

Capricotnio

BOLETIN DE CULTURA INTELLECTUAL

Edita i dirige: R-E. Montes i Bradley

Rosario (Argentina), diciembre de 1939

Número 14 - Año 2

DE DAVID A TANGUY (*)

— EN TORNO A LA EXPOSICION
DE PINTURA FRANCESA —

Militantes en la misma temática, pocos años tras de él (Guys), los suficientes no obstante para acudir con demora al reclamo del iconoclasta poeta del Hotel Pimodan, i por supuesto que mayormente dotados que aquél, irrumpen en la plástica del siglo dos figuras de singular valía: Edouard Manet i Edgar Degas.

Manet se da con fruición repentista — bien opina Theodoro Duret: "desdeñó todos los procedimientos usuales de la época" — que llega incluso hasta la audacia visionaria del innovador. Trabaja en sus comienzos seducido por la ruta del genial Goya y Lucientes i es por eso un acusador de las modas i las costumbres del París de aquel instante, pero, realista inquieto,

no se conforma con abreviar en las fuentes de la temática del gran aragonés, sino que procura adecuarse a los rasgos esenciales de su pintura. Surge así renovador, en momentos en que comienza la inquietud arrolladora de los positivistas devotos de Comte, a fundar todo un nuevo orden científico que en plástica también dictará nuevas leyes. Luminoso i extraordinariamente preocupado por el movimiento de sus figuras, a las que integra con manchas yuxtapuestas encerradas en contornos rígidos en una abolición de medias tintas que es alarde que le señala prontamente a la atención de sus colegas, no trepida Manet, en viajar a la

misma España, donde la frescura de Velázquez con sus escenas radiosas de color i el más directo contacto con Goya, le entusiasman decididamente. Avido por desembarazarse de la insoportable influencia más personal que magistral de Couture, a cuyo taller de pintor de moda, ingresa — ra, vuelto de Río de Janeiro cuando su padre pretende hacerle seguir la marina, Manet viaja a Italia, a Alemania i a Austria, dejándose atraer, no ya por el Ticiano i el Corregio i el Giorgione i el Veronesi, i Rembrand i Rubens i Hals, a todos los cuales estudia, brillante discípulo, sino que ocupa muchas horas del día



Ninfa sorprendida por Edouard Manet

en recorrer calles i jardines de las urbes populosas impregnando sus retinas de movimiento i color. Cuando ancla en París formado ya, un sólido fundamento volitivo le proyecta tan pronto comienza a producir. "Pinto lo que yo veo, no lo visto por otros." responde iracundo i confiado, a las dogmáticas pretensiones de Couture, que se resiste a perderlo aventajado alumno. Así se inicia lo que podría denominarse la edad adulta de este realista francés que revolucionara la escuela de Millet i de Courbet, de Daumier i de tantos otros. Colorista cual pocos, enamorado de los encantos calidoscópicos de la capital del mundo latino, con sus calles babélicas, sus mujeres elegantes i sus domingos feéricos ilumina sin vergüenza con haces lumínicos potentes las composiciones que traslada directamente al cuadro, sin pasarlas por los "apuntes" tal cual sus antecesores, composiciones donde las figuras se mueven en una perfecta ordenación de planos que hace decir a algún crítico que parecen "trozos de tela o de cartón recortados en la misma claridad". En la muestra figuraron tres obras: "Ninfa sorprendida", "El "skating" i "El Otoño", que en orden cronológico responden a tres distintas épocas del pintor. La primera tela para la que posara su novia Suzanne Leenhoff, no es sino parte de una composición de motivo bíblico que el autor nunca encaró definitivamente, a estar a las investigaciones de Antoine Proust. Manet, que se inspirara en un grabado de Vorsterman, ha pintado una hermosa mujer salida del baño, en momentos en que procede a secarse, sentada sobre sus ropas, en medio de abundante vegetación. La pintura no añade hasta aquí, nada a la de sus antecesores que como él han comenzado a captar escenas del natural, cual si la lente de la cámara obscura fuese la que ya actuase. Sin embargo, el color sí, señala al verista, denuncia en su aposición al hombre preocupado ya por una meta, que no podría en ese entonces tenerse sino como mera inquietud formal. "El "skating" pintado hacia el 1877 revela el Manet de la plenitud que acaba a su regreso de Holanda de obtener un suceso clamoroso con su "El buen "bock". I en efecto, es siempre personal en sus temas, vibrante en el color, alucinante en su realis-



Autoretrato con sombrero hongo por Paul Cézanne

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

CONICET



I E C H

mo, recio en su composición, para la que trabaja los planos con evidente propósito de dar a todos un cometido en el cuadro, como se vé en esta pista de patinaje de la "rue Blanche" de moda por aquel entonces, donde la atmósfera es vívida aun en los grises condensados i donde el contraste de negros i amarillos produce un efecto sensorial estupendo. La pincelada es plena de enérgica expresión aun cuando se ocupa en la puerilidad del atavío femenino, que por cierto está lejos, bien puede comparárselo, de aquél manierismo de las lúcidas charreteras del carabinero de Chasseriau o del lujoso hábito papal de Pio VII. Finalmente, obsérvese "El Otoño", pintura de la época en que Manet sufre ya su ataxia locomotriz que le fuerza a la quietud mas no a la inactividad. Pensó representar las cuatro estaciones, sorprendiéndole la muerte cuando solo había terminado ésta i "La Primavera". Vuelve paradójicamente, i vaya a saber-



La mujer de la cotorra por Auguste Renoir

se porqué íntima justificación, a ser aquí el Manet español, al que repudiara con su consagración al motivo francés tratado de nueva manera. El piensa mejorar, según confesiones de sus íntimos, i continúa pintando, pero esta Mery Laurent, antójase floja, sucia de color, i el rostro por ejemplo, manierista tal cual la presencia de un fondo hásta accesorio! en donde se queman los últimos restos del incendio colorístico manetiano en contraste con el marrón i el negro de las ropas, que no alcanzan a pesar de su empaste vigoroso, a salvar la tela de la mediocridad, denuncian la involución inesperada que está produciéndose en su técnica. Mas a pesar de ello estése con Degas, quien exclama al producirse su óbito, posiblemente pensando en "El almuerzo en el campo", en "Olimpia", en "La mujer de la sombrilla", en "Argenteuil", en "El buen "bock" o en "En el bar del "Folies-Bergere": "—¡No sabíamos que fuera tan grande!".

Junto a él, precisamente, su devoto Edgar Degas se inspira en los mismos motivos ciudadanos. Sin embargo para Degas la vida es menos frívola que para Manet, que la ha visto a través de la mujer que triunfa en la vida galante próxima a la representación teatral verbi-gracia. Este, en cambio, saturado de cierto escepticismo vital, triunfa en la pintura de las escenas que representa con un marcado amargor, que hace en él característica. Indudablemente que no es así toda su vida. En Buenos Aires se mostró una de sus telas primeras: "Un negocio de algodón en Nueva Orleans" que denuncia las ataduras que le ciñen a los viejos cánones de línea i composición por una parte, mientras en cuanto a la temática le denota simple retratista de escenas sociales dignas de fijarse por el artista de la época. Pero aquí se trajeron como en otros casos, dos telas de similar período. En ellas, Degas es el pintor que fuertemente sugestionado por los japoneses que están llegando a occidente a través de sus primorosas repentinistas estampas, capta la



La calesa (aguatinta) por Constantin Guys

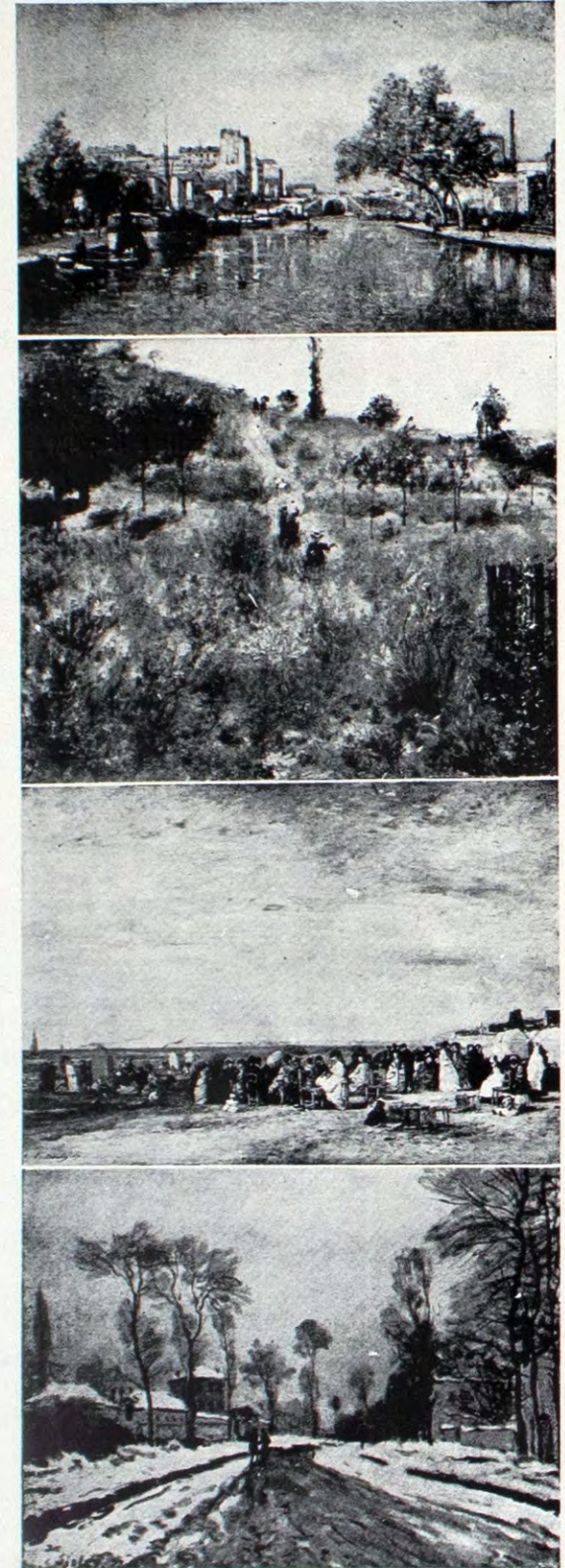
escena de teatro o la sencillamente íntima de "La mujer en su "toilette", con rarísima visión de "cameraman" (viniendo a nuestro siglo, por un instante), que conoce con precisión cual es el mérito de un enfoque hábil i sabe perder aparentemente amplias superficies de sus telas que deja vacías, aumentando en cambio el interés de la escena, que por momentos aparecen cual ningunas de la época, plenas de movimiento i joyantes de "esprit". Trabajando el pastel como lo hace desde una época media de su vida, obtiene efectos maravillosos de color que se armonizan excelentemente en la selección de los temas, que siempre habrán de retratar tal cual hacía Daumier, algún aspecto crudo de la organización social de los días deshechos de la Francia contemporánea. "Las planchadoras", que hubiera sido interesante conocer en original, recuerdan este paralelo con el autor de "La lavandera", en tanto lo definen a Degas como uno de los valores serios del arte francés del siglo. Valor serio, precisamente por su preocupación constante por aligerar la pintura de toda carga formal de que la técnica naturalista i realista precedente i por cierto que incluso la romántica, había hecho abusivo uso.

Manet es brillante i Degas es traslúcido, pero los dos coloristas, se afanan en colocar el color con sobria mezquindad, con recio empaste, con justa medida. I entonces, así como queda aquella deliciosa visión del París despreocupado, del que buena muestra es "La mujer de la sombrilla" debida a Manet, queda esta otra del París, bambalinas adentro, del que también ejemplo valioso es sin ir más lejos este "Arlequín bailando" que viérase, de Degas, donde la carbonilla contornea siluetas a las que el "flou" del pastel infunde circunstancial dinamismo. El otro pastel, bien está ratificando cuanto queda dicho, con sus contrastados tonos verdes i rosas i su agilísima línea formal, que lo entronca con Ingres directamente tal cual lo indicaran los "estudios" que se exhibieran.

Lástima que de Jean B. Jongkind no llegase a Rosario, sino una pequeña acuarela —"Paisaje de la "Cote Saint André"— que a pesar de ello mostró al meritorio precursor impresionista, lleno de esa preocupación de que parecía estar sobrecargada la atmósfera plástica por aquellos días, vísperas de la explotación de las revolucionarias leyes de Chevreul. Si no hubiese sido así, el deteniimiento para el análisis mayormente minucioso de la obra de este holandés que vivió i estudió en la capital francesa, hubiese ocupado el tiempo merecido i necesario.

En cambio, sitúese con otro precursor de tiempos próximos: Eugene Louis Boudin, quien como Jongkind, pinta los ríos i los cielos, aunque logrando especialmente en estos últimos, efectos sorprendentes que hacen exclamar a Courbet: "—Boudin, Vd. es un serafín, sólo Vd. conoce el cielo", i decir a Corot: "Boudin, Vd. es el rey de los cielos". I es que este pintor a quien seduce el ambiente marino comienza a "impresionar" abrochando las nubes en el firmamento con toques lumínicos que hacen la precursión. Por inexplicable rareza, no sigue la técnica en lo que concierne a la tierra i a cuanto en ella se ubica. Aquí estuvo su "Playa de Trouville" i pudo observarse cuán contradictorio era en su modo de pintar ambos elementos: aire i tierra. El aire conformado en el cielo de un día de verano "tiembla con el vaho y el rocío del mar" como acertadísimo afirma Faure, en tanto la tierra es sencillamente naturalista, llegando a un absurdo neoclasicismo de Limoges en las figurinas que ubica desdeñosamente en la playa, fi-

gurinas que más bien se adivina que están puestas en función de color, a efectos de hacer resaltar aún más la esplendidez de la "cálida luz" "elemento que envuelve este mundo" i lo hace agradable, como el mismo Boudin decía. Todo lo cual está logrado indudablemente en esa diafanidad ambiente que es ya existencial elemento en la obra i choca i esplendece en los blancos i primarios de los personajes: la luz. Dígase sin reparos que la "Playa de Trouville" fué una de las obras que mejor sirvieron en la lección maestra que la exposición francesa significara para la cultura incipiente de la ciudad.



Vista de Charenton por Estanislao Lepine, Cuesta entre maleza por Auguste Renoir, La playa de Trouville por Eugene Louis Boudin i Paisaje nevado por Alfred Sisley

en la lucha entre los que detentan i los que asaltan la preeminencia magistral. I vienen los salones de rechazados, los salones de independientes, los jurados técnicos, la hegemonía profesional en el arte, proceso que culmina en la derrota de las pretéritas escuelas naturalista, romántica i realista.

Pero fijese la atención en este Claude Monet que conjuntamente con Pissarro, Sisley, Renoir i Cézanne deciden levantarse con ímpetu sin igual contra la perniciosa costumbre de tomar el "apunte" i trabajarlo luego como cuadro en el "atelier". Es lo que ha comenzado a hacer Manet hace poco realizando su cuadro al aire libre, mediante un procedimiento absolutamente por él hallado: blanco sobre blanco, azul sobre azul, eliminando los medios tonos, con lo que el modelado casi desaparece como labor dibujística. Chevreul ha descubierto para el mundo de la física campos insospechados con sus leyes sobre el color i Delacroix no hace mucho, aunque no obteniendo el partido que se le brindaba pleno, ha descubierto inesperadamente cual Newton su celeberrima ley, la de los colores complementarios. ¿I en qué consiste todo este mundo nuevo, en que el módulo vigente hasta la víspera, cae bajo el ariete de los reformadores? Sencillamente dicho, en que el color no es meramente atributo en las cosas, sino que es las cosas mismas. Todo es color en el espacio, todo es vibración cromática i la línea —¡qué razón tenía Delacroix, el clarovidente!—, la línea no es sino mero convencionalismo plástico.

Todos van al campo i en él, Pissarro muestra a los ojos ávidos del grupo, cómo el aire libre reemplaza el modelado, los contornos, los límites de las formas plásticas, de los volúmenes cósmicos. I todos abortos ante la revelación mas también curiosos i sedientos por la toma de posesión del misterio, van constatando cómo las amplias masas existenciales no son sino maravilloso titilar de imbricados juegos cromáticos. I la ley de los complementarios i la de la descomposición de la luz, las comprenden estos hombres como en mano, aplicando como había hecho Monticelli, el color puro vecino al color puro. Contraste vívido de color, la forma surge como consecuencia de aquella orgía de luz reflejando eufórica sobre la pincelada sangrante, que así va integrando el codiciado volumen perseguido por el observador. Pero éste no quiere saber nada con aquella teoría que es propia de dementes, teoría según la cual la vista en función, reconstruye los haces luminicos, refunde los colores i obtiene la imagen tal cual flota en el ámbito en el momento determinado en que se la ha captado.

Desde ahora pues, nada vale tanto, como que nada vale más, que la luz en la naturaleza, i el pintor que quiera serlo, tendrá que acostumar su retina a verla poseyéndolo todo, el agua i la tierra, el aire i el fuego, i en seguida el hombre i las bestias, i las plantas i las piedras, todas las cosas que hasta ayer eran

mera construcción dibujística, volúmenes ordenados por la geometría cósmica.

Monet i Pissarro no cejan, i pasan a Londres, en donde las brumas ciudadanas de Turner los emocionan i encantan. I es desde entonces, que el segundo firme en la constatación que le ha develado el misterio, no hace sino pintar con colores yuxtapuestos, a los que a veces une con pinceladas en sentido inverso, dadas fugacisimamente, a manera de sutura quirúrgica.

I "persuadidos de que el cielo es el alma del paisaje, la fuente de la luz, de la imaginación, y que la luz que permite al mundo aparecer con sus colores naturales, se encuentra en eterno movimiento, siempre repartida y frag-

bien pudo conocerse a los mejores impresionistas franceses dentro de lo que puede ser posible ver, en una exhibición conjunta que abarcara dos siglos de la historia pictórica de aquel país.

En efecto: al lado de los grandes, i llámese grandes a los que fundaron la escuela e impusieronla a la consideración de las malcreídas gentes i de los ignaros colegas, figuraron muchos otros con méritos suficientes para entrar en análisis.

Nadie como él — Monet — ha visto el sol, dicen sus biógrafos. Se extasiaba ante una puesta de sol oculto tras densos nubarrones, o ante un eclipse solar o ante un sol radiante o, en fin, ante los miles i miles cambios que el sol realiza durante el día, durante las estaciones, en los distintos climas, en las diversas tierras. I aquí estuvo ese Monet seducido por el sol i sus efectos luminicos. "Argenteuil" es el paisaje donde el cielo que acabase de ver como es descubierto por esta escuela, aparece conjugado en primera persona, denso de nubes que se obstinan en no dejar pasar al astro rei, que se esfuerza en deshacerlas a su vez, con su potente luminosidad. El contraste es violento. Las nubes de un gris plumizo se escabullen céleres, asaetadas por el amarillo fuego del astro, i el aspecto del firmamento queda resuelto en una confusa aposición de blancos, grises i amarillos. La arboleda i el camino que confluyen en admirable perspectiva en el horizonte donde las paralelas se recogen precisamente en el caserío de Argenteuil, sindican claramente —el cuadro es de 1872— que Monet está ya dado a esa búsqueda de la impresión. I el mismo río reflejando aquella tormenta que se cierne amenazante, que juega el equilibrio compositivo con tan ponderada medida por su construcción cromática postula el advenimiento impresionista. Treinta i seis

años posterior, "Vista de Venecia" refirma cuanto el plástico ha procurado ganar por las nuevas sendas de la cofradía, quizás yendo aún más allá, hasta donde veráse ir a Seurat i Signac en su plausible pretensión neo-impresionista. Pero, véase cómo el cielo ha cambiado en esta impresión veneciana i cómo la reverberación solar hace la contextura del muelle de los Esclavones, de las Prisiones i del Palacio ducal i del agua, que aparecen así contruidos con luz i color, o color i luz, desde que la simbiosis existe, i no dibujadas como hubiera hecho plenamente convencido de su acierto, el autor por ejemplo del celeberrimo "Baño turco". Aquí son rosas i amarillas, azules las menos, las pinceladas dadas a la tela, en donde van apareciendo las paredes i el canal, las ventanas i las puertas, cual obra de magia lumínica. I aunque la tela no llegue intrínsecamente al punto máximo a que llegara su autor, en su producción cuantiosa, bien vale el placer de haberla visto, la prima abonada por su alta cotización de seis mil dólares, en que se justipreció a los efectos del seguro.



El "skating" por Edouard Manet

mentada hasta el infinito, sin solución de continuidad", según lo afirma con todo acierto Béla Lázár, se lanzan frenéticos a trabajar con ahínco febril i voluntad titánica. Todo lo que sus retinas avizoran ávidas de tema, todo lo que pintan, i es así como van demostrando con el propio trabajo que es prolífico cual ninguno antes del de ellos, que no queda ningún reducto que no pueda "impresionarse". Las ciudades i los puertos, los ríos i las montañas, los animales i los árboles, los exteriores i los interiores, el movimiento i la quietud, lo claro i lo oscuro — desde que la sombra también es luz —, lo vivo i lo muerto, todo, porque todo es infinitud de partículas cromáticas que giran, que dan vueltas, que bullen, que hierven, que se hacinan i se dispersan en agitada zarabanda de color, que en última esencia es luz, luz plena, luz difusa, luz clara, luz umbrosa, luz diáfana, luz, luz en todas las formas que posible es producir.

El impresionismo es la escuela que mejor estuvo representada en la exposición francesa mostrada en Rosario. En número i en calidad,

De no menor interés que las sinfonías brillantes del autor de las ninfas de Giverny, son las tres telas incluidas en el catálogo, debidas a Pissarro. Este proviene del trópico —no es francés sino por adopción— i está acostumbrado a valorizar debidamente la luminosidad del sol que se dispersa i produce riquísimos efectos tonales. También Manet lo ha visto en Río de Janeiro como se ha dicho i no es imposible el que esa imborrable impresión haya condensado en lo que fueran sus admirables carreras dentro de la escuela renovadora. Estremecida la atmósfera por la recepción de la luz, cuaja en partículas pequeñísimas de color que en los cuadros de Pissarro llegan como se ha de ver, hasta el puntillismo. Anterior a las primeras experiencias es "La esclusa", por lo que resulta fácil estudiar a este pintor, ya que su segunda obra pertenece al período impresionista, por así denominarlo, intenso, i la tercera, como se ha dicho, asómase tímidamente al puntillismo del autor del "Bosquejo del circo". En "La esclusa" está presente el Pissarro de los colores sórdidos que cree aún que la sombra es de otra naturaleza distinta a la de la luz. Paisaje de corte naturalísimo en donde de acuerdo a las enseñanzas en boga, todo el problema plástico ha quedado circunscripto a copiar ese rincón donde los botes inánimes descansan, las aguas permanecen estancadas, los árboles son en su quietud aglutinadas i espesas masas de verdes i negros absurdos. "El gran puente de Ruan" denota al pintor que está encandilado con el descubrimiento de la luz que acaba de hacer. Obsérvese detenidamente esta obra, sin lugar a dudas una de las buenas que se mostraron. Fijese la atención en cada una de las partes compositivas, i penétrese en el alma de esa escena ciudadana, copada por entero, por la luz que un cielo semi nublado deja pasar cautamente. El detalle no existe sino como conse-

cuencia cromática i es la pincelada fugaz la que lo proporciona como si fuese sonido instrumental. Unidos éstos, luego, en orquestación perfectamente sinfónica, el cuadro se integra i lo que no es sino próximamente un toque colorístico, aparece confundido, imbricado, fundido, cumpliendo su destino físico dentro del haz luminoso, hasta dar en la impresión la perfecta armonía formal. Los colo-

que los planos no se pierdan en una imbricación antirracional. Que la figura predomine sobre el fondo, es la preocupación subsiguiente a la primera etapa vivida. I a ésta seguirán otras más. En cambio Renoir aparece menos materialista i más poético, como apunta el enjundioso conferencista en la University Extension de Budapest. Hai no obstante en él, un pasado del que

desgraciadamente no deslastra, ha sido pintor en porcelana viviendo en Limoges, su ciudad natal, i no ha alcanzado a comprender el sentido estricto de muchas de las innovaciones de sus coetáneos. A la postre quedará en él aquel empaste delicuescente del que no se olvida de pintar sobre superficies tersas i esféricas. Está el ejemplo en la escena de la lección de música que integra dos niñas i un piano, además de otros elementos decorativos de un salón de la época. La escena,



Mujer en su "toilette" por Edgar Degas

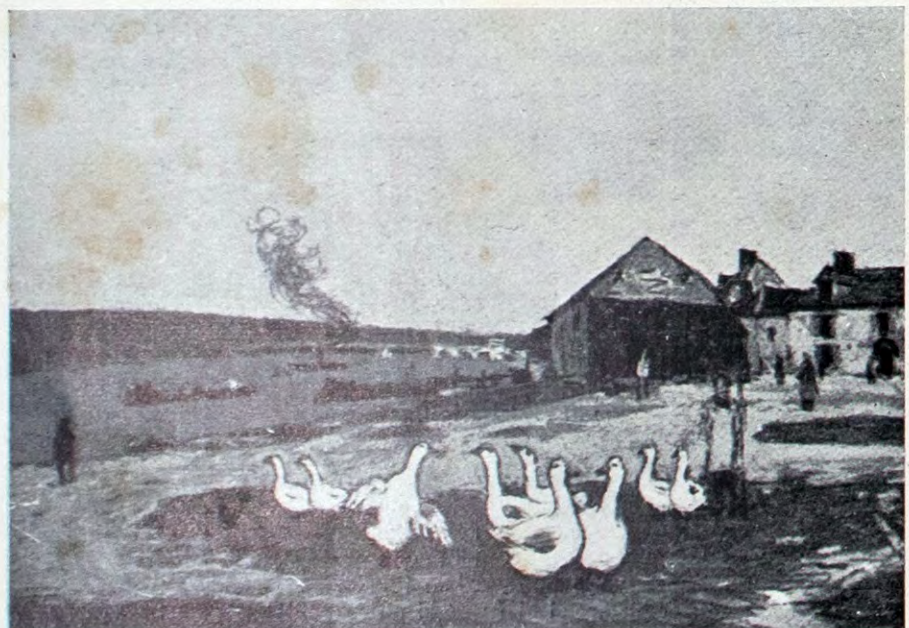
res son puros; no hai sino amarillo, anaranjado, violeta, rojo, azul i verde, i con ello se construye como en juego de magia, forma i movimiento. Pero no hai orden meticuloso ni otra lei que la del efecto necesario, mientras que en "La cuidadora de vacas" la técnica sigue una estricta ordenación planimétrica que manda colocar puntada sobre puntada como en el telar, trayendo el color preciso, cual la hebra necesaria para la constitución del dibujo en el género estampado. Es la técnica que veráse a su tiempo como perteneciente a los neo-impresionistas que alcanza a Pissarro en su última década vital. I es la técnica que permite decir a este plástico infatigable, cuál es el ardimiento que lo sobrecoge i cómo es de curiosa i de progresista su ansiedad profesional; i aún más, ya que no está dicho cómo dentro de esta enseñanza, aparece tal cual "La cuidadora de vacas" lo presenta, singularmente dotado para la comprensión de las más íntimas leyes plásticas.

Renoir. Auguste Renoir también estuvo presente con tres telas, pero de inferior valor representativo. "La mujer de la cotorra", "Cuesta entre malezas" i "Ante el piano", pertenecientes respectivamente al 1871/72, a 1880 i a 1892. Renoir tiene más gracia que los que le anteceden en la revista. No aparece preocupado cual los otros de una manera absorbente i exclusiva, por penetrar hasta la esencia las últimas leyes de la pintura. I entonces puede ser más él, en el sentido emocional del vocablo. Para los precedentes el mundo es una fosforescencia luminosa i todo lo demás debe rendirle pleitesía, con mayor razón el tema. Por esto es que se ensimisman, al extremo de pensar solo en el triunfo de la lei uno de la escuela, para lo cual pronto habrán de estudiar la posibilidad de

si poética en extremo, es pictóricamente hablando de chocante factura. El pincel corre cargado de óleo diluido en trementina i aceite, ora en un sentido, ora en otro, dejando cual las aljofifas grasosas, la superficie de la tela untada ligeramente. Sobre un color oscuro agrega claros, rosa v. g., i dá al espectador una sensación acre de suciedad. Es plausible su intento de trabajar las corporeidades en el ámbito, perdiéndolas en sus límites en una pastosa coloración que en ningún momento aparece circunscrita o constreñida por línea alguna, mas, ¡qué horrida impresión la de su "Mujer acostada", mui similar en cuanto a técnica a esta "Ante el piano", que exhibiérase en Buenos Aires i que pertenece a una serie que ejecutara hacia los confines del siglo! En cambio, qué reconfortante es ver cuando pinta los retratos de las señoritas Cahen D'Anvers, substanciosas en colorido i poéticas en expresión! No es sin embargo en orden cronológico, esta tela, la primera que debe ser analizada. De las tres, es precisamente la última pintada. Su origen de pintor manierista llevó a la disgresión, porque nunca mejor dáca la sentencia popular respecto a la invariable razón que une a los extremos, i a los extremos vitales incluso. Pero esté primeramente considerada "La mujer de la cotorra", en donde Renoir influenciado por Courbet, preocupase en obtener los mejores efectos de los colores



Mujer vestida de rosa por Berthe Morisot, Arlequin bailando por Edgar Degas, i Madame Natanson al piano por Henry de Toulouse-Lautrec



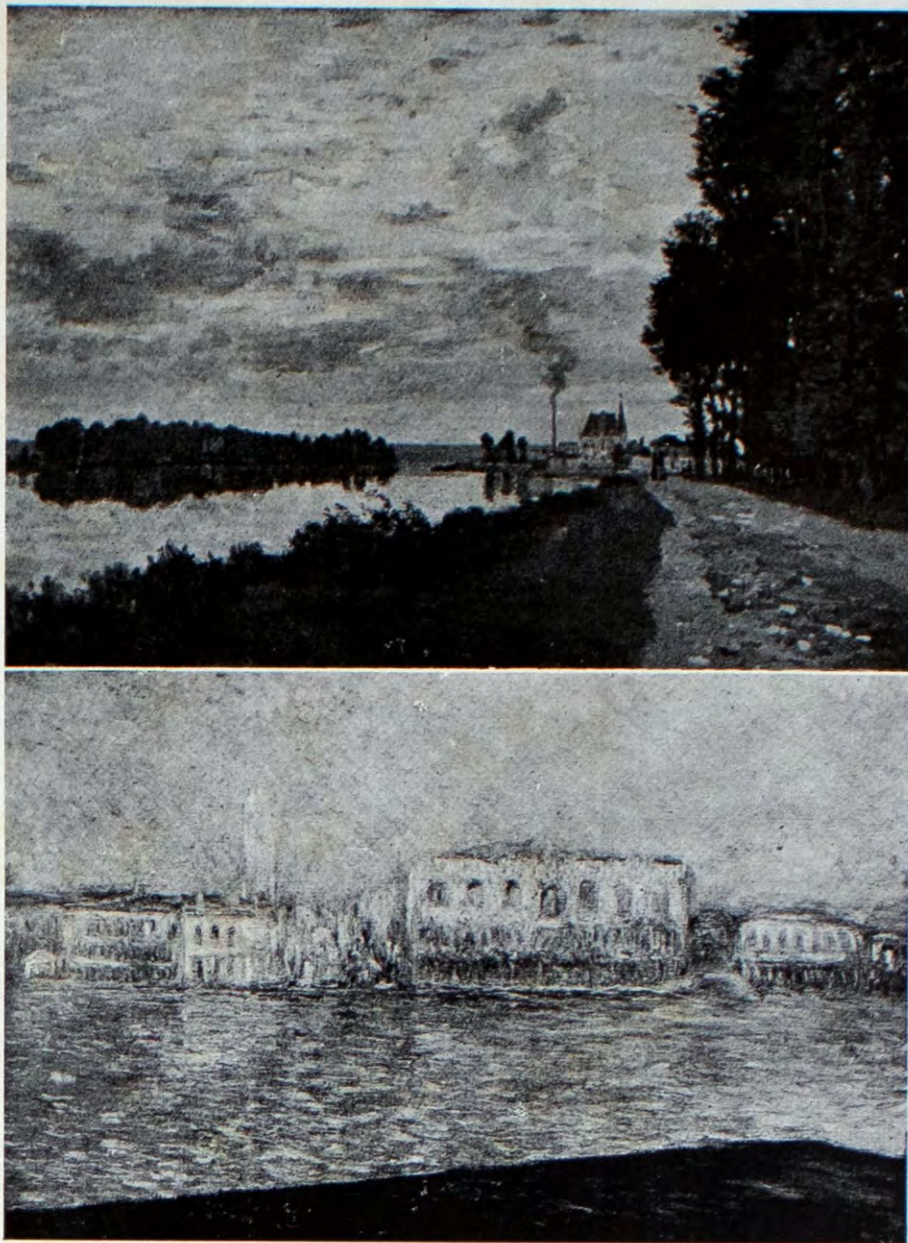
Aldea de S. Mannes por Alfred Sisley

a los que el negro apaga. La anécdota inspira por aquél entonces al plástico, a quien seduce el modelo que le presta la mujer sobrecargada con todos los encantos propios de su sexo más los de las modas, que a la sobriedad total, unen la elegancia del toque de color concedido por la laceria o las puntillas de ornamento. Nadie dejará de atisbar un algo de influencia velazquiana en esta tela, tal cual en otras que se registran como de la misma etapa en la vida de su autor, que si nunca abandonará el tema femenino, sí prescindirá del maestro español, en su segunda etapa, en que aparece rubeniano, pleno de fuerza en los cuerpos torneados i rubicundos, en los tonos sensuales, en los escorzos violentos, aunque nunca llegará a la jerarquía del gran holandés rei de sátiros i ninfas. La última de las tres, es la "Cuesta entre malezas", donde el espíritu delicado i poético de Renoir está enmarcado conjuntamente con la obra. Es deliciosa pintura. La campiña está fragante aunque solo tocada por escamoteadas pintas impresionistas de distintos colores. El sol cae en pleno sobre los árboles i los pastos que en toda la gama del verde se brinda en impresión eglógica. I desde la loma hasta el pié que el primer plano presenta ondulante, una senda se abre por donde descenden colmados los brazos de flores, varias figuras femeninas obtenidas así mismo con contadísimas cuan oportunas manchas cromáticas. Nada se ha descuidado en esta tela en donde la composición obedece a un nuevo sistema de cruce de diagonales en un romboide clausurado por los lados de la misma obra, diagonales de cuyo cruce emergen las figuras centrales a las que se acaba de hacer referencia. Renoir sin embargo pudo venir mejor, sin ese olor a raso, insoportable, de sus niñas aprendiendo el piano.

También de la escuela de Gleyre, Sisley se une a Monet cuando éste se traslada a Argenteuil en procura de los descubrimientos que fundamentan la escuela, i a su lado trabaja acicateado por la misma meta a la que se somete luego, no sin olvidar su sobrio constructivismo formal que le hace decir que gusta de "las cosas sólidamente construídas". A este propósito nada más ejemplificador que su pequeño paisaje de la "Aldea de S. Mannes", en donde transcurriera buena parte de su vida, i que pertenece al acervo del Museo "Juan B. Castagnino". En él puede observarse ese pr-



El molino de la Galette por Vincent Van Gogh



Argenteuil i Vista de Venecia por Claude Monet

rito formal que sienta tan bien a los volúmenes i les presta cierto sabor primitivista de cosa dibujada con exquisito sentido poético. Sin duda es cierto, que Sisley pretendía por ese entonces con el menor número de líneas i la más pequeña cantidad de color, conseguir los efectos índices de los temas elegidos. Esas líneas contorneando las figuras son justísimas i nada más fácil que medirlas en su exactitud, en la pequeña columna de humo que una embarcación produce en medio del río. Por lo menos Sisley en este pastel que como toda su obra pertenece a un fugacísimo instante que el pintor se afana en hacer suyo, gracias a lo que Lázár llama, refiriéndose a él, "refinada capacidad perceptiva para las variaciones del color", proclama ebrio de goce, cuál es su máxima pretensión: señalar la importancia de las gradaciones cromáticas de la sombra, que lleva ufano hasta el desconcertante lila, que provoca la gritería de quienes ni le comprenden ni le disculpan. Pero Sisley es uno de los más inquietos de su época i no queda allí, por lo que fué oportuna la presencia de su "Paisaje nevado", que muestra cómo se vuelve tras la ruta de Monet i de Pissarro, a los que nada entusiasma corriendo esa década del 70 al 80, que no se llame color. I Sisley hunde más en el estudio espectroscópico i llega hasta el matiz del matiz, produciendo este paisaje en donde con nieve, con solo nieve obtiene efectos de grandiosa polifonía. Nada dirá del equilibrio compositivo que caracteriza aunque de acuerdo a las viejas normas, a este plástico juicioso, no habría para qué, mas sí, i si se pudiese, mucho, de esa facilidad con que blanco sobre blanco según la tesis de Manet, va obteniendo las resultancias que bien pudieron verse en esta tela representativa en alto grado, en donde las notas de color las dan las manchas del verde en las ventanas, o del negro en los personajes de la calle i en los árboles esqueléticos de estación de cuyo ramaje pende la nieve que continúa cayendo... Gran demostración la de Sisley, que consigue llegar a la unidad cromática como pudo detenidamente observarse en esta obra, sin aparecer torturado por el problema, cuya solución brinda.

Ahora Besnard, discípulo de Bremond i de

Cabanet, que surge por aquellos años sirviéndose para sus obras, de la luz reflejada, sin ingresar del todo en el impresionismo que no le convence en absoluto. Académico por convicción i por temperamento, becado a Roma, hurga no obstante donde puede, aunque sea el terreno del vecino, provocando las iras de los que como Degas piensan que es de ninguna honradez, el sistema que autoriza al que censura, a meter las narices en procura de una lei que transportar con fines de utilidad propia. I Besnard es lo que hace: instálase al aire libre con el precursor Bastien-Lepage, i de regreso mixtura las viejas leyes académicas que dan primacía al dibujo, con las novísimas que superlativizan el color. La sociedad, que por entonces no sabe lo que quiere, industrializada hasta el alma, seducida por un sibaritismo que colma en la gula i en el atesoramiento de cosas sin finalidad prevista, siente agrado por las telas que los "marchands" ofrecen debidas a este compondor que logra efectos rutilantes con colores que brillan aunque con suaves matices, bajo una luz que fuerza a entornar los párpados, i Besnard ocupa siquiera por algunos años el sitio de pintor cotizado. "Mujer de casta viajando", la tela que se trajera, hasta en el tema está denotando lo que su autor representa para el momento. Sin embargo es a través de ella que se puede sin reparo decir de él, lo que Guinard escribe: "suntuoso colorista y decorador fogoso". Eso fué Paul Albert Besnard.

*
* *

Georges Besson, el divulgador más conocido de la plástica francesa, dice que "ser un colorista al servicio de un constructor" fué la preocupación máxima de Paul Cézanne, el recio solitario de Aix que es nada más ni nada menos que el verdadero tronco de la pintura moderna, que tan solo cesa en su influencia sobre los jóvenes, cuando corriendo el 1906 expira sin haber encontrado pese a su desesperada búsqueda, la categoría que ansiara como suprema meta para el impresionismo. No fué Cézanne lo que en estricto concepto puede denominarse un impresionista. Trabajando junto a éstos, confundióse en muchos de sus



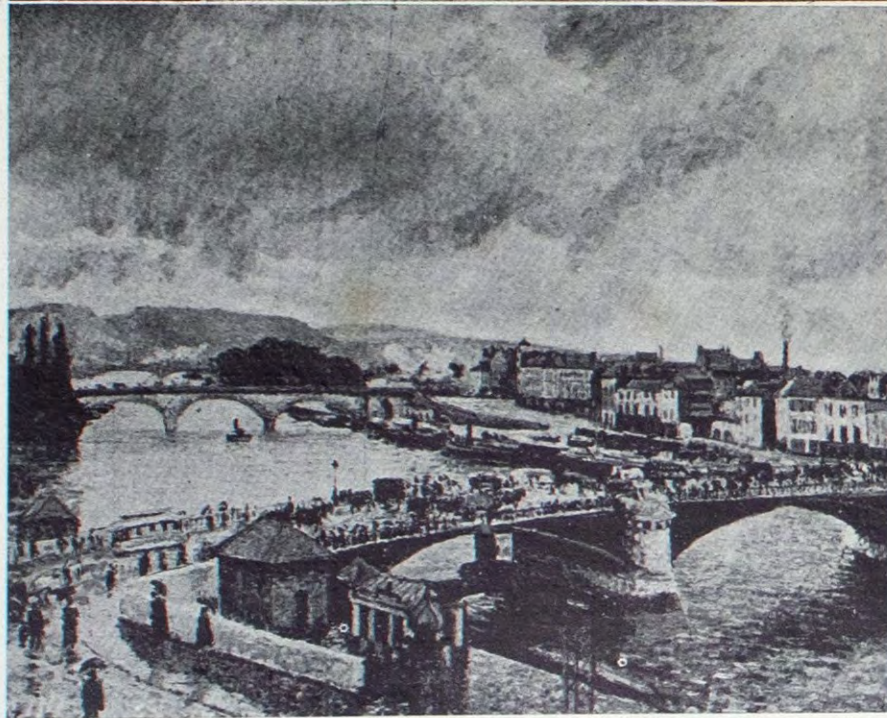
Alameda en Chantilly por Paul Cézanne

puntos de vista, aunque mirara hacia Poussin i el Greco i no se dejara seducir en extremo por las fantasmagorías reverberantes de los revolucionarios del taller "Suisse". Piensa que el mundo está construido a base de conos, cilindros i esferas en libertad —idea que se hará lei al correr de los tiempos—, es decir que hai masas i nada más que masas, por lo que obrando en consecuencia no pinta jamás fenómenos. El color no está dado por él sino **"como una modalidad de los volúmenes"**, al justísimo decir de Focillon i en cuanto a la línea que es en última instancia forma, el mismo declara: **"Cuando el color tiene su riqueza la forma tiene su plenitud"**, levisimo punto de contacto con los entusiastas consocios de Auvers-sur-Oise que con empecinado afán buscan la constatación de la presencia de la luz obrando físicamente en todas las cosas hasta las que llega. Dueño de una paleta clara i capaz de captar el movimiento de esas masas a las que servía devotamente, Cézanne zaherido por la incompreensión, refúgiase en el rijoso paisaje de su Provenza nativa, donde los árboles i los cielos, el Ródano i la campiña se presentan como tema en su máxima adustez. Libre de constricciones — ha cortado la amistad hasta con su camarada Zola, que le retratará en "La Obra" como un fracasado que soñara con una imposible quimera—, se da entero a la tarea de reintroducir como valor eviterno de la plástica, **"la noble armazón de una construcción pensada y querida"** diciendo con el erudito René Huyghe. De aquella desesperada i angustiosa búsqueda decenas i decenas de obras han sido fiel expresión i valiosísimos documentos. De ahí que serenamente, hoy día pueda valorizarse como suprema la obra de este torturado que guarda en su caja de colores, cuando parte de París para no regresar, un "quantum" de escepticismo, que bien pudiera ficharlo como dispéptico, endocrinológicamente hablando, pero que quizás sea suficiente causa para que se prodigue tesoneramente en la persecución del rumbo que no encuentra, pero el que deja jalonado por su obra imponderablemente valiosa como está ya dicho. I bien; hacia 1883 pintó el magnífico autorretrato, sí que joya de pinacoteca, que se conoce con el nombre de "El sombrero hongo" i que aquí estuviera expuesto. Es Cézanne vuelto hacia el observador con toda la enérgica fisonomía que le trasunta voluntarioso e intravertido, como diríase ahora. Véense como están tratados los volúmenes en cuanto sustancia pura i como el color no es sino aditamento mesuradamente condicionado. No hai estridencias como por momentos pudiera pensarse juzgando las formas duras que a todos los objetos imprime, i la gama comprende apenas



La presentación de los saltimbanquis por Lucien Simon

el azul, el verde, el rosado parduzco i el gris. La pincelada es vigorosa, casi como nadie hasta el presente la había dado i el efecto total es sencillamente grandioso, hasta el extremo de hacer pensar que bien tasado ha sido a los efectos del riesgo que corriera al traérsele, en la suma de un millón i medio de francos franceses. "La alameda en Chantilly" vale también el elogio. Paisaje donde la luz está conjugada en primera persona i donde la materia que la forma está aplicada con pincelada sobria de azules i verdes yuxtapuestos tal cual mandaba la escuela del 76. Cézanne como en todas sus obras, muestra en ésta su profundo respeto a las leyes de la construcción, ateniéndose a la ordenación de planos i hasta a la pirámide compositiva a que tan afectos fueran los renacentistas i sus sucesores. Los efectos son hermosos: la vegetación lujuriosa enmarca por los costados la senda de tierra que se abre



La esclusa i El Gran puente de Ruan por Camille Pissarro

frente al espectador, en el primer plano, cerrándose estrechamente a una altura suficiente para permitir que la vista, pasando como por un túnel, se asiente reposada en el último plano, donde el chalet exhibe el indispensable contraste que la tela está reclamando, sus muros blancos i sus azules apizarrados. I por último la "Naturaleza muerta" que pintara hacia 1890, donde se vuelve a mostrar antes que nada constructivo riguroso, en esa ordenación lógica por él postulada de la que emergen fielmente descritas las cosas que se le ocurre pintar. Su verdad aparece aquí realizada grandilocuamente i con poder de convicción; es aquella verdad referida a la riqueza del color que no es sino el potencial de la forma. Frutas plenas, botellas, potes de alfarería i su vieja tabaquera de porcelana pintada de azul... Se cansará de pintar los mismos ele-



Naturaleza muerta por Paul Cézanne

mentos sometidos a distintas ordenaciones, pero cada vez que lo haga, los volverá nuevos, dispersos sobre los manteles del Hotel Delacourt, o de su recoleta casita provenzal, porque para él el prurito se satisface cuando tiene materia sólida i magnífica que se le brinde no para la invención, de la que es incapaz, bueno es decirlo, sino para la combinación joyante, que también sabe atrapar en la taberna como en sus "Jugadores de cartas" o en la sierra como en "Santa Victoria" o en el río como su mentado "Las bañistas", elevados exponentes de la calidad plástica de su obra que estremece con sus fulgores el fin del siglo i lega a la pintura francesa lección imperecedera.

*
* *

Después; los nombres de los que siguieron: Guillaume, Lebourg, Lepine, Morisot, Toulouse-Lautrec, Simon i muchos otros. Los nombrados figuraron en la muestra reciente. Ha de vérselos en cada una de las únicas telas que les representaran.

Hablóse de la discípula de Manet, luego su cuñada Berthe Morisot, a quien no por antojo se la debe ubicar en un lugar destacado del impresionismo. Fué en efecto, la única voz femenina que justificó la mención. Su madre, amiga dilecta del autor de la "Ninfa sorprendida", le puso, bajo su tutela plástica sin imaginar siquiera que ello habría de depararle la alegría de un parentesco célebre i el honor de la maternidad de una pintora destacada. Berthe Morisot hizo progresos extraordinarios al lado de su valioso maestro i aunque solo se dedicara a los retratos femeninos, prefiriendo entre éstos los íntimos, pronto hubo de manifestarse a la consideración de los entendidos de la época. Su "Mujer vestida de rosa" denota la alta escuela que la genera, al par que aquella angustiosa preocupación de Manet, consistente en lograr un vívido contraste entre la figura del primer plano i los fondos, sin que ni la una ni los otros se desvaloricen. Esta dama es motivo suficiente para que Morisot produzca lo que bien podría denominarse una sinfonía en rosa, sinfonía en rosa que el pincel trata con suavidad propiamente femenina, colocando levisimos toques de óleo, unos sobre otros, unos al lado de otros, haciéndolos imbricarse en juego constante, lo suficiente para constituir bajo la luz directa, que el modelo recibe de frente, las calidades: carne, paños, metales, plantas, etc.

"El Sena en Ruan" es de Albert Lebourg. No figuró esta tela en la muestra exhibida en Buenos Aires. Pertenece, como la que en seguida verás, al tesoro artístico de

Rosario, que contribuyera como es sabido, al mejor éxito de la exposición, facilitando obras de positiva valía, algunas de ellas mostradas en público por primera vez. Pero estése ante este Lebourg. Juego magnífico en lo compositivo, de horizontales i verticales, cuyos bien distintos órdenes se ponen en contacto mediante la hábil diagonal que une en juego perspéctico los planos sucesivos de la tela, hacia la derecha, junto al caserío que vá bordeando. No es el cielo de Boudin, algodónoso i todo, pero precursor; sin embargo tiene, el de esta vista, nublado como está, un parentesco bien próximo a los de Pissarro que no pueden sino elogiarse. El nublado del cielo, siendo luz que se tamiza, copa al paisaje por entero, desde que fiel a la angular norma, Lebourg, impresionista, da categoría suprema a este elemento cósmico generador de color i forma. I en cuanto a las aguas, algo que parece pretendiera beberse en Signac; casi un puntillismo del que destacan los oportunos toques de rojo que dan a las aguas móviles esa iridiscencia provocada por un sol que hace guiños.

Guillaumin, también Jean Baptiste Armand Guillaumin, incluyóse, con "Efecto de nieve", obra como queda dicho, perteneciente a pinacoteca rosarina. De inmediato al contemplar esta tela, piénsase en Sisley, el maravilloso intérprete de la nieve, que se ha visto en su "Paisaje nevado" destacarse en el común denominador de la escuela. Esta obra de alguien menos famoso que aquél, mas no exento de condiciones innatas i de enseñanzas proíficas, señala a su autor entre los mejores de la numerosa pléyade. Guillaumin prefiere trabajar la tierra al cielo, aunque no olvida que de éste emana la luz, que torna cambiantemente multiforme a aquélla. En uno de esos instantes que se le presentan pleno de sugerencia estética, él toma sus tubos i sus pinceles i comienza a colocar blanco sobre blanco, siempre de acuerdo a la elemental lección, i en seguida negros i grises, i así finaliza su visión que solo compone con tierra i árboles, hirsutos i pelados árboles de los que penden los capullos niveos, que más tarde caerán al suelo para dejar de ser immaculados i obtener otro tono de blanco, i otro, i otro, hasta ser negros junto a las matas donde el calor vital se presume licuando la nieve, permitiendo al plástico cumplir con la lei de los contrastes. Lo demás, mera concesión i como tal secundaria; el paisaje pertenece a

una aldea i debe haber casas, i el plástico las coloca como en juego infantil, pensando seriamente que sin ellas, como bien puede constatarse, la obra estaba terminada. I es allí entonces, donde como en el río, Lebourg, distrae ciertas pintas cromáticas que el espectro le obsequia para complimentar efectos.

El nombre de Toulouse-Lautrec dentro del impresionismo solo ha de tenerse presente cuando se mira a Degas. Este como aquél observó a los japoneses, a Utamaro especial-

agrio en color pero pujante, i estridente en composición aunque oportuno i fidedigno porque siempre el retrato por él tomado no es otro que el de la sociedad decadente de fin del siglo XIX, que ahoga su crisis en el estampido del champagne abierto en la orgía sin término de su propia decadencia. Ese es Toulouse-Lautrec, cuyas imágenes habrán de permanecer como acusación irrefutable contra una burguesía coruscante. I aún hoy, a casi cuarenta años de su muerte, se le admira en ese su don genial de hacer mover los títeres de aquella farsa real i cotidiana de la que él es su mejor cronista. Aprovechado colorista, sacó partido estupendo del amarillo, del azul i del rojo, a los que utilizó en mil matices, agregándoles el gris como único medio por el que alcanzaba la mueca trágica del circo, la risa frívola del "boulevard", la artificiosa expresión del "music-hall" o el rostro displicente de la plutocracia industrialista e n s o b e r b e c i d a . Nada de esto sin embargo dice su "Madame Natason al piano", que en cambio trae por asociación de temas i de realización plástica la agradable remembranza de Berthe Morisot, a quien se ha visto delicada i sutil en su "Mujer vestida de rosa". Toulouse-Lautrec llega con esta tela a un tono absolutamente antitético al de sus virulentos panfletos sociales. Amable, dice sus condiciones para el impresionismo, al que no se entregó en rendida pleitesía pese a las amistosas influencias que pretendieron catequizarlo. Finísimo en el contraste, absolutamente justo en la valorización de los términos de la tela, da una nota elegante en la pintura francesa, a la que muchos de su época no llegaron.

"La representación de los saltimbanquis" es debida a Lucien Simon, un impresionista jugoso, que sino ha destacado al punto de no figurar en la nómina entre los primeros, bien merecía estar incluido firmando esta

pequeña tela que no era ni mejor ni peor que muchas otras debidas a colegas figurantes en la plana mayor de la escuela. Simon pareciera aquí no haber olvidado aquella lección extraordinaria de Degas, tan extraordinaria como que llega el día que se la considera lei: "Se hace una muchedumbre con cinco figuras y no con cincuenta". Su "representación de los saltimbanquis" une a su sabor anecdótico-folk-lórico (la costumbre quiere que en sus tierras, la "troupe" circense vestida de fiesta se presente a la población ni bien llegada a cada localidad,



La cuidadora de vacas por Camille Pissarro

mente con sus espirituosas mujeres que vieran para el salón del 67, i de ellos tomó ese sentido de la decoración para la que el color es apenas una superficie que se viste con propósitos ornamentales. Aristócrata con mucho de la insolencia baudelairiana que desprecia todo porque todo lo ve a través de la paranoia, borracho conocido para los "boulevardiers" displicentes i las "cocottes" rumbosas, Henry de Toulouse-Lautrec hubiera sido, justo es decirlo, el hombre por el que tanto clamara precisamente el amante de la venus de ébano. Es



El Sena en Ruan por Albert Lebourg i Efecto de nieve por Jean Armand Guillaumin

con propósito de cumplida salutación, al par que con propagandista finalidad) su colorido atinadamente contrastado, en la presencia de los primarios que adjudica a los visitantes i de los oscuros que alternan en los paisanos abortos ante el brillo i la novelaría de la "troupe". I todo bajo un cielo bretón que destaca el claroscuro en maravilloso juego ambipolar.

Uno de los pintores más grandes de la Francia del siglo XIX, fué lamentablemente olvidado en la organización de la muestra que en Rosario se exhibiera. Se ha escrito el nombre de Vincent Van Gogh, holandés de origen, que se traslada a Francia como Guys i Jongkind para su gloria i la del arte universal, i radicado en Arlés, donde encuentra el clima reposado propicio a su psicopatía, se entrega al examen de la naturaleza con devoción sin par. Cree en Pissarro i por su intermedio en los impresionistas i olvidase que procede de los Países Bajos, lo que equivale decir a sus efectos plásticos encontrados en el gris i los tonos neutros que aplicara en los primeros años del oficio. La pintura espectroscópica le seduce por lo que implica vida al "plein air", aunque sin embargo no le llega a conformar en absoluto: "... se termina limitándose a crear con la paleta, y la naturaleza viene después."

La euforia espiritual en que vivía i que le llevara al suicidio —fin lógico de su existencia asaz atormentada— le hace derramar los colores sobre la tela, como imbuídos de fuego i de pasión. Cortante, frenético, olvidado hasta de sí cuando está frente al cuadro, produce magníficas obras, i una de ellas precisamente estuvo en Buenos Aires expuesta, i lamentablemente quedó allí: "La lluvia". Es una joya impresionista. Rica de color, fuerte de pincelada, maravillosa como "impresión", aunque la pintara en uno de los períodos de internación, nadie dejará de reconocer se trata de un óleo de singularísimo valor. Azules i verdes, rosas i pardos, son los colores usados en una nerviosa manera interpretativa, que le hace dejar la espátula i tomar el pincel o vice-versa i hasta usar el mango o aplicar el color si viene al caso con la mano misma. Aunque la obra total —i mal podría serlo— no aparezca uniforme en el valor intrínseco propiamente dicho de toda producción artística, sus telas tienen el rasgo común de un oriflama sindicando un espíritu rebelde, un espíritu que viene de la tierra de la Galette — de donde procede también el cuadro que se exhibiera— donde los días son cortos i monocordes, enfermo ya, i se exalta en la tierra provenzal de días largos i magníficos, tierra que si no le cura, le vuelve optimista, le vuelve eufórico, haciéndole cumplir la gráfica inexorable del cuadro clínico en forma si lamentable, útil, beneficiosa para el acervo de un arte en pleno desarrollo, que no podrá olvidar en su geografía su nombre deslumbrante. I ese es el nombre que aquí debió venir, i que aquí notóse como ausente, el nombre del pintor del "Retrato de hombre", de su "Autoretrato", de los "Girasoles"... de la misma "Lluvia", la reiteración de cuyo valor, no está de más.

Si del neoclasicismo un crítico de la responsabilidad de Juan de la Encina, ha podido llegar a afirmar "que es la doctrina estética más históricamente falsa y arbitraria a pesar de sus pretensiones filosóficas, que haya acaso inventado el hombre", del neoimpresionismo casi con certeza nadie podrá sino decir lo contrario. Nace éste cuando los años de madurez del



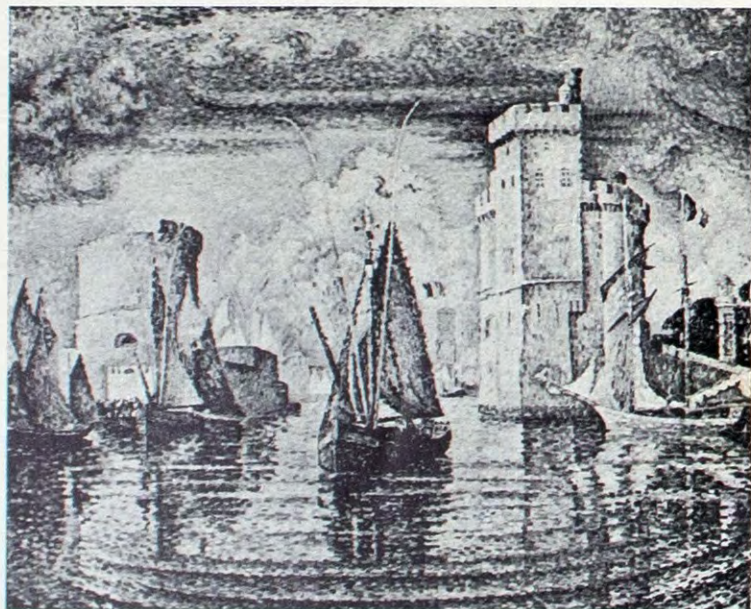
Bosquejo del circo por Georges Pierre Seurat

impresionismo transcurren i se ha forzado tanto la actitud hasta trastocarla en norma académica estricta i aún más, dogmática. Creado el mito, la ortodoxia se hace intolerante i se tornan iracundos escolásticos los preceptores de la víspera. Dice Signac en su alegato "De Delacroix al neoimpresionismo" donde se rehabilita la memoria de aquel gran colorista, que el problema pictórico consiste en ajustar las leyes del impresionismo a una estricta verdad científica. No es mezcla, sino fusión, la obra que el ojo ha de llevar a término ante la contemplación del cuadro, lo que implica determinar la técnica a utilizarse: colocar los toques aislados, no imbricados, para que a distancia aquella fusión se efectúe mediante la intervención de los resortes ópticos del organismo humano i siempre bajo el elemento que podría denominarse propicio, es decir el rayo de luz incidente. Hasta allí es posible llegar, vaticinan los neoimpresionistas, porque allí está justamente el principio develado e irrefutable de la ciencia. Es la división del espectro la que justifica el rompimiento sectarista, i provoca la escisión más racionalmente p o d e - rosa que escuela alguna en la historia del Arte, haya debido soportar. Claro que los viejos maestros no habrán de ceder en sus puntos de vista que ya dijéranse académicos, pero el

advenimiento de Signac en el momento en que el siglo se apresta a finiquitarse, tiene no ya el valor de la instauración de una nueva verdad, sino el que tácitamente representa como síntoma de la instauración de la duda en los espíritus actuantes, que ya pensaban haber obtenido la última esencia de las leyes de la pintura, con el surgimiento del impresionismo. Valor en sí i valor en proyección, el neoimpresionismo abre las puertas a las modernas escuelas plásticas, cuyos fundamentadores en un anhelo progresista, creen haber descubierto ellos a su vez, rutas más verídicas, leyes más estables, metas más racionales — repítase — para el arte de pintar.

La síntesis neoimpresionista afanosamente defendida por Signac, Seurat i Cros, suscitó como siempre que adviene al mundo cognoscitivo algo nuevo, una disputa en torno a sus valores trascendentes. Sin embargo la obra de sus sostenedores se defendió de los injustos ataques. No obstante ha de reconocerse el peligro que implica la novel escuela. El neoimpresionismo encuéntrase desde que así se declara, expuesto al inminente peligro de la caída en la decoración, "metier" subalterno desde que se condiciona como ninguno mejor que él, a la lei económica de la oferta i la demanda. Ya algún investigador dijo de Signac que era "tapicero prestigioso que tejía con la luz solar los cielos, los aires y las olas y los mástiles y no se asustaba de ver en la división de las pinceladas el verdadero instrumento de la decoración", defensa amable que releva de pruebas.

Al pasarse revista a Pissarro, algo se adelantó de esta escisión analítica que sedujo al inquieto i libérrimo isleño de Saint Thomas, buscador infatigable de una verdad plástica con mayúscula. Recuérdese cómo se desilusionó el autor de "La cuidadora de vacas" al darse cuenta "que no podía fijar las impresiones fugaces, los rápidos y cambiantes efectos de la Naturaleza, de tal modo que pudiera permanecer fiel al carácter de su dibujo y de su colorido." como apunta oportunamente el húngaro Lázár, cuyas conferencias sobre el impresionismo nadie que en él quiera indagar, podrá excusarse de leer. He ahí la verdad, la gran verdad causa del estancamiento del neoimpresionismo, su suicidio inevitable. El ha descubierto sí, la aplicabilidad de la lei física en los dominios de la pintura. Ahora sí que este arte tiene sus basamentos, sólidos por cierto, cuanto que son científicos, pero, ¿hacia dónde vá por este camino la pintura? Abierta tiene su fosa; i bien lo constató el visionario Pissarro, al notar que su practicidad quedaba supeditada al anulamiento más cruento de la personalidad. I en arte, la personalidad es todo, absolutamente todo, porque el espíritu creador pertenece al hombre que sacará beneficio de las leyes inmutables como de las transitorias, para legar el producto de una mentalidad i de una pasión manifiestamente insobornables. El puntillismo, como se dió en llamar acertadamente a la escuela, amputa al ente diferenciador, i somete al arte a un acondicionamiento serio, para el que nada es necesario como no sea la rutinaria práctica de la



El puerto de la Rochela por Paul Signac

lección magistral comprendida. Esta lección magistral es la que abrevó antes que nadie Seurat en la teoría de Goethe sobre los colores,

sobre la que bucearon proficuamente Chevreul, Rood i Henry.

Cuando en 1884 aparecen los neoimpresionistas, qué lejos están de imaginarse que su vida es la de la libélula, libélula ella misma como ninguna otra, hermosa, delicada i destinada por frágil a un óbito tan presto cuan desgraciado!

Georges Pierre Seurat con su "Boceto del circo" i Paul Signac con su "El puerto de la Rochela" representaron en la exposición esta feérica escuela sobre cuyo destino todo París jugara cartas. Ambas son piezas que bien sirven para la lección explicativa, i de manera especial el bosquejo del primero para el cuadro epónimo. En él pudo verse cómo además del principio físico riguroso, el innovador neoimpresionista revaloriza la línea en su función rítmica indispensable a la faz exclusivamente constructiva del cuadro, a la que la puntada en color — aquí verde, azul, rojo i amarillo— es agena. Seurat, que era como todo revolucionario de fondo romántico incontenible, es en ésta, poeta del color i del movimiento, pero poeta porque era el primero, ya que la secuencia estaría dada por la esquemática fórmula a la que los neófitos debían acatar, sin dejar otro resquicio abierto a la expresión lírica que la selección temática.

"El puerto..." de Signac es ya obra terminada según los cánones que quedan explicados. Signac es más brillante en su coloración i más imaginativo en sus composiciones, que trabaja como el bizantino su mosaico, con paciencia oriental decantada de prisas, en la gestación de los efectos tonales más acabados i perfectos, pero es con él i gracias a su pasión por los puertos babélicos, que artísticamente el puntillismo presenta vulnerable el otro de sus flancos. ¿Es que acaso no se vió en esta enorme tela, cómo bajo una luz meridional, el cielo i el agua vibraban de una misma manera que flameaba la enseña tricolor o se hinchaban los velámenes de las embarcaciones multicolores? Todo es monocorde en expresión, i es porque para el neoimpresionismo todo vibra, i todo vibra igual, como señala el distinguido huésped de la University Extension, lo cual es definitivamente erróneo.

*
* *

Nadie podría ignorar su nombre, se llama Paul Gauguin i nace para la plástica cuando su edad es tal, que su mujer ya separada de él, recuerda que antes de su "matrimonio, revolvió a veces en una caja de pintura. ¡Pero había que ver esos mamarrachos! Mamarrachos llamaba despectivamente, una consentida mujercita aburguesada, nada menos que a los primeros ensayos pictóricos del más grande plástico simbolista de Francia. Nace el simbolismo hacia la penúltima década del 1800 i son sus abanderados literarios Verlaine i Mallarmé, que consideran llegado el momento de independizar las letras i las artes de la agobiadora potestad impresionista. Más creyentes en el arte que en su falsificación tal cual la habían realizado el clasicismo, el romanticismo i el naturalismo, los simbolistas buscan la huida, arraigando en otro mundo de ficción similar al de los paraísos artificiales de los estupefacientes. "Tender una nube preciosa, flotante, sobre el íntimo abismo de cada pensamiento, ya que a lo vulgar es a lo que se discierne un carácter inmediato", postula Mallarmé i se lanza frenético i consigo los acólitos. Es una pirotección abisal la que inauguran; continúan lanzar de cohetes i sonar de matracas con que la burguesía de la época en la víspera de su crisis de fin de siglo, logra distraerse i engañar a las víctimas de su avaricia sórdida. Así, vie-

ne a ser el artista de esta época, lo que el juglar de la medioeval: individuo que con su maña (ahora léase arte) consigue distraer luego de una mesa que acaba de atragantar a los comensales. ¿I qué hace el simbolista para acometer sus propósitos? "Siempre matices, el color nunca..." es la voz de orden que lanza el otro vate jefe, Verlaine, Verlaine que por rara coincidencia, también es Paul para la pila, como este otro dromómano de Tahiti. Paul Gauguin quemado por su delirio anímico no podía haber dejado de ser el punto primero i más alto del simbolismo plástico francés. Llega a la pintura formado en el impresionismo pero salido de Cézanne, al que ha estado atado por



"Vahine no te miti" por Paul Gauguin

lo que respecta a sus sugerentes lecciones vivas, especialmente en cuanto a color, por lo cual, antes que nada, siente el arte como decoración i decoración monumental (Si aquí pudiera seguirse en toda la trayectoria de su gráfica plástica, veríasele en el último día de ella, retornar a ese punto de partida, dándose por entero en su retiro ascético i en las vísperas mismas de su muerte, a lograr grandiosos paneles ornamentales). Optimista en grado sumo, eufórico irremediable, no como otros que debían fingirlo para así hacer la militancia en la novel secta, que exigía una pose propia de ese estado, Gauguin trabaja sus figuras como si las recortase en la madera, envolviéndolas luego en sombras coloreadas, de acuerdo a lo que en la literatura simultáneamente hacen sus cofrades. Es exótico el resultado, tal cual si procediese de una tribu ignota, pero en esto no hai mera coincidencia sino un deseo de retornar a las fuentes incontaminadas del arte, del arte por el arte mismo, del arte como producto únicamente para ser comprendido i gustado por el clan, por la "élite" que lo genera. Nada de absurdos colectivismos, nada de fantaseadores pruritos democráticos, nada de torpes pretensiones igualitarias. Que el arte producto de excepción, sea para gustarse también por seres excepcionales. Por esto el símbolo que encubre, que disfraza, que distrae la idea generatriz de cada obra, de cada intención, de toda la actividad emocional i cerebral del Hombre por antonomasia, desde que es capaz de producir la más grande obra humana, la obra de arte. I Gauguin, primero en Nor-

mandía, más luego definitivamente en los solitarios confines de la civilización europea, simplifica el dibujo hasta el extremo máximo i reduce el registro cromático hasta la tolerancia permitible por la exigencia de la expresión que le preocupa sugerir. "La crudeza de los colores me asustaba", confiesa Somerset Maughan i en seguida agrega, refiriéndose a las obras del gran simbolista: "Hacían entrever, sin descubrirlo, un misterio infinitamente inquietante". Es el reconocimiento más pleno de que Gauguin obtiene lo que aspiraba para sus telas alucinantes, de las que se puede pensar inclusive pertenecen o provienen de algún mito de remotísima lejanía. En "Manzanos en Normandía", que pintara hacia 1879, a pocos años de su debuto plástico, el Gauguin que se muestra es el discípulo impresionista que se acaba de denunciar. I si se quiere más exactamente, el influenciado de Pissarro, su maestro primero, gracias al cual él deviene pujante pintor. En la tela, recuerdo de su fuga hacia la Normandía en ocasión del abandono que hace de su profesión bancaria i de todo lo que lastraba su personalidad en potencia, ya están confesadas sus dos basamentales maneras de comprender la pintura: la violencia de la pincelada i el contraste que más tarde será brutal, de los colores. En "Vahine no te miti" tiénese al simbolista en pleno dominio de sus facultades i de sus emociones. Controlado al extremo, confiaba ilimitadamente en su advenimiento como figura inmortal, hasta llegar a brindarle a su médico como justa paga uno de sus cuadros, con estas palabras: "... ahora no le agrada, pero tal vez, un día se sienta usted contento de poseerlo". Gauguin ha llevado aquí al simbolismo a la más excelsa alquitaración. El amarillo, el azul, el rojo i el gris son los únicos colores que ha utilizado para obtener este magnífico escorzo femenino, ubicado en una playa arenosa donde algunas flores marinas prestan al conjunto hermoso tono decorativo. Son sus colores, los mismos raros colores de su "Caballo blanco" que las gentes torpes no alcanzan a discriminar en su función, porque son incapaces

de ver como vió Delacroix, las sombras lilas que producían al girar, las ruedas amarillas del coche que lo llevaba al Louvre, adonde iba dispuesto a pedirle silenciosa conseja al respecto, al maestro Rubens. Así como esta "Vahine no te miti" tan incomprensible i tan delectada, pintaba con sin igual sobriedad el anacoreta de Tahiti: "Azules sombríos, opacos, como una copa delicadamente tallada en lapislázuli, y sin embargo, de un esplendor que hacía sensible el temblor de una vida misteriosa. Púrpuras terribles como de carne cruda y putrefacta, llenos de una pasión desenfadada que despertaba las vagas reminiscencias del reino de Heliogábalo. Había rojos vivos como las bayas del acebo — franca alegría de la Navidad inglesa bajo la nieve—, los cuales, por una especie de magia se suavizaban hasta la ternura desfalleciente de un pecho de paloma. Había amarillos profundos que giraban hacia un verde tan suave como la primavera, tan puros como el agua límpida de los ríos de montaña." dice el autor de "El embrujado", del que Gauguin pagara a su médico. I son palabras aunque exaltadas, provocadas por la ardiente fiesta de color que es en sí toda tela del Lázaro de la Martinica. Palabras que bien podrían repetirse ante esta valiosa obra —magnífico torso, tropical naturaleza—. "La obra de arte nos revela un estado de alma", expresa el erudito belga Georges Linze. Compréndase de una vez para siempre que en estética la sentencia es axiomática i se interpretará cabalmente al simbolismo.

(*) Viene de la pág. 8. (Sigue en la página 29.)

RE TA BLO



ADEFESIOS ARQUITECTONICOS DE ROSARIO

10

Vives la media vida que no te pide nadie
para prestarle al sueño su carne desconfiada.
Una lluvia de fuego te cierra la salida.
En tu vaso, encendido, brilla el último trago.

(Ir buscando el resorte de una música rota,
compañera de tiempos y cosas sin retorno:
juegos que nada saben de amor, amor en juego,
perfume perdurable que mordió nuestra tela. . .)

Al hombro, un negro fardo que ha borrado su marca
y una sola alegría bailándote delante:
la alabanza se anida en tu grano de incienso;
solo el beso del fuego puede armarla paloma.

Toda puerta que se abre, te niega la respuesta.
Se cubren los hogares a una queda inaudita.
Acogida al recuadro de un umbral campesino
tirita tu plegaria de cara al firmamento.

¿Permitirá tu Padre que bajen sus moradas
a ofrecerte la brasa que te ha de hacer del cielo?
—La envidiable promesa del rigor de su mano
marca en cifra de estrellas un existir sin horas.

Enacado en tu sombra — frustrado catequista —
el engaño te sigue, chasqueando su estribillo:
"Suelta el lazo que estrecha la antigua servidumbre,
y escribe a tu medida la ley que te impusieron!"

Talada de ambiciones, la mirada se estira
como flor de un abismo que descubre la lumbre,
y con ella, felices, te siguen los que alcanzan
el amoroso silbo que amansa las tormentas.

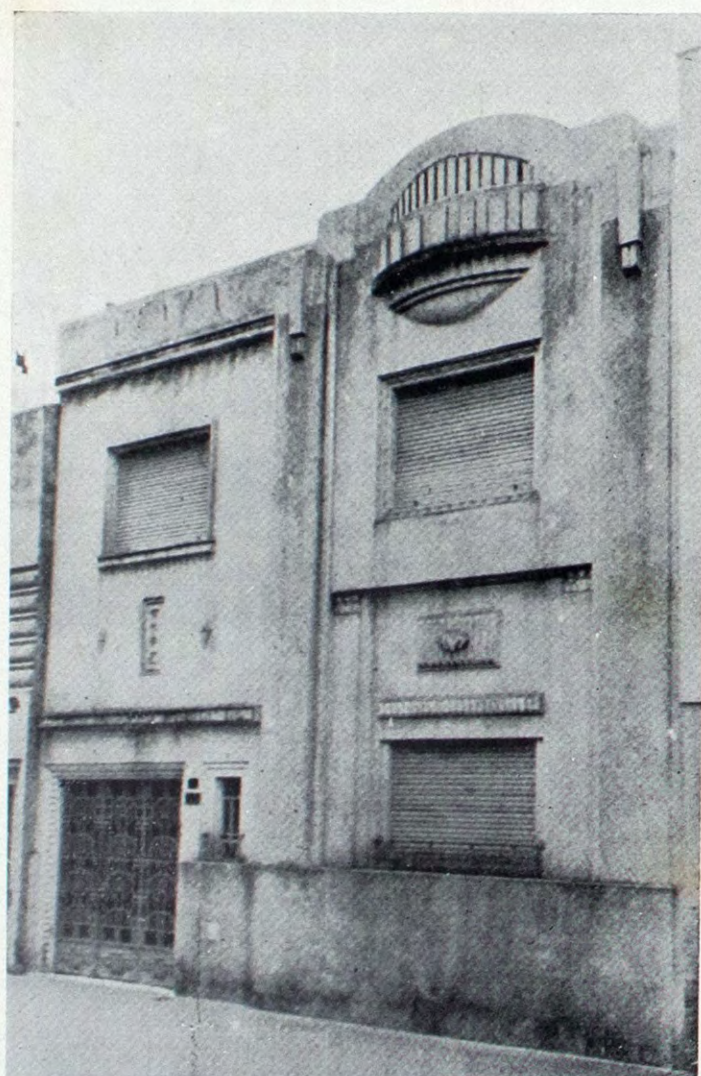
El alma, de rodillas, prepara la partida
rePASando la cuenta de lo que no ha pagado.

A la vista del punto que marca su destino,
un impaciente gozo tiembla en su ala de espuma.

Rosario, diciembre de 1939.

"El arquitecto se ha transformado en un hombre
de negocios y es de dudarse que en diez archi-
tectos haya uno que se preocupe verdaderamente
por edificar casas bellas."

Georges GROMORT



EDMUNDO GARCIA CAFFARENA

Cochabamba 2080

Ingº Juan i Arqº Carlos Spirandelli

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar

YO SOY EL DIABLO

Anoche, a la hora 0.17, luego del furioso temporal que azotó a la ciudad con granizo, aguas, vientos y truenos, encontré en la calle un papelote amarillo, escrito con letra disparatada, que cayó con un soplo de viento desde una altura irreconocible. Con insaciable curiosidad, lo leí a la luz de un foco municipal, en tanto las ráfagas se obstinaban en arrancármelo de las manos.

El papelote decía:

"Señor Juez: Yo soy el Diablo. Me apresuro a inspirarle esperanza y fe para que no sienta temor alguno pues yo, Satanás, soy el ángel de más confianza de Dios. El me permite existir a cuenta de que yo regule y arregle los males que afligen a todos los mundos habitados. No se concibe, además de ser absurdo, que el Diablo exista si Dios es una buena persona, que goza de una terrible omnipotencia. Podría fulminarme con una sola mirada. Pero si existo es porque me corresponde una ardua labor que nadie comprende, en cosas y hechos de los que Dios ya no puede ocuparse. En la obra cósmica que realizan los seres y fuerzas de la creación, quedan constantemente resíduos —males, sombras, defectos— que también deben ser utilizados para lograr la perfección absoluta. ¡Y yo soy el que sobrelleva esa fastidiosa tarea de calcular y sopesar errores y vilezas, extravíos y maldades, crímenes y latrocinios! Y declaro que jamás tuve la intención de vencer a Dios ni de parangonarme a El. ¡Si sabré yo lo que es Dios!... Es tan inconmensurable y profundo que no hay mente humana ni extrahumana capaz de interpretarle. Podrían sumarse todas las inteligencias geniales de los mundos habitados y no serían capaces de comprender y de interpretar ni una pizca de Dios. Por esa razón, me he reído, a veces, de las religiones terrestres que pretenden interpretar y conocer a Dios; y de ahí viene esa inquina que siempre me han tenido los teólogos que, por otra parte, jamás han podido vencerme ni con dialéctica ni con lucha.

"Como yo soy de tal condición que hasta puedo jugar con el fuego, soy el único que puede acercarse suficientemente al sol y obtener de ese astro la energía necesaria para que la vida florezca también en el otro mundo pero igualmente —¡y asómbrese usted porque no lo sabía!— puedo acercarme al frío. ¿Por qué los hombres me han imaginado siempre rojo y negro y no con color de nieve? Errores que la superstición propaga y la ignorancia difunde. Porque poseo la virtud de neutralizar el fuego, los hombres me han identificado con el fuego mismo; y de igual modo me han identificado con el Mal porque me ocupo directamente de los males que ocurren desde los tiempos más remotos, confusión lamentable que ya es tiempo de discernir.

"Le hago estas aclaraciones porque es ridículo que, todavía en el siglo XX de la V Era, los hombres me atribuyan todas las torpezas y crímenes que cometen y de los que solamente ellos son los culpables. Me han llenado de oprobio. Me han cubierto de escarnio. Me han puesto cola, uñas y cuernos. Me desconozco cuando veo una imagen del Diablo, pintada con betún y que parece surgida de alguna carbonería fantasmal. Si los hombres supieran cómo soy y me contemplaran bien, se queda-

rían maravillados de mi hermosura y de mi poder, así como se quedan ciegos ante la belleza de una soñada virgen o el encanto de un ángel. Yo no soy como los hombres me imaginan. Me piensan a semejanza de sus propias almas y, es claro, resulta un Diablo con cola, cornúpeto, con uñas largas y cara de chivo.

"A mí me importa poco la opinión unánime de la humanidad pero me aflige que los hombres no sean capaces de responsabilizarse de sus propios actos y necesiten un Diablo a quien atribuirle el origen de todas las calamidades que coexisten con el Bien, la Verdad y la luz eterna. Lo siento por ellos y no por mí, pues hace muchos siglos que estoy acostumbrado a soportar calumnias y mentiras y a que me crean deforme y monstruoso. Pero quisiera encontrar, al fin, algún medio de convicción para que la humanidad tenga conciencia de su indignidad y de sus propias culpas y errores.

"No puedo negar que muchas veces hago cometer malas acciones, pero ellas son necesarias para evitar males mayores, como en el caso de Evangelina López, que le contaré para que no se hagan malas interpretaciones, pues estoy seguro que todos andarán diciendo por ahí que intervino el Diablo.

"El hecho es que yo armé la mano de Evangelina, pero no para que matara de un tiro a su marido Ernesto, sino para que se matase ella. Nadie podía pensar que Evangelina fuera capaz de cometer un crimen de esa naturaleza, siendo tan bondadosa y bella, tan discreta y tímida; y tienen razón cuando dicen: "Ha sido el Diablo" o "Solamente el Diablo puede haberle inspirado el crimen". Así es. Evangelina es tan buena y sensata que jamás supuso nadie que recurriera a un supremo y falso trámite para librarse de esa carga pesada que era Ernesto, hombre perverso y vil que gozaba, sin embargo, de mucho merecimiento en el mundo de la política y de las finanzas.

"Desde la más temprana edad, Evangelina se captó la simpatía de todos los que la conocían, porque era una niña de prodigiosa inteligencia, flexible espíritu y extraordinaria sensibilidad; y así creció, en medio del halago de las gentes de su condición. Permítame que haga un poco de literatura para elogiar su belleza: No puedo compararla con una flor, con ser la flor tan hermosa y sugestiva, ni con una estrella, porque la estrella no es más que un pálido reflejo de sus miradas, ni menos con alguna virgen, porque no hay sino vírgenes pintadas, ni tampoco con un ángel, porque los ángeles no hablan con voz tan musical y pura. Evangelina es una mujer como no hubo nunca sobre la tierra, con carne de cielo y alma de música, que existe como en un vivo encantamiento. Es una mujer divina, verdaderamente divina. Aquí termina mi descripción, escueta y sin mérito alguno, lo que no debe extrañarle porque no soy literato. Además, en esta ciudad es muy conocida y, por consiguiente, sobra la descripción. Se la podía ver, en cualquier tarde, en cualquier calle del centro, como recién llegada de un país sobrenatural y como soñando en actitud de marcharse, es decir, de volverse a ese país extraño. Es fácil que nadie haya descubierto en ella el encanto que yo admiro, siendo probable que exista en mi imaginación y no en la realidad y que sea más bella sombra que sujeto real, pro-

ducto de la ilusión, crecida más y más en mis sueños personales. Es también probable que nadie la haya visto aunque se oyerá su roce o su suspiro en algún instante del día, o se la vislumbrara entre las siluetas de tantas mujeres encantadoras como hay en la primavera. Todos la habrán presentado, sin embargo, en sueño o en vigilia, porque todos son algo ilusos en erotismo y porque, sin excepción, todas las mujeres se parecen, en algún momento, a esta Evangelina ideal.

"No vaya a creer, señor Juez, que estoy enamorado de Evangelina. Obedezco a una ley suprema cuyo contenido me está vedado divulgar. Pero si usted...

(Aquí había una extensa mancha de tinta, que abarcaba ocho o nueve renglones, como si al Diablo se le hubiera volcado el tintero a causa de la tormenta).

"Como le digo, señor Juez, yo armé la mano de Evangelina para que se suicidara, pero una leve desviación del Destino que no pude evitar, por descuido, determinó que el odio, que ya empezaba a sentir involuntariamente a Ernesto, hiciera crisis en el momento culminante y le matara. (Yo sé que, al apoderarse del revólver, el pensamiento de ella fué dirigir el arma contra sí).

"Debo explicarle, ahora, por qué había resuelto el suicidio de Evangelina, que falló por un misterioso error en mis cálculos secretos. El Futuro traía a Evangelina muchas desgracias y amarguras, enfermedades y desesperanzas, males sin término y una aborrecible locura de la que no curaría nunca. Por consiguiente, a la hora de su natural muerte, llegaría a mi mundo con su espíritu gastado y enfermo, por tanto daño causado a su ideal persona y sin la salud espiritual que se requiere para vivir en el cielo. Por otra parte, ya era oportuno que, a su edad, abandonara el mundo de abajo, tan lleno de engaños y maldades, para que viviera su alma —y su cuerpo inmaterializado— en el mundo ideal que le correspondía.

"Y es para cumplir con ese propósito divino que he preparado un accidente para mañana, en el que Evangelina será la víctima, si es que mi Dios no vuelve a disponer lo contrario. Es imprescindible que muera mañana mismo, pues en ese mundo de abajo sobra y aquí, en el cielo, se siente su ausencia. Y le ruego, señor Juez, que si el accidente fallara y ella continuara viviendo, sea magnánimo y no la condene con todo el peso de la ley, porque el homicidio por ella cometido se debió a una misteriosa y fatal razón psicoideocósmica. ¡Sea magnánimo, señor Juez!... aunque sé que este ruego es innecesario, porque ella morirá mañana, sin que nadie pueda evitarlo. Aquí la espero, en lo más alto de mis soledades".

Efectivamente: esta mañana, a la hora 10.30, ocurrió un accidente fatal en los Tribunales. Evangelina López de Silva, argentina, de 28 años, viuda, al ser llevada para que declarase ante el Juez de Instrucción, pisó una calza de madera, resbaló y cayó escaleras abajo, fracturándose el cráneo.

La coincidencia de haber leído anoche la carta escrita por el Diablo con el fatal accidente ocurrido hoy, me obliga a comunicar el hallazgo para que, al instruirse el sumario, se cuenten los hechos como son.

Rosario, diciembre de 1939

F A U S T O H E R N A N D E Z

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL SEGUNDO CONGRESO ARGENTINO DE ESCRITORES

Un año después de la fecha en que debía —de acuerdo a la resolución del 1º reunido en Buenos Aires—, reunióse en Córdoba, el 2º Congreso gremial de escritores de Argentina, convocado por la entidad madre, la Sociedad Argentina de Escritores.

En SAGITARIO el **BOLETIN DE CULTURA INTELLECTUAL** debió de incluir de acuerdo a los propósitos manifestados con anterioridad a la misma asamblea, el número necesario de páginas suficientes a dar la información más amplia en cuanto se refiere a la nómina de delegados por cada una de las provincias i de la capital federal, al desarrollo del congreso, a las resoluciones por él tomadas, etc., como así también la transcripción de los discursos inaugurales. El acto celebrado en Villa María del Río Seco, junto a la casa natal del fundador de la "S. A. D. E.", Leopoldo Lugones, había de merecer asimismo especialísima atención. Finalmente, se agregarían fotografías de conjunto e individuales de los paseos efectuados en oportunidad de la estada de los congresales en la cordial capital cordobesa, como retratos de todos los asistentes a las deliberaciones, ya delegados, ya invitados especiales.

Sin embargo, la lentitud con que los solicitados por la dirección — con excepciones que por comprensivas honran a quienes celeremente respondieron— procedieron a remitir sus fotografías, sin hacer referencia a los que guardaron torpe silencio, forzando a una búsqueda tanto más difícil cuanto no hai un resorte central ajustado a las necesidades publicitarias propias del gremio, forzó a postergar para CAPRICORNIO la publicación de cuanto acaba de enumerarse suscitadamente.

Salvados todos los obstáculos i cuando el material se hallaba entregado a la lineotipia i a la fotograbación, la difundida i prestigiosa publicación metropolitana "Itinerario de América" circula su número último — el 9 — incluyendo buen acopio de informaciones sobre la magna asamblea precitada, dedicación que es del caso reconocer a su dinámico director Atilio García Mellid. De inmediato — i como la organización de prensa del congreso había sido algo deficiente — fué solicitado a la

sociedad, en la persona de uno de sus secretarios, el visto bueno a la transcripción de resoluciones i nómina de congresales asistentes a las deliberaciones, hechas por el colega porteño, al propio tiempo que se encarecía la remisión de otros datos sino fundamentales, juzgados de interés a efectos de su reproducción. Se perseguía proporcionar el más completo, fidedigno i depurado informativo del congreso, e s p e c i a l -



EL CONGRESO EN EL GREMIO

La realidad es vergonzante. Nace, vive i muere el escritor de Argentina en un medio que le es absurdamente hostil. No es propósito el lamento, como tampoco la dádiva es aspiración. Mas ciertamente que se piensa que justicia implicaría mejorar por parte del Estado en primer término, la condición social del escritor. El 2º Congreso gremial de escritores, celebrado recientemente, debe tender con la aplicabilidad de las resoluciones que sancionara, i de la que ha de ser directo e insobornable ejecutor la Comisión Directiva de la "Sociedad Argentina de Escritores", a ese anhelo, del que el conglomerado social ha de ser su primer beneficiario. La tarea implica responsabilidad mas no puede diferirse bajo excusa alguna valedera. Cuando el 1º, se esgrimieron argucias de rábula para escamotear el sentido social de que estaban imbuidas las decisiones que él tomara, velando por la salud i el prestigio del gremio de escritores que en el país trabaja contribuyendo a su independencia socio-económico-estética. Que no acaezca ahora en igual forma. No se reúne soberamente un gremio en asambleas que estudian i resuelven problemas que nadie mejor que ellas, pueden considerar, para que luego un cuerpo de suyo subalterno en orgánico juego de normal funcionamiento, se abroque para sí el derecho del voto solapadamente ejercido. Tiene la Comisión Directiva de la S. A. D. E. el impostergable deber de proceder de inmediato a ejecutar las disposiciones que el 2º Congreso gremial ha tomado, i de cuyo cumplimiento deberá dar cuenta —ahora sí!— al 3er. Congreso a realizarse en 1941. Porque hai que decir honradamente, ordenado el cometido del Congreso — como lo fuera esta vez — en un temario que contemplaba las exigencias mínimas del literato, fácil ha sido el estudio i la discusión de las ponencias presentadas, por medio de las cuales al concretarse las sanciones, puede presumirse la latencia de una voluntad colectiva, animándolas en su espíritu i en su letra. I si es así, nada más cuerdo que acatarlas i respetarlas. Confiése en que así se proceda.

mente escrito para los lectores de este Boletín. La respuesta no se quiere calificar en homenaje a la cordial camaradería gremial, que una vez más salvárase de sucumbir, precisamente en Córdoba, gracias al sentimiento gremial preponderantemente manifestado i puesto a prue-

ba por la delegación santafesina, que no se hiciera eco de agravios inferidos gratuitamente i que de una vez por todas deben olvidarse. Sincera i cordialmente la Dirección de este órgano pensó i piensa así; por lo cual individualmente actuante, en las reuniones gremiales de Córdoba prestó oídos sordos a las imputaciones calumniosas que se lanzaran en contra de los escritores de Santa Fe que habían constituido la Asociación Santafesina de Escritores, i se sometió a la decisión mayoritaria que cercenó las autonomías provinciales pujantes i poderosas, sustituyéndolas por la falsa entelequia gremial que ideó —tabla salvadora— la metropolarquía porteña. Algo sin embargo indica que el apuntado propósito de concordia no cuenta con el mismo arraigo en todos los espíritus. La contestación cursada por el consocio-secretario, a la solicitud de informes, anuncia a la dirección del **BOLETIN DE CULTURA INTELLECTUAL** sobre la aparición de "un folleto conteniendo en su totalidad los antecedentes y referencias alusivas a dicho Congreso..." i habla de cierta reserva documental sobre la que tampoco se desea abrir juicio.

El **BOLETIN DE CULTURA INTELLECTUAL** suspende entonces i en homenaje a una bien entendida solidaridad societaria, la publicación que con toda amplitud informativa i profusión gráfica tenía dispuesto efectuar con referencia al 2º Congreso gremial de escritores de Argentina. Aclara, i lógico es que así lo haga, que la suspensión queda condicionada a la pronta aparición del folleto oficial de la Sociedad Argentina de Escritores. Si ella además del tiempo corrido desde la realización de aquella asamblea, requiriese para la preparación e impresión del mismo, un plazo demasiado excesivo, juzgado con criterio cordial, pueden estar confiados los interesados lectores de este boletín, de que recibirán si lamentablemente tarde, siempre a tiempo cuando de suplir se trata, la más copiosa i fiel de las crónicas escritas a propósito de la última asamblea magna bianual de la gente de letras de Argentina.

Hoy, se agrega a esta breve cuan necesaria justificación, la fotografía de los escritores que asistieron a las deliberaciones, en representación i elegidos por sus colegas asociados a la "S. A. D. E." residentes en la provincia de Santa Fe: Mateo BOOZ, Carlos CARLINO, Horacio E. CORRREA, Manuel FORCADA CABANELLAS, Hernán GOMEZ, Fausto HERMANDEZ, Juan LAZARTE, Félix MOLINA TELLEZ, R-E. MONTES i BRADLEY i José V. PEDRONI.

ESCAPARATE DE NOVEDADES

"No hay libro tan malo del que no pueda aprenderse algo bueno."

PLINIO.

8

CUADERNO DE ESTETICA

por Tobías Bonesatti

Sello MARTIN FIERRO (La Plata)

Hai en este cuaderno, como con singular modestia lo denomina su autor, un tal encendido amor a la enseñanza de la estética, como en nuestro país, si se lo ve, no es con la frecuencia de las cosas comunes.

Tobías Bonesatti es profesor de la materia en la Universidad Nacional de la Plata i conocida es su vocación por la misma, que lo ha llevado a darse íntegramente i sin intereses subalternos de por medio, a esa lucha diaria afanosa i tan ingrata que es "mostrar", como él bien dice, la belleza en todos sus matices.



Pero, Bonesatti ha tropezado con una primera dificultad en su labor de docente, cual es, no ya la falta de ánimo en el común denominador del alumnado; sino la carencia de aquel programa que término a término jalone la marcha i lleve al discípulo a la impregnación codiciada por el maestro. Porque la estética es materia de comprensión emotiva que no ha de darse sino adquirirse, por lo que nada es tan valioso, como la ordenación de una marcha, en donde el neófito no haga sino hablar, oír i ver. Trilogía basamental en la que cree Bonesatti i a la que le dá categoría de indestructible podríamos decir, andarivel. Sobre él corre quien acicateado por la meta se sienta, i llegará, en tanto no descuide capital premisa: no salirse de él, porque, dice el autor, hai que enseñar a "nuestros jóvenes a respetar i a valorar las más grandes y geniales creaciones del arte como uno de los bienes más desinteresados y una de las conquistas espirituales que más dignifican al ser humano".

Esa marcha parte indiscutiblemente para Bonesatti, i parte bien, agréguese, de los clásicos: "¡sobre todo los clásicos!", dicho con sus propias palabras. I así orientado, pretende llegar a la formación de esa capacidad cognoscitiva según la que el aprendiz vaya conscientemente integrando su yo estético, tan valioso cuanto más decantado esté de influencias perniciosas, tal cuales abundan hoy que se pretende "estandarizar" el arte, "vulgarizándolo sin el menor aprovechamiento de sus valores esenciales y eternos", transcribiendo sus atinadas objeciones.

I bien; este "CUADERNO DE ESTETICA" contiene 28 lecciones con diferente número de asuntos, con cada una de las cuales, el profesor consciente de su misión, puede llegar en la escuela secundaria, a un resultado provechoso, tanto más cuanto más exigente sea consigo mismo, en el cumplimiento de esa programación. Cuando se ha leído detenidamente, libre de prejuicio, es decir, con rigurosa imparcialidad crítica, una a una, estas lecciones, mejor dicho, estos esquemas de lecciones, que se prestan por ser tales, a variaciones que el profesor en cada caso con pródica intención adecuará, no se puede dejar de reconocer que reúnen todas las condiciones indispensables para ser consideradas de máxima eficiencia. Lo que más destaca, amén de su originalidad, tanto como que es la primera vez que se da a la enseñanza de la estética una programación seria, es la racionalidad con que se cumple el plan de capacitación de este primer curso, para el que el "cuaderno" está preparado. La ordenación lógica de los asuntos dentro de los temas, indica no ya los conocimientos vastos del autor en cuanto a lo que ha de ser la enseñanza de la estética, sino en lo que respecta a la importancia de una metodización que si permite la flexibilidad magistral, no tolera la más leve transgresión por parte de quien desee llegar a captar la belleza en sí.

Acábase de decir que este "cuaderno" es programa analítico para el primer curso, de una enseñanza

que si quiere ser eficaz, ha de comprender los seis años de estudios medios, sometidos a similar planificación. Si Bonesatti logra en sucesivos "cuadernos" clausurar el ciclo programático, nadie sino él, habrá rendido más elevado tributo a la cultura del país. Porque de la escuela media surgen las futuras unidades actuantes i dirigentes en la vida cívica de la nación, que serán tanto más homogéneamente capaces cuanto mayormente sometidas estén a una planificación en la adquisición de sus conocimientos estéticos, que es, en la vida de Bonesatti, ruta i meta afanosa e inteligentemente perseguida.

El volumen intercala grabados i gráficos alusivos de vital funcionalismo para la planificación, i si a ello se agrega que la impresión es severa aunque personalmente cuidada, tendrás la cabal impresión de lo que para el profesor de la materia en enseñanza media, es este "cuaderno": amable breviario en su vida de docente.

Es de esperarse que algún profesor de igual categoría que Bonesatti, se decida siguiendo similar método, a marcar las sendas para el otro ramo de la estética — el dibujo —, ya que aquí el autor se ha ocupado de su especialidad, la música.

9

AHORA Y ENTONCES

por Justo G. Dessein Merlo

Sello AGONIA (Buenos Aires)

Sucede con Dessein Merlo lo que con todo buen poeta, el lector nace con él para cada uno de sus volúmenes i dentro de ellos, para cada uno de sus poemas. Sea éste el mejor elogio que se puede dispensar a su penúltima obra — ya que acaba de llegar otra a ésta posterior—. Se produce así la catimía en su grado más perfecto: el lector queda suspenso de la palabra del poeta, cual si hubiera sido hipnotizado por éste, que lo vá envolviendo con cada uno de sus poemas, consustanciándolo con el estado anímico que los ha generado. La tónica puede variar i varía, pero siempre, gracias al respeto por las reglas de la preceptiva — cualquiera sea ésta, que las escuelas neosensibles, también las poseen, dogmática i fíeramente — o a la razón generatriz de la poesía misma, el poeta que lo es sin eufemismos, capta, apresada, envuelve, conquista, sugestiona a quien lo lee, con rara artulugia propia, como que es esencia de su divino oficio.



La disquisición viene a propósito de este libro de Dessein Merlo, tan substancialmente distinto, como que es antípodo, a su predecesor que aquí mismo se comentara. "Azulejo de Triana" es producto de un poeta extravertido, para hablar con la onomástica freudiana, en tanto este "AHORA Y ENTONCES" lo es de un lírico de naturaleza psíquica introvertida. No obstante elio, i la duda no podrá plantearla nadie que haya leído ambos volúmenes, su autor consigue envolver en la espiral del creciente interés, al lector más prevenido. Ayer decía con respecto al primero que el conjunto de aquellas poesías era "rasguear de guitarras en noche sevillana", expresión que pretendía denotar cómo era de fluido i de vernáculo su tono lírico, que llegaba hasta imponer la pregunta: ¿"hai agarena sangre... o ancestro potencial gitano...?"; hoy, luego de haber leído este conjunto de poesías de tan distinta tónica justificáanse interrogantes en torno a cómo el autor ha podido escribir por ejemplo la "Elegía del viandante" de escepticismo oriental o la "Zona de pena" de zozobra anímica cruenta, o "Poema trunco" de confesión pesimista extraña al autor aquél como no sea en fluente río subconciente.

Mucho podría escribirse en torno a "AHORA Y ENTONCES". Su autor lo denomina "Breviario lírico" con encubierto propósito. I no se crea que se apunta una crítica negativa, no; sino que se cree, que hai más de confesión viva que de breviario lírico en este volumen autobiográfico sangrante. Poeta que ha guardado su tono festivo i puesto a pensar serena i conscientemente sobre su paso terráqueo, da (en su lengua indudablemente, que es la lírica) libre expansión a su yo, constreñido por

quién sabe qué hondos dilemas, por quién sabe qué profundas sinrazones. "Años de madurez, los ya llegados." dice en una de las primeras composiciones del conjunto i termina recogidamente en la última: "Cuando haya de marcharme para siempre." Sin prisa hace balance, sin prisa pero con estoica resignación que acongoja al lector — he ahí, reitérrese, su mérito — i enaltece al poeta, no por lo humano que tenga la postura, entiéndase, que tal aspecto del asunto no está en juego, sino por que sencillamente presenta una temática i la exprime como juicioso creador de belleza.

No se agregue nada más, que el poeta está diciéndo en estos momentos con tono pleno de convicción: "¡Déjame la alegría de cantar mis tristezas", i no se debe abrumar con palabras foráneas, que provoquen nuevamente el enquistado. Este manejo poético —del que algún título, hubiese sido juicioso prescindir— tiene función de descargue melancólico, que bien puede constituir cura de alma.

10

ENSAYOS MUSICOLOGICOS

por Héctor Gallac

Sello CONI (Buenos Aires)

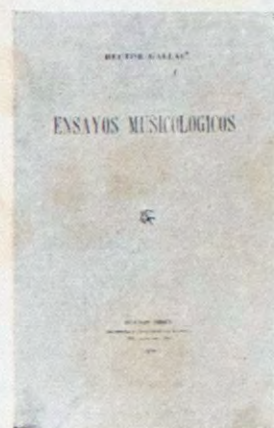
Hágase abstracción de dos "prólogos" inconsistentes i que solamente justifican en función amistosa, e ingrésese en este sobrio edificio musical, en cuyo frontis el autor con frente levantada de próbido arquitecto ha inscripto la latina sentencia: "Pater artis musicæ", referida al grande Juan Sebastián Bach.

Son críticas i ensayos que Héctor Gallac, impelido por vocación de gran riqueza anímica, escribiera, hallándose a cargo de la sección respectiva de una revista porteña, pero, son páginas que indiscutiblemente son algo más que meras glosas i acotaciones musicales motivadas en la pródica actualidad musical de una urbe tal como es Buenos Aires. El crítico ha postulado a propósito de la circunstancial marginalia, por lo que su palabra resulta mucho más profícua que si tan solo se hubiese limitado a la apostillade carácter temporal.

I siendo así, es de todo punto de vista interesante leerlo en esta decena de "ensayos musicológicos" que integran cuatro series, la primera escrita bajo la advocación de una rendida admiración "bachiana", formada la segunda por heterogéneos temas — siempre dentro de la materia — que han permitidole especular a propósito de la lírica, el drama, el impresionismo, el expresionismo, etc., compuesta la tercera por material que atiende abstractamente a la estética musical propiamente dicha, i constituida la cuarta por dos informados títulos: "El erque, instrumento del norte argentino" i "El origen del charango", ambos de particularísimo interés.

La información musical de Gallac que página a página surge incuestionable, el perfecto dominio del idioma — que debe decirse sinceramente es causa de que más de un músico resulte estéril en función de docencia o de simple exposición —, su juicioso punto de vista como crítico, unido todo a esa sobriedad no exenta de galanura i exquisitez en la construcción formal, son características sí que valiosas de estas lecciones, que posiblemente él concibió agenas a esa finalidad pedagógica. Sin embargo, textos así debieran ser los que el alumno en la disciplina musical, utilizáse en su diaria tarea de conformar su juicio estético, para evitar esas malformaciones motivadas en lo que bien podría denominarse literatura plesiosáurica donde se aprende con carácter de dogma el valor de una música, de una época musical o de un músico.

Héctor Gallac, indudablemente habla aquí tal cual él piensa, pero cuán permeable se le ve a través de estas fluidas páginas, a cuanto sea asomo de una mera postura, de una naciente escuela o siquiera sea de un rudimentario instrumento. El maestro debe ser así, ageno a toda escolástica, aunque para sí, íntimamente la posea como experimentada meta de una dialéctica que nadie que trabaje una disciplina



siquiera sea con ese fervor intimista, dejará de practicar. Por todo ello, resultan páginas como las dedica-

das a "La pasión según San Mateo", al "Alcestes", al "Expresionismo sintónico", a "Smetana", a "Dukas", a "La pureza mística y la pureza profana",

al "Erque" i al "Charango", por citar algunas sin mayor propósito selectivo, de positivo beneficio para los que cultivan esta disciplina estética.

EL LITORAL I SUS LIBROS

11

CUATRO CLASES SOBRE SARMIENTO ESCRITOR por Carlos María Onetti

Sello DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN (Tucumán)

El autor es uno de los probos valores de Argentina, i además, de los más tesoneros. Catedrático en el Instituto Nacional del Profesorado — ex - Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Litoral — en Paraná, sus lecciones son de las que generan inquietudes fructíferas en las colaciones juveniles, que le respetan en la camaradería nobilísima del trabajo diario, que nadie como él impone con afecto i nadie como él consume con provecho.

En obra de extensión universitaria, el Departamento de Filosofía y Letras de la ya despierta Universidad de Tucumán, le llevó a la ciudad del Aconquija con el propósito de que hablara en torno a Sarmiento escritor. Eran los días del cincuentenario del fallecimiento de este esclarecido ciudadano del mundo, i nada más

propio que el tributo del análisis preciso dado en categoría de clase, por el profesor de preceptiva literaria, a los jóvenes ansiosos de un aspecto de la discriminación sería del autor de "Facundo".

Las "CUATRO LECCIONES..." están ahora reunidas en un simpático volumen que habrá de leerse con curiosa ansiedad. A Sarmiento — honradez es confesarlo — se le ha comenzado a conocer a raíz de los actos decretados por toda América a propósito de la recordación citada; i ha sido comenzar a ésto, para iniciar una valoración que aunque póstuma, implica justicia rendida unánime i voluntariamente.

En la ya cuantiosa bibliografía sarmientina, se han agregado así nuevas aportaciones, muchísimas de ellas valiosas. Desde este **ESCAPARATE DE NOVEDADES** se dijo de muchas de ellas i ahora se agrega una más.

Onetti toma un aspecto tan solo del enjundioso autor de "Civilización y barbarie", no por cierto el menos interesante, desde que abarcó enorme torrente de aquella capacidad de trabajo que antes que nada fué característica del Presidente argentino: su tarea de escritor. I sin salirse del tema, como quien tuviese en la mesa de autopsias al hombre i a sus libros, hurga en los tejidos que son las páginas de toda su labor escrita, i una a una van surgiendo las conclusiones que le merece toda su vasta labor de escritor consagrado a la sazón de un ideal, ideal que es la cultura i el progreso de su patria. Por éso bien dice por allí: "Sus libros son

actos, porque sus libros son libros de la vida". Ahora, que no se tenga por totalmente abstracta la labor indagatoria del exégeta i del crítico que Onetti es, pensando que allí están aquellos tejidos desvinculados al Sarmiento en sí. No; Onetti trabaja con un sentido integralista el tópic propuesto, i tiene ante sí, enhiesto, orgulloso, prepotente, ciudadano, propulsor, iracundo, etc. — pónganse la decena de adjetivos definitorios del grande hombre — al que ha escrito aquella frondosa i varia cantidad de libros, artículos, cartas, etc., de donde resulta que cuando el análisis surge, surge juiciosamente cuajado.

No se dude, "Sarmiento y sus contemporáneos de la "Asociación de Mayo", "La historia literaria de Sarmiento", "Sarmiento y la lengua española" y "El estilo, la literatura y Sarmiento", los títulos de las cuatro lecciones de Onetti, i aún más, la "Semblanza" inicial, página ardida de cívico tributo, de conexa admiración, quedan incorporadas a aquella bibliografía que dijérase, como elemento de prueba de valiosa ponderación.

12

MARIANO MORENO

por Ana María Calvente (Rosario)

Prescindase de un prólogo que la autora no justipreciá debidamente. Al respecto viene a recuerdo, talvez porque las dos son escritoras, i los dos prologuistas son porteños, otro libro que tuviera también la misma característica; me refiero a "Títeres imperiales", de Julia Prilutzky-Farny, el que comienza con las palabras de un cierto escritor de Buenos Aires elefantiásico, que la autora inexplicablemente toleró. Aquí sucede lo mismo, Bernardo González Arrili se encarga — aún se ignora a título de qué — de prologar este "drama histórico" como lo califica la autora. I al hacerlo, lo desmerece de manera harto torpe. Pero está bien que a Ana María Calvente le haya pasado así. Ese estarse con los ojos en la reberveración metropolitana termina por cegar, i es, ni más ni menos, lo que le ha pasado a esta escritora de Santa Fe. Porque ¿habrá razón que justifique el pedido formulado al prologuista? I en seguida: ¿habrá justificación para que éste se comporte tan bellacamente? O sí, o

no, pero nunca medianías como las que González Arrili dispensa benévolutamente — cual genio en el Capitolio — a la novel autora. Pero en fin... esto ya es demasiado para tan poca cosa.

El prólogo de la autora — i hai que andar por partes — tampoco es oportuno en su extensión desmedida, desmedida i explicativa. Pretende la escritora que el lector la lea dos veces, la una en biografía sintética i la otra en biografía escenificada, que al fin también es sintética; i no puede ser, es demasiado. Cuando se llega al drama propiamente dicho, ya el lector está fatigado. Lo único que pudiera llamarle poderosamente sería un drama de movidas escenas, de fluido diálogo, de creciente interés, de trama inquietante... Pero nada de eso acaece. En parte porque todo está contado, en parte porque Ana María Calvente se inicia con esta obra en el género. Pero dígase justicieramente, si ella hubiera evitado los prólogos que abultan, dando un volumen de ciento veinte páginas, pero fatigan en exceso, el lector entrado directamente a la sala — por así decir — asistiría desprevenido — lo que vale mucho cuando de teatro se trata — i cómodamente sentado en la butaca, analizaría la obra con patrones estrictamente teatrales. El camino seguido, ya se ha visto, provoca una reacción amarga cuando se constata que el drama se aproxima al final i no ha logrado atrapar al espectador con su intrínseco valimiento. Actos apagados — pero por la tristeza que es nódulo en la vida de Guadalupe, a raíz de tanta desazón i congoja —, diálogos escalfados, personajes demasiado en "flou", i escenas sin colorido suficiente a anular aquellos defectos, denuncian, al fin de cuentas, otro puntal demasiado débil, en lo que hace a los menesteres de Talía, i que la autora también confiesa en su prólogo con equívoca valoración de categoría.

Que lo diga el crítico no está mal, pero que el prologuista afirme que el drama pasa "para representado por alguna compañía de aficionados o grupo improvisado en centros o escuelas..." aunque a continuación agregue: "es decir, movidos por afanes exclusivamente artísticos." es... descomedimiento pretencioso.

No, Ana María Calvente, debe saber que su obra adolece de esos defectos, i que aunque en términos generales, presenta una estructuración representable, verá que la puesta en escena le denota la flojedad como característica esencial, de la que únicamente podrían salvarla en parte, decorados i vestuario con valor plástico en extremo notable, i en otra, actores avezados. I esto es más que suficiente para animarla a insistir en ensayos privados, antes de que el libro puesto en vidriera denuncie tan solo un afán egoísta de imprimir por verse en prensa. Lo que puede muy bien no haber sido aspiración, pero pudiera tomarse así.



EL ULTIMO NUMERO FUE:

Sagitario
BOLETIN DE CULTURA INTELLECTUAL
DE DAVID A TANGUY
— EN TORNO A LA EXPOSICION DE PINTURA FRANCESA —



MI DANKAS LA INTERSANGO
•
JE DEMANDE L'ÉCHANGE
•
I BEG FOR EXCHANGE
•
GRADISCO IL CAMBIO
•
AGRADEÇO O CAMBIO
•
AUSTAUSCH ERWÜNSCHT
•
AGRADEZCO EL CANJE

Capricornio
BOLETIN DE CULTURA INTELLECTUAL
INSCRIPTO EN EL REGISTRO DE PROPIEDAD INTELLECTUAL BAJO EL NUMERO 69850
Publica sólo originales solicitados e inéditos. Registra o comenta todos los libros, folletos, revistas, etc., que se le envíen. No se vende, se remite gratis solicitándolo por correo, a:
R - E. MONTES I BRADLEY
Boletín de Cultura Intelectual
AMBERES 486
ROSARIO (ARGENTINA)