



Acuario

BOLETIN DE CULTURA INTELLECTUAL

Edita i dirige: R-E. Montes i Bradley

Rosario (Argentina), enero de 1940

Número 15 - Año 2.

DE DAVID

— EN TORNO A
LA EXPOSICION

La fuga simbolista que tuvo su etiología en el haschich, i el suicidio neoimpresionista de base racionalista quintaesenciada clausuran la gráfica iniciada por la pintura espectroscópica hacia el promedio de la segunda mitad del siglo pasado. El uno i el otro acaba de verse cómo llevan en sí desde sus inicios el antrax que provocara sus propias muertes. Cuando el mal se descubre no hai quien se acerque en actitud de médico. I ambos finalizan el ciclo vital abandonados el uno a la insensibilidad de un cuadro clínico tormentoso, que le debilita hasta la agonía, tronchado en su flacidez vital eunucoide, el otro, que alcanza a jugar una pirotecnia cromática como jamás se había presenciado.

Tan pronto se intuye el fin, la plástica como unidad estética se disgrega en decenas de nombres, que no se lamentan del desenlace fatal de las últimas capillas pictóricas y claman en las posturas que adoptan la necesidad de liberarse de la constreñida verdad que búscase afanosamente desde ha tiempo con resultados inciertos aunque en esperanzada actitud. Desde ahora, dícense los que arriban, el libre determinismo nos hará formular nuestra posición; tomaremos la senda que más convenga al sentido que tengamos de la verdad estética i de su función teleológica. El desbande adquiere características sublimes, hasta llegar a ser como dice Faure, en Matisse, de una **"voluntad encarnizada, alerta e invencible"** de personalísima justificación. Concúrrase así a las exequias de la pintura física en cuyas honras fúnebres bien puede descubriese la complacencia con que asisten los que no se han satisfecho con representar el papel de meras aunque finísimas retinas, i anhelan férvidamente expresar sus predilectas emociones por las vías fáciles de la sensibilidad, parafraseando al versado conservador de la sección pintura del Museo del Louvre.

La nueva postura (o posturas) viene así engendrada por un abierto disconformismo con todo cuanto implique anécdota, accidente, circunstancia... El



Sagrado Corazón de Montmartre por Maurice Utrillo

A TANGUY(*)

DE PINTURA
FRANCESA —

"fauvisme" — que así se denomina la tendencia por lo que implica de brusca, potente i temible reacción — no transa con asignar al objeto ninguna contextura o atavío formal capaz de producir emoción por sí. Todo vive en la sensibilidad de quien lo capta, del que lo aprehende en función de esteta puro, i nada que no sea de temperamental conformación valdrá la pena de considerarse ciertamente como obra de arte capaz de provocar honda sensación de belleza. Obra de recreación la del artista — i ésta será la triaca legada por el impresionismo—, activamente debe desembarazarse para ejecutarla, de toda tendencia que implique subordinación inclusive al público que busca en las apariencias formales o cromáticas de los objetos, concebidas según ajustadas percepciones ópticas, el sensualismo de una conformidad rigurosamente estrecha, eminentemente bio-física.

Frente a cada cosa, el "fauve" quiere ser lo que es, porque seguramente piensa con logicismo irrefutable que la verdad es éso, lo que es, que equivale a decir lo que cada uno tiene como verdadero. El choque emocional es el que se busca, productor del trance generador de la obra que nunca se ha presentado, subestimado menos que ahora, que recién madura cuando el rapidísimo proceso de espontaneidad, si puede hablarse de proceso cuando de repentinos se trata, de que está imbuido el nuevo sentido plástico, se finiquita en el cuadro logrado. Así dibujo i colorido podrán completarse como subordinarse mutuamente, ya que cada nombre es representante de un temperamento que actúa sometido a un control sentimental ajustado a una voluntad en juego libre determinista característico del liberalismo con que un siglo feneció i una centuria se inaugura.

Henri Matisse es el "fauve" más vigoroso, mayormente arremetedor de todos cuantos producen en los salones de la época. Dibujante eximio que luego de sus desalentadoras lecciones con Bougureau i Ferrier



Cabeza de mujer por Amadeo Modigliani

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

CONICET



I E C H

se ha pasado diez años asistiendo frecuentemente al Louvre, donde copia a los maestros, él opina con Bourdelle que "el dibujo es el alma activa, determinante y secreta; el resorte, el fundamento, es también la fuerza suprema" i por eso goza cuando con ella genera el ritmo creador de formas plásticas. Pero, no está sa-



La calesita por Maurice Poncelet

tisfecho con cuanto viene teniéndose por cánnon artístico, i menos luego de viajar por Oriente cuando piensa con decisión que el arte no es solo oficio de crudas realidades. I desesperadamente se vuelca en el terreno sustancioso de la ingenuidad. "El estilo de Matisse no es distinto a la "Inocencia del Padre Brown", escribe Anthony Bertram cuando lo presenta, i hai que declarar honradamente el acierto de la imagen retórica. Por esto es que las pinturas de Matisse recuerdan a las candorosas acuarelas del "kindergarten", porque el efecto del color es ya belleza en sí mismo, como dice el citado crítico, describiendo la pintura del discípulo del gran Gustave Moreau del que éste dijera un día: "—No me inquieta nada su porvenir. Es uno de mis mejores alumnos." I en donde, debe agregarse, la línea, como en los viejos maestros orientales, rápida i firme no dice sino justamente lo que debe, lo que ordena el temperamento creador. Con estas ideas básicas, fácil es para el autor de "La mujer del chal negro" llegar a constituirse en fundador del grupo "fauve". Porque no otra cosa quiere que "plástica y expresión", como ha dicho rebatiendo a los que le motejan de simple verista, i la una i la otra estrechamente armonizadas son producto indubitable de la línea i el color en ingenuo connubio. Esta "mujer del chal negro" ante la cual reaccionara irascible el gustador de "La ninfa del Sena" que ya se viera, es exponente de cuanto acaba de manifestarse al respecto de la pintura del artista de Cateau Cambrésis; no se vea en ella —oh bárbara suposición!— la pagana durmiente que el pincel copiaba hace años con menuda precaución, exclusivamente dedicada a la contemplación visceral del "nouveau riche" sanguíneo. Pero sí, míresela como encendida síntesis cromática donde el rosa pastel, el gris ceniza i el azul con el negro se unen en equilibrado juego rítmico para producir la obra de arte que no **inquieta ni turba**, tal cual como quería su autor. Con razón sentencia Elie Faure que las pinturas de este "fiera" le "hacen pensar a veces en porcelanas chinas o en esas duras lacas japonesas que se creerían inmovilizadas debajo de un agua profunda". I como vale bien la pena seguirlo en su valorización sobre el otrora pintor de guirnalda por metros, términeselo de leer: "Si yo conociera las fronteras del objeto y del asunto, dejaría de sentir curiosidad por el mundo. El estilo elevado hállase precisamente en su encuentro secreto y en nuestra imposibilidad de determinar el lugar de este encuentro. Y esto es, a mi parecer, lo que infunde a la pintura de Matisse una majestad decorativa, que en estos tiempos en que toda la pintura tiende a la decoración, es poco menos que la única en poseer. Lo anecdótico, lo accidental, lo pintoresco, se apartan de ella. Y de ella se eleva la música, en medio del más absoluto silen-

cio. Ejemplo muy alto, que comienza con Cézanne (recuérdese aquí a este propósito, aquellas sus hermosas palabras en defensa de la tela del autor de "El muchacho del chaleco rojo", que poseía i que se le quería arrebatar por un millón de francos: "—No puedo dar a mis hijos otra cosa mejor que la contemplación del cuadro de Cézanne en el cual aprenden a comprender y a querer el arte.") y que muy pocos han sabido entender." Retrato fidedigno además de elocuente del viejo pintor al que Francia aún tiene la dicha de conservar i venerar.

Estudia con Moreau, en la Escuela de Bellas Artes, contemporáneamente a Matisse, otro provinciano seis años más joven que aquél, nacido en Bourdeaux corriendo el 1875. Su nombre es Pierre Albert Marquet i su preocupación constante la de viajar, extasiándose ante la luz de los impresionistas, es decir la luz generadora de los milagros del color. Sin embargo, él no se aviene a su técnica, él es también "fauve" por cuanto no cree que el arte sea racionalismo puro, o mejor, porque cree que es algo más que racionalismo. Conciso en línea, jugoso en color, él ve las costas de Francia, ya estén sobre el canal o sobre el Mediterráneo, ya envueltas en brumas o desnudas al sol, como juegos cromáticos a los que su paleta no se resiste a interpretar. Equilibradamente maduro prefiere la acuarela por su mayor agilidad, condición ésta que está más a tono con su sensibilidad finísima, su temperamento lábil que pretencé nada menos que decir lo que quiere, a la manera que quiere. "Boulougne" i "Orán", estuvieron pequeñas en tamaño, "epigramáticas", como ya dijo alguien refiriéndose a sus cosas, en sustancia, fluidas en factura. Cielo i agua motivos predilectos de Marquet, mas, encontrados en tierra, en roca viva, en piedra, porque él gusta de la pétreo forma i su pincel expresa su gozo cuando infatigablemente la pinta una i mil veces. Cuando se han mirado estas dos acuarelas en donde el artista no ha buscado efectos indirectos para obtener resultancias si más condescendientes, menos juiciosas, es cuando además de reconocerlas como de la mano de un plástico de jerarquía se comprende el porqué de la preferencia que los artistas del Imperio del sol naciente, sienten por la pintura al agua en la que Marquet es maestro.

Resta aún otro discípulo de Gustave Mo-



El tribunal por Georges Rouault

reau, que figura asimismo en esta muestra de la pintura francesa que viénesse comentando. Georges Rouault — premio de Roma — desciende de padre ebanista i se da desde su tierna adolescencia a la plástica, ingresando en el taller de un vitralista de renombre que hace de él un oficial aprovechado al que pronto deberá ver partir porque tan presto como ha adquirido el oficio reconócese dueño de suficientes dotes para dedicarse con tesón amoroso a la pintura. Así es como deviene alumno del orfista Elie Delaunay primeramente i luego del citado Moreau que dirige por aquel entonces la escuela oficial. Indudablemente Rouault tiene también que ser "fauve". Quien pronto ha abandonado un oficio que le traba

en su miraje, no ha de conformarse con la imitación, como norma en el ejercicio del que acaba de abrazar. I es así como, la pintura suya quiere aludir también con señales sumarias, característica de la escuela, a la que el despierto Apollinaire alude cuando la denomina "preámbulo del cubismo", del que en verdad es su incuestionable precursión. Pero, i aquí está la residencia del interés que despierta esta secta que nace en razón de un desconformismo con las amputaciones que de lo temperamental han hecho las precedentes, Rouault no es como Matisse un entusiasta del mundo de los hombres, ni tampoco como Marquet un fanático del paisaje, sino que, de fondo exquisitamente místico, como que es poeta i poeta sutil, prefiere, obedeciendo a los dictados de más íntima naturaleza, pintar como si viviese en otra edad media. Gritan en él los vidrios coloreados por el vitralista experto que llegara a ser, i son sus cuadros al óleo como bocetos para llevarlos a la fontana basilical eclesiástica o forense. Bastaría ver las ilustraciones que trabajara para "Cirque de l'étoile filante", su último poema, o sino "El cristo de las usinas", para tener la certeza de la aseve-



La calle de Orchamps por Maurice Utrillo

ración. Claro está que la mística de Rouault no es en el fondo lo que la mística execrable de Torquemada. Mui por el contrario, la suya, de fondo eminentemente cristiano se vuelve dulce en pretensión aunque sea agria en expresión, es amable en finalidad aunque sea trágica como testimonio, es divina en sentido no obstante ser grotesca en presencia, es sana en intención sin embargo de ser morbosa como ve-

hículo. I esto porque, como con acento apodíctico afirma el Lector de Bellas Artes de la Universidad de la Reina, en Belfast, "Sus obras son de carácter fuertemente social, social que es decir en esencia, crítica comprensiva de la raza humana." I para confirmarlo, tráigase siquiera mentalmente la tela que se incluyera en la muestra. "El tribunal" es todo un alegato vigoroso aunque hórrido contra la estulticia i el prevaricato forense, en donde la sátira al jurado i al rábula burgués está obtenida con magistral profundidad ática. Todo el cuadro no es al parecer sino un boceto, tal es su factura enérgica que en mucho hace equilibrado paralelismo con aquel otro talentoso crítico de la venalidad humana, que en vida i en muerte se llama Honore Daumier, recordado a propósito de su tela "En la audiencia", cual ésta mordaz, tal cual ella amonestradora. Rojo i negro, negro

de sombras que está en función denunciante de luz. Técnica personal de este romántico que concentra como el citado maestro de artes expresa a su respecto, toda su intensa pasión en el objetivo cuya pintura le preocupa. Acero blandido con fruición de Torquemada que, éste sí, bien sabe que los mercaderes aún están en el templo. Esa es en técnica i en motivo la pintura de Georges Rouault, a quien sus biógrafos señalan como "uno de los más interesantes de todos los artistas franceses modernos".

Cuando se tiene que hablar de Derain, de André Derain, afluyen a la imaginación de inmediato, de entre todas sus épocas, la "fauve", i del total de sus obras aquellos sus pai-

sajes con árboles recreados, en que los volúmenes recuerdan en su maravilloso juego compositivo los similares temas debidos a Cézanne. Tráigase verbi-gracia aquella su tela "Tres árboles" a imaginación, i compárese con esta "Mesa de cocina" que aquí fuera dado contemplar. La influencia del anacoreta de Chantilly no es discutible por otra parte, en la pintura de este (también) provinciano — casi todos los modernos vendrán del interior cuando no del extranjero i se impondrán con las nuevas escuelas en la almidonada capital — que tiene como piedra fundamental de su "métier" un concienzudo aprendizaje al lado de Carrière, mas, que inquieto como tan solo pocos lo han sido i lo serán, corre céleremente hacia donde atisba el descubrimiento de una nueva posibilidad para la pintura. Es así como habiendo ya estado con los citados cuando ellos significaban la novedad, también participará por ejemplo con Vlaminck — un nombre que desgraciadamente se omitió en esta muestra — en el descubrimiento de la escultura negra cuya vinculación con los noveles marbetes de la plástica francesa nadie podría negar. También estará con el cubismo i asimismo lo abandonará. I si se tiene presente que para cada uno de sus cuartos de hora profesionales, él se prodiga esplendorosa, férvida e íntegramente, no será difícil calcular su capacidad de trabajo con la que ha llegado a satisfacer las más exigentes solicitudes de los "marchands" que bien alto cotizan i mui decididamente disputan su producción. Del curso de tan disipada carrera, quedará la lección magnífica del hombre que siempre desconforme, afanosamente busca la verdad. Del pintor que consume la vida en el perfeccionamiento del oficio al que se ha entregado con alma i vida, para decirlo con la efusividad popular. I no se olvide que si destaca algo en la curva del "métier" que él ama con pasión de púber, cualquiera sea el punto que se alcance de ella, una i siempre una, habrá de ser la extraordinaria facilidad que tiene para desplazar en el plano, los volúmenes. Claro está que como él ha estudiado cuando mozo, las leyes fundamentales de la arquitectura, carrera que abandonara por la más emotiva de la pintura, para siempre, le será fácil jugar con los cuerpos. Lo demás vendrá después; el color, ese color de decorado de sueño, negros que no pueden contenerse en sí mismos, que se derraman, i los anaranjados que están furiosos en esta cocina en la que la vajilla dispersa le permite distraerse ejemplificando con maestría, los postulados rigurosos de la lei de contrastes cromáticos, lo que ejecuta una vez que ha distribuido con un poco del candor que el aduanero Henri-Rousseau — otro que tampoco estuvo representado en esta exposición lamentablemente fragmentaria — usaba en sus composiciones, los utensilios de la cocina familiar. Derain... también él pudo figurar mejor, aunque bueno es decirlo, así sólo con esta "Mesa de cocina" de realismo ingenuo, está mejor que lo que estuvo en Buenos Aires, donde su otra tela "La gitana", pese a sus luces magníficamente logradas con amarillos puros, — i debe hacerse abstracción de "El camino" aunque su autor insista en sus amarillos de la última época — en personal audacia lírica, no hacía más que traer a la remembranza toda una producción tan vasta como lamentablemente ausente, tan valiosa como que hubiera constituido con su exhibición una lección profícua.

Si el impresionismo estuvo representado con profusión i agréguese, con verdadera calidad, como está dicho, en esta colectiva francesa, el "fauvisme" no lo fué menos, sino en categoría, al menos en cantidad. Ciertamente que, tal cual se acaba de ver con Derain, no siempre los "fieras" estuvieron presentes con telas representativas de esta etapa profesional. A los nombres analizados, debe aún agregarse, en consonancia algunos otros.

Véase a Othon Emile Friesz, el número uno de "Los artistas de este tiempo" que rompen fuego desde el "Petit Palais", bajo el auspicio de la Municipalidad del Sena i que tiene con Derain un punto de contacto en su afanoso empeño de equilibrar la obra con la composición primeramente, prurito que hace hablar a más de un crítico de una vuelta al renacimiento, cuando se menta a estos dos i a otros plásticos más, ausentes en la muestra, que piensan con él que: "Antes de querer expresar cualquier idea, es necesario conocer la sublime verdad de la luz pictórica; sin ella no



La mujer de las crenchas por Pablo Picasso

hai plenitud de forma, ni acorde, ni unidad...".

La tela que incluyera el nombre de este epígono "fauve" pertenece cual otras expuestas, al Museo Nacional de Bellas Artes i denomínase "En el jardín del emir". Friesz está en ella como estuviera en "Aicha" la mostrada en Buenos Aires, denunciando también el apresto orientalista de su arte, i aunque ya su factura no sea la de otrora, la estática de "Mujeres en la fuente". Ahora que en él, la influencia es más temática que formal como acaeciera con Matisse i más aún con Marquet. Luego ese empeño en construir la composición que como descubre Charles Morice, está meditado en Cézanne, el grande Cézanne, siempre atento ante la Naturaleza, i que le lleva a un sensualismo formal, al que tampoco es ageno el barroquismo de su línea coloreada que parece funcionar como en la unidad pintoresca barroca, de Wölflin, i que hace decir a Louis Vauxcelles: "Un arte completo, a la vez cerebral i sensual, le coloca en lugar aparte entre las generación de nuestros jóvenes pintores." Por todo esto, Friesz resulta un extraordinario decorador — se vuelve a caer en el señalado carácter decorativo que aproxima con nexo de parientes a los "fauves" —, i un decorador que bien podría trabajar el panel trocando el óleo por el fresco.

Caminando por entre "fieras" se ha llegado a un abra en la selva. Bajo la luz de un mediodía esplendente lucen tres nombres que el crítico quiere hermanar porque en la secta gozan de sus preferencias. I así como ya dijera que Manet, Renoir i Cézanne fuera trilogía de nombres en que en una época se viera representada Francia con fidedignidad singular, así mismo debe dejar establecido, singularísima paradoja, de que en los últimos tiempos de la pintura francesa, nadie mejor caracteriza la república, artísticamente hablando, que estos tres apellidos, el último de los cuales inaugura una nueva escuela: Amadeo Modigliani — italiano —, Moisés Kisling — polaco — i Pablo Picasso — español —. De ellos tres vale la pena decir cuanto va a leerse.

"Modigliani ha muerto demasiado pronto, para permitir sacar de su furtiva aparición un indicio general", sentencia Faure entre risueño i burlón cuando a vuela pluma, ya fatigado por el periplo realizado en torno a la plástica del mundo, tócale referirse a este judío itálico renovador de la pintura i precursor con Picasso de la física einsteniana. Excútese al historiógrafo su torpe conmisericordia actitud para con este artista que estuviera en Rosario con tres telas: "Mujer descansando", "Busto de mujer" i "Cabeza de mujer", valiosas piezas las tres, pertenecientes a pinacotecas privadas porteñas. Ciertamente que para analizar al recio i personalísimo pintor de Bateau-Lavoir, no bastaría el párrafo aunque expresivo siempre breve, a que constriñe la naturaleza de la síntesis crítica que aquí se formula sobre la pintura de dos siglos de la prolífica Francia. Con todo, véase por qué se equivoca Elie Faure. Dígase primeramente que Amadeo Modigliani es originario de Italia, en cuya Lior-



La mujer del collar azul por Moisés Kisling i La joven del arco por Marie Laurencin

na nace corriendo el último cuarto del siglo pasado. Escultor primeramente, transcurren los años de su adolescencia junto a la madera, a la que talla directamente con bríos constantemente renovados. Las luces de París le seducen i hacia ella va con su optimismo patológico de la tuberculosis que le llevará a los 36 años a descansar al Père Lachaise, las reproducciones de Boticelli a las que adora i a las que agregara posteriormente ampliando la devoción, las de Cézanne — siempre Cézanne!... — i sus lecturas del ético Baruj Spinoza, su dilecto paisano, i a poco de su llegada, entregado a los cenáculos de vanguardia i a los cafés del "boulevard", en los que dibujará al comienzo por pocas monedas, constituyese por su chispeante ingenio i su insobornable consecuencia profesional en uno de los más elevados epígonos de las modernas corrientes en que la plástica intenta sazonar su definitiva contextura ontológica. Así se suma a los "fauves" angustiado también él por ese arribo a punto muerto en que se ha detenido la cromática, luego de sus últimas pueras el puntillismo i el simbolismo; i aunque el "fiera" arranca directamente de este último, tanto como que Nerval, Lautréamont, Jarry, Rimbaud, Mallarmé, que estuvieran allí, están aquí, él, Amadeo Modigliani, procura — luego del sarampión de la escultura canaca i del Congo con Brancusi, i de su cuarto de hora picassiano — por medios propios que ha elaborado intuyendo sagacísimamente el devenir científico, realizar una nueva pintura que pretende nada más ni nada menos que el dominio de la cuarta dimensión. Hasta aquí el punto, la línea, la superficie, el volúmen, han jalonado el proceso evolutivo de la representación plástica. Desde ahora, piensa Modigliani, la representación ha de intentar el dominio de la otra dimensión, de la cuarta, de la espacio-temporal, del infinito... Aquí está Modigliani, i esto no lo ha comprendido Elie Faure. Recuerda Carlos Gurméndez Victorica en un meduloso ensayo que titula de la "Simultaneidad y paralelismo en las artes", i rememora bien al mismo propósito: "No es acordáis de aquello

de Reverdy, de que el arte no es parásito de la realidad y de que tiene un fin en sí mismo? Allí va Modigliani, con su temperamento triste de judío pero también con su riqueza intelectual i su extraordinario poder de intuición que nadie podrá negar a los que como él, descienden de la tribu escarnecida. I sino su llegada (?) por lo menos su intención, es probar cómo es de ciertamente constatable la hipótesis de Lorentz que asegura que los objetos se acortan o contraen con el movimiento, como no deja de traer a colación oportuna el finísimo ensayista premencionado. Una vez más i nuevamente habrá que volver a lamentarlo en ocasión del paso por el cubismo i el surrealismo, la tiranía del espacio se opone a la labor discriminativa i analítica del crítico, que hubiera necesitado de mayor amplitud para abogar por la mejor comprensión en tierras de lengua hispana, de estas nuevas corrientes de la estética plástica, tan zaheridas, tan vilipendiadas por ignara incompreensión. Pero las telas que se expusieron representaron fidedignamente al autor de "El violoncelista" con el que se impuso (en "Los Independientes -1910-), i si en la desfiguración de sus modelos — el "busto" i la "cabeza" — se atisba la intención renovadora que se ha podido siquiera descubrir en compendiada explicación, obsérvese cuán amable, cromáticamente mirando, resultan esas frías i alargadas siluetas que pretenden — oh! maravilla del racionalismo — el dominio de la cuarta dimensión. El pincel lustra, patina la figura, con su levísima carga fluida de óleo diluido en esencia de trementina i barniz, i a riesgo de equivocarse — i la última palabra no está dicha ciertamente — el plástico salta más allá de la fórmula de Cézanne, mejor dicho de Platón, que le había precedido cuando como descubre Herbert Read, decía: "Lo que yo ahora trato de describir como belleza de forma no es lo que la mayoría de la gente imaginaria como tal, como ser animales o cuadros, sino quiere decir, lo recto y lo circular, y de esto, lo construido por el compás, tanto los círculos como las esferas y los rectángulos que se construyen con rectas y paralelas, —¿comprende Vd. mi tesis?—



Busto de mujer por Amadeo Modigliani

Pues éstas, lo afirmo, no son relativamente hermosas, como otras cosas, sino que son hermosas en todas las épocas, por sí mismas y en su verdadera naturaleza.", i procura, en consecuencia, representar aquellos volúmenes no ya en el espacio, sino en el tiempo también. I tan inadvertidamente como puede, birla todo cuanto represente accesorio para la comprobación del fenómeno, del fenómeno, insistase, que él trata de detener. Por eso la expresión fría, sintética, de sus mujeres alargadas, por eso sus tonos desvaídos rosas, plomos i azules a los que la cinética decolora, por esos sus ojos escultóricos, vacíos, que no distraerán al experimentador analítico que intenta desentrañar la verdad desnuda de la presencia si que misteriosa, de esas damas de estampa gotizante, madonas de una nueva mística, la mística de la lei científica cumpliéndose inexorablemente. Pero débese decir dos palabras para su "Mujer descansando" anterior a esa inquietud que queda siquiera esbozada; desnudo donde su autor ya ha demostrado la envergadura que habría de facilitarle el vuelo. Un solo tono cubre el cuerpo yacente, — la misma "coloración encantada sin relieve..." que denotando su cerebralismo, ve Filloy como una de sus esenciales características—. Fuera de los planos que escapándose juegan la perspectiva, el volumen lo dan las sombras, las sombras que conforman anatómicamente el modelo, las sombras que el plástico obtuvo no con otros medios que los que le procuró el pincel tomado de punta i aplicado sucesivamente como quien jaspeara, siguiendo el ritmo muscular de la modelo. Así trabajó Modigliani el claroscuro de este cuerpo femenino, con el pincel que obtuvo las luces por lustre, i las sombras por graneado, tal cual queda dicho. Singular sistema, que en esa sola tela se pudiera observar.

Qué fresca la de este lienzo de Kisling, el polaco de Cracovia que aprende en Renoir i en Cézanne a tratar la pintura como arte de jugar con los cuerpos creados por la naturaleza, pero de los que el hombre debe lograr graciosas armonías plásticas, i que con Pankiewicz en la Academia de su ciudad natal se adiestró en el manejo suelto del lápiz i en la aplicación justa del color. Pintura aliñada la suya, como la de Jan Zrzavy, que recuerda a los cuatrocentistas italianos por la tersura con que está ejecutada, pero que denuncia el común denominador: sonoro del clan fauvista. Kisling con esta "Mujer del collar azul" como con aquella otra "Sonia", de ceñido "pool-over" tierra cocida, ambos "rostros de maquillaje nórdico" al decir de Juan Filloy, provoca el embaimiento absoluto del espectador, especialmente si él viene de las estridencias más rabiosas de los fieras. Hai que reconocer en este polaco de la cosmopolita i babélica escuela de París, alma con Oudot del Salón de las Tullerías al que no obstante, abandona, una finísima retina capaz de obtener en la tela un



Mesa de cocina por André Derain

más delicado colorido, en cuya combinación no permite la discordancia provocada por el choque agrio de colores antagónicos. Es así como utilizando atinadamente los fríos i los cálidos define sus cuadros por su empleo, de tal manera que podemos decir bien que "La mujer del collar azul" — i es importante el papel que hace jugar al color — es una esclava retratada vigorosamente a través del análisis ancestral de un pueblo todo. Pintura folklórica la suya que no se contamina pese a todo el discurso post-expresionista, porque en Kisling la eutrapelia impide la dislocación de un sibirismo plástico tal cual está viviendo Francia en las postrimerías del XIX i en los albores del XX. La eutrapelia, que permite a este polaco grave continuar siendo él, gracias a esa mística que como a Modigliani también le tiene subyugado i que le fuerza a envolver sus figuras en tenuidad de estilo si personal, si decorativo, como todo lo que es "fauve", destinado a perdurar porque no ha ingresado al valimiento artístico, de rondón.

L. P. Laverdet, de la última generación, influenciado sin duda por la postura de los "fauves", concurre, aunque fuera de catálogo, como Chapelain-Midy, con una acuarela, "Pescadores vascos", donde denota sus conocimientos técnicos, al par que evidencia una sensibilidad fina en la percepción de la movimentada escena traída de su tierra natal.

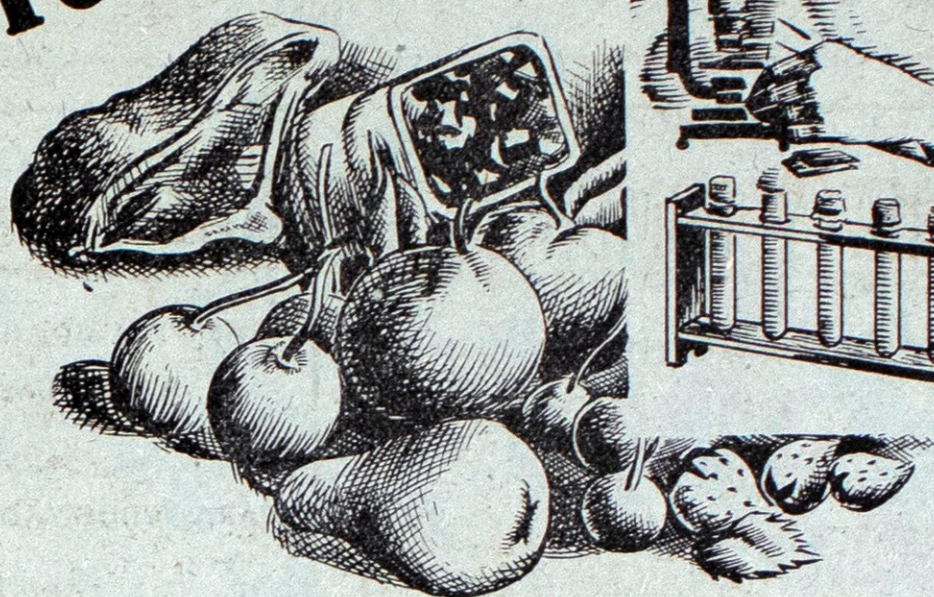
Con Matisse quiso la pintura lograr la exaltación del yo, como reacción al positivismo científico dominante hacia el 188... i tantos. "No hay ninguna necesidad de ser fiel. El primitivo que pintaba la naranja con todos los poros de la naranja hacia obra de ciencia no de arte. Era un anticipo de la kodak. El ojo del hombre debe valer como espejo deformante. Tomar de la imagen las proposiciones más simples, para decantarlas con el mayor jugo de espíritu, en una objetividad suficiente," (Filloy). Quiere Matisse i los conjurados con él, hacer del arte una alusión, porque piensan que lo importante en la estética es la oportuna indicación personal, más que la genuina expresión natural. I en una carrera donde difícil es distinguir entre la gráfica paranoidea, la "fatiga intelectual" — según calificativo de Epstein — i la verdadera enjundia avizora, carrera desenfrenada i ruidosa en la que competidores de Francia i foráneos puján ahincadamente concibiendo al arte según el proloquio de Ozenfant y Jeanneret como el "momento en que el hombre solo atiende a sí mismo", desembocan quizás sin presumirlo i hasta sin advertirlo, en el cubismo, el cubismo que revolucionará íntegramente la plástica en utópica pretensión de marcarle su última meta: la matemática.

El caos que produjeron los "fauves" "colonizando como verdaderos artistas las posibilidades plásticas de su conciencia" como quiere el autor de "De Watteau (a vapeur...) a Mauclair (de lune...)", Juan Filloy, abarcó contornos inusitados. Como era interpretación individualista del arte, en consonancia con la época sensualista de regodeos i chacotas con que se anunciaba el "crack" financiero de fines de la centuria, tendía a expresar sensibilidades en el prurito de aparecer personal, esotérico, inédito. I como "Deformar, es corregir la naturaleza según la sensibilidad de cada cual" diciendo con Gino Severini, la obra de los fieras resultó al fin de cuentas una sor-

Los CAZADORES de MICROBIOS

Pasteur, Koch y otros grandes "cazadores de microbios" consagraron su vida a la lucha contra los gérmenes de las enfermedades.

Para estudiar sus características y reacciones realizaban "cultivos de microbios" que se desarrollaban en medios diversos, favorecidos por el calor y la humedad.



Vd. no habrá pensado que, lejos de los laboratorios, en su propia casa, puede tener también un "cultivo de microbios". Un cultivo que, al amparo del clima estival, se desarrolla en los alimentos que Vd. ingiere con el peligro consiguiente para su salud y la de los suyos. Evite este peligro sometiendo sus alimentos a la acción del FRIO uniforme que destruye radicalmente los microbios.

**Adquiera HOY su
REFRIGERADOR ELECTRICO**

*Un cómodo sistema de
cuotas mensuales
le facilitará la adquisición de su
REFRIGERADOR
ELECTRICO*

**SOCIEDAD
DE ELECTRICIDAD
DE ROSARIO**

Boulevard Oroño 1260
U. T. 23461

EL 25 DE MARZO 1940
APERTURA DE LOS CURSOS DE LA
ALIANZA FRANCESA DE ROSARIO

Las inscripciones se reciben, a partir del
1º. de Marzo de 1940, en el local social, San
Luis 842, todos los días hábiles de 17 a 19 hs.

En el mes de MAYO DE 1940 se
inaugurará un Curso de Conversación.

Por cualquier información complementaria ocurrir a la sede social.

San Luis 842

ROSARIO

"INDUSTRIA Y COMERCIO"

Compañía Argentina de Seguros

*

INCENDIOS - AUTOMOVILES - CRISTALES
ACCIDENTES DEL TRABAJO

*

Casa Matriz: ROSARIO, SANTA FE 1133

SANATORIO BRITANICO

INSTITUTO DE CIRUGIA Y SUS ESPECIALIDADES
PARA HOMBRES, MUJERES Y NIÑOS

SERVICIO PERMANENTE
PARA CIRUGIA DE URGENCIA Y ACCIDENTADOS
AMBULANCIA PROPIA

*

PARAGUAY 40

Teléfonos: 3367, 6909, 5807

ESCUELA FRANCESA DE SANTA FE

FUNDADA POR LA COLECTIVIDAD FRANCESA DE SANTA FE
EL 15 DE NOVIEMBRE DE 1900

PREPARACION A LOS EXAMENES DE LA ALIANZA
FRANCESA CON EXCELENTE RESULTADOS
CLASES INFANTILES Y PREPARATORIAS

AMPLIOS JARDINES
ESPACIOSOS SALONES

PRECIOS MUY MODICOS

CRESPO 2948 - 2960

Telef. 31339

SANTA FE

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

prende cuan tropical floración de estetas personalistas que perseguían deformar el motivo como queda ya visto, cubriendo la intención perseguida en un metafóricismo brillante de mui distinto fondo ciertamente, al de la preceptiva simbolista, aunque ambos hayan tenido más de un aspecto de íntimo contacto.

Pero se ha incorporado a la escuela de París —i no por cierto en el siglo XIX, sino en el XX (exactamente 1903)— un español extraordinariamente singular, dotado de un temperamento i de un talento privilegiados, que oriundo de Málaga, recibe las primeras proficuas lecciones de su padre i perfecciona luego el aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Cuando llega a París se deja influenciar por Toulouse-Lautrec, mas por poco tiempo, porque analizando las obras de los fieras, cae en cuenta de la estolidez de los fundamentos de la secta i decanta en el cubismo que comienza por pretender volver a **"poner los pies en la realidad, en lo objetivo, en la naturaleza como punto de partida"** tal cual señala Fernando Alegría. En síntesis tal es la órbita descripta por este precursor al que hai que, para ubicarlo en la exposición venida a Rosario, presentarlo de otra manera. Porque lo cierto es que una de las fallas más grandes de esta muestra fué precisamente la ausencia de una representación fidedigna de este plástico de resonancia mundial. Por eso i aunque parezca paradójico, débese hablar de un Pablo Picasso —es éste su nombre— que se incluyó en catálogo con una tela, "La mujer de las crenchas", que por pertenecer a su primera época no pudo suscitar el interés enorme que siempre despierta el anuncio de la exhibición de un lienzo suyo de los

de sus épocas últimas. Al cubismo entonces, habrá que verlo a través de Roger de la Fresnaye, un inteligente seguidor, como ya se dirá. En tanto, mírese esta sinfonía en azul i relaciónesela con su autor i la vida de su autor. Jean Cassou en su conocida presentación de Picasso dice que sus primeras obras están inspiradas en los esponsales que celebran a través de su temperamento, la fogosidad i el ardimiento español con la mordacidad incisiva del ya citado Lautrec i de Steinlen i el lirismo de Van Gogh. Es ésta la época a que pertenece la tela que aquí se viera. La época del número 13 de la calle Ravignan en el romántico Montmartre. La época en que todos los biógrafos han convenido en denominar azul. Picasso no hará sino pernoctar en ella, porque tan pronto como conoce al disperso Apollinaire que diariamente se diluye en el horizonte del mundo, en una afanosa búsqueda estética, cuanto al sagaz e imperturbable Max Jacob, se une a ellos en aquella fuga que alcanza lindes paroxísticos, i que comienza en la crítica despiadada a los "fauves", el descubrimiento de la escultura negra i las primeras consideraciones en torno a la posibilidad de un vuelco del arte. Después la época rosa, luego la negra, finalmente la cubista, sin olvidar aquélla de los "insolentes" — como le llama su biógrafo citado— papeles encolados que tan bien ha estudiado Maurice Raynal. Contradictorio hasta el exceso, expresional polifacético, mas siempre rico i nunca vulgar, Picasso es tan pronto el fiel rememorador de las altas dotes dibujísticas de Ingres como el irreverente iconoclasta que insubordinado ante los más respetables cuan añejos cánones, arremete con impiedad verdaderamente virulenta contra los valores consagrados de la Historia del Arte. I aunque fundador de una es-

cuela, no se le señale nunca como pontífice de ella. Rechazará de plano, no ya el honor del primado, sino la existencia de un conjunto de aforismos ortodoxos, como fundamento de algo que no es sino una convicción subjetiva. Muestra "La mujer de las crenchas" antes que otro don de su autor, el cuidadoso dibu-

rios por que pasara, camino hacia él i de retorno, su fundador, el premio Carnegie 1930.

* * *

Nadie que tenga espíritu clásico i no lo tenga crítico, podrá comprender las modernas corrientes estéticas, i menos aún esta escuela de plásticos que ven todo como si fuese un mero ordenamiento de cubos. Esto por no decir con el exquisito Juan Filloy que siendo: **"Todo cuadro cubista un test de inteligencia. Son débiles mentales los que no lo comprenden"**. Parece increíble que el mismo Faure cuando debe referirse a ella, despectivamente haya pretendido que es tan sólo una expresión mal comprendida de Cézanne, zahiriendo a su mayor valor, al que llama pintor antes de haber fundado la escuela i después de haberla abandonado. Aquí no se puede pasar con el sombrero puesto por frente al cuadro de La Fresnaye. El representa la escuela. A través de él puede verse toda la euforia de una gestión plástica de trascendental importancia para el porvenir del arte. Cabe pues detenerse i hablar a propósito de él, de cuanto pueda interesar sobre el movimiento del que fuera uno de los más resonantes nombres.

Albert Gleizes, uno de los primeros exégetas del cubismo —nadie olvidará su atrayente "Del cubismo y de los medios de comprenderlo" — ha vuelto a escribir después de trece años de hondas meditaciones sobre la estética i sus fenómenos, una nueva obra de suyo interesante que se denomina "La significación humana del cubismo". Aquí reivindica para él la virtud de haber sido la reacción necesaria

contra el impresionismo de **"una sociedad condenada y un mundo acabado"** (son sus términos) en procura de **"la reconstrucción del Hombre como entidad individual y universal"**. I justificándolo postula: **"Nosotros no nos hemos conformado con la unidad de perspectiva, persiguiendo la forma total, hemos pensado que el ensamblamiento de elementos, de puntos de vista diferentes nos permitiría realizar una plástica más completa que aquella de una imagen vista desde un solo ángulo de visión, desde un solo punto de vista, y hemos, en consecuencia, presentado estas imágenes y estos fenómenos bajo una pluralidad de puntos de vista."** Es decir que no se trata de imitar nada i que desprecia toda efusividad sentimental, porque aspira a crear una verdadera matemática del arte. Matemática que consiste en la supresión de todo cuanto sea accesorio, paisajístico, anecdótico, de todo cuanto no sea verdadera realidad descansando en cuanto a su formulación estética en la geometría si se trata de la plástica, así como la literatura se fundamenta en la gramática. Por tal causa nada más contrario a la egolatría feérica del "fauve" que el cubista, que si combate la emoción es en base a la máxima exigencia de que el individuo ejerza el control de su capacidad intelectual, para poder llegar así a la exacta realidad — repítase — a la inmanencia del arte, por descomposición o también por reconstrucción — **"restitución espacial"**, como dirá el mismo Gleizes. Claro que esto es un modo de ver el cubismo con el que no todos están de acuerdo, comenzando por el mismo Picasso que se levanta airado i sentencia: **"El cubismo no es diferente de las demás escuelas de pintura. Los mismos principios y los mismos elementos les son comunes a todas. El cubismo no es una simiente o un arte en**



Naturaleza muerta por André Dunoyer de Segonzac

jo, aliño de forma que le hará respetar por los que en tiempos de lid, arremeterán contra sus extravagancias de espíritu caótico, porque verán en él, al artista que si formula una pirueta no lo hace por socapa ya que puede, i lo puede bien, tomar el lápiz plomo i dibujar aquellas encantadoras estampas tales cuales "Paisanos", "Maternidad", "Bañistas", "Mujeres sobre un banco" i tantas otras de incuestionable espíritu i letra clásica. I muestra también el refinamiento cromático del que es poseedor, que le lleva a poder componer en un solo color —el azul, ahora— el retrato de esa mujer de crenchas abundantes i mirada dulce que denuncia a la época como la misma de sus cenceños arlequines primeros, sus arrobadoras aunque dolientes "maternidades", sus enjutas obreras... Nada más es Picasso para la exposición francesa que aquí se ofreciera. Es mui lamentable. Su figura se prestaba para que se diera la mejor i más viviente lección sobre el cubismo i las etapas previas i poste-



La mujer del chal negro por Henri Matisse

gestación, sino un estadio de formas primarias. Si se encuentra en un estado de transición, de el mismo saldrá una nueva forma de cubismo. Se ha explicado el cubismo por las matemáticas, la geometría, el psicoanálisis. Pura literatura. El cubismo tiene sus fines plásticos. En él no vemos más que un medio de expresar lo que nuestros ojos y espíritus perciben con toda la posibilidad que en sus cualidades propias tienen el dibujo y el color. Esto es para nosotros manantial de placeres inesperados y de descubrimientos." Sin embargo, quiera que no quiera Picasso, hai nomás en el cuadro cubista, una sumisión a un orden geométrico que está logrado con colores i líneas i que es tanto más bello cuanto depende "del modo como contrastan y se relacionan" diciendo con el ya citado Severini, i aún más de la buena distribución de "los puntos de vista, los centros de simetría y los volúmenes para dirigir la vista del espectador hacia los puntos salientes dejando pausas o intervalos o sea proporcionándole puntos de reposo", aunque estos cuidados sean mayormente pertinentes a la técnica en sí, i no a la teleología del cubismo. I bien; creado el cubismo, lanzados sus postulados, que quiera que no Picasso, sus acólitos no niegan existen — i sus acólitos son nada menos que Braque, Gris, Léger, Metzinger i el mencionado Gleizes — no faltan los codificadores i clasificadores de la novísima escuela, que como el padre de los ismos — se acaba de nombrar al malogrado Apollinaire — procuran en seguida ordenar la materia, facilitando no ya su divulgación, sino su comprensión, para que no tenga razón Severini al decir: "Lo sublime que busca el artista se ha convertido en un jerglífico para los demás". Ese afán guía los pasos del poeta refinado que se acaba de recordar, quien con dialéctica finísima defiende la ortodoxia naciente, la explica i la discrimina. Cubismo científico propiamente dicho, el de Picasso, el de Braque, el de Gris... porque practican el arte de pintar composiciones nuevas con elementos tomados de la realidad, pero — alerta! — de la realidad no percibida por el ojo, derivada sí del conocimiento, no sensorial sino mental, intelectual. Después, cubismo físico, que tiene por misión pintar asuntos también nuevos con elementos también tomados del natural, generalmente, mas que no tiene de las reglas de la escuela aquella ordenación constructiva que hace decir a André Lothe, que es una "maravillosa arquitectura instable" i hace renunciar de su afiliación a Auguste Herbin, denodado entusiasta del comienzo, que también la encuentra arquitectónicamente

falta de lógica. En seguida, cubismo órfico que trata de pintar composiciones nuevas con los elementos sacados de una tercera realidad, la de creación del artista. Finalmente, el cubismo instintivo que para él colinda con el expresionismo, i al que define cabalmente Metzinger cuando explica que "Al evolucionar el cubismo la atención se dirige menos al objeto, al modelo, que al conjunto de formas y de colores que deben constituir un cuadro. Se trata de organizar este conjunto y de hacer de él una armonía". Es evidente que "Naturaleza muerta con diábolo", la tela que firma Roger de La Fresnaye, pertenece al segundo grupo de la clasificación de Apollinaire i no al último despreciado por los ases cubistas, como "métier" huero, como hijo adulterino de la escuela. Más disciplinado, menos burlesco que el cubismo de Gris por ejemplo, i menos complejo que el propio de Picasso, este físico de de La Fresnaye, que viene de la Academia Julien, donde se ha formado al lado de Luc-Gabriel Moreau i Segonzac ofrece un terreno propicio para que el profano tome contacto con la verdad cu-

bista, pudiendo si el acicate es suficiente, proseguir más allá ahondando el análisis. "La naturaleza muerta..." del pintor de Le Mans tan lamentablemente desaparecido cuando apenas contaba cuarenta años, ofrece el espectáculo de una mesa colmada de elementos geométricos que pertenecen como objetos al dominio del oficio. Son papeles, pliegos de cartulinas i cartones, regla, lápiz, algún bastidor, i deslizado entre ellos, caprichosa actitud del plástico, el "diábolo" con que en los ratos de ocio posiblemente él mismo se recrea. El conjunto es armoniosamente decorativo. (Ya se insistirá sobre la concomitancia estrecha entre la escuela i el arte de decorar). La composición es absolutamente ra-

do ellos, los fundadores i además de tales, los filósofos del nuevo orden plástico, cuán fácil resulta la caída en el cubismo expresionista que apuntara el sofista Apollinaire, i como no lo han imaginado no han podido preverlo, por lo que les sorprende i les indigna este uso abusivo que convierte a las leyes fundamentales por ellos halladas, en simple bujería de feria internacional, i aunque Guillaume Janneau dice con verdad de sentencia axiomática que "el arte propiamente dicho le debe una realidad más sólida, la reintegración de lo intelectual" que se había perdido, es tanta la degeneración producida, que será el mismo Gleizes quien, indignado i — ¿por qué no decirlo? — decepcionado, proclame furibundo: "Se deforman los aspectos de las artes arcaicas; se deforma a los primitivos, al Renacimiento, al arte del siglo XVIII, al Greco, a David e Ingres; se deforma a los modernos, a los negros, y cada vez que la crítica y el público advierten una deformación, se apresuran a declarar el genio. Todo se falsifica sin vergüenza ni peligro alguno. Se alteran las relaciones y proporciones de la estatuaría griega; se destruye su unidad entre tanto que se conservan ciertas marcas exteriores. La deformación se considera como marca de personalidad... es la ostentación de todas las monstruosidades... se hace expresamente torcida una compotera... se hacen caer las caras...", como quien estuviese convencido de estar aplicando la extremaunción. En tanto, el cubismo degradado en taracea, prosigue llenándolo todo desde el affiche sintético hasta el decorado pequeño burgués. Sin embargo, acaba Víctor Bohet de la Universidad de Lieja — por el claro portavoz de "Antologie", la revista de Georges Linze, siempre una de las primeras en expandir estas novedades tan beneficiosas — de tomar la defensa del detractado cubismo i pronunciar el más emocionante alegato en procura de su equitativa rehabilitación. Oigasele contestándose a la inicial pregunta que se formula al respecto de si el cubismo ha muerto o si ha sobrevivido en el funcionalismo: "Creo con preferencia que él ha absorbido por este último (el funcionalismo). Esto no significa que el funcionalismo sea el hijo del cubismo, pues él es anterior" i a una segunda pregunta consecuencia del análisis de la obra realizada donde de paso alude al orfismo de Marcoussis, él responde interrogando sin engolamiento magistral pero con profunda convicción: "Movimiento estéril entonces? Lejos de ello, pues él

impone una disciplina en un momento crítico. Sin él, después de las primeras explosiones del arte fiero, el arte estaría probablemente caído en desgracia. Gracias a él, se comprende de nuevo que el arte está sometido a las leyes inexorables de armonía y de proporción.", i aunque explicando como se produce la precitada absorción, agregue que el cubismo por arte puro estará supeditado al funcionalismo que pretende la utilidad, sean terminantes sus palabras: "Desde luego, funcionalistas y cubistas vuelven a encontrarse, en el desprecio común del ornamento.



La gran encina por Roland Oudot i En el jardín del emir por Emile Othon Friesz

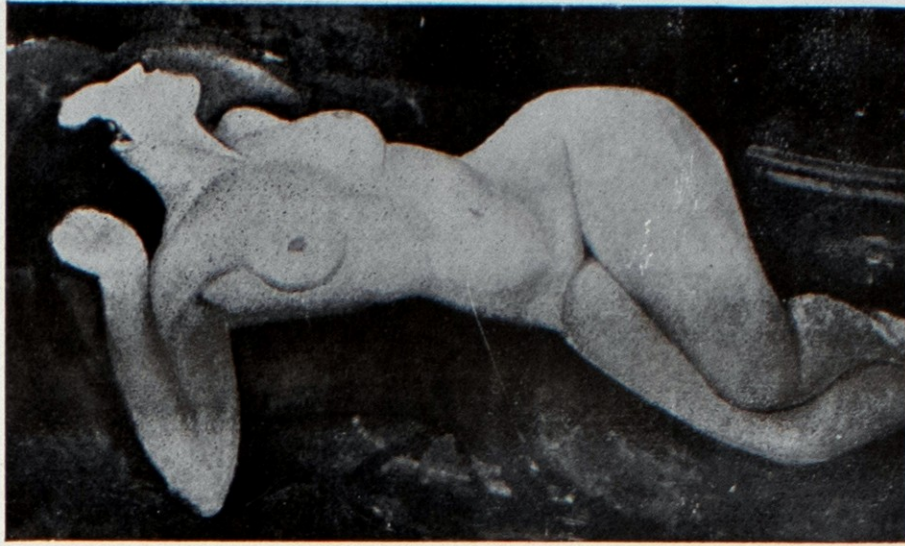
cional, como que es base de la armonía colorística que juega tan importante papel por la vía sensorial. El rojo, el amarillo i el azul, están distribuidos en los extremos de la tela, en tanto en el centro luce el contraste del blanco i el negro del juguete, al que inmediatamente rodean el verde i los tierras que van graduando la aprehensión, haciéndola todo lo menos violenta posible, para que la dureza de las formas geométricas sea percibida en serena coloración, sin estridencias agrias que rechacen instintivamente.

Pero el mismo de La Fresnaye sentencia: "Incapaz de rivalizar con la pintura antigua, la pintura de nuestro tiempo busca escaparse por la tangente" i aunque agregara a continuación que "no hai que echarle en cara sus éxitos" denotaba un convencimiento mui poco halagador en la razón ontológica de la escuela, tan poco halagador como veraz su huída. I es que él ha alcanzado a vislumbrar la prostitución comercializada del cubismo, al que los aprendices sin probidad subalternizan poniéndolo al servicio de la decoración i de la propaganda industrial-comercial. No han soña-

La revalorización cubista, que obedece a dictados racionales, provoca por antítesis un resurgimiento de los plásticos que creen más en la fuerza del instinto. Dos nombres de entre ellos estuvieron en Rosario: Maurice Utrillo i Marie Laurencin, i hubiese faltado un tercero, el de Suzanne Valadon, la talentosa ma-

dre del primero, que no trepida, cuando su hijo está en edad de elegir profesión, inclinarlo con hábil sugerencia de artista i progenitora, hacia el camino del oficio que ella profesa con ardimiento extraordinario.

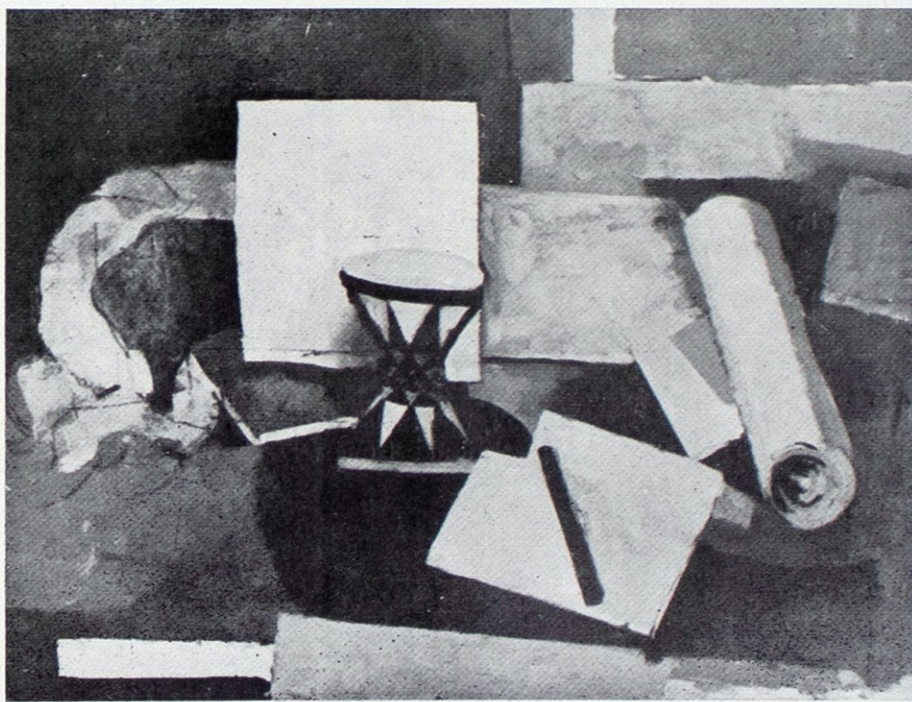
Después de tantos nombres extranjeros, el de Utrillo, que no solo es francés sino parisino, reaviva el interés en el mundillo de los artistas nacionales que asisten agradados a los éxitos de crítica i "marchands" de este lúbrico que si tiene de pintor, tiene más de poeta, i de poeta emocional no cerebral, como pueden serlo los que militan en el cubismo. Desde muchacho, Utrillo obedeciendo a las invitaciones de su madre, aprende la pintura entreteniéndose en copiar pequeños paisajes de tarjetas postales i más tarde cuando en sus andanzas de ebrio comienza a recorrer la ciudad, se complace en reproducir con prodigiosa memoria, las escenas que ha presenciado en el suburbio o en el barrio latino que ha empezado a frecuentar. Así, hasta que con Suzanne Valadon se va a Rhone, cerca de Lyon, donde ambos habitan un castillo alquilado ex-profeso para poder curarse con la contemplación i el estudio de la naturaleza. Después retorna a la capital, donde cada vez más enamorado de la belleza que sorprende al humano paso, en cada bocacalle i a cada vuelco de esquina de los barrios humildes i del Montmartre feérico, se da entero a aprehender cuadros o escenas con ingenua intención i casi rupestre sentido plástico, "sumamente pueriles", como el virulento panfletario Camille Mauclair las calificará, creyendo zaherirle. El triunfo no se deja solicitar. I Utrillo pasa pronto i peca a los éxitos de los mentalistas de la acera de enfrente, al primer plano de los favorecidos con la aquiescencia de los letrados. Gusta la pintura suya, precisamente por ese candor que irradia en cuanto a su temática i por aquella simplicidad estructural en donde la deformidad se contrabandea, mas siempre con discreción, tal cual lo hace con las arquitecturas que somete a enfoques tales, capaces de producir ilusiones ópticas reñidas con las leyes absolutas del cálculo i la estabilidad, no ya las permeables, relativas, de la estética. Pronto hace escuela; es el maestro de la escuela del suburbio ciudadano. Es el condecorado vagaroso que redescubre la emoción de una calleja tortuosa, el barrio pleno de misterio, la gente preocupada por el problema del sustento cotidiano, los muros policromados a la cal, i los árboles asomando por sobre los cercos vivos i los carcomidos tapias donde el gato dormita. Es también el hurón que se desliza a través del divino misterio de la "rue du chat qui pêche" con su dramático color de azoramiento i sobresalto. I pinta, pinta cuanto puede su capacidad de hombre que ha nacido, i crecido pintor. Tres telas, las suyas, estuvieron para decir algo de esto. I como son obras últimas, el estilo del autor es más sobrio en la construcción i el empaste ha sufrido también una poda impuesta sin duda alguna, por esa propensión que ahora siente el plástico con mayor imposición subjetiva, de simplificar al máximo todo cuanto sea vehículo expresivo. "La calle de Orchamps" como la de "Juana de Arco" o el "Sagrado Corazón de Montmartre" —que las tres son obras de post-guerra— son exponentes de lo que acaba de decirse. La línea se ha limitado a la función de arista podría decirse de las cosas, i las personas, escuetas manchas de color, poseen un dinamismo desacomtumbrado en quienes las han utilizado en forma parecida. Por lo demás, el color aplicado sin aquella violencia a que habían llegado los "fauves", es nota fiel i armoniosa gracias a que los primarios dados en leves toques, hacen función de accesorio arquitectónico, al que



Mujer descansando por Amadeo Modigliani

la fuga perséptica empequeñece en distancia i neutraliza en violencia. Los cielos, limpios de nubes en las dos primeras, aunque plúmbeo en la segunda, donde la nieve hace el contraste requerido por la exigencias del "métier" satisfecho, también señalan la afanosa capacidad de este enamorado de su ciudad natal, que asciende i desciende sus calles, i con ellas se pierde i se encuentra una i mil veces al día por entre los "arrondissements" tan semejantes los unos a los otros i tan distintos todos.

¿Quién está exento de la tentación cubista, "Peligrosa para los que se dejan fascinar por las habilidades y para quien las realiza... por el gusto de advertir la imitación en los gestos y la sorpresa en las miradas" como previene E. Faure?. Tampoco ha podido sustraerse a su atrayente credo, esta muchacha de París, que cuando tiene los veinte años i acaba de dejar a su primer maestro Ferdinand Humbert, se precipita curiosa en la corriente cubista. Pero no se aviene con ella. Su rigor científico, su carácter mental, su fobia hacia todo cuanto implique sensibilidad, la proclaman inmediatamente insatisfecha i desertora. Ella cree aún en los valores éticos de la raza humana, i en consecuencia no ha de admitir que el hombre se constituya en un ente mecánico constructor "standardizado" —oh! barbaridad— hasta de los juguetes para deleite del espíritu, en cuya fabricación como señala en reciente semblanza Albert Flament, Marie Laurencin —que así es su nombre— es cual maga que crea "una ciudad poblada de muñecos angélicos". Cuando en ese día se piensa, surge en remembranza la sarcástica cuan torpe sonrisa del iracundo crítico francés al que Filloy califica de "Grande por su sensibilidad



Naturaleza muerta con "diabolo" por Roger de La Fresnaye

pompaduresca y su terquedad de mula" i que, atacando no otra cosa que lo instintivo puro de esta genial artista, en su "La farsa del arte viviente" dice que sus "figuras se distinguen... por una expresión de cándida nadería y de inconmensurable ñoñez." Pero ello aparte, lo cierto es que esta pintora piensa que su obra debe ser reflejo prístino

por fidedigno de aquella donosura en el pensar que la hace acicalarse en el logro de un arte personalísimo. Así son sus cosas delicadamente suasorias, sutilmente sensitivas, renacimiento del sueño de Watteau —como señala Flament—, i, claro está, grandiosamente decorativas, porque no ha podido arrojar por la borda la esencia anímica del despreciado cubismo: su porte ornamental. Por todo esto, es sumaria, tanto como los "fauves" con quienes remonta un parentesco de raíces subconscientes que al interrogársela afluye en su respuesta: "...no sé cómo hago un cuadro! Lo comienzo... Lo miro veinte veces por día. Y... varias semanas después, sin que sepa cómo, él se encuentra terminado!" Además, también es francesa, que equivale en buen idioma a poseer innata la cualidad de elegancia, de estilo. El suyo, consiste en azorarse —como con exactitud dice Faure— "de su inocencia después de diez milenios de perversión y de ciencia" i de ese estupor que no es patológico proviene la tenuidad del empaste tanto como su predilección por el azul i el rosa, de su "La joven del arco" que con el amarillo hacen hablar al sereno Flament de esta juiciosa manera con referencia a sus siluetas afeminadas que son "toda fresca, toda sensibilidad en su ambiente insensible, en su azul, su rosa, su amarillo, sus matices que la sombra no destruye, en su inmovilidad suave, bajo sus echarpes y sus peinados que inventa y que renueva sin esfuerzos".

* * *

En su compendio sobre la pintura de Francia de las dos últimas centurias, René Huyghe tiene un párrafo que en este instante de la presentación de la muestra, no puede dejar de transcribirse. Dice el experto timonel de "Promethée": "Esos excesos abstractos contribuyeron a orientar a Dunoyer de Segonzac y a su grupo hacia una pintura enamorada de la densidad concreta de lo real y de un oficio más substancialmente pictórico". No puede opinar más juiciosamente el erudito crítico. Segonzac que viene a la metrópoli latina desde Boussy-Saint Antoine donde ha nacido i estudia con Luc-Olivier Merson, Jean Paul Lauren i Jacques Emile Blanche, ama desde muchacho a Cézanne —"Los remeros" denuncia la influencia de "Las bañistas" con su composición en diagonales i sus jerarquizados volúmenes—, Rembrandt i Courbet, a los que estudia con devota unción en tanto se afana en pintar el paisaje mirando un poco hacia Corot. Por esto no es extraña su actitud al alejarse de la bulliciosa i caótica París en donde se está produciendo hacia ese entonces, la Eraunca del nuevo arte. Parte hacia Provenza i la isla de Francia desesperadamente ansioso de reencontrar el sentido de lo telúrico presidiendo el orden vital. En contacto con el terruño al que ha vuelto en exaltado paroxismo, pinta, pero no lo hace loca, sino mesuradamente, sin abocetar, i progresando sobre una misma tela, en forma tal que el empaste final resulta por las sucesivas capas, grueso i contundente. Si así procede en cuanto a color, no es menos violento en lo que respecta a la forma; su trazo es amplio, dando la sensación, a veces, de no resolver el problema sino en lo general i siempre de manera tormentosa, superponiendo líneas, adelgazándolas, interrumpiéndolas, olvidando por cierto sus primeros dibujos de finos i perfilados dintornos. Alguien le señala un parecido a Rodin en ese su dibujo escultórico del que surgen las masas potentes i absolutas, libres i sueltas, pero siempre sutil, como nadie después de aquel enamorado de las formas lo

GLOSARIO GOETHEANO



1
Fué Goethe, si mal no recuerdo, quien dió por primera vez el alda-bonazo acerca de lo demoníaco. Si **h u b i é r a** - mos de analizarlo intensamente, veríamos que es por ese lado por donde más crece su personalidad. "Sólo lo insuficiente es fecundo", exclama en diversos tonos. Lo insuficiente participa, desde lo inconsciente, de cierta "coloración" demoníaca. Que Goethe lo sabía, lo demuestra su constante prevención contra esa parte terrible y envolvente de la naturaleza profunda. Por eso mantuvo siempre despierta su mirada de águila, no permitiendo que el ser durmiese en él sino para fecundarse.

2
En ese terreno vió Goethe también otra cosa importante: que lo demoníaco no ataca al pequeño y al mediocre. Es un patrimonio dramático del grande, del que se ha trazado alguna misión superior, del tumultuosamente sensible, amoroso, solitario o conquistador. Las almas pequeñas carecen de esa "presencia" subterránea, de ese temblor abisal. Sin fuertes conmociones —o capacidad para conmoverse— el alma no tiene fertilidad. Se necesita alguna "alianza" con las potencias terribles de la vida o del destino si se quiere padecer el vértigo interior. La pequeñez, por sí misma, es negativa, disociadora, infecunda.

No es cuestión de exaltar este desgarramiento, de erigirlo en virtud. Tienen ya un signo conmovedor y doloroso quienes "padecen" el despliegue de tan tremenda fuerza. No obstante, puede suceder que únicamente por las tensiones que crea en la naturaleza y el espíritu alcance el hombre las grandes metas. Un libro admirable de Stefan Zweig — "La lucha con el demonio" — lleva el tema a planos de infinita angustia y clara ternura. Su soplo humano es patético y reconfortante. El desfile de hombres y sombras parece no desear sino esa conjunción de lo trágico: demostrar que todo el pensamiento, el arte, la embriaguez ética, metafísica o musical lleva en sus raíces la esencia de un mundo impenetrable. El libro ha coleccionado todos los tormentos de la elevación poética, filosófica o artística, poniendo en la boca los jugos amargos de una verdad poderosa y temible. Desde esas llamas de la vida lo más puro e ideal se quema como hojas otoñales. Sin embargo, es aleccionador y saludable percibir desde qué planos de esa angustia, que lo demoníaco lleva a lo total, el hombre se convierte en un valor pleno e indestructible del destino.

3
En tratándose de lo demoníaco, es conveniente acorazarse con la realidad del ser a fin de que los conceptos no tengan nada que ver. Son ellos la materia más deleznable que se conoce para procurarse una "defensa" eficaz. Muy por el contrario, tal vez urge que cada uno aprenda por cuenta propia de qué manera, en un momento dado, puede despojarse de todo el lastre intelectual a fin de tener libertad para combatir con energía. Es sensato comprender que lo demoníaco, por esas razones, sólo pacta con el que es dueño de un auténtico y personal coraje ético.

4
En una tarde de 1831, paseando Goethe con Eckerman por los afueras de Weimar, expuso algunas cosas substanciales acerca de tan escabroso asunto. El genio alemán poseía evidentemente la "familiaridad" de ese mundo angustioso. Basta recordar su "Fausto", sobre todo su segunda parte, para tener plena convicción de ello. Aquella tarde Goethe dijo a Eckermann esta verdad, que en su final irónico será siempre adaptable a muchos medios ensoberbecidos: "Lo demoníaco se une de preferencia a las figuras descolantes; también prefiere las épocas turbias. En una ciudad clara y prosaica como Berlín, apenas si encontraría la oportunidad de manifestarse".

5
Felizmente, es un sentimiento goetheano el transformar los propios embates de lo demoníaco en fuente creadora de energía. De ahí surge su perennidad. Si Goethe no hubiese construido cosas fundamentales, no tendría validez. La tiene porque todo en su acción busca lo fundamental. Sólo así se comprende su indestructible vigencia, que en el caos actual cobra valores de superación y clarificación.

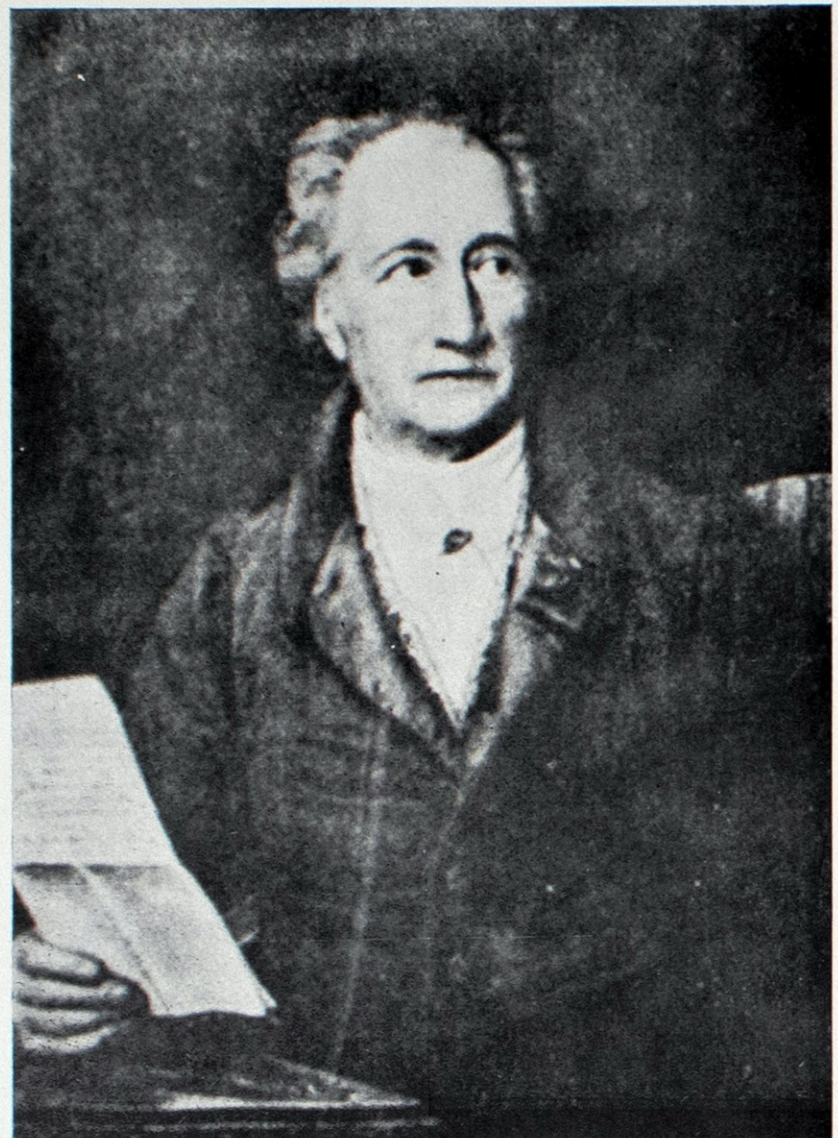
6
Goethe maneja diferentes llaves para abrir

las mismas puertas. Obedece ello a su pensamiento — sentimiento a la vez — de lo que denomina "la polaridad". He aquí una de sus llaves: "Nada se nos permite", tenemos que permitirnoslo nosotros mismos; entonces los otros lo admiten o no".

7
He aquí otra llave que, desde ángulos contradictorios, maneja desde sus "Años de aprendizaje": "El hombre es feliz hasta tanto sus anhelos ilimitados se fijen ellos mismos sus límites".

8
Goethe no sabía negarse ni al mundo ni a los hombres. Se limitaba conscientemente sin embargo. ¿Es posible ser fuerte sin esa plena e íntima facultad? Por eso manejaba con bastante frecuencia esta llave: "Tan luego como uno habla, ya empieza a equivocarse".

Mendoza, enero de 1940



Goethe en 1828 por J. K. Stieler

R I C A R D O T U D E L A

ejecutara. Fácil es presumir con lo que se lleva dicho que la obra de Dunoyer de Segonzac con esa "clásica firmeza de estructura y formal cohesión" que le remonta a Poussin al decir de Bertram, con ese colorido de grises i tierras jugosos aunque lógicamente apagados, revela un personalísimo sentir que pareciera estar formulado en la definición del sugerente Filloy que proclama convencido: "Crear es concitar sobre lo yerto de las cosas externas los mágicos quilates de la vitalidad espiritual". Claudio R. Max, también lo ve así, cuando analiza ferventísimo la obra del autor de "Los bebedores", de "En el rincón del ring" i de la "Naturaleza muerta" que se incluyera en el rol de la exposición comentada. En la vanguardia del grupo "Los amigos del arte contemporáneo" con Bonnard, Pierre Bonnard, a quien tampoco se viera aquí, autor de "Flores" convincentes i de escenas intimistas finamente

captadas, Dunoyer de Segonzac impone la ruta que acábase de seguir, que tuviera su punto de partida en el impresionismo, i que rozando en



Pescadores vascos por J. P. Laverdet

cierto momento con el cubismo contra el que reacciona hostilmente, viene a esta meta "austera" como la califica el autor de "Los contemporáneos", en la que recibe su consagración: el primer premio en la Exposición Internacional de Pintura Moderna del Instituto Carnegie, de Pittsburg, en 1933. De esta época de su reconocimiento como pintor de internacional valía, es su "Naturaleza muerta" exhibida, en donde los objetos reciamente plantados aparecen como esculpidos en esa pastosidad aplicada en forma mixta — pincel i espátula —, hondamente sensual, de reducida gama tonal — marrones i verdes trabajados locamente, en rudo contraste con el blanco del mantel — mas no exenta de expresiva significación, pese a su inexcusable sordidez.

(Finaliza en la pág. 39)

(*) Viene de la pág. 23.

ESCAPARATE DE NOVEDADES

"Acerarse a los grandes espíritus debe ser el sueño de la juventud y la preocupación constante de la edad madura".

R. W. EMERSON

81

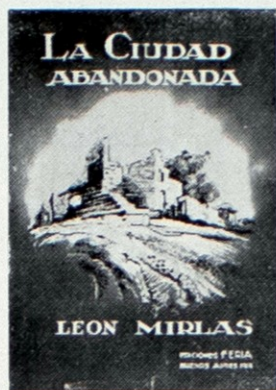
LA CIUDAD ABANDONADA

por León Mirlas

Sello FERIA (Buenos Aires)

Doce cuentos ha reunido el autor en el volumen que lleva el título del primero de ellos, no por esa circunstancia, precisamente el mejor.

León Mirlas, que para las letras argentinas es el responsable crítico, del teatro de O'Neill, hace su presentación en el género con particularidades propias, que habrán de significarle, ante la opinión que ausculta siempre curiosamente inquieta, el arribo al escaparate de aquellos que por primera vez, siquiera sea en el asunto, se hacen presentes. I a buen seguro que esa curiosidad, no ha de quedar — como suele suceder — burlada, con esta docena de finisimos cuentos que se difunden ahora.



Más que cuentos propiamente dichos, los de Mirlas, son esquemas para cuentos. A la manera del arquitecto, que se vale de la previa estructura de hierro u hormigón, sobre la que elevará la majestad i

belleza de su construcción, él trabaja las palabras en potencial función. Eliminado el tropo por el tropo mismo, es decir convirtiendo la expresión en ajustada representación de un grafismo imaginativo casi matemático, Mirlas en pocas páginas presenta i resuelve, si es que su propósito es éste, que en algunos casos queda al margen de toda solución, los casos que han dado origen a su preocupación literaria. Abocetados así los doce "asuntos" prestan al volumen un vigor literario nada frecuente. Pareciera que el autor ha sufrido del vértigo de la velocidad, tal es su celeridad compartimiento con sus propias inquietudes. "El pensamiento" por ejemplo, que es para el crítico donde da comienzo el volumen, presenta i resuelve, i hai que decirlo, con técnica teatral — i aquí debe apuntarse siquiera de soslayo, sus ejercitadas armas de hombre de teatro —, cual si fuese un "sketch", todo un significativo asunto de honda raigambre psico-social, que da nuevas formas a un viejísimo tema dentro de la literatura. Bajo el foco de los nuevos horizontes del subconsciente, Mirlas provoca el desarrollo de la escena, que adquiere así novedad indiscutida, mas por sobre ello, extraordinaria fuerza literaria. Destáquese que siempre — i aquí para continuar con el ejemplo, lo demuestra hasta la saciedad — los tipos psicológicos intervinientes son de una reciedumbre constructiva convincente.

Algún "esbozo" carente de categoría espacio-temporal como "Silendria" que recuerda por la tiesura del amante a la magnífica "La bien plantada de Xenius" de D'Ors, demuestran la sagacidad con que Mirlas se porta ante el territorio feracísimo de la imaginación humana. "Sahib" donde el planteamiento de un motivo de honda raigambre humana, provoca el lucimiento del autor, en los campos del psicoanálisis... "Viaje" donde el problema de la transustanciación adquiere contornos mordaces mas siempre exquisitos... El caso de Pablo en "Revelación", de estudio origen i de fina exposición...

No hai para qué insistir más en la categoría de este pequeño volumen de cuentos que firma León Mirlas. Baste con afirmar sin engolamiento, pero con convencida ponderación, que se le conceptúa como uno de los de su género, mejores de la producción porteña del año fenecido.

82

LA VIDA DE HIPOLITO YRIGOYEN

por Manuel Galvez

(Buenos Aires)

En esa costumbre de dejar para después la lec-

tura de los prólogos debidos a los propios autores, porque se ha degenerado la función de los mismos, i son muchas las veces en que han debido leerse no otra cosa que anticipos sintéticos de los textos integrantes de las obras propiamente dichas, ha quedado casi inadvertido este prólogo que Manuel Galvez coloca a su **VIDA DE HIPOLITO YRIGOYEN**, que, debe confesarse, bien vale como tal, por cuanto no está colocado sino a manera de pórtico que previene al lector de la forma cómo ha sido trabajada la biografía del eminente hombre público desaparecido. Método, prescindencia política, imparcialidad de juicio, son apenas los tópicos que ocupan a Galvez en el deseo de que el lector — repitase — sepa cómo ha procedido el autor en esta construcción biográfica de uno de los más discutidos presidentes argentinos.



Recia personalidad en las letras americanas, la de Manuel Galvez, no precisa el análisis dirigido intrínsecamente a sus magníficas condiciones estilísticas, a sus vastos conocimientos de los recursos literarios, a su erudición histórica, si la obra es de este género, al conjunto, dígame de una vez, de condiciones innatas i adquiridas que hacen la esencia i conciencia del escritor. Vida la suya consagrada a las letras, tesonero trabajador que lleva ya suscritas más de tres decenas de obras de distinto valor, sobre las que no habrá ahora de volverse, por inoportunidad, mas que, conviene decirlo, llegan en determinado momento a distinguirlo con la consideración universal, se muestra ahora en esta biografía de una calidad no superada en sus anteriores libros de temas históricos. I es que la vida de Yrigoyen es de tan singular propiedad, que se tiene que ahondar mucho — para lo que no basta el deseo, sino poseer la condición de analista riguroso — para poder desentrañar su profundo misterio, su complejísima estructura anímica, su rara preocupación ontológica. Con todo eso, Galvez aprehende al hombre i a su drama desde la primera página de su densa obra, i lo trae hasta la apoteosis de su óbito, desnudándolo más i más en el avance de sus días, de manera tal, que cuando la última página es vuelta, el lector queda convencido de que humano por humano, ninguno lo fué más en la historia del civismo argentino, que este introvertido augusto, dedicado de lleno por los días i los días de su vida, a conseguir dentro de la esfera de sus posibilidades, un porvenir más grato a los congéneres que en determinado momento de la historia de la nacionalidad le tocó conducir por caminos, que ni aún sus enemigos se han atrevido a considerar inadecuados a la consolidación institucional.

La **VIDA DE HIPOLITO YRIGOYEN**, al que Galvez califica en el subtítulo de **el hombre del misterio**, está construida así, con mucha veracidad i una buena parte de retórica imaginativa. I siendo cual ella, fidedigna fotografía de toda una vida en sucesión interminable de estampas, tal cual si fuese un "film", cuando queda leída, es como si hubiese pasado ante los ojos escépticos por momentos, absorbidos otros, emocionados siempre, ante la magnánima i grande figura que la Historia ya ha recogido, librándola de las mezquinas pasiones que por humanas, podían negarla o empujéncela.

Incorre en lamentable error, el autor, piénsase, cuando, al referirse a hechos i a cosas intervinientes con características de fundamentales a la relación biográfica, omite no uno sino muchos patronímicos, que aunque en algunos casos la coetaneidad por tal, tiene presentes i desde luego asocia de inmediato, cual en función de incontrovertible testimonio, son indispensables para dejar establecida de manera inobjetable e imperecedera, la verdad que ha asistido al biógrafo cuando ha reconstruido escenas, acaciados o intervenciones que aparecen así a hurtadillas como quien diría, medrosas de adquirir categoría testimonial. La biografía ha de ser descarnada realidad, construida con empírico material hasta donde más lejos se pueda llegar en selección útil, i proceder por reparos de cualquier naturaleza que sea, a eliminar los apellidos intervinientes, ya de manera fundamental, ya accesoria, en la vida que se trata de esclarecer o meramente de exponer, es aparecer de cierta manera parcial, al menos en lo que al ocultamiento de hombres o cosas respecta. Piense el

biógrafo, que su obra perdurará por sobre la transitoriedad de los hombres de su generación, i que luego, quienes indaguen, juzgarán la falta como deficiencia, ya que en muchos casos quien persiga construir más alto o más hondo — i los dos son adjetivos que se hunden en los más recónditos estamentos de la personalidad — carecerá de los elementos de prueba indispensables a considerar como ciertamente respetable la narración, que tiene falta de elementos necesarios para aproximar a la certeza.

Las marginalias que el crítico ha colocado a esta nutrida vida de Yrigoyen, ocuparán en su glosa, más espacio que el que puede disponer él mismo, para decir lo valioso que resulta de cualquier manera, este estudio bio-psíquico-social que Galvez ha llevado a feliz término, al cabo de 476 páginas en prieta composición. No convence sin embargo — i esto quiere dejarse dicho — "La revolución del 6 de Setiembre" i sus vísperas, que adolece del defecto proporcionado, por un anhelo quizás subconsciente, de pasar lo más rápidamente posible por la fecha de la tragicomedia inolvidable.

Páginas donde la metáfora brilla en alarde de magnífica grandilocuencia, páginas en que prima el investigador sobrio e insobornable, páginas también construidas a todo corazón tal cual el fondo del ex-presidente, según conclusión del biógrafo, en fin, páginas todas de una amenidad i de un interés que no decae, i que por el contrario crece i crece siempre, hasta estallar — en dolor? — en las exequias que una nación de duelo tributara hermosamente conmovida, en gesto de gratitud que le honra. Pero no se olvide, páginas i páginas que están encontradas en juiciosa indagación histórica i construidas con maestría literaria, menester en que su autor es docto.

83

DEL ARTE DE ESCRIBIR PARA LOS NIÑOS

Por Germán Berdiales

Sello LIBRERIA ARGENTINA (Buenos Aires)

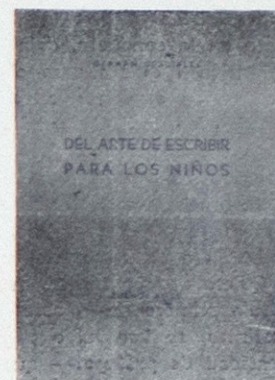
Ocho artículos sobre el mismo tema constituyen el volumen que Berdiales acaba de distribuir. Además, un esqueleto de "ideas en esqueleto", como él le llama, agregado al final i que en forma más vasta expresa el ideario que en cuanto al mismo sustenta con ardorosa pasión este infatigable maestro i poeta para niños.

I bien están estos artículos así reunidos, en un tomo que todos los que algo tienen que ver con la infancia, juiciosamente deben leer. Deben leer, porque aprenderán de ello i por la boca experta de quien se quemó en la dura aunque amada profesión, logrando, en balance estricto, la información cabalmente preciosa de que los ocho artículos i su apéndice citado, dan rendida cuenta.

Berdiales, con sencilla prosa y grata desde luego, ensaya primeramente en torno a la canción de cuna i a la canción de corro, a las que bien ajustadamente denomina "oruga i crisálida de la literatura infantil", i en seguida lo hace con los cuentos, pero siempre relacionando géneros i edades i diciendo cuán imprescindible es el uso de unos i de otros, en la educación i la instrucción luego, del niño. En "arte de escribir para los niños" da reglas juiciosas con ejemplos oportunos, i en "Nuestro gran cuentista para niños: Horacio Quiroga", descubre al recio misionero en esta función que posiblemente él ni imaginara: la de instruir — con el concepto de instruir deleitando — de la infancia. Bien está esta valorización del autor de "Cuentos de amor, de locura i de muerte" — i cito este título precisamente para destacar su vario registro.

Con "La verdadera historia del "Cuore" i "Cuore" traducido y adaptado para los niños argentinos", el autor, se emociona en el recuerdo i la justificación de Amicis, i por esa vía emocional es dable pensar que consiga adeptos para su noble causa de docente bien sincronizado con la hora.

Los dos últimos artículos — "Un catálogo de la poesía infantil argentina" i "Contribución de la poesía a la enseñanza de la moral" — confirman el criterio de selección que para la tarea propuesta pri-



ma en Berdiales i el "esqueleto" que sigue, no es de otra manera, sino un feliz broche que ajusta el conjunto de sobria lección pedagógica.

EL LITORAL I SUS LIBROS

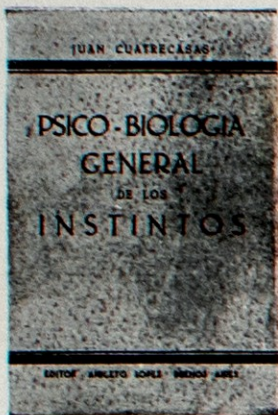
84

PSICO-BIOLOGIA GENERAL DE LOS INSTINTOS

por Juan Cuatrecasas

Sello ANICETO LOPEZ (Buenos Aires)

Ex-profesor de la Universidad de Barcelona, Juan Cuatrecasas, es de los intelectuales de valimiento de la República de Abril, que debieron en un determinado momento de la contienda, ponerse a salvo para evitar las crudas represiones, con lo que sin quererlo o al menos sin pensarlo, han evitado al mundo de la cultura la pérdida de elementos ponderables. Integrante del éxodo, un buen día llegó a Rosario, cuando aún la puerta de Argentina no se había cerrado para esta clase de inmigrantes que



pocos años antes se buscaba con ansiedad, con codicia, i que cuando se conseguía era en calidad de contratada temporaria. Paradojalmente, cuando el país tuvo la oportunidad de aprovechar — dígase así, sin eufemismo— con criterio utilitario de la trágica cuan forzosa evacuación de aquellos intelectuales, ofreciéndoles la oportunidad de

retomar el hilo de la investigación o de la enseñanza, asimilándolos definitivamente al proceso de integración de la incipiente cultura nacional, torcióse una trayectoria de liberalismo, clausurando las fronteras, impidiéndoseles el ingreso.

Cuatrecasas se ha incorporado, en razón de la circunstancia apuntada, al número de hombres de mérito —escaso por cierto— con que cuenta Rosario, sumándose al personal de investigaciones del Instituto de Psiquiatría de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional del Litoral, en donde viene actuando con celo i eficiencia.

En 1938, invitado por el Ateneo Luis Bello, ocupó su tribuna para hablar sobre el apasionante tema de los instintos. I esas mismas lecciones son las que aparecen ahora reunidas en el volumen del título, precedidas de un prólogo que no porque incluya conceptos de positivo interés sobre el papel del instinto en la conducta, deja de aparecer excedido en extensión i quizás para el riguroso desempeño de hombre de ciencia que debe permanecer un poco eximido de la justificación, algo extemporáneo en cuanto a explicación de actitudes i análisis de credos político-sociales a la luz del tópico, lo que hubiera precisado posiblemente no del prólogo sino del ensayo propiamente dicho, si al autor le hubiese seducido o entusiasmado su consideración.

Quiere decir entonces, que cuando se arriba al capítulo primero de la obra: Concepto general de los instintos, se han leído páginas —lo de la enorme cantidad de prólogos— que están sobrando.

Pero ni bien se ha traspuesto el umbral de este prólogo trabajo de Cuatrecasas, tiene el lector la sensación absoluta de que se interna en una tie-

rra rica en sugerencias i prolifera en enseñanzas. Tras del capítulo citado, otros se van sucediendo en insensible lectura: Clasificación y diferenciación de los instintos, Las áreas psico-instintivas y el subconsciente colectivo, Las interferencias abstractas en la fase de "decisión instintiva" i "La revalorización pedagógica de los instintos", luego de los cuales un Apéndice, incluye la monografía sobre el inquietante tema del subconsciente colectivo de Don Juan Tenorio, que antes se leyera en colaboración revistil.

Es en desarrollo de la gráfica propuesta, que el autor demuestra la erudita profundidad del análisis en torno al complejo problema del instinto. Versada autoridad que de manera pedagógica eminente, desmenuza el tema en todos los aspectos que el mismo puede presentar, mirado desde el punto de vista de la medicina —i aquí no olvida la patología—, de la psicología —menos aún deja de considerarlo a la luz de Freud—, de la ética, de la teología, de la filosofía, etc. El ensayo es completo i concienzudo. Quien quiera penetrar en el vasto i abstruso dédalo del tópico, puede tomarse de la experta i sabia mano de Juan Cuatrecasas, que le llevará a través del territorio anímico i le presentará sus típicos pobladores, entes primigenios, en su exacta morfología i su significación bio-psíquico-ético-social valido en tal cometido de la autorizada enseñanza de Monakow, hacia quien inclina de manera férvida Cuatrecasas, sus preferencias en lo que hace al trazado del itinerario, partiendo de su interesante clasificación que la Biología ha recibido respetuosamente.

Libros como el presente, han de ser leídos con evidentísimo agrado por el intelectual, cualquiera sea el campo de su experimentación, precisamente porque la bibliografía que divulga el tema de manera precisa i clara —siempre desde el punto de vista del nomenclator común al oficio—, no es abundante, especialmente en lengua castellana. Juan Cuatrecasas, que con **PSICOLOGIA GENERAL DE LOS INSTINTOS**, se ha incorporado a los trabajadores de la cultura en América, señala la altura de su mira, con su riguroso método expositivo, al par que con su indiscutida sobriedad científica.

No se puede omitir señalar, la lamentable carencia de un índice general i de otro no menos necesario de materias, patronímicos i conceptos que facilitarían la consulta de la obra, por los interesados, siempre en referencia a esa utilidad suya generosa, que se le acaba de asignar.

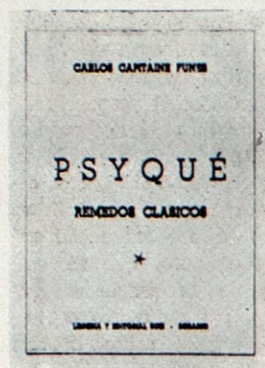
85

PSYQUE

por Carlos Capitaine Funes (Nogoyá)

Carlos Capitaine Funes llama **Remedos clásicos** a estas prosas del título, puestas a la venta, después de divulgada su condición de poeta, a través de "Líricas", que prologara Joaquín Castellanos i "Cisterna", que viniera a su continuación.

Si se fuera a definir en pocas palabras lo que ellas son i significar su valor en función de estética —i que conste que se habla en cuanto va comprendido en la primera parte del volumen—, bastaría decir que Capitaine Funes ha trabajado con pasión i sentido de arquitecto griego, el friso ornamental, al que llenó con emotivas i armoniosas escenas tomadas de la leyenda i la historia de la propia Hélade. I como no podía ser menos, el bajo relieve, que así es su **PSYQUE**, logró categoría mármorea en la estilización sutil de efebos i náyades, en la lujuriosa vertebración de sátiros i ninfas, en el sublime talante de dioses, en la austera presencia



ciudadana, i en la vaporosa corporeidad de las nueve celosas de Apolo, rubio i codiciado, que todos personajes, actúan en los cuadros que están imbuidos de la majestuosa sobriedad no carente de exquisita gracia i sensualidad, de que las tierras bañadas por el Egeo eran teatro, por los días remotos en que

los dioses comulgaban con sus émulos los hombres, or. los soleados i libérrimos escenarios de Eolo i Dorco, Acaeo e Ion.

De que Capitaine Funes, denuncia alma de plástico, es buena prueba, sino lo bastase ya la plasticidad misma con que están logrados "Los amigos de Gorgias", "La burla de Afrodita", "La palabra del huésped", "Amarilis", "El duelo de los héroes", "Un concilio de las musas" i "Los paladines del verbo", i especialmente éste, la segunda parte del libro, que está ocupada por la transcripción de su conferencia en torno a "La pintura del Renacimiento" —pronunciada en la tribuna de la desgraciadamente malograda Asociación "Vértice", que en Paraná cumpliera ciclos vitales de señera probidad—, donde revela una emocionada devoción por las principales figuras de aquella formidable eclosión de sabios i artistas, a la que por su significación diósele en denominar Renacimiento. Capitaine Funes, que esboza una apreciación de la época i del movimiento renovador, dedica sus más espontáneos entusiasmos a la vida i el arte de las tres grandes figuras de la Italia de aquellos años: el Tintoretto, Leonardo i el Correggio, para los que su estro poético, rinde el homenaje de sendos sonetos, labrados así mismo a la manera clásica.

Razones más que suficientes, para que la obra de este escritor del litoral argentino, se lea con complacencia íntima que no puede ocultarse.

EL ULTIMO NUMERO FUE:

Capitornio
BOLETIN DE CULTURA INTELLECTUAL

DE DAVID A TANGUY
— EN TORNO A LA EXPOSICION DE PINTURA FRANCESA —

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)

MI DANKAS LA INTERSANGO

JE DEMANDE L'ÉCHANGE

I BEG FOR EXCHANGE

GRADISCO IL CAMBIO

AGRADEÇO O CAMBIO

AUSTAUSCH ERWÜNSCHT

AGRADEZCO EL CANJE