

NOTAS DE VIAJE

Por Tomás SEGOVIA

V

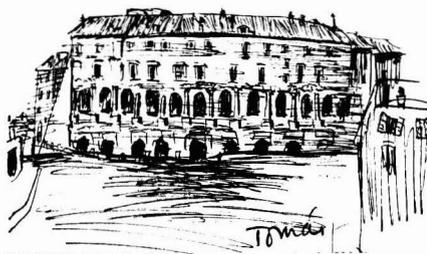
Roma

AVECES, casualmente o no, los símbolos no simbolizan sino que expresan. El símbolo de Roma me parece ser de esos; más que símbolo es una feliz imagen poética, es decir viva. Esa loba tierna, esa fiera maternal, feroz y protectora, armada de sus dientes y de su dulzura, entregada a proteger y alimentar a unos niños desnudos con su violento y delicado amor, con su gesto salvaje y su fértil fila de ubres que dan la sensación de repetirse en número improbable, es casi una plasmación expresiva de Roma misma.

En aquellas calles desordenadas y obstinadas, entre aquellos edificios que amontonan los estilos más dispares y violentos, en una promiscuidad más de madriguera que de ciudad, me parecía sentir palpitar una fuerza animal, y Roma me parecía como una gran fiera suelta por la Historia. A pesar de sus monumentos y sus obras de arte, pocas ciudades hay menos estéticas que ésta. Roma está bien lejos de la perfección de París, de esa unidad de estilo, de ese buen gusto lúcido y cuidado, donde nada rompe la armonía, o son tan pocas estas rupturas que acaban por sumarse al orden. Aquí en cambio todo coexiste, cada cosa tira por su lado, las épocas se amontonan en lugar de fundirse. El monumento a Víctor Manuel, gigantesco pisapapeles o monstruoso bibelot, se apoya casi en la maravillosa Sta. Maria in Aracoeli, obstruye completamente, con su descomunal retórica barata que se ve desde todas partes, una perspectiva sobre la iglesia y el Capitolio que debió de ser de las más hermosas. El barroco más melodramático asoma por todas partes, superpuesto a la antigüedad romana o al más puro Renacimiento. Las fuentes teatrales y retorcidas de Bernini, y algunas más aparatosas todavía, llenan la ciudad de surtidores, al lado de otras como la Navicella, tan pura y delicada. Y presidiendo todo esto, San Pedro se alza en su tamaño tan exagerado que parece un error de perspectiva, grandilocuente y orgulloso, con su horrorosa avenida adornada de una doble fila de faroles del peor moderno.

Y sin embargo toda esta confusión no impide que Roma sea fascinante. Es que su fascinación no está en la armonía sino en la abundancia. Si París es un milagro

Teatro Marcello



de estilo, Roma es también un milagro, pero de vitalidad. Esta ciudad llamada Eterna, donde el turista va a darse un atracón de Historia, a mí no me pareció eterna sino presente, y lo que más me impresionó fue lo poco que toda esa historia agobia a ese presente. Claro que la eternidad bien entendida debería ser precisamente presente, pero no creo que el epíteto se refiera a eso, sino más bien a una supuesta inmovilidad sustraída a la corriente del tiempo. La sensación que produce pasearse por Roma es precisamente la contraria, es la de recorrer una ciudad que navega constantemente en la comba central de la ola del tiempo.

Cuando ve uno esas iglesias barrocas asentadas sobre las ruinas del Foro Romano, o aquel palacete de un gótico de aspecto veneciano que aprovecha unos muñones de columnas del Foro de Augusto, o el Teatro Marcello coronado de un edificio de habitaciones donde la gente sigue viviendo tan tranquila, y tantas otras cosas parecidas, comprende uno que ese espectáculo abigarrado y desbordante no es el de la Historia, sino el de la vida. Y esa vida persiste, se abre paso a codazos entre los despojos históricos, alienta entre ellos contra viento y marea, se yergue en el deslumbramiento de un sol bien vivo y presente. Abrumada de una historia que la corroe por todas partes, la ciudad ha tomado ante ella la única actitud viva que podía tomarse: le ha perdido el respeto. Que el Foro Romano, medio sepultado por sucesivas capas de tierra, haya servido hasta hace poco más de un siglo de mercado de ganado, es sin duda lamentable para el arte y para la Historia; pero es también una expresión de la pervivencia de la vida y de la inocencia de sus necesidades, y esta expresión tiene su hermosura.

Desde el punto de vista de la vida la Historia es presente o no es, y al poner las cosas del pasado en el mismo nivel cotidiano que las de hoy, la vida les da una actualidad que no pueden tener cuando están artificialmente preservadas. El punto de vista histórico, si no quiere quedarse paralizado ante el montón infinito de hechos brutos, no tiene más remedio que ser formal en alguna medida, imponer unos principios o categorías que extraigan de esa materia una forma asimilable para la razón. La resurrección integral del pasado que soñaba Michelet es un propósito más de artista que de historiador, e insensato para la razón: para ella o existe la totalidad o sólo existe la forma, pero la forma no hace resucitar

la vida. Valéry decía que todo lo que la Historia puede observar es insignificante. Sin duda exageraba, pero se entiende el sentido de una afirmación así. Lo que es significativo para el artista es precisamente lo que no interesa a la Historia, porque el arte no es voluntad de forma, sino voluntad de vida. El concepto de voluntad de forma, que tanto éxito tuvo en una época, no va aunado a la boga del arte, sino a la boga de la *historia* del arte, o sea al triunfo de lo histórico incluso en arte. Pero la vida que es pura presencia, actualización de cuanto toca, no tiene motivo alguno para amar las formas como tales, y las reliquias que el historiador quiere precisamente salvar del presente, mirándolas únicamente como portadoras de forma, como objeto de pura razón, la vida en cambio las vuelve a meter en el presente, las vive en el tiempo o temporalidad concreto y no en el tiempo formal de la Historia. Para el historiador del arte el Coliseo es una forma, un signo, y no lo ve como acontecimiento de su vida propia, sino como acontecimiento de la Historia. Pero para la pareja de jóvenes romanos que van de noche a besuquearse entre aquellas arcadas, y dejan apoyada su triste bicicleta en aquellas piedras venerables, el Coliseo tiene un sentido bien vivo. No es que prescindan de la historia, es que para ellos la reliquia, el monumento y hasta el hecho no terminan en lo histórico sino que se prolongan en su vida individual, y en cierto sentido saben lo que es el Coliseo mucho mejor que Walter Pater. No sólo saben, más o menos confusamente según el grado de su cultura, qué significa ese monumento en la Historia, sino además qué se puede hacer con él en la vida. La vida no es nunca desinteresada, y por eso, en todo lo que el pasado le va legando, puede entrar a saco sin escrúpulos, sin respetar nada más que a ella misma. Por eso también es por lo que debe respetar al arte, no porque en su forma respeta a la Historia, sino porque en su contenido se respeta a sí misma, que allí vive y palpita en toda su temporalidad y fugitividad y con todos sus intereses —pues el arte no sólo no es desinteresado, sino que consiste en los más esenciales intereses, y es lo más alejado que pueda imaginarse del gusto por lo puramente especulativo. Enfrentarse a los despojos de la Historia con ese desenfado es darles categoría de arte, es decir buscar en ellos los intereses de la vida, y tal vez en este hábito milenario tenga un sentido más profundo esa relación que suele establecerse entre la abundancia de vestigios históricos y el “espíritu artista” que se atribuye a menudo a los italianos.

Todas estas cosas contribuían a esa impresión de vida casi animal que me

Trinità de Roma



Piazza della Bocca della Verità





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, sometiéndoselo 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