni sale retratada, ni queda en el estilo. Bien podrán no imitar a nadie, pero no serán originales: serán cualquier cosa: lo que todo el mundo es.-

El estilo sencillo y natural es difícil, aunque no lo parezca. En

cualquier época hay un estilo de convención, un enjambre de frases hechas, una "manera", en suma a la que se adapta la turbamulta de los poetas. Para escribir con estilo propio es menester desear esta manera; ser uno, en suma, como Dios lo hizo. El que lo gre serlo escribiendo, ése será original, diga lo que diga. Sus versos no podrán menos que tener cierto encanto, porque en ellos estará y vivirá lo mejor y más hermoso de su alma.-

Por eso Horacio, Virgilio, Shakespeare, Milton, Garcilaso, Ariosto, Dante y otros muchos, de cuyos plagios pueden llenarse libros enteros, viven como altísimos poetas en la memoria de los hombres, mientras de otros, que jamás copiaron nada de nadie, no hay ser humano que se acuerde, que los lea, o que leyéndolos sufra.-

Por último, vale más copiar una discreción o una cosa bella, que decir una sandez, una frialdad o un desatino propios dado que sandeces, frialdades y desatinos no sean también copiados.- Lo que nada vale no tiene dueño; más no por eso se ha de suponer que lo crea o engendra quien lo toma.-

cont. de la pág. 1ª

blan de nuestra fuerza y de nuestro empeño; pero ello ha aumentado nuestra responsabilidad, ya que debemos defender esas conquistas y a la vez tenemos muchas otras que lograr.-

Hemos aprendido, también, que es imprescindible un firme espíritu de cuerpo que nos habilite para plantarnos sólidamente en defensa de los derechos estudiantiles. La Asociación es un organismo gremial, un organismo de colaboración que surge espontáneamente

por un sentimiento innato de solidaridad. Y cada uno de nosotros debe sentir esa responsabilidad e integrar, así, el "pueblo" de nuestra escuela conciente de cuales son sus deberes y sus derechos. Evitaremos así el triste espectáculo de esos gremios que no son más que masas amorfas utilizadas por algún "dirigente" para fines personales o políticos ajenos - y a menudo contra -

(Pasa a la pág. 14)

EN CONFLICTO CON EL P^{ROF.} AGUERRE.

Pocas veces una actitud adoptada por los estudiantes ha sido tan importante y tan necesaria como esta relacionada con el Prof. Aguerre.

El carácter de este conflicto nos dice claramente que el origen del mismo no debe ser buscado en los estudiantes, sino en el profesor.

Desde su ingreso a la Escuela, su labor pedagógica ha sido de una pobreza tal que ha obligado a sus alumnos a plantear individual o colectivamente la necesidad de un cambio de profesor. Pero nunca hasta ahora los términos fueron tan enérgicos y categóricos.

Anteriormente el estudiantado lo veía como un mal de un grupo de compañeros, sin decidirse a luchar o sin comprender que la incapacidad de dicho profesor pesaba sobre toda la Escuela. No se vió la responsabilidad que significaba el permitir que nuevos grupos ingresaran bajo su dirección, manteniendo así un foco de descontento y una rémora que impedía y sigue impidiendo un real adelanto de nuestra casa de estudios.

EL SR. AGUERRE AL ENTRAR EN SU DECIMO AÑO DE ACTIVIDAD DOCENTE EN LA ESCUELA, NO PUEDE NOMBRAR UN SOLO EGRESADO DE SUS CURSOS. Año tras año, sus alumnos, sintiendo la pérdida de tiempo que significaba el asistir a sus clases, optó por abandonar la escuela o por emigrar a otros talleres. En el transcurso de esos años, el malestar hizo crisis en varias oportunidades con conflictos colectivos.

Así, en 1947, los alumnos solicitaron un cambio de profesor por estar en desacuerdo con "su método de enseñanza", negándose a asistir a sus clases. El Consejo (sesión 27-III-47) resuelve trasladarlo a los cursos vespertinos.

En el año 1949, se implanta el sistema de talleres que implica continuar con el mismo profesor todos los

años. El Sr. Aguerre hasta ese entonces estaba encargado de 1º y 2º año: los estudiantes debían soportarlo sólo los dos años. Pero con el nuevo sistema el problema adquirió una enorme importancia. Y ese mismo año se plantea el segundo gran conflicto de carácter colectivo. Sus alumnos, comprendiendo que cinco años con él serían insoportables, presentan un pedido de pase de taller. Es así como queda con un solo alumno.

A pesar de quedar con su clase totalmente reducida, siguió con sumanaturalidad asistiendo al taller, sin notar que la actitud asumida por sus alumnos significaba la más grande censura que puede hacerse a un profesor. Más aún, en esa oportunidad llegó a ofrecer a un compañero el traslado a un año superior si permanecía en su taller. Se siguió así, con permanentes emigraciones de sus clases, interrumpidas por su viaje a Europa en 1951. Es al volver de su viaje, 1952, que surge nuevamente, con igual fuerza y características, un nuevo conflicto con sus alumnos. Agravado, ahora, porque en su ausencia, en 1951, los estudiantes habían conocido el trabajo de otro profesor. Y en la comparación el Sr. Aguerre se presentó más pobre aún de lo que hasta ese entonces había sido considerado. El Sr. Aguerre se ha señalado por la total falta de un programa o plan de trabajo. Este primer cargo es de fundamental importancia, porque es elemental necesidad en cualquier docente, un plan que determine los grupos de experiencia y el orden

6

en que se realizarán las actividades de cada uno de esos grupos, a fin de cumplir sus propósitos educativos. Pero el Sr. Aguerre nunca se señaló ningún propósito, o se guardó bien de exteriorizarlo. En ninguna oportunidad ha hecho notar que los modelos o temas propuestos respondieran a un valor -- formativo. Mostrando su clara ineptitud, aprovechó siempre los modelos de los profesores de la tarde, que es lógico suponer seguían un plan que respondía a otros alumnos y a otros propósitos. No sabe, y no lo ha aprendido a pesar de sus años en la Escuela, que para aprender el alumno debe ver la relación que hay entre su actividad y sus propósitos. No sirve para nada lo que se realiza sin una concepción clara de su significado y de las consecuencias y posibilidades que implica. Es imprescindible un programa estructurado en base a trabajos motivados por problemas significativos, y que proporcione los conocimientos y procedimientos necesarios para resolver cada uno de dichos problemas.

Son estas las críticas fundamentales, ya que es lo mínimo exigible a un profesor; pero entremos un poco -- más en detalles.

Su corrección carece, siempre, de un valor normativo. No permite, no -- proporciona una línea de conducta para proseguir la búsqueda plástica. Nunca entendió las diferentes aptitudes y capacidades. Su corrección, si así puede llamársele, se reduce a la crítica más primitiva: un análisis de -- proporciones. Una descripción de defectos sin su correspondiente fundamentación es inútil. Un alumno, aunque conozca su error, si no se le señala su origen y/o su solución, se encuentra igualmente desorientado. El -- conocimiento del error, por el error

en sí, no tiene valor pedagógico, pero sí desorienta y confunde.

Su labor, desde el punto de vista técnico, también ha sido nula. Está fresco en el recuerdo de algunos compañeros sus clases de dibujo a pluma, consistentes, únicamente, en una demostración muda y fugaz de su destreza personal.

Otro de los cargos fundamentales que puede efectuársele es el de su -- escasa formación teórica. En muy pocas oportunidades realizó la charla de pintura tan común en los demás talleres. En una ocasión prometió -- una charla sobre Gauguin, que consistió en la lectura de un artículo de un periódico centroamericano sin agregar de su parte absolutamente nada, salvo que se trataba de un pintor -- que "recién comenzaba a comprender". Más recientemente, cuando se gestó -- este movimiento, le fué solicitada -- por sus alumnos una clase teórico -- práctica sobre composición. Se redujo a leer una traducción de un capítulo del "Tratado de la Figura", de Lothe. Sin negar la validez del pensamiento de Lothe, es innegable que un profesor no puede recurrir constantemente a escritos para salvar su gestión. Y fueron estas sus dos únicas charlas en los últimos años, salvo otras sobre temas triviales o sus intimidades, que no hicieron más que desprestigiarlo como profesor y como hombre.

El Sr. Aguerre no enseñó nunca -- composición, o, siendo menos exigentes, una simple estructuración del -- trabajo. No ha sabido inculcar un mínimo respeto por el rectángulo de papel en que se efectúa el trabajo. Por el contrario, en una oportunidad debido a que un dibujo no cabía dentro de la hoja, hizo agregar una tira am

(Pasa a pág. 17)

HISTORIA DEL ARTE

INTRODUCCION A LA



La historia del arte es una de las más bellas creaciones del siglo XIX y del comienzo del XX. Civilizaciones desconocidas nos han sido reveladas por los viajes de exploración, por las búsquedas y por el estudio de las ruinas. Y hasta los viejos pueblos que imaginábamos conocer se nos muestran bajo aspectos nuevos. Hasta la misma Grecia se ha enriquecido de bellezas que no sospechábamos. Al mismo tiempo las grandes naciones modernas, aplicándose al examen de su pasado artístico, aportaron un método y un espíritu crítico que les permitieron comprender su verdadero carácter y escribir su historia. Los ojos se han abierto a bellezas olvidadas; es así que Francia, cuyos magníficos monumentos de la Edad Media habían sido desconocidos por largo tiempo, ha reconquistado las obras maestras de su arquitectura y su escultura. Profundizando más en el estudio de las artes del pasado, no se tardó en notar que los pueblos no habían estado nunca aislados y que tenían unos hacia otros deudas de reconocimiento. Grecia, a pesar de su genio deslumbrados, no ha creado todo, y la vemos aprender de las escuelas de Creta y Asia. Pero Asia a su vez debía recibir las lecciones de Creta, y se sabe hoy que son los artistas griegos de Bactriana que esculpieron las primeras imágenes de Buda y fijaron su tipo para todo el Extremo Oriente; de manera que las estatuas de los templos de China conservan algo del sello helénico. Persia, heredera de Caldea y de Asiria, fué también una educadora para los pueblos vecinos. Dio a China procedimientos técnicos y formas; inspiró el arte decorativo de las tribus nómades que recorrían las estepas de Siberia y el



8

los Goths de los bordes del sur del Mar Negro, que lo transmitieron a todos los pueblos germánicos. Los grandiosos monumentos de ladrillo del valle del Tigris y del Eufrates reaparecieron en Roma en tiempos de los emperadores. Más tarde -- las antiguas iglesias de Anatolia y de Armenia, al igual que las mezquitas y los palacios del Islam, recibieron de Mesopotamia y de Irán los elementos de su arquitectura. Estos cambios no han cesado nunca; es así que la Europa entera acogió el arte gótico creado por Francia como acogió el arte del Renacimiento creado por Italia. Es pues necesario hoy, si se quiere conocer el arte de un país, conocer el arte de todos los países y de todos los tiempos.

La historia del arte cementa y enriquece la literatura y la historia. El arte griego, por ejemplo, tal como un siglo de búsquedas nos lo hace conocer, confirma magníficamente todo lo que los poetas y los filósofos de Grecia nos han enseñado del genio helénico. Esa armonía de los números, donde Pitágoras veía una revelación divina, la reconocemos en el templo griego, cuyas relaciones son tan perfectas que parece ofrecer a la ciudad el modelo de sus leyes.

Francia, que tiene una de las literaturas más ricas de Europa, parece haberse expresado allí toda entera; pero, qué poeta del siglo XIII podría dejarnos presentir el sublime impulso de nuestras catedrales? Ronsard y Du Bellay han sabido expresar la belleza antigua por formas tan puras como Jean-Goujon esculpiendo las ninfas de la Fuente de los Inocentes.

Cuando Chateaubriand escribía de Roma a Jaubert: "Madie ha comprendido nada hasta ahora", olvidaba a Claude Lorrain bañando los palacios romanos en la luz de oro de la tarde y a Peussin encuadrando la leyenda y la historia en las líneas soberanas del horizonte latino.

Hay en el siglo XVIII aspectos exquisitos de nuestra civilización que la literatura no deja adivinar. Esa obra maestra que es un salón del tiempo de Luis XV con sus tallas en maderas y sus muebles cuyas líneas ondulan sin la menor falta de gusto, es la expresión misma de la sociedad más refinada que el mundo haya conocido. Hay países que no se han revelado más que por su arte. No es por sus escritores, sino por sus pintores, que Holanda ha manifestado genio. Es Ruysdaël que ha expresado su melancolía. Pieter de Hesch su amor a la casa. Rembrandt la profundidad de su sentimiento religioso y su más alta poesía.

Por el arte nos encontramos sin esfuerzo en comunión con

todos los pueblos. El arte es una -- lengua universal. Lo que llamamos hu -- manismo no tendrá todas sus virtudes más que cuando a la enseñanza de los poetas, de los filósofos, de los his -- toriadores, se agregue la de los ar -- tistas. El arte tiene una virtud edu -- cadora a la cual ciertos espíritus -- son tan sensibles como a la de las -- letras. El gran artista nos revela -- la belleza del mundo y nos hace con -- prender lo que no sabemos ver.

Porque el artista verdadero con -- serva toda su vida las frescas sensa -- ciones de la infancia y el don de ad -- mirar.

El escultor del siglo XIII recoge entre los escombros una de esas hu -- mildes plantas que se aplastan con -- el pie, se maravilla con su belleza monumental y decide honrarla hacien -- do con ella la grandiosa decoración



REMBRANDT
(1606-1699)

de sus cornisas. Nos enseña así que la -- belleza está por todos lados pero que no se revela más que al amor. El artista no nos da razones como el filósofo: se con -- tenta con admirar y con revelar. El es -- cultor contempla todas las partes del -- cuerpo humano como otras tantas maravi -- llas, y Benvenuto Cellini prescribe a -- su alumno dibujar con el mayor cuidado el hueso sacro "porque -- dice -- es muy bello". Detrás de lo que se ve, un gran pintor nos deja adivinar lo que no se ve. Rembrandt interpreta el rostro de sus mo -- delos con una simpatía tan profunda que le hace aflorar el alma. El arte se con -- vierte para cada uno de nosotros en lo -- que ha sido para el artista: una escuela de respeto.

Todo nos instruye en las grandes obras de los maestros. Nos dan las mismas lec -- ciones que los grandes libros clásicos. -- Virgilio y Racine no nos enseñan mejor -- la virtud de la composición y la belleza del orden que Rafael disponiendo con su



LEIMBRUCK

arte supremo los grupos de la Escuela de Atenas. En los maestros cada línea es de esencia espiritual y el estudio de su estilo es tan fecundo como el del estilo de los grandes escritores. El arte es una lengua que tiene sus leyes como las que hablan los hombres.

Los beneficios de la obra se extienden bastante más allá del individuo: ella penetra todo un pueblo y contribuye a formar lo. Los escultores griegos dando un cuerpo a la mitología, representando a los dioses bajo una forma más y más noble, -- creando a Zeus como el símbolo de la bondad creadora y a Atena como el símbolo de la inteligencia, haciendo de Apolo la imagen de la poesía y de Afrodita la imagen de la belleza, -- esos artistas de genio han creado en gran parte la religión griega. El cristianismo hubiera podido privarse de la ayuda del arte porque la belleza que traía al mundo era de otro orden. Pero, sin embargo, qué alivio han encontrado las almas en las estatuas y los vitrales de la catedral y en los cuadros de Fra Angelico, donde la humanidad aparece justificada por la redención!! He ahí porqué el Papado, profundamente convencido de los beneficios del arte, no ha cesado nunca de luchar contra los iconoclastas.

Entre los artistas hay pocos que tengan una parte tan grande en la educación del pueblo como los arquitectos, elevando en medio de una ciudad templos y palacios que han de durar siglos. Su responsabilidad es inmensa. El transeúnte que pasa todos los días al lado de los monumentos recibe de ellos impresiones que influyen a la larga sobre su sensibilidad. Quién podría pretender que el carácter y el gusto parisinos no deban nada a los arquitectos que elevaron las torres, las cúpulas y los arcos de triunfo de París, que dibujaron sus plazas y trazaron sus avenidas, iluminadas como su río por el sol de la tarde?

Los museos de las grandes capitales de los cuales tan mal han hablado los "delicados" son para los pueblos los lugares de iniciación, donde las generaciones se forman y se afirman. El Museo del Louvre donde las más altas civilizaciones están representadas, ha fortificado en los franceses su gusto por lo universal. Hay obras de arte a las que debemos tanto reconocimiento que ellas parecen formar parte de nosotros mismos. Todo París se emocionó cuando supo que le habían robado "La Gioconda".

Pero sucede que esas obras maestras que nos enriquecen, -- nosotros las enriquecemos a su vez. Cada una de las generaciones que pasa delante de ellas, descubre un sentido nuevo y bellezas ocultas. A fuerza de ser contempladas y comentadas, las obras maestras se cargan de un flúido magnético que se vuelve más activo y bienhechor. Para comprender las maravillas que el arte ha acumulado en todos los países es necesario estudiar toda la historia del arte.--

EMIL MALE
de la Academia
Francesa, espe
lista en Arte
Cristiano Prim
vo, Bizantino,
Románico y
Gótico

Para "TALLER", con simpatía.-

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE Y LOS ARTISTAS

Del libro

"Exposición de Pintura"

Ed. Argos, B.A.

En su primer encuentro con la obra de arte, la crítica atiende las proposiciones que de ella emergen y analiza la expresión del artista, verificando la correspondencia de continente y contenido. En esta relación de la exterior carátula y su íntimo decir, reside el problema de la verdad de la obra de arte y la primera preocupación de la crítica: declarar la autenticidad.

La expresión es la encargada de animar, dar vibración y verdadero esplendor a la obra de arte. -- Cuando se dice que en este cuadro o estatua, la emoción es desde adentro hacia afuera y que por eso vale, es que se quiere señalar que desde la intimidad de las partes surge el soplo animador de la belleza que esplende más allá de la estructura total de la obra. La correspondencia de proposición y expresión debe existir y la primera estará como guiando la articulación de la última. En el ajuste de ambas y -- más aún, en el desborde de la expresión sobre los manifiestos propósitos es donde se afinca el estudio de los valores y de las calidades.

Aceptada la creación de una nueva verdad en el arte, la crítica, gozosa de su descubrimiento, revelará las intenciones altamente cumplidas, anotando estos resultados, traduciéndolos con equivalentes -- palabras en su emoción, ordenándolos y jerarquizándolos hasta lograr la cifra de distinción de la obra de arte.

Este luminoso ente que la crítica ha aislado, qué causas lo han hecho nacer? resultado de qué clima -- personal o ambiental? y también, cuáles serán sus -- docencias y qué nuevo fervor podrá despertar? Es el momento de reunir la obra con el tiempo, de situarla.

La cultura y erudición imprescindibles en el crítico de arte pueden dejar buen testimonio al estudiar los antecedentes que ocurren en la creación de una obra, pero la crítica de arte que ante todo debe ser útil en su vivencia más importa que intuya -- las consecuencias y las proyecciones que han de favorecer a sus contemporáneos.

LAS personas de juicio naturalista o primario -- adoptan una posición de defensa de lo clásico: o -- gustan comprobar la exactitud natural de las repre-



sentaciones o la correspondencia de una obra con otra ya conocida y consagrada. En ningún caso les interesa la creación sino solamente la repetición y buscan las semejanzas y no las distinciones. Admiten que lo clásico se disminuya, pues observan que únicamente de cuando en cuando pueden darse las existencias de geniales personalidades como las de un Rafael Sanzio, de un Ticiano Vezellio, de un Diego de Silva y Velázquez o un Jacobo Robusti, llamado Tintoretto, pero no transigen jamás en que sus estilos, generalmente comprendidos a través de los moldes de los imitadores puedan ser modificados.

Si se nos advierte frente a la obra de Daumier que hay una influencia de Goya, es imposible no reconocer la presencia del genial aragonés en la producción del formidable humanista romántico; pero inútil es traer el dato a colación en el momento en que Daumier nos está emocionando, precisamente porque en Daumier, como en todo artista verdadero, sus obras valen por lo que en integridad se distinguen, es decir, por lo que se aleja de las demás con jerarquía.

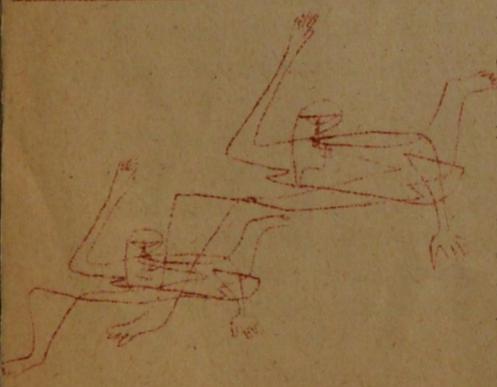
OBSERVEMOS de lejos para atender sin confundirnos la proclama de propósitos del artista; luego miremos de cerca comprobando si el misterio de un esfumado es infinitud como en Corot o confusión, simple nebulosa, como en la serie de sus bituminosos discípulos; si la fineza que aparentan expresar los grises no es debilidad y en vez de ser desarrollo orquestado del color, es ausencia del mismo; si las grandes formas que proclaman los neo-mategnistas son ciertas, miremos simplemente en este caso si el globo del ojo de una figura gira avanzando hacia nosotros.

EL arte social en su verdadero sentido, como aprovechamiento inmediato de la obra de arte por el pueblo, es en verdad laudable y de necesidad que la crítica de arte lo destaque y apoye; pero reclamar una militancia premeditada del artista en el terreno de las ideas sociales es sólo una ambición de políticos. Arte social, misión social del artista, la van cumpliendo sencillamente hoy mismo -- aquí aquellos artistas que definen las agonías para nosotros ocultas o sentidas inefablemente por los lugares donde se desarrolla nuestra vida. Por ellos mirará el pueblo, gozando y comprendiendo como un solo artista este joven paisaje de América tan virgen de interpretaciones.

TERMINAR una obra de arte es aclarar totalmente la revelación de su forma; en consecuencia: el valor de un artista se mide por lo que puede sostener aislada, distinguida y pura, la revelación de una nueva forma hasta expresarla totalmente aclarada.

CULTURA es el resultado presente y vivo del conocimiento de las cosas; sabiduría es lo mismo, pero después de haber olvidado el proceso del conocimiento. Y personalizando: en el hombre culto hay todavía una dependencia del conocimiento de las cosas; en el sabio ya todo es sustancia de su ser.

SI algo caracteriza el dibujo del niño es la levedad de su tránsito, tan tocado de gracia como de fu-



KLEE
1931

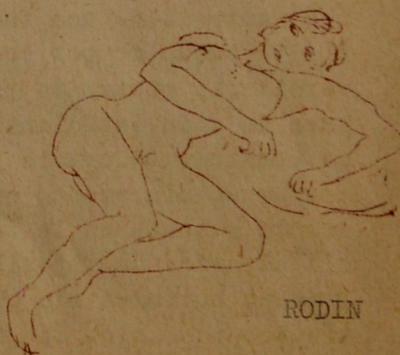
gacidad. El niño dibuja su impresionabilidad virgen, de continuo asombrada en registrar descubrimientos, y traza las imágenes con las que su fantasía sin límites le compone una visión del mundo ya reclamada de los primeros momentos. La intrepidez en la expresión y los imprevistos de inhabilidad en la ejecución, complementan los muchos atractivos del dibujo del niño. Desearíamos que estos encantos fueran permanentes, pero evidente es la inconsistencia de la obra. A su tierna edad le está vedada al autor la experiencia que advierte la forma, ahinca en ella y la fija; el niño no es experimentador, sólo es impresionable. Desearíamos que sus hallazgos de magia fueran llevados al conocimiento, trascendidos por el conocimiento... Esta ha sido la curiosa labor del pintor suizo-alemán Paul Klee.

EL arte francés disuelve el natural en sensaciones y la vida aparece en sus obras como un sutil reflejo; el arte italiano, idealista, multiplica los cánones de belleza. Después que en el museo hemos mirado largamente una y otra escuela, advertir las salas de pintura española, donde la realidad externa es tangible y no está callado el discurso verista, nos resulta tan particularmente gustarlas, como el que se nos sirva un plato de legumbres frescas en medio de un banquete de finos preparados.

EL ARTE COMO EVASION Y EL ARTE COMO INCITACION. Dos posiciones son perfectamente distinguibles respecto a la utilización de la obra de arte. Para unos, para los más, la contemplación de la obra de arte es un medio de evasión, balsamo para dolores, distracción suprema. Hay quienes exigen a la obra de arte de evadirlos de lo habitual, de apartarlos de la aridez de las luchas. La obra de arte es así considerada como un grato desvarío o ilusión, adquiribles para cortos instantes de placer íntimo y otros de vanidad frente a los demás. Cuanto más alejada del momento y del ambiente el ensueño es mayor y más rinde a ese destino la obra de arte. Por aquí se plantea y se resuelve una vez más interesadamente, la polémica de antiguos y modernos. Quienes piden al arte una misión de fuga de las contingencias, rechazan particularmente la inquietud del artista viviente, temiendo que alcance y contagie sus diarias labores. Para otros, para los menos, la obra de arte es lo que debe ser: gozo de altas armonías cuyo conocimiento buscamos para cultivar, embelleciéndola, nuestra conducta de vida.

EL dibujante periodista dibuja encima del papel; el dibujante de arte dibuja dentro del papel. El primero toma las líneas de fuera y las aplica sobre un papel; el último intuye las líneas en el papel y solo trabaja en sacarlas a la luz; precisando a la luz del papel.

(continúa en la pág.14)



RODIN

CONCEPTO DE ARTE MODERNO. Definir, y así también -- aceptar o rechazar como concluyente el arte moderno, en base al arte de hoy, por los resultados de nuestro momento actual, es caer en la torpeza de detener, de inmovilizar, lo que precisamente se valora y más aún se valoriza por su dinámica actuación. El arte moderno es por esencia dinámico: nace de una libertad; muévase en sí mismo; agita en su derredor. Su aparición sorpresiva conserva vibrante la alegría de evasión de las viejas prisiones y palacios enraizados. Todo es potencia nueva y fresco respirable. El arte antiguo es de imponente estática. Nos aquieta, nos aísla y queda en nuestra intimidad prudentemente respetado hasta que un solitario de genio, un artista que tiene derecho a usarlo, lo retoma y hace con él un nuevo arte moderno de fervorosa irradiación.

JOSE PEDRO ARGUL



MATISSE

EDITORIAL (viene de la pág. 4)

//rios - a los intereses de los agrermiados.

Hacemos, pues, un llamado a la acción gremial y al esfuerzo solidario para bien de todos y de cada uno. Para bien de todos, porque juntos podremos construir una verdadera escuela de Bellas Artes; y en beneficio de cada uno ya que al calor de un fuerte compañerismo, de un humano gremialismo es indudable que se enriquece el individuo.

NUESTRO PASE... (viene de la pág. 2)

//hombre.

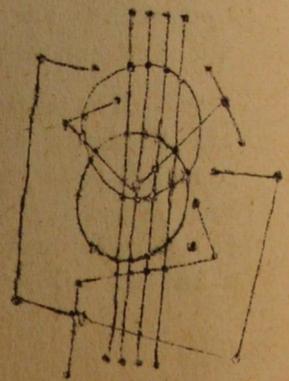
El arte tiene una función educativa y ella puede romper esa formación universitaria puramente profesional que hace de cada estudiante un esclavo de su técnica. La crisis que sobrellevamos se ve claramente en el desconocimiento y hasta en la insensibilidad hacia el arte. Es imposible hablar de grandes culturas sin un movimiento artístico paralelo. El juicio de ellas está dado por su arte.

El arte es una necesidad humana básica, que es desatendida. Necesita un

sica, que es desatendida. Necesita un ambiente culto, sensible, que hoy no tiene y que dentro de la universidad puede lograrlo por el carácter de ésta como rectora cultural de nuestro medio.

En resumen, sostenemos nuestra incorporación a la Universidad en base a una labor a desarrollar. El pase no es nuestro fin, dentro de ella lucharemos con los órdenes progresistas por la concreción de nuestros ideales.

PICASSO 1926





dufy
(1878-1953)

La información telegráfica
MURIO HOY RAOUL DUFY.

LONDRES, 23.- Fué a consecuencia de una crisis -- cardíaca, consecutiva de -- una congestión pulmonar, -- que el famoso pintor Raoul Dufy falleció esta mañana en su propiedad de Forcalquier. Nacido el 3 de junio de 1878 en El Havre, -- desde muy joven se trasladó a París, donde frecuentó la Escuela de Bellas Artes. Habiendo conocido a Matisse, se adhirió al grupo formado por Albert Matisse, Othon Friesz, Maurice Vlaminck, Picasso. Muchos años los pasó viajando, sufriendo en sus últimos años de artritis articular. Partió en 1950 para los EE.UU., a fin de someterse a un tratamiento.

Curado, regresó a Francia en 1951 y prosiguió su actividad.

Dufy ha llegado a obtener un lenguaje sumamente personal por medios estilísticos en extremos originales.

Sus comienzos se hallan relacionados con el impresionismo. Dada su ciudad natal, el puerto de El Havre, su pasaje por esta disciplina era inevitable. Fué este puerto el elegido por el impresionismo marino, atraído por el espectáculo del puerto lleno de actividad y color.

Con este espíritu entra en la Escuela de Bellas Artes de París, concurrendo al taller de Bonnat. Allí conoce a Matisse, hecho de mucha importancia para su carrera.

La revelación de su propio temperamento la logra delante de un cuadro de Matisse, "Lujo, Calma y Voluptuosidad", que le hará decir: "Yo he comprendido todas las nuevas razones de pintar, y el realismo impresionista perdió para mí su encanto en la contemplación del milagro que la imaginación introduce en el dibujo y en el color". Desde este momento su pintura se -- valdrá más de los recursos de la imaginación -- que de la observación directa. Así dirá Dufy: "La debilidad de la materia obliga a hacer de la pintura un arte de sugestión y no un arte --

sensible". No se atiene a lo sensible pero se entrega a imaginar sobre la base de lo que ve, lo que lo hace desembocar en un neocostumbrismo. No es objetivo sino que vuelve a crear un espectáculo nuevo, cuya representación será la exteriorización de un temperamento delicado, impulsivo y dinámico.

Dufy, al igual que Matisse, ha logrado intelectualizar la sensibilidad y por eso sus formas denuncian la lucha entre el desorden que produce el permanente suceder de las imágenes insensibles y el orden impuesto por la inteligencia.

Descompone los cuerpos en una sucesión de imágenes lineales. Dinamiza a la imagen; todo es demasiado precipitado y por lo tanto pierde consistencia y se hace incorpóreo.

Esta dinamización de la imagen en el plano, lo arrastra a la más original innovación en su pintura; la independencia del trazo y el color. Con ambos elementos crea Dufy una especie de contrapunto; el trazo canta una melodía llena de movimiento, mientras el color - a veces absolutamente plano y rajante, a veces con una valoración tonal - ensaya otro canto. Para él la línea y el color constituyen dos melodías que se superponen sin encontrar mayores puntos de apoyos recíprocos. De ahí deriva el encanto primitivo de su expresión y la claridad de su escritura.

En lo que respecta al color, Dufy desde un principio se manifestó partidario de la construcción por tonos intensos. No sólo los mantuvo mientras formó parte del movimiento "fauve" sino que fué uno de los únicos que permaneció fiel al uso del color puro, luego de la disgregación del movimiento. Este uso de los colores puros se ha acentuado aún más en sus obras más recientes, en las que dominan los azu

les, los rojos, o los verdes más puros. Tendrá éxito con este procedimiento que consiste en elevar los tonos al extremo y, lo que es más audaz aún, unirlos sin el recurso de zonas neutras.

Por otra parte Dufy no olvida el juego de los contrastes coloreados; cuando un tono oscuro toca uno claro, no vacila en señalar el último con algunos círculos más oscuros para acentuar o amplificar la resonancia.

Tampoco el trazo es carente de color en la pintura de Dufy, y se puede decir que Toulouse Lautrec, quien le mostró las posibilidades expresivas del color que se adelgaza en la línea.

El hecho de que por medio del trazo pudiera sugerir los objetos más que representarlos, la característica planista de su obra, que eliminaba toda perspectiva hacían inevitable el intento de pintura mural. Lo llevó a cabo y a pesar de que su pintura no poseía elementos que negaran el muro, fracasó. El resultado parece no haber sido muy feliz debido a que sus murales no son resultado más que de la traslación al muro de sus pinturas de caballete, agrandadas. Su grafismo dinámico y espontáneo, de gran expresividad a corta distancia, y limitado por el marco, llevado al muro, para ser visto a gran distancia, se debilita por carecer de un plan ordenador; ya sea mental o intuitivo, decora la tela, pero de ningún modo permite que la tela decore un espacio arquitectónico asimilándose a él.

Si Dufy no se adapta al muro, se presta en cambio para la ilustración y ciertos géneros decorativos, como los papeles pintados, tapicerías y telas estampadas. En este amplio campo ha tenido gran éxito, al cual con

tribuyó sin duda el hecho de que se haya tenido que ganar la vida durante mucho tiempo haciendo tapas de revistas, dibujos de telas y de todo cuanto le cayera a mano. Esto hubiera bastado a otro que no fuera Dufy para adocenarlo, pero constituyó para él un valiosísimo aprendizaje que le permitió ser más libre en este tipo de expresión.

Por último vamos a hacer referencia a los temas preferidos por Dufy. En general están todos relacionados con los placeres mundanos. Gusta representar grandes muchedumbres reunidas en hipódromos, conciertos, desfiles, plazas, etc.

Se ha tildado de superficial el arte de Dufy; pero para que tenga profundidad la pintura debe tenerla el artista. Dufy no es más que un mero espectador de la vida, justamente en momentos en que la actitud no parece legítima. Pero aquí entraríamos a juzgar al hombre y no a su obra. Su pintura es fiel reflejo de su actitud y no pretende esconderla ni disimularla. De ahí su valor como pintor; hay en su pintura una perfecta adecuación de la forma al contenido; si el mensaje es superficial le corresponde una forma simple en sus elementos y casi primitiva. Esto es lo que le permite ser algo más que un cronista gentil de nuestro tiempo.-

M. A. B.

Nuestras horas son minutos
cuando esperamos saber,
y siglos cuando sabemos
lo que se puede aprender.

ANTONIO MACHADO.-

EN CONFLICTO.... (viene de pág. 6)
//pliatoria de papel. Más recientemente, otro compañero le presentó un autorretrato en el que la proporción del tórax en relación a la longitud de la cabeza era equivocada y le aconsejó para que el trabajo alcanzara su plenitud estética que le podara el trozo correspondiente.

Todo esto conforma necesaria y suficientemente un panorama de nulidad pedagógica, que contribuyen a enriquecer su lenguaje y pobreza de expresión, de lo que son prueba irrefutable sus últimas notas enviadas al Consejo. Y que él ha querido disimular con su conocida técnica del halago ("seguí así que -- vas bien"), que consiste en elogiar constantemente al alumno.

Ahora bien, los estudiantes lucharemos porque el Sr. Aguerre no integre la Escuela, pues su actuación nos dice a las claras que es y será un elemento negativo. Además, una renovación efectiva de la Escuela, que abordamos con el nuevo plan de estudios, exigirá un cambio fundamental y sincero en la labor de las personas que la constituyen. Por brillante que sea el plan de estudios que se elabore, nada se conseguirá en el sentido de una renovación efectiva, si los profesores no comprenden las fundamentales consecuencias sobre su propia conducta docente que el plan traerá aparejadas. EN EL CASO DEL SR. AGUERRE, CONOCEMOS SU TOTAL INCAPACIDAD, QUE LO INHABILITA PARA CUALQUIER REALIZACION POSITIVA EN EL TERRENO DOCENTE.-

AFILIESE A LA ASOCIACION

JOVENES NOVELISTAS DE ITALIA

A mí se me presentan las novelas de Moravia, de Piovene, de Pratolini, de Alvaro, como configurando un poderoso realismo, el neorealismo italiano. Poesen ciertos puntos de contacto con la otra robusta novelística de hoy, la nueva novelística inglesa; ambas toman al toro por las astas; Graham Greene va directamente al problema del pecado y del mal como Moravia va directamente a las cuestiones más profundas de la conciencia moral; pero la novela italiana alcanza estratos más generales en el planteo de lo particular. La novela italiana es más específicamente novela, porque su expresión es más rica de jugos. Al decir esto quiero decir que su visión se nutre densa y directamente en las fuentes comunes, Greene ejerce una concepción no más restringida pero sí más particular de la persona humana. Los tipos de Moravia tienen más especificidad: su coeficiente genérico es mayor.

Cuando leí "Gli Indifferenti" me pareció hallarme ante un acontecimiento verdaderamente grande. Era una novela de asunto terrible pero estaba terriblemente bien hecha. Traía de nuevo lo mejor de lo antiguo: un modo de encarar la novela, de apropiársela, de asirla, que era el modo de la novela ciclópea, el modo de un Fielding, o de un Goncharov. No importa que en "Gli Indifferenti" el tema quedara brutal e intrínsecamente irresoluto, que la tragedia cernida en sus páginas no acabara de desarrollarse: lo importante era en ese libro la aparición de un lenguaje virilmente capaz, enérgico, pleno, en su enfrentación y su choque con la indómita peripecia. El extraño sistema de puntuación utilizado por Moravia significaba ya una conciencia poderosa de las necesidades del movimiento re-

presentativo, lo cual equivale a decir de las necesidades de la tragedia.

Italia salió de los infaustos capítulos fascistas y de su epílogo, la guerra, como una criatura de la zozobra: viendo la vida con más necesidad de ver que cuanto la viera nunca. Sus novelistas han visto la realidad con esos ojos intensos y potentes. Todo el retoricismo anterior aparece enérgicamente barrido por estos cuerpos creados que necesitan avanzar, por estos libros vivos, corpulentos y poéticos, que traen a la novela contemporánea muchos de los jugos que genéricamente le faltaban.

Piovene y Moravia son los más afines a mi sentimiento de la novela y a mi modo de concebir la estructura y la acción, la peripecia y la sustancia. Moravia ha dado con Agostino el ejemplo de lo que se puede hacer con un tema limitado cuando se es dueño de un instrumento como el suyo. La Romana, que procede de Moll Flanders de De Foe como la Peste del francés Camus procede del Journal of the Plague Year (1722) del mismo De Foe, sufre viscosidades temáticas que confunden algunos aspectos de la acción pero que no perturban en modo alguno la ostentación de facultades instrumentales extraordinarias. Y algunos de los cuentos de Moravia, exentos de las coquetterías solitarias a que se dedican algunos narradores de menor poder, son obras maestras de exactitud y tiempo en la resolución.

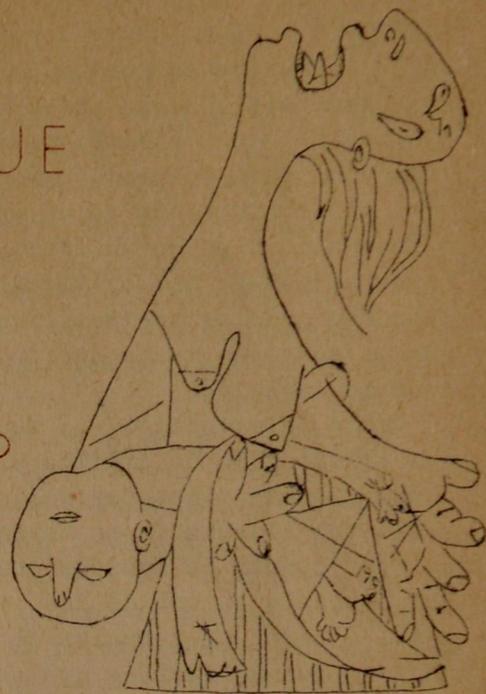
Estábamos habituados en los últimos años, después de haberse producido los tres máximos portentos del siglo - la obra de Joyce, la obra de Proust y la obra de Kafka - a la postre de la gran lección de fuerza y belleza de la novelística norteamericana-

Por considerar de suma actualidad, tanto la obra de Camus como el problema español, creemos oportuna la publicación del presente artículo, sobre todo teniendo en cuenta los últimos hechos referentes a este último asunto.

Se ha permitido la entrada de la España franquista en la UNESCO, dando así el espaldarazo definitivo que hace de Franco un defensor de la "democracia".

Nuestro gobierno ha reconocido diplomáticamente al régimen franquista, olvidando de esta manera al pueblo español, que vive sojuzgado, y olvidando también a nuestro pueblo, que repudia esa tiranía miserable. Se han iniciado relaciones con un gobierno y se han roto con un pueblo. España no es Franco y sus cortesanos, España es todo lo que se ha olvidado o se ha querido olvidar: dolor, lágrimas y sangre de un pueblo heroico que espera confiado en que tantos sufrimientos tendrán sus frutos en una España justa y libre. Las democracias dan armas a un dictador para convertirlo en demócrata, pero lo único cierto, lo dolorosamente cierto es que "desde hace quince años el franquismo apunta hacia el pecho y el rostro de los españoles libres" y de todos los hombres que aman la libertad.

¿POR QUE EN ESPAÑA?



(Traducido por A. R. y H. F. M., redactores de "Marcha")

El estreno en París por la compañía de Jean Louis Barrault de la obra de Albert Camus "L'Etat de Siege" - versión teatral de su obra "La Peste" - provocó una encendida polémica.

Gabriel Marcel, que había votado a "La Peste" para el "Prix de la Critique", censuró la pieza desde "Les Nouvelles Littéraires", por algunos cambios introducidos con respecto a la novela, y muy especialmente por haber trasladado su acción desde Orán, donde transcurría la obra original, a la ciudad española de Cádiz y al clima de la tiranía franquista. Desde "Combat" contestó Camus con el artículo que traducimos aquí.

En ocasión de su reciente viaje manifestó Camus una particular preocupación porque estas páginas fueran conocidas en los países de lengua española. Cuando le solicitamos una colaboración para la página literaria de "Marcha", eligió entre todos los artículos del volumen que en breve publicará Gallimard, e insistió sobre su especial interés de que fuera publicada en Montevideo. "Es de los temas que más me apasionan y al que quiero dar mayor difusión", fueron, en laborioso español, sus palabras.

A.R. y H.F.M.

Contestaré aquí sólo dos pasajes del artículo que usted consagró a "Estado de Sitio" en "Les Nouvelles Littéraires". No quiero responder de ningún modo a las críticas que usted u otros hayan podido hacer a dicha pieza, considerada como obra teatral. Cuando uno permite la presentación de un espectáculo o la publicación de un libro, se coloca en situación de ser criticado y acepta la censura de su tiempo. Y entonces, aunque se tenga mucho que decir, es necesario callarse.

Usted, sin embargo, ha sobrepasado sus privilegios de crítico al asombrarse de que una pieza teatral sobre la tiranía totalitaria fuese ubicada en España, por cuanto la hubiese encontrado mejor colocada en uno de los países del Este. Y usted me devuelve el derecho de hablar, cuando escribe que encuentra en ese cambio falta de valor y de honradez. Es verdad que usted es lo suficientemente generoso como para pensar que no soy yo el responsable de esta elección (traduzcamos: es el malvado de Barrault, ya ennegrecido por tantos crímenes). Pero lo malo está en que la pieza se desarrolla en España porque yo lo quise así, y lo elegí yo sólo, después de reflexionar sobre ello. Debo por consiguiente, tomar exclusivamente sobre mí sus acusaciones de oportunismo y deshonestidad. Usted no se extrañará, pues de que en estas condiciones, yo me siento forzado a contestarle.

Es probable además que yo no me hubiese defendido de acusaciones tales (delante de quién justificarme hoy ---- día?) si usted no hubiese tocado un tema tan grave como el de España. Puesto que yo no tengo, verdaderamente, obligación alguna de declarar que no he pretendido adular a nadie al escribir "Estado de Sitio". He querido, simplemente, atacar de frente un tipo de sociedad política que se ha organizado, o se organiza, a derecha y a izquierda, se

gún el modo totalitario. Y ningún espectador de buena fe puede dudar de que esta pieza toma partido por el individuo, por la carne en lo que ella tiene de noble, por el amor terrestre, en fin, frente a las abstracciones y terrores del Estado totalitario, sea éste ruso, alemán o español. Graves doctores reflexionan todos los días sobre la decadencia de nuestra sociedad buscando las profundas razones de este fenómeno. Estas razones sin duda existen. Pero para los más sencillos de nosotros, el mal de nuestra época se define por sus efectos, no por sus causas. Y se llama Estado, policial o burocrático. Su proliferación en todos los países y bajo los pretextos ideológicos más dispares, la insultante seguridad que le proporcionan los medios mecánicos y psicológicos de la represión, hacen de él un peligro mortal para lo que hay de mejor en cada uno de nosotros. Desde ese punto de vista, la sociedad política contemporánea, sea el que sea su contenido, es despreciable. Yo no he dicho otra cosa, y es por ello que Estado de Sitio constituye un acto de ruptura que no elude ninguna de sus consecuencias.

Una vez aclarado esto (Porqué España?) le confesaré que experimento un poco de vergüenza en plantear la cuestión desde el punto de vista suyo. Porqué Guernica, Gabriel Marcel? Porqué esa cita allí donde por primera vez, y delante de la cara de un mundo todavía adormecido en su confort y en su moral miserable, Hitler, Mussolini y Franco demostraron a los niños lo que era la técnica totalitaria? Sí, por qué citarnos allí, donde nos correspondería estar también a nosotros? Por primera vez los hombres de mi edad encontraban allí la injusticia triunfante en la historia. La sangre de la inocencia corría entonces en medio de una

gran charlatanería farisaica que, por otra parte, todavía perdura. Por qué en España? Pues porque nosotros estamos entre aquéllos que jamás podrán lavarse las manos frente a esa sangre. Sean cuales fueren las razones de cualquier anticomunismo - y yo -- las conozco buenas - no podrá éste - ser aceptado por nosotros si se abandona a sí mismo tanto como para olvidar esa injusticia que se perpetúa - con la complicidad de nuestros gobiernos. Yo he dicho tan alto como - me ha sido posible lo que yo pensaba de los campos de concentración rusos. Pero eso no me hará olvidar Dachau, Buchenwald y la agonía indecible de millones de hombres, ni la horrenda represión que ha destruido a la República Española. Sí, pese a la conmiseración de nuestros grandes políticos, es todo esto junto lo que debe ser denunciado. Y no me es posible excusar esta peste repugnante en el Oeste de Europa por el solo hecho de que ejerza sus efectos destructores también en el Este, sobre mayores extensiones. Afirma usted que para los bien informados no es desde España que llegan en estos momentos las noticias más desesperantes para quienes poseen el sentido de la dignidad humana. Está usted mal informado, Gabriel Marcel. Ayer no más fueron condenados a muerte en España -- cinco opositores políticos. Sólo que usted mismo se encarga de estar mal informado, cultivando para ello el olvido. Usted ha olvidado que las -- primeras armas de la guerra totalitaria se empaparon en sangre española. Usted ha olvidado que en 1936 un --- general rebelde levantó un ejército de moros, en nombre de Cristo, para lanzarlo contra el gobierno legal - de la República Española y hacer -- triunfar una causa injusta después

de matanzas incalculables y comenzar - desde entonces una represión atroz que ha durado diez años y que no ha terminado todavía. Sí, verdaderamente, por qué en España? Pues porque al igual -- que muchos otros, usted ha perdido la memoria.

Y también porque, junto con un pequeño número de franceses, me sigue -- ocurriendo que no puedo enorgullecerme de mi país. Yo no sé que Francia haya entregado jamás al gobierno ruso, opositores soviéticos. Eso sucederá, sin duda, pues nuestras "élites" están --- preparadas para todo. Pero en lo que - tiene relación con España nosotros hemos hecho las cosas demasiado bien. En virtud de la cláusula más deshonorosa - del armisticio, nosotros hemos entregado republicanos españoles a Franco, -- por orden de Hitler, y entre ellos, al gran Luis Companys. Y Companys ha sido fusilado. Claro que se trataba de Vichy, por supuesto, y no de nosotros. Nosotros, por nuestra parte, no habíamos hecho más que colocar, en 1938, al poeta Antonio Machado en un campo de concentración, del cual no salió más que para morir. Pero en ese tiempo en que el Estado francés reclutaba verdugos - totalitarios, quién elevó su voz de -- protesta? Nadie. Sin duda, Gabriel Marcel, aquello era bien poca cosa frente al odiado sistema ruso. Y por consi- - guiente - no es así? - qué importa un fusilado más o menos. Y sin embargo, el rostro de un fusilado constituye una -- llaga amarga en la que la gangrena termina por introducirse. Y la gangrena - ha triunfado.

Dónde están, pues, los asesinos de Companys? En Moscú o en nuestro país?. Es necesario responder: en nuestro --- país. Es necesario decir que fuimos -- nosotros quienes fusilamos a Companys, y que somos, por tanto, responsables -

de lo que vino después. Es imprescindible declarar que nos sentimos humillados y que la única reparación posible es mantener vivo el recuerdo de una España que era libre y que nosotros traicionamos tanto como pudimos, desde nuestro lugar y a nuestro modo, que eran mezquinos. Y también es verdad que no hay una sola potencia que no la haya traicionado también, sin más excepción que Alemania o Italia que, ellas sí, fusilaban a los españoles de frente. Pero esto no puede ser un consuelo. Y la España libre continúa exigiéndonos una reparación con la sola fuerza de su silencio. Yo he hecho todo lo que he podido, con mis pocas fuerzas, y eso es lo que lo escandaliza a usted. Y todo cuanto tengo que decirle es que, si yo hubiera tenido más talento, la reparación hubiera sido mayor. La cobardía y el engaño hubiera consistido en transar. Pero me detendré aquí con respecto a este tema y por respeto a usted callaré mis sentimientos. Sólo agregaré -- que ningún hombre sensible debiera -- asombrarse de que, en el momento de elegir un pueblo de carne y de nobleza para oponerlo a las sombras y a la vergüenza de la dictadura, haya elegido al pueblo español. No me hubiera sido posible, por cierto, elegir al público internacional del "Reader's Digest" o a los lectores de "Samedi-Soir" y "France Dimanche".

Pero usted estará ansioso, sin duda, porque le explique qué papel he querido atribuir a la iglesia. Sobre este punto seré breve. Usted encuentra que ese papel es odioso en mi obra teatral y que no lo era en mi novela. Sucede simplemente que en mi novela yo debía hacer justicia a aquellos amigos cristianos que yo encontré durante la ocupación, en un combate que era, ese sí, justo. En mi pie-

za, por el contrario, debía yo decir cuál fué el papel de la Iglesia en España. Y si lo pinté como odioso es porque a la faz del mundo, el papel de la Iglesia en España fué odioso. Y por dura que le resulte a usted esta verdad, consuéllese pensando que la escena que tanto le molesta a usted en mi obra, sólo dura un minuto. En tanto que la que ofende todavía a la conciencia europea, dura desde hace diez años. Y la Iglesia entera se hubiera visto mezclada en este escándalo increíble de los obispos españoles bendiciendo los fusiles de ejecución si, desde los primeros días, dos grandes cristianos, de los cuales -- uno (Bernanos) está hoy muerto, y el otro (José Bergamín) exilado de su país, no hubieran levantado sus voces de protesta. Bernanos no hubiera escrito lo que usted sobre este tema. El sabía que la frase en que concluye mi escena: "Cristianos de España, os han abandonado!!", no insulta vuestro credo. El sabía también que, de decirse otra cosa, o de guardarse silencio, sería la verdad la que resultaría insultada.

Si tuviera que rehacer "Estado de Sitio" volvería a ubicarlo en España: esa es mi conclusión. Y a través de España, mañana como hoy, será evidente para todo el mundo que la condena que la pieza contiene se dirige a todas las sociedades totalitarias. Ello, al menos, no ha sido obtenido al precio de una complicidad vergonzosa. Es de esta manera y no de otra, nunca de otra, que podemos conservar el derecho de protestar contra el terror. Por eso no puedo ser de su opinión cuando usted afirma que nuestro acuerdo es absoluto en cuanto a lo político. Porque usted acepta callarse sobre un terror para mejor combatir otro. Y nosotros somos de aquellos que no quieren silenciar nada.

Es nuestra sociedad política entera la que nos subleva el corazón. Y no habrá salvación posible hasta tanto todos aquellos que valen todavía algo la hayan repudiado por entero para buscar, más allá de las condiciones insolubles, el camino de la regeneración. Es desde aquí para adelante que hay que luchar. Sabiendo que la tiranía totalitaria no se edifica sobre las virtudes de los totalitarios, sino sobre las faltas de los liberales. La frase de Tallyrand es despreciable: una falta no es peor que un crimen. Pero la falta acaba por justificar el crimen y por proporcionarle su coartada. Se hace entonces desesperante para las víctimas y es de esa manera que se torna culpable. Es precisamente eso lo que yo no puedo perdonarle a la sociedad política contemporánea: el que sea una máquina para desesperar a los hombres.

Encontrará usted sin duda que -- pongo demasiada pasión en un motivo tan pequeño. Permítame, entonces, --

por una vez al menos, hablar en mi -- propio nombre. El mundo en que vivo -- me repugna, pero me siento solidario de los hombres que sufren en él. Hallo en ese mundo ambiciones que no -- son las mías y no me sentiría cómodo si tuviera que apoyarme, para recorrer mi camino, en los pobres privilegios reservados a los que se acomodan a él. Me parece, sin embargo, -- que existe otra ambición que debería ser la de todos los escritores: testimoniar y gritar, cada vez que sea posible y en la medida del talento -- de cada uno, a favor de quienes están, como nosotros, esclavizados. Es esta ambición la que usted critica. Y yo no dejaré de rehusarle ese derecho en tanto que la muerte de un hombre le siga indignando sólo en la medida en que dicho hombre comparta -- las ideas de usted.

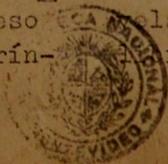
ALBERT CAMUS.--

LOS JOVENES...(viene de la pág. 18)

//na, a una especie de pérdida de los ingredientes vitales de la novela. Una suerte de triste enrarecimiento de género aparecía suplido -- por buen número de ejercicios tan -- refinados como efímeros. En vez de ricos en ingredientes vitales estos libros aparecían más condimentados que sustanciosos, más accidentales que sustanciales, aunque el modo de su accidente fuera exquisito. Tanto da decir que la novela presentaba a la mesa del mundo unos platos más -- valiosos de salsa que de presa, a -- veces presentaba la salsa sola: una salsa en muchos casos -- por llamar -- la así -- principesca; pero por eso mismo como ciertas comidas de prin-

cipes, que dejan al príncipe más engañado que satisfecho, más halagado quizás, pero más hambriento. Mucho -- debe ya la novela contemporánea a estos jóvenes novelistas italianos. Han tomado su arte como una tarea de hombres y no como un ejercicio de "coterie", como una preocupación que compromete las facultades dramáticas -- del ser -- las mejores que tiene y -- las más elevadas -- y no como una distracción de pandilla. Están dando libros caudalosamente sufridos y despiadadamente inteligentes, según la gran novelística de todos los tiempos.

No en vano se vuelve hoy a la novela inglesa original y dos de los -- ros más interesantes de los últi-



mos años, *La Romana* y *La Peste*, remontan su abrevadero a De Foe, ese realista, cuyo genio estaba más hecho de robustez que de sutileza. Nada es casual, ni siquiera en la historia de las artes. Por qué se vuelven a De Foe algunos de los más notables novelistas nuevos de nuestro tiempo? Porque toda su obra estaba -- basada en un genio moral, en la necesidad de construir y de advertir. Como ha dicho un erudito francés sus obras fueron "tratados de ética práctica; y en todas ellas se descubren ejemplos de su deseo de instruir y poner en guardia". -- Los grandes novelistas de todos los tiempos es obvio que son grandes moralistas y ni los Karamazov, ni *El Quijote*, ni *La Guerra y La Paz*, ni el Rojo y el Negro dejan de obedecer a extraordinarios esquemas morales. Lo que no construye en el interior del hombre es efímero; sea en política, sea en arte, sea en economía, sea en el resto de las ciencias abstractas y prácticas.

Los jóvenes novelistas italianos han dado a sus obras una estructura moral y esto presta a su literatura la firmeza que da una buena materia aglutinante. Lo que debemos agradecerles es que humanamente libres, pugnen por conducirnos más allá de los deleites equívocos del ingenio y nos brinden una idea ambiciosa de la moral de los seres humanos.

EDUARDO MALLEA.-

SALVAJADA ...



-Por favor... una vez más!

