

Freedom - Freedom - press 127 - Londres

LA CAMPANA DE PALO

Int. Instit. u.
Soc. Geschiedenis
Amsterdam

Periódico
Mensual
de
Bellas
Artes
y
Polémica
Cajilla de Correo 218

N.º 17 BUENOS AIRES, SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1927 20 Cts.

Nuestra arisca independencia

Los escritores españoles se han caracterizado siempre por su menosprecio a la intelectualidad de América. Aun cuando usáran la cortés «de un Don Juan Valera en sus «Cartas Americanas», se ve siempre la actitud entre protectora y no del señor a su feudatario. Culpa nuestra en parte y culpa también de la incorregible arrogancia hispánica. Escritores de estas lejanas tierras que se estremecían de placer ante el elogio de alguna hinchada personalidad académica; hubo a puñados. Los Palma del Perú, los Oyuela de la Argentina, los Zorrilla y San Martín del Uruguay, han sido prototípicos. Tal obsecuencia no hizo más que atraerse un benévolo palmoteo de espalda, humillante por la superioridad del gesto. La mentada generación del 98, no escapó a esta indiferencia. Y fué ya muy tarde, cuando la colaboración de «La Prens» o «La Nación» le daba un no esperado puñadito de pesetas a tal o cual de sus ases, que esta justamente alabada generación del 98, se interesó por las letras americanas, sin perder su gesto protector. Resultado: nuestro alejamiento de España.

La nueva generación hispánica, ha visto este alejamiento y quiere atraernos. Pero siempre arrogante, paternalmente, nos ofrece a Madrid para centro de nuestra cultura. La «Gaceta Literaria», órgano de esta última, interesantísima por lo europeizada, generación española, así lo ha hecho. Nuestra respuesta, quizás un poco «guaranga», pero muy sincera, la dió «Martín Fierro» en su N.º 42, por la voz de varios muchachos. Allí se proclama nuestra independencia mental y, sobre todo, nuestra independencia de España.

Que mentalmente nos hemos emancipado de España, es evidente. Pero eso significa que lo estemos de otros países, de Francia, por ejemplo. ¿Hay una cultura argentina? ¿Se ha formado ya el alma argentina, como lo asegura alguno de los colaboradores de «Martín Fierro»? Creemos que afirmarlo, sería pecar de vanidosos, aunque la vanidad es inherente a la juventud que se juzga a sí misma, no por lo que ha hecho, sino por lo que piensa hacer (aunque quizás no lo haga nunca). El argentino es un pueblo vanidoso. Es un pueblo joven. Nuestra actual emancipación anímica de España, no excluye la influencia que otras literaturas ejercen en la nuestra. La de Francia, la peor literatura de Francia, la del bulevar de París, con sus cambiantes ismos, sus perversiones y su trivialidad; se ve reflejada entre nosotros que la acatamos con candor demasiado

tropical. Los americanos somos los eternos provincianos de París. Sus avisos luminosos nos encandilan: «Tos creemos sòles». Sus genios artísticos, flores de un día, nos llegan cuando París ya los olvidó. Lo que no obsta para que los sigamos luciendo en nuestras conversaciones como a diamantes de rastacueros... La Argentina aún no tiene alma, pero va en camino de adquirirla. ¡Y cuanto antes se deshaga de su admiración a París!...

Por suerte, las literaturas nortenas, la fuerte literatura eslava, sobre todas, ha venido a distraer buena parte de nuestro caudal admira-

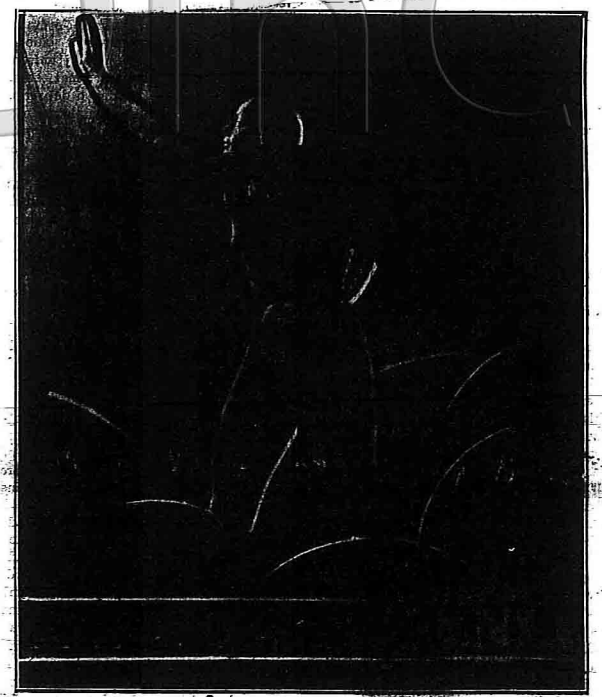
tivo y a llevarlo a otros campos que los jardinillos parisienses.

Un pueblo no tiene alma propia hasta que no tiene idioma propio.

La América, y particularmente Argentina, por la influencia del torrente inmigratorio, adoptando el castellano, en la misma forma que España adulteró el latín, va en camino de hacerse su idioma. ¡Y que revienten los puristas! El purismo no es más que una de las mil formas que tiene de manifestarse el espíritu conservador de algunos paralíticos. El idioma es un tesoro, se nos dice. Sí. Es un tesoro heredado de nuestros mayores. Sí; pero no es un tesoro en barras de oro y plata como suponen los puristas — o estáticos. Es un tesoro en semillas. Si lo conservamos tal cual lo recibimos, acaba por secarse y podrirse. Hay que transformarlo. Tirarle en la muchedumbre, como quien lo tirara en un campo, para que grane, florezca y fructifique.

La Argentina, agringándose cada vez más, va en camino de fabricarse un idioma, es decir, un alma. Porque el alma de un pueblo, como la personalidad de un individuo, es labor que se va haciendo cotidianamente, obra de su poseedor, no herencia. Tal no ocurre con Perú, sea el caso, país tradicionalista en el que se habla un castellano más puro que en ningún otro país de América. El Perú podía ver su «meridiano intelectual en Madrid», la Argentina, no. Está demasiado agringada étnica y espiritualmente, demasiado desindiaada, desespañolizada... Aun cuando todavía no la posea, según lo creen algunos, la Argentina va en camino de hacerse un alma. Y ésta será nada india, poco española y muy gringa. Ya lo verán los ilusos hispanoamericanistas de pasado mañana.

Esta vez ha estado bien «Martín Fierro»; y lo aplaudimos. Ha defendido nuestra independencia mental, más importante que la geográfica. Ha respondido tal vez un poco guaranga-



Estela - Luis Falorni

mente a la ex-metrópoli, a nuestra madre (¿o madrastra?) racial. No hay que hacerle: Somos independientes o, por lo menos, lo queremos ser. Y habiendo intención, propósito, los hechos no tardan en venir a formar el cuerpo de esta estirgada columna vertebral.

Pero no está bien en los muchachos de «Martín Fierro» los elogios mutuos que se prodigan o la importancia que se adjudican en la formación de nuestra alma. No vayan tan alto como se suponen. Bueno: juventud, juventud... Vanidad, vanidad...

Tampoco está bien pecar de patriotismo, como hace alguno, y proponer a Buenos Aires, en lugar de Madrid, para meridiano intelectual de América. Buenos Aires, cuando mucho, podrá serlo de la Argentina, Uruguay y Paraguay, es decir, de lo que geográficamente le es posible. Con el mismo arisco criterio de independencia que nosotros protestamos contra Ma-

dríd; Colombia o Cuba podrían protestar contra Buenos Aires.

Por otra parte, allí está el inquietísimo México, dándonos fecundas lecciones de modernidad y autoperfeccionamiento. México, hoy, es el país más avanzado de América. Y, por lo tanto, es el más culto. Sin pecar de antipatriotismo — siempre que el antipatriotismo fuese un pecado — preciso nos es reconocer a los argentinos que, en trance de dar lecciones, de orientar, en este momento, no estamos en condiciones de enseñar nada a México, y sí bastante que aprender.

La América latina es como un fruto que ha comenzado a madurar. Está madurando — desindiándose, desespañolizándose, universalizándose — por arriba y por abajo, por el norte y por el sur: por México y la Argentina. El centro permanece verde aún. Mas es preciso reconocer que por el norte viene rojeando mucho más bonitamente...



del hiato impléñen definitivamente producirse, nos parecen constituir bien una pérdida inmensa, que se puede verdaderamente lamentar. Ensayemos una vez de alegrarnos por ello: es la función de un sabio la de constreñirse siempre a cambiar una pérdida por la apariencia de una pérdida. Basta pensar, basta profundizarse, para llegar a menudo a convertir en ingenua la idea que teníamos por de pronto de una pérdida y de una ganancia, en materias ideales.

Sobre versificación



Esta diferencia misteriosa — entre la impresión o la invención más neta, y su expresión acabada, se hace lo más grande posible — por lo tanto más notable — cuando el escritor impone a su lenguaje el sistema de versos regulares. Es ese un convencionalismo que ha sido muy mal comprendido. Diré algunas palabras sobre ello.

La libertad es tan seductora; lo es tanto particularmente para los poetas; se ofrece a su fantasía con razones sobre ese punto tan específicas, de las cuales la mayor parte son sólidas; se viste tan bien de sabiduría y de novedad, y nos obliga, por las tantas ventajas de las cuales se ven difícilmente las sombras, a volver sobre las reglas antiguas, a considerar sus absurdos y a reducirlos a la pura observación de las leyes naturales del alma y del oído, que no se sabe, por de pronto, qué oponerle. ¿Podríamos responder a esa encantadora que ella favorece peligrosamente a la negligencia, cuando puede con comodidad señalarnos una cantidad aplastadora de versos muy malos, muy fáciles y terriblemente regulares? Es cierto que hay contra ella igual cantidad de detestables que son libres. Esta acusación vuela entre los dos campos: los mejores sostenes que tiene un partido son los débiles que existen en el otro, y se parecen tanto que es inexplicable que se dividan.

Será por lo tanto muy embarazoso decidirse si para hacerlo hubiere una necesidad absoluta. En cuanto a mí, pienso que todo el mundo tiene razón, y que es necesario hacer como se quiere. Pero no puedo impedir de estar intrigado por la especie de obstinación que han puesto los poetas de todos los tiempos, hasta los días de mi juventud, en cargarse de cadenas voluntarias.

Es un hecho difícil de explicar ese sometimiento que casi no se percibía antes de que se lo encontrara insuperable. ¿De dónde viene esa obediencia, inmemorial a mandamientos que nos parecen tan fútiles? ¿Por qué este error tan prolongado por parte de tan grandes hombres y que tenían tan gran interés en dar el más alto grado de libertad a su espíritu? ¿Es preciso resolver este enigma por una disonancia de términos, como está de moda después del debilitamiento de la lógica, y pensar que existe un instinto de lo artificial? Estos vocablos protestan de hallarse juntos.

Me asombro de otra cosa. Nuestra época ha visto nacer casi tantas prosodias como ha contado poetas, es decir un poco más de sistemas que de cabezas, porque algunas han podido producir varios. Pero, al mismo tiempo, las ciencias, como la industria, persiguiendo una política totalmente opuesta, se crearon medidas uniformes; se dieron unidades, las realizan en sistemas que imponen al uso con leyes y tratados; mientras que cada poeta, tomando en ser mismo por colección de módulos, institúa un modo nuevo, el período personal de su ritmo, el largo de su respiración, como tipos absolutos. Cada uno hacía de su oído y de su corazón, un diapason y un reloj universal.

¿No era eso arriesgarse a ser mal comprendidos, mal leídos, mal declamados o de serlo, por lo menos, de una manera completamente imprevisible? Ese riesgo es siempre muy grande. No digo que un error de interpretación nos perjudica siempre y que a veces un espejo de rara curvatura no nos embellezca. Pero las personas que temen la incerteza de los intercambios entre el autor y el lector, encuentran seguramente en la fiexa del número de las sílabas, y en la simetría más o menos artificial del verso antiguo, la ventaja de limitar ese riesgo de una manera muy simple — digamos, si se quiere, grosera.

En cuanto a lo arbitrario de esas reglas, no es, en sí mismo, mayor que el del lenguaje, vocabulario o sintaxis.

Iré un poco más lejos en la apología. No juzgo imposible dar a este convencionalismo y a ese rigor tan discutibles un valor propio y singular. Escribir versos regulares, es remitirse sin duda a una ley extraña, bastante insensata, siempre dura, a veces atroz; aparta de la existencia un infinito de bellas posibilidades; llama de muy lejos a una multitud de pensamientos que no esperaban ser concebidos. (En cuanto a éstos admito que la mitad de entre ellos no valían el nacer; y que la otra mitad no procura, al contrario, sorpresas deliciosas y armonías no preestablecidas, de tal manera que las pérdidas y las ganancias se compensan, y de las que no tengo más que ocuparme). Pero todas las innumerables bellezas que permanecerán en el espíritu, todas las que la obligación de rimar, la medida, la regla incomprensible

Cien figuras de arcilla, por perfectas que se las haya formado, no dan al espíritu la misma grande idea que una de mármol más o menos tan bella. Las unas son más frágiles que nosotros mismos; la otra lo es un poco menos. Nos imaginamos cómo ha resistido al estatuero; no quería salir de sus tinieblas cristalizadas. Esta boca, esos brazos, han costado largos días. Un artista ha golpeado millares de golpes rebotantes, lentos interrogadores de la forma futura, sobre serrada y pura la caída en pedazos, ha huído en polvo brillante. Un hombre se adelanta mediante el tiempo contra una piedra, se ha deslizado en torno de una amante tan profundamente dormida en el porvenir, y ha contorneado esta criatura poco a poco circunvenida, que se separa al fin de la masa del universo, como ella lo hace de la indecisión de la idea. He ahí un monstruo de gracia y de dureza, nacida, por un tiempo indeterminado, de la dureza y de la energía de un mismo pensamiento. Estas alianzas tan rebeldes es lo que hay de más precioso. Una gran alma tiene esta debilidad por signo, el de querer extraer de sí misma algún objeto del cual ella se asombra, que le semeja, y que la comprendé, por ser más pura, más incorruptible, y en cierta manera más necesaria que el ser mismo de donde ha surgido. Pero, sola, no importa sino la mezcla de su facilidad y su poder, entre los cuales no distingue cómodamente; se restituye el bien y el mal; hace lo que quiere, pero no quiere sino lo que puede; es libre pero no soberana. Es necesario ensayar, Psiquis, a usar de toda vuestra facilidad contra un obstáculo; dirigidos al granito, animados contra él y desesperad algún tiempo. Ved vuestros vanos entusiasmos fracasar, y vuestras intenciones desconcertadas. Posiblemente, no sois todavía bastante juiciosos para preferir vuestra decisión a vuestras complacencias. Encontráis esa piedra demasiado dura, soñáis con la blandura de la cera y la obediencia de la arcilla? Pero seguid el camino de vuestro pensamiento irritado, pronto encontraréis esta inscripción infernal: *«Nada existente es tan bello como lo que no existe»*

Las exigencias de una estricta prosodia son el artificio que contiene al lenguaje natural las cualidades de una materia resistente, extraña a nuestra alma y como sorda a nues-

DIBUJO - RAQUEL FORNER



tros deseos. Si ellas no fueran a medias insensatas, y si no excitaran nuestra rebeldía, serían radicalmente absurdas. No más posible hacerlo todo, una vez aceptadas; no se puede más decirlo todo; y para decir cualquier cosa, no basta ya concebirla fuertemente, de estar ebrio y lleno de ella, ni de dejar escapar del instante místico una figura casi completamente terminada en nuestra ausencia. A un dios solamente es reservada la inefable distinción de su acto y de su pensamiento. Para nosotros, es preciso pensar; es preciso conocer amargamente su diferencia. Nosotros tenemos que perseguir vocablos que no siempre existen, y coincidencias químéricas; tenemos que mantenernos en la impotencia, ensayando la conjunción de sonidos y significaciones, y cuando en plena luz una de esas pesadillas donde se agota un soñador, cuando se esfuerza indefinidamente en igualar dos fantasmas de líneas tan inestables como él mismo. Nosotros tenemos entonces que esperar apasionadamente, cambiar la hora y el

día, como se cambiaría de útil, y querer, querer... Y hasta, no excesivamente, querer.

Puros hoy día de toda fuerza obligatoria y de toda falsa necesidad, esos rigores de las antiguas leyes no tienen otra virtud que la de definir muy simplemente un mundo absoluto de la expresión. Es éste, al menos, el sentido nuevo que yo les encuentro. Hemos decidido someter la naturaleza — quiero decir el lenguaje — a algunas otras leyes que las suyas, y que no son necesarias, pero que son nuestras; y mismo llevamos esta firmeza hasta no dignarnos inventarlas: las recibimos tal cual.

Ellas separan netamente a lo que existe por sí mismo de lo que existe especialmente por nosotros solos. He aquí lo que es propiamente humano: un decreto.

Pero ni nuestras voluptuosidades, ni nuestras emociones, no parecen ni padecen de sometérsese: se multiplican, se engendran también, cor-
disciplinas convencionales. Considerad los juga-

dores, todo el mal que les procuran, todo el fuego que les comunican sus caprichosos convenios y las restricciones imaginarias de sus actos: ven invenciblemente al pequeño caballo de marfil sujeto a cierto salto particular sobre el tablero; sienten campos de fuerzas y trabas invisibles que la física no conoce para nada. Ese magnetismo se desvanece con la partida, y la excesiva atención que lo habrá tan largamente sostenido, se transforma y se disipa como un sueño... La realidad de los juegos está en el hombre solamente.

Entendedme. No digo que «la delicia sin camino» no sea el principio y el fin mismo del arte de los poetas. No desestimo el don brillante que hace nuestra vida a nuestra conciencia, cuando echa bruscamente en la hoguera a miles de recuerdos de un golpe. Pero, hasta nuestros días, nunca un hallazgo o un conjunto de hallazgos, parecieron constituir una obra.

He querido solamente hacer concebir que los números obligatorios, las rimas, las formas fijas, todo ese arbitrarismo, una vez por todas adoptado, y opuesto a nosotros mismos, tiene una especie de belleza propia y filosófica. Cadenas más rígidas a cada movimiento de nuestro genio, nos recuerda al momento, con todo el desprecio que merece, sin ninguna duda, ese caos familiar, que el vulgo llama «pensamiento» y del que ignora que las condiciones «naturales» no son menos fortuitas, ni menos fútiles que las condiciones de una charada.

Es un arte de profundo escéptico la poesía sabia. Ella supone una libertad extraordinaria respecto al conjunto de nuestras ideas y de nuestras sensaciones. Los dioses, graciosamente nos regalan por nada tal primer verso; pero nos corresponde a nosotros fabricar el segundo, que debe consonantar con el otro, y no ser indigno de su mayor sobrenatural. Nos sobran todos los recursos de la experiencia, y del espíritu para hacerlo comparable al verso que fué un don.

PAUL VALERY

(Traducido de «Variété».)



Dibujo - Raquel Forner

NOTAS PLÁSTICAS

PINTURA MODERNA FRANCESA

Reconocemos desde ya que el conjunto de estas telas no es ni de lejos lo más representativo de la pintura moderna francesa. La exposición efectuada el año pasado por la «Association Française» y etc., era mucho más interesante. Poseía un núcleo de personalidades poderosas, y algunas de auténtica originalidad. Pero reconocemos también que casi ninguno de los pintores que allí exhiben dos o tres obras, dejan de suscitar nuestro respeto y una ardiente atención. Todos o casi todos intentan decirnos algo nuevo o desconocido para nosotros. El verdadero propósito para cada pintor debería consistir en que volviere a descubrir, a descubrirnos la pintura. Si aquí no llegan todos a la plena realización de un objetivo tan ambicioso, sólo reservado a determinados genios, por lo menos tratan de hacer su pintura, desnudándose como ejemplar honestidad en sus defectos y virtudes.

Hemos repetido en diferentes ocasiones que es un valor no común el de saberse limitar a ser uno mismo, sin coqueos ni afectaciones. Es el aprendizaje más heroico para formarse una personalidad, el de someter a una dura disciplina de depuración nuestros defectos, sin tratar de esconderlos ni disimularlos bajo el afekte de una siempre visible hipocresía. Esta es la lección que nos dan todos esos artistas, quienes se expresan sin ambages apoyándose en un oficio expedito y gramaticalmente correcto. Pueden diferir en sensibilidad, que es la que le otorga a la pintura una infinita gradación de calidades, pero todos observan esa ley de raíz moral.

De este conjunto los que se destacan, a nuestro juicio, son Asselin, R. Th. Boshard, Maurice Utrillo y Marquet. Por distintas causas nos interesa Félix Vallotton. Los que están menos bien, son G. D'Espagnat, Caro a Maulclair, quien hace una pintura dulce, sin carácter y nervio, y Jules Grun, el conocido chapucero de cuadros que fijó su vivac en Buenos Aires.

Es indudable que Asselin es un consumado artesano, quien sabe componer un cuadro con la sabia precaución de obtener, mediante el concurso de los elementos más parvos, la mayor eficacia expresiva y plástica. «La Parisienne», —logrando además un tinte de sabor dramático en «Anémones en Pot persane». Pero aún no reparó el problema de la pintura. Es un ligero reparo que le inferimos a su arte con el deseo de circunscribirla y de apresarla, en su verdadera filiación. Contemplando sus obras se siente todavía en el artista, la preocupación retórica del pintor. Corramos ahora hacia Utrillo. Sus dos paisajes urbanos han pasado desapercibidos para muchos. No nos extraña. Nada existía allí donde poder asir. Más claro. Ni las sensaciones visibles, ni las tóctiles—riqueza de materia—ni las emociones melodramáticas tenían gancho ni percha donde colgarse en ese aparentemente páramo blanco. Hagamos la salvedad que las obras de Utrillo poseen en su contra, la honesta virtud de no entregarse al primero que pasa. Ese candor fervoroso que el artista pone en ensamblar sus composiciones, que es el germen vivo de toda poesía, y con cuales términos se lo devolváramos a los demás?



Lo indecible se siente, no se explica. Sin embargo, emprendamos el esfuerzo impropio de explicar, de interponer palabras y palabras entre la inabarcable distancia de nuestro sentir y nuestro decir. Creemos que uno de los mayores obstáculos para penetrar—hanamente en la obra utrillana se halla en que, la literalidad de las cosas que él objetiva con su pincel, poseen estrictamente el oficio pictórico necesario. Esto le otorga un aspecto de pobreza, de indigencia plástica. Exento de solemnidad, de énfasis y de cualquier clase de efecto, es la menos complicada posible, quizá por ser íntimamente compleja. Digamos que se da aquí un fenómeno común a determinados artistas—el Greco, por ejemplo—donde el contenido subordinado tiránicamente, esclaviza de manera extraordinaria, el continente. Algunos—los barrocos—llegan hasta la deformación de las formas, mientras otros las impregnan de una serenidad tierna e impalpable, requiriendo una materia que jamás la ahogue. De estos elementos imponderables están compuestos los paisajes urbanos del hijo de la Valadon. Desdichadamente la inmensa mayoría, siempre permanece detrás de la literalidad de la obra de arte, y muy pocos son quienes penetran en el universo espiritual del artista. ¿Con estos argumentos hemos logrado convencer a algunos recalitrantes? No se trató tanto de eso, como de explicarnos bienamente en común nuestras sensaciones.

Reñatemos esta crónica, añadiendo a modo de corolario, que para quienes se hallan dotados de una sensibilidad un poco aguda y siempre alerta como para inmergirse en los mundos transitorios, fantásticos y espirituales que puede haber en una obra de arte, ni existirán más escuelas, ni modas. Para los romos de entendimiento esto podrá ser un aguachento eclecticismo, cuando es ir por el camino más corto a los valores absolutos. Para nosotros, Asselin y Utrillo, eran las *dramatis persona* de este conjunto, y por eso nos atuvimos a glosarlos a ellos solamente. —(GALERIA MULLER).

EXPOSICIÓN DE ARTE MODERNA — (Galería Scopinich — Milán)

Es una muestra integrada por numerosos cuadros de los más distintos autores. Su denominación *Arte moderna* debe tomársela con mucha indulgencia, si deseamos resignarnos con ella. No es más que un tráfago indescriptible de tendencias. Demos algunos nombres para demostrar que esta exposición tiene su tilda de brío a brío: Carrá, Corot, Mancini, Anglada Camarasa, Casorati, Segantini, Grigorieff, Signac, Medardo Rosso, Adolfo Wildt, Zuloga, Charles Guérin y un número bastante grande de comparas, como obligado de estas exhibiciones colectivas con miras a la venta.

Corot, Segantini, Anglada Camarasa y Medardo Rosso tienen obras de infima importancia en lo que pudo ser la producción respectiva de esos maestros. Cabe hacer constatar, no obstante, que el «Viejo en poltrón» de Rosso, (ah, traduttore traditore!), una escultura bi-belotéscas, deshecha, informe, reflejadora servil

del impresionismo pictórico francés, es la evidencia palmaria de los que pagaron con creces su tributo a la moda de su época. Aun algo peor podríamos decir del cuadro «Jardín del Teatro», de Anglada.

Adolfo Wildt, es un escultor muy ponderado en el ambiente artístico italiano. A nosotros también nos parece asaz ponderable, sobre todo desde el punto de vista de la honradez y conciencia artística. Sólo que nos toca contemplar el doloroso espectáculo de cómo su bello talento realizador y su fina sensibilidad, se va sepultando más y más en el virtuoso que labra el mármol con la exquisitez de un artifice para hurtarle, poco a poco, calidades de más peso al artista. Sus máscaras «La Virgen», «La Victoria», por esa refinada artificiosidad, por el claro oscuro gesticulante, especialmente «La Victoria», se enmarcan en el carácter de un arte de ilustraciones para periódicos. Se hallan impregnadas de un concepción transcendental, un tanto contraproducente a sus mismos fines esculturales. La plétera de intenciones rebasa la materia, la horada, la desmedra y la disminuye.

Charles Cottet, posee una pequeña *plaza*, bruta de una coloración de sentimiento insofible. Es algo tan justo y de tan suave patetismo, pictóricamente hablando, que nos parece que jamás nos cansaríamos de embérbenos en ese pobre retaco de tela. Es lo que va rectamente al espíritu, lo que permite las largas contemplaciones.

Signac tiene tres acuarelas—una de grandes proporciones—que son tal vez las más representativas de un talento eminentemente vivo. Se trata de un sistema pictórico conducido a los últimos extremos. Mitigase esta manera *outrancier* por la visión sedena con que se transponen las cosas, reflejadas en un verdadero espejo ustorio, cual es su retina privilegiada, que en ocasiones incendia el color en una fogarata bengalesca de policromos resplandores.

Mancini, el viejo maestro de incomparable facultad, posee aquí el más numeroso aporte. Con su verba truceulenta, de un meridionalismo a gritos, alcanza altas expresiones pictóricas. El énfasis, el adjetivo vibrante es la natural consecuencia de un estró turbulenta mente espurio. El paisaje de Carrá, ni bien ni mal, y quizás más mal que bien. Es abombado y plásticamente insignificante. Choca una obra semejante de quien fué uno de los futuristas más gritones. Tal vez seamos injustos en juzgarle por esa sola obra, que, a pesar de todo, está fechada en el año 1926.

Nos enfrentamos con quienes, en este conjunto queremos considerar como las *dramatis persona*: Casorati y Grigorieff. Lo son particularmente por lo que tienen de *flamante modernidad* y por lo disimilar de sus temperamentos. Ambos, entre el público, tuvieron empuñados detractores y admiradores entusiastas. Además, representan dos tendencias o módulos muy en auge en los actuales momentos: lo frívolo decorativo en el cuadro de caballete y el neoclasicismo. En Rusia en general, prima aquella modalidad artística, lo mismo como en Italia impera el novecentismo. No afirmaremos que estos dos autores encajan completamente en esas dos corrientes, sino que absorben el aire

de ellas. Casorati es uno de los artistas que en su país posee con justo derecho uno de los más sólidos prestigios, y Grigorieff en Rusia es una personalidad singularmente destacada entre sus coetáneos.

El término lo *frívolo decorativo* nos lo sugirió precisamente las tres obras de Grigorieff. Insistimos en lo frívolo—sin que esto quiera significar desmedro—porque la composición del artista ruso tiene sólo el aspecto bonito y gracioso de lo profundo decorativo, *eclosión* plena de un ritmo interior, que todo cuadro de caballete, hondamente meditado, posee inevitablemente. Este último jamás salta a la vista. Es un elemento immanente, interno, la substancia de un todo rítmico que casi siempre se manifiesta en una lenta armonía de color y de línea. Es algo que siempre está en marcha, como una esfera celeste rodando musicalmente en su órbita: en las buenas naturalezas muertas de Cezanne, después de una dilatada contemplación, hallamos este continuo armonioso desarrollo porque todos los ritmos de la composición se corresponden y se complementan. Ello es lo que podemos llamar lo profundamente decorativo contra lo frívolo decorativo en el cuadro de caballete. Porque es necesario interponer un marcado distingo entre la composición decorativa de un affiche y la de un buen cuadro. La composición de las tres obras de Grigorieff pertenecen a ese género, y adoleciendo de una demasiada brillante exterioridad que todo lo dice de un solo porrazo, es por eso que capta inmediatamente con su vivaracha alegría. ¿Es esto una censura? No, de ningún modo. Es sólo rumiar para darle a cada personalidad la justa valía, inherente a su obra. Añadamos que en la vida de nuestro buen señor caben todas las composiciones imaginables y cada pintor poseerá la suya, ya que es parte integrante de su personal estilo. Esto, a condición que ellas lleguen a ser completamente orgánicas; puesto que el más elevado escalón para la obra de arte es alcanzar arquitecturarse en un organismo vivo. Grigorieff posee la suya y quizás si intentase ahondarla, la debilidad de su concepto pictórico se desmoronaría.

Casorati nos parece que es un pintor muy severo consigo mismo. No se contenta con poco. Tal vez desee pelear por más que por menos. Su pintura, por esto mismo, no se desborda to-

talmente por los cauces del instinto. Más bien va destilándose a través del razonamiento, iluminado de trecho en trecho por el encendido fervor de un alma de artista. Ese cuadro con el desnudo de un adolescente, con sus cortinados de tonos verdes fríos y con un fondo que quisiera crear un ambiente de silencio y misterio, tiene durezas inexplicables, angulosidades que chocan en el color y en la línea. La atmósfera tonal que envuelve la delgada figura de niña llega fácilmente a lo frívolo. La composición parece estar mal cortada, pues lo que sobra de cortina a la cabeza del desnudo le falta a los pies, los cuales fueron francamente mutilados. Confesamos sin empacho todos estos errores y defectos. Reconózcase ahora que el artista demasiado imbuido en su razonamiento de *componer*, pecó por más, quizá por el temor de pecar por menos. ¿Es una falla? Temperamentalmente puede ser, y por ende irremediable. Y, ¿cómo, entonces, esta obra antipática a primera vista, que repele a quien no se le arrima con la clara intención de ahondarla, si la contemplamos después de un tiempo, se nos va haciendo cada vez más cálida, suave, de una dulzura plácida? Casi milagrosamente, todas esas tonalidades chocantes, fúndense en ese desnudo femenino, férvidamente pintado, en una delicadeza metamorfoseada en caricia, y nos sentimos invadidos de una sed fervorosa, un anhelo abrasador. Este fenómeno nada tiene de literario. El artista que estilizó razonando en todos los elementos, en el desnudo se abandonó a la pasión de sentir y pensar. ¿No es acaso natural esa absorción?

El cuadro de Casorati puede ser considerado marrado; pero se halla maduro de reflexiones y sentimiento, algo que estará siempre sobre lo deleznable de la llamada pintura pura, que a veces tampoco es tal. —(LOS AMIGOS DEL ARTE).

ITALO BOTTI

La exposición que Italo Botti realizó este año ha sido mucho más numerosa que otras veces. Infatigable trabajador, es uno de los pintores jóvenes de más copiosa producción. Para decir la verdad; en esto de producir a destajo, son pocos los pintores de la nueva generación que desean permanecer a la zaga. Una duda nos asalta. ¿Esta fiebre de producir, de fabricar

cuadro tras cuadro, a veces una cincuentena en un solo año, no irá en perjuicio de la solidez, de la bondad y de la profundidad de la obra? ¿No merecería darse la dura pena de pintar dos o tres telas por año y no confeccionar veinte o cincuenta de mediano valor y a veces completamente horras de toda artística valía?

Son reflexiones que acuden en tropel a nuestro magín al contemplar el numeroso conjunto de lienzos exhibidos por este artista, a quien tanto apreciamos y en muchas ocasiones hemos elogiado en un arranque de admiración naturalmente espontánea y sincera.

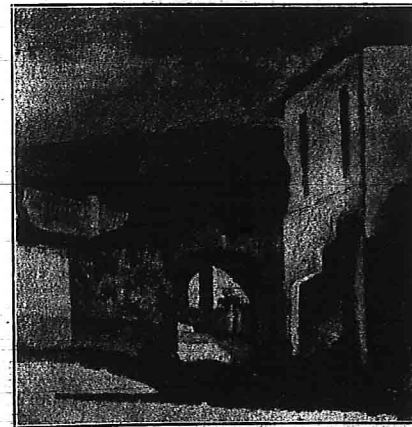
Confesemos ahora, con nuestro sincero dolor, que nos hemos sentido decepcionados, defraudados en la emoción que nos prometimos, ante su labor pictórica de este año. Botti, poco a poco está naufragando en una pintura en que la fineza de retina lo vale todo; en tanto que una retórica aplicada y minuciosa nos deja sólo la sensación física de las cosas, lo pintoresco de su epidermis. La frescura espiritual, ingéñita al temperamento de este bondadoso muchacho, se mustia a medida que el pintor, poco plástico, intenta hacerse un oficio, deteniéndose, sin saberlo, en una manera extática.

Ya sus recientes paisajes de Córdoba, adquirieron un aspecto fotográfico que, al empujear la realidad, colócala al rango subalterno de lo común. La ligera exaltación elegiaca de sus primeros lienzos, de esa su memorable exposición en el Salón del Retiro, ha ido aminoriándose, escondiéndose para aparecer de raro en raro.

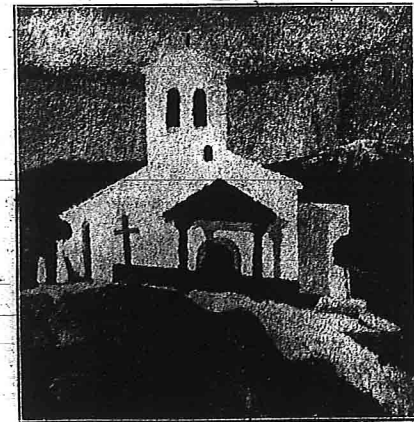
En la decadencia del arte bottiniano, en el eclipse de sus más hermosas cualidades, comprobábase de cómo las aptitudes de sentimiento y de emoción—los verdaderos dina-mos generadores del pensamiento de calidad artista, distinto a la idea y al pensamiento filosófico—no pueden ser jamás un suficiente aporte para la creación de arte. Son el germen, la farfara, la nebulosa titilante de luz vaga. Son sólo un principio, no un fin.

Mientras es el chicleo que pinta y dibuja, le salva la espontaneidad y la frescura de su visión; mas si ese chicleo, ya adulto, no se desarrolla en una inteligencia vigilante que se resuelve en un creciente apetito de estudio y de nuevas búsquedas para ampliar y profundizar

JUAN B. TAPIA



San Vicente de la Barquera



Paisaje

esa su visión, se estancará irremediamente y lo que antes era fresco y espontáneo, asputa por otras preocupaciones de segundo orden, nos parecerá frío, vulgar o prosaico.

No pretendemos aplicar este criterio precisamente al caso de Botti. Deseamos generalizar, ya que son ininidad los artistas que caben bajo esa común denominador del sentimentalismo ante todo.

Cezanne hablando con Gasquet del arte de Carrière, le decía: «El arte que no tiene por principio la emoción, no es arte... Pero la emoción es sólo el comienzo».

Terminemos la frase de Cezanne: Entre la semilla, chispa creadora, y la plenitud del fruto existe una larga distancia de realizaciones. Ya se sabe lo que comportan esas realizaciones. — (SOCIEDAD A. DEL ARTE).

Gramajo Gutiérrez —

El catálogo de la exposición de Alfredo Gramajo Gutiérrez, lo prologa el señor Ricardo Gutiérrez. Es un «plato a la carte» que se lo sirve al público y al expositor que desborda la medida de lo detestable... Trátase de un disparate confiado con sus pretensiones volutivas literarias. Hay frases, en esa prosa maltrada, que aparecen, mal no lo quiera el autor, con toda la buidez y la envergadura de un insulto dirigido rectamente a la personalidad del pintor, a quien se pretende ensalzar de la manera más absurda y chambona posible. Léase toda esta parralada:

«Su obra revolucionaria es una enseñanza magnífica, y este triunfo (¿cuál?) como tantos otros, nos marca el pintor de vasos (!), que torna nuevamente de tierras catamarcanas para ofrecernos, en la urbe cosmopolita, el inquietante espíritu de la selva».

No nos detengamos a constatar que, en este período catódico, no hay un solo término que no riña una fiera batalla contra el otro, para hacer notar que, además, contiene la agravante de toda una escuela de mentiras sobre la obra de Gramajo. Ella nada tiene de revolucionaria, ni jamás pareció abrigar esa intención; a nadie pudo servir de enseñanza magnífica, ni tampoco jamás se propuso, ni se sólo ofrecernos el inquietante espíritu de la selva...

Pintar indios y mestizos bajo el escudo de una vaga influencia de Zuloaga, una de las adoraciones de este artista; confesada casi públicamente, no, es hacer revolucionarismo, ni ofrecernos el etcétera de la selva. Pero...

Preferimos creer que el autor del prólogo, le mintió al expositor y se mintió a sí mismo con la inconciencia de un tarabana, quien después de todo podrá ser un excelentísimo muchacho, como suele decirse. Frenado de la sonoridad de ciertos términos, los colocó al azar, y como su capacidad mental pudo permitirle. Y ahí fueron: «obra revolucionaria», «enseñanza magnífica», «inquietante espíritu de la selva» y «temor de manejos proclives». Solamente por que sí, y sin razones de lógica ni de veracidad. No nos proclamamos del estallido. ¡Dios nos libre de ese gran daño! ni tenemos el ánimo de dar lecciones de estilo a nadie. Pero...

Convengamos que ya es hora que en nuestras actitudes públicas, pongamos un poco más de seriedad y seamos de cuando en cuando un chiquito menos mendaces en la ponderación de nuestros amigos.

Hablemos de Gramajo. Jugando por la presente exposición — unas 89 obras de todas las dimensiones y calidades — puede afirmarse que la producción de este artista hubiera podido ser otra de no haber absorbido durante su carrera tantos y tan numerosos elogios fuera de lugar. Lugones cuando lo ingirió pintor nacional les

marcó el cauce a seguir a todos los críticos y criticastroos que le alabaron después.

Hemos contemplado con simpatía todas las telas que exhibe, y nuestra impresión de conjunto nos hizo deducir que el autor después de los años que pinta sólo llegó a encallar en un punto ingrato: no es el pintor que alcanzó cierta sabiduría al formularse su propia técnica, ni es el que ignorándolo todo, pinta por urgencias íntimas, y pudiéndose equivocar garrafalmente, imprimirá un determinado candor a su obra, que habrá de hacernos simpática y hasta podrá parecernos un tanto poética. Incurra a cada rato en zurderías y mañosidades pictóricas inexplicables. Descuocce la gramática y la sintaxis de su arte, y lo que adquirió de ella, fueran los más superficiales elementos y aún digeridos a medias: tintas chatas, colores de tonante, estilización en una mezcla confusa de realismo banal, demostrando una total incompreensión de lo que son verdaderamente las formas plásticas. Es el pobre cociente o el resultante pictórico de un buenismo muchacho, medianamente dotado como pintor, de inteligencia y de espíritu limitado. Ciertamente no existe en la tierra inteligencias y espíritus ilimitados.

Generalmente se ha querido transcribir esta limitación espiritual en humildad. No; lo apodado de convertirse en humildad sería una de las más odiosas virtudes humanas. La humildad es válida y fecunda cuando es la noble secreción de las sucesivas renunciaciones de un gran espíritu y la natural consecuencia de grandes talentos y virtudes, que por una más alta aspiración, se desdistan a sí mismas. ¡La humildad por demasiada grandeza de ánimo, no por pequeñez! La poquedad, que no posee yodo otra escapatoria se achica y se hace humilde a la fuerza o por gravitación inconciente, tiene un muy escaso valor.

Quién sabe si Gramajo, al no haber recibido tantos espaldarazos en sus primeros comienzos de pintor y también después; y al haberse quedado en su tierra, donde hubiese sido un campesino que pinta y no un pintor que va a pintar a su tierra, sería para nosotros ahora el decorador rudimentario y bárbaro que todos presentamos en él. Entonces sí, su obra hubiera tenido un perfume de verdadera humildad. No como la presente, híbrida, con su tantico de pedantería del que cree saber y nada sabe a fondo. — (Los Amigos del Arte).

JOSE FIORAVANTI —

La toyanera de elogios disparatados que suscitó la exposición de José Fioravanti en todos los sectores de la crítica, nos coloca en la dura



Antonio Sibellino

Yeso - Busto

necesidad de reaccionar, bregando por los fueros de la sensatez, y aunque más no sea, del sentido común.

La prensa grande y chesa, tipo shorton, ha vociferado tantas ineptias sobre los egipcios, asirios, Cezanne y etc., empavesándose con su solita erudición de almanacas ilustradas y aplicada a destiempo, como suele hacerlo siempre, que no debemos dedicarle el menor comentario. Ello, es ya natural y congénito en esa gente. Hace su oficio como cualquier almacenero.

Pero el artículo aparecido en «Martín Fierro» acerca de la obra de este escultor, si hemos de tomarlo en cuenta. Este pelotón de vanguardistas que se pasan de vanguardistas, se hallan imperiosamente obligados de saber bien lo que dice cuando discute o discute sobre las artes plásticas. Es lo menos que se les puede exigir a estas buenas personas, quienes hablan a todo pasto de Picasso, Derain, Braque, Zadkine, Apollinaire y de todo lo que les parece que existe de más ultramoderno en plaza.

El señor Leopoldo Marechal titula su trabajo «Fioravanti y la escultura pura». En él también se da el caso de la erudición fuera de sitio y de una inutilidad manifiesta. Es además, una vomitona — ¡perdon! — de cosas leídas y no suficientemente sentidas. Son en suma ideas de lance, como el frac que alquamos por una noche. Todo lo que ha escrito sobre la escultura fioravantiana se puede aplicar con idéntica propiedad a cualquier escultor que no sea precisamente Fioravanti. Porque es un escultor que todavía está buscando una personalidad definida en su obra, hallándose lejísimos de haberla encontrado; y porque su conversación a una nueva modalidad artística, es demasiado reciente. Entonces, ¿de que manera puede empinar hasta alcanzar la concepción pura de su arte? ¿Esto que es y ha sido la cumbre más inaccesible y el punto final de los más grandes artistas? ¿Sospechamos que el autor de ese artículo aparecido en «Martín Fierro», no sabe bien lo que dice cuando menta la concepción pura de un arte. Y esta sospecha se agrava aún más, al enheñar tan ligemente, como en un solo collar de perlas, los nombres de Maillol y Despiau; con el de Fioravanti. Lo que a ellos — aparte de sus talentos excepcionales — les hubo de costar toda una vida de trabajo y de incansables búsquedas, el señor Fioravanti, lo conseguirá con dos años, paseando por todos los lugares en que Europa ofrece un interés artístico... Son las bouillades de un literato. [Francamente risibles]

Digamos lo que exige la concepción pura de un arte: depurar las formas hasta imprimirles la máxima excelencia en sus valores fundamentales de carácter y belleza decorativa. Esta es una definición que jamás pretende ser definitiva, ni la única.

Veamos si en la escultura de Fioravanti se produce esta decantada pureza. En general tiene los pujos de estilizar, sin llegar a la elevación del estilo, por más tenue que éste sea. Esta estilización mezquinamente perifrística, que no obra por profundidad, sino por superficialidad, que agranda y abulta las formas por que sí, que quiere ser grandioso y no lo es; que sube la impresión de fortaleza o fuerza y sólo es friamente retórico, es la hendidura por donde podemos atisbar que su sedicente modernismo no es más que una fórmula exterior, y por eso mismo, asimilada sin penas ni sudores, y aún más, sin digerir... Nos parece que el artista no ahondó mucho, con su inteligencia y su sentimiento, en los valores plásticos que hoy en Europa son la más alta expresión escultórica. Ni tampoco supo escuchar a fondo la lección de las esculturas clásicas, en su esencia, no en su parte

exotérica; la cual Fioravanti trata de calcar exclusivamente en sus lineaciones.

Escojamos entre sus bajos relieves, *Banista*, publicado en «Martín Fierro». Nada tiene de bajorrelieve escultórico, en cambio posee los marcados caracteres de un camafio, sin su gloria, su lampiña, curiosa nitidez. Pero, eso sí, ha sido concebido, y realizado con la minuciosidad pueril de los fabricantes de esas chucherías cuando son malas y joyas cuando son buenas. Abstrayéndonos un poco, diríamos que hasta podría servir de prendedor a una dama con esa desnudo, adherido sobre el fondo como algo pegado; y esculpido, no en sus líneas esenciales de carácter y belleza, sino involucrándola una serie de detalles secundarios que le afean, le incutan una horrible chabacanería.

La misma torpeza maciza de los boxeadores, es una torpeza alveosa, jamás sentida para poder haber sido aplicada con una armoniosa ingenuidad, que la convertiría en orgánica, viviente. Tal como lo haría un artesano realmente torpe. Supongamos en el mismo tramo a un gótico, a un acrocio griego. Aquella gente, en su afán de lo expresivo, deformaba, agrandaba y etc., por un fenómeno de armonía interior, poseyendo una concepción especial, seleccionadora de la realidad inmediata. Eso, que Gauguin nos volvió a decir, *impulsar la naturaleza hasta llegar al estilo*. [No es algo parecido el problema escultórico que se planteó Fioravanti, resolviéndolo más por extensión que por intensidad? Es decir, no resolviéndolo en el menor intento.

Imaginemos ahora, a un joven artista, quien después de años de trabajo sobre una fórmula realista, se encuentra con otros valores plásticos, que le parecerán más ciertos; más justos artísticamente que los suyos. Forzosamente se sentirá desconcertado, derruido interiormente, hecho escombros todo lo concebido, pensado y realizado anteriormente. Será, para él, una dolorosa pausa, una tragedia, que si tiene temple, le abonará extraordinariamente el espíritu. Piénsese pues, qué lenta reconstrucción necesitará este muchacho — que se equivocó tan francamente — para reponerse, desandando todo el camino anteriormente recorrido y empezar a crear con esa nueva visión. Semejante trabajo espiritual lo exigirá no un par de años, sino muchos años. Mas si se contenta con la realización a la minuta de una fórmula hecha, no rumiada por él, no sangre de su sangre, no carne de su pensamiento, sino lo ya completamente escrito por la moda de los valores plásticos modernos, creemos que dos años es mucho tiempo todavía.

Nos duele sinceramente hacer esta constatación. Detestamos que la censura inferida a un artista resulte elogio para otro, pequeño en la cual el mismo Marechal incurra. Pero nos obligan las circunstancias y nuestro discutible prurito de ser justiceros; aquí, donde Caratella — Manes ha sido discutida y hasta negado — y aun menos comprendido, ni sentido, a punto casi de ser rechazada su *Estela*, expuesta hace un par de años, la escultura fioravantiana despierta un entusiasmo sin igual, es la glosa en todos los tonos y se le proclama en un periódico vanguardista, descubridor de la escultura pura.

Es que muy pocos se percataron del hábito poético puramente plástico, que existe en algunos bajorrelieves de Caratella. (Altitud espiritual que debería tener todo arte que se proclama de puro. — (S. A. del Arte).

GRABADOS DE ALFREDO BELLOCO —

El artista exhibe un número en verdad imponente de grabados: es el resumen de una labor de varios años; en ella, tañó todos los géneros y procedimientos; derramó su esfuerzo en una serie de ensayos de técnica sobre los más distintos materiales: desde el metal dulce, la madera hasta la plancha de cobre. Todas estas inquietudes, más formulistas que espirituales, en nuestro ambiente remolón, no dejan de tener su valor y su mérito.

La impresión que recabáramos de este muestrario de grabados se concreta en que casi todos se hallan iluminados por una ingenuidad de buena ley, más diáfamanente visible en las aguasfuertes de inspiración ropsiana, ligero matiz espiritual que a nuestros ojos puede contrapesar las graves fallas plásticas que desmedran su arte de grabador y que iremos indicando brevemente.

Aplicación ejemplar que se monotoniza, casi siempre, en un número de valores iguales y tediosos; a veces es la realidad fotográfica salpicada de puntitos, rayitas y virgulitas. Ejemplo: *Retrato de niña* (grabado en madera). En general, evidencia un desconocimiento casi absoluto de lo que es dibujo ahondado sobre la forma viva. Se malcontenta todavía con una grafía convencional y empobrecida del ilustrador. Debe afirmarse, que usted, Bellocq, es un plástico, un pintor ante todo. Hay que proponerse pensar así si se desea rebasar, saltar por encima de los bordes estrechos de la ilustración. Y del oficio del ilustrador le quedó la inspiración literaria y anecdótica.

Otro peligro inminente es el de zozobrar en el dilettantismo, escuchando el canto de sirena de los diversos procedimientos del grabado: aguafuerte, aguaintas, mezzatinta, monotipo, el grabado en madera, tratado a la manera del aguafuerte y etc. Todo ello puede ser simpático, atrayente y hasta loable, pero se corre el mortal riesgo de caer en el virtuosismo del procedimiento por el procedimiento, confundiendo el medio por el fin, desperdiciándose, desperdigándose y proliferándose en la expresión general e intensa de un arte. Y en un verdadero artista, esto es lo que más cuenta. Sólo los temperamentos superficiales, confunden lo secundario con lo fundamental.

A pesar de todos los reparos que le hemos opuesto a este artista, creemos que sus últimas aguasfuertes resumen el esfuerzo más serio y

más honesto realizado aquí. Naturalmente, con las excepciones que no conocemos, porque las que conocemos, como las aguasfuertes del señor Guido, célebre como aguafuertista, es el chapucismo elevado a la potencia del cubo. — (S. A. del Arte).

JUAN B. TAPIA —

Es muy difícil y arduo hallar la condición poética en todos los tramos de la vida y de las disciplinas humanas. Y este precioso don de la gracia divina e inefable, donde menos se encontró siempre fué en la espesa turbamulta de versificadores que plagaron los siglos. Es entre los poetas profesionales, donde escasean de manera notable los espíritus poéticos en su más pura, virginidad. La mayoría de ellos, se queda por debajo de la entolayoría retórica que les tiraniza y les absorbe las más nobles facultades. El vulgo — y casi todo el mundo es vulgo, desde uno u otro punto de vista — todavía no se acostumbró a descubrir la poesía no etiquetada y que por las tapas se la rotula como a tal. Y se pasmará que se le diga que hay un poeta en un hombre de acción, en un hombre de ciencia. Expresiones poéticas que aran en opuestas zonas; pero que siempre dejan rastros florecidos. Perogrulladas, naturalmente, que no obstante las entendaderas de ese señor Todo el Mundo, no han logrado enfocarla de lleno, siendo ellas verdades sencillas y comunes.

Al ocuparnos de la pintura de Juan B. Tapia se hacía imprescindible este breve introito. Porque en él hubo y hay un poeta que le fué desconocido y completamente ignorado a los demás. Durante años se le rechazó, y en las raras veces cuando se le pudo admitir, postergóse a sitios ínfimos. Y lo curioso de traste, es que la mayor parte de los cuadros expuestos ahora llevan fecha bastante atrasada. Ocho, siete, cinco años y etc. La aparición de la pintura de Tapia en los salones, ocupando la jerarquía que siempre le correspondió, data sólo desde breve tiempo.

En estos mismos días, no fueron muchos los avisados en bucear en el plástico, aquella condición poética de que habláramos antes. Lo que se le atribuye en el catálogo, «que fué uno de los primeros en nuestro ambiente que a las conquistas del impresionismo unió una cierta preocupación constructiva», aunque es una comprobación justa y acertada, nosotros deseamos relegarla a un segundo término. Afirmátemos

JUAN B. TAPIA



Naturaleza muerta

que la pintura de Tapia, es como es, a pasar de eso.

Expliquémonos. Este artista tenía en sí, naturalmente confuso, el sentido poético de la pintura, más bien que un *panetismo poético y directo de la naturaleza*, como se percibe en algunas de las mejores telas de Monet. Es de toda importancia el distinguir, si se anhela comprender cómo Tapia debería derivar a la construcción plástica del cuadro, más que por una cuestión técnica, por necesidad espiritual. Esto es: lo indisoluble del contenido con el continente, o sea el hecho que aquí es la simple, la forzosa proyección de éste, hace que la pintura de Tapia vaya concretándose en estilo, aún no bien ahondado ni definido.

Ciertamente posee una gana personal en el color; pero eso no es todavía *estilo*, y puede pasar por manera. ¿Pues quién no tiene una gama cromática personal, fina, chabacana o burda? El estilo ha de ser—creemos—la resultante de la arquitectura rítmica de un organismo de arte. Es lo que lo evidencia en su totalidad; el andamiento rítmico de todas sus vértebras. Mas ésta es una definición como tantas, y por querer serlo, mala. Acéptese la como un conato de pensamiento, que anhela más sugerir que decir.

Llegamos a la conclusión de que Tapia tiene una posibilidad de *estilo*, y de cierta alourna espiritual. Agreguemos también que desde una posibilidad a una plena posesión, existe un respetable trecho.

Tapia es joven, es la primera exposición que realiza, una de las mejores y de más ricas sugerencias de todas las efectuadas en el año—debe imponerse el deber de trabajar asiduamente a fin de llevar a una completa florecencia sus bellas cualidades. Todas las deficiencias que se notan en una u otra tela, tienen origen en la falta de una casi absoluta dedicación a su arte. Y la pintura, entre las demás artes, es la más absorbente. ¡Guay del que no se le entrega de modo total!

Cabe notar de cómo, en esta exhibición personal, todas las obras se sostienen casi a la misma altura de sus valores intrínsecos, sin que haya esos saltos bruscos, que hacen descender la emoción del veedor al bajo cero. Tal como acontece en muchas exposiciones. Es que no solamente las una la materia, sino la trama invisible del espíritu. Y si aquí hay una poesía, es puramente pictórica, eminentemente plástica que se expresa en un lenguaje de sustancia y matizaciones. — (RUBENS DE ARRA).

EL ARTE Y EL PUEBLO GONGORA Y GONGORISTAS

El caso de Góngora es un caso extremo y, por lo tanto, muy expresivo y sugerido.

Abramos el breve volumen de las «Soledades», nuevamente publicadas ahora con motivo del tercer centenario de la muerte del insigne poeta cordobés. «Soledades», de Góngora, editadas por Dámaso Alonso, reza la portada. En realidad, el título debería ser este otro, extraño y absurdo: «Las Soledades, escritas en lengua española por Don Luis de Góngora y traducidas a la lengua española por Don Dámaso Alonso».

Tras del texto original en verso viene, en efecto, una traducción completa en prosa. El texto original resultaría ininteligible para la mayor parte de los lectores. Después de leer cada estrofa, sin comprender su sentido, han de recurrir al «traductor», quien les ofrece los mismos conceptos puestos en lenguaje corriente y estilo llano, aunque no desprovisto de cierta elegante puerilidad. Entonces deben releer la estrofa original; penetrarán ya en su sentido; adquirirá valor la confusa traza, el complicado enigma de sus palabras, y lo que era obscura caverna se convertirá en iluminado palacio de mármores y retorcidas columnas.

La versión del idioma gongorino al idioma vulgar es, a veces, más difícil que la de una lengua extranjera. El propio «traductor» confiesa que tropezó con dificultades «que tal vez nunca se podrán resolver».

Es que el castellano de comienzos del siglo XVII era muy distinto del castellano que hablamos en nuestra época. Contemporáneo de Góngora es Cervantes, y todo el mundo comienza hoy el lenguaje del Quijote. Las comedias de la época se representan en nuestros días. Ya en su tiempo, fueron las «Soledades» casi tan difíciles de descifrar para los lectores no cultos, como lo son en el nuestro, al cabo de tres siglos.

También hoy existen, en todas las literaturas, escritores modernos cuyas obras, para el gran público, deberían ir acompañadas de una

traducción al habla vulgar. No hace falta, porque el gran público se encoge de hombros y no las lee, teniendo a sus autores por unos chiflados o unos pedantes. ¡Está siempre en lo cierto!

El caso de Góngora es muy instructivo. Hay en las «Soledades» fragmentos de una perfecta belleza. Su lectura bien vale lo que cuesta. Una vez descifradas, a través de su culterana manera, todas las ideas poéticas de Góngora son claras, precisas, brillantes como cristales.

La paradoja de ese libro en español con su correspondiente traducción española, plantea, en forma extremada y radical, el problema de la difusión del arte. El arte, ¡es sólo para unos pocos escogidos, o puede y debe llegar a las multitudes!

Observemos, ante todo, para no involucrar las cuestiones, que esos escogidos, en todo caso, se seleccionan por sí mismos. El libro está ahí, al alcance de todas las manos y de todas las fortunas. No hace falta ser rico para gozar con los versos de un excelso poeta, que casi siempre fué un pobre. No se piden tampoco diplomas oficiales ni títulos universitarios. A Góngora lo han tenido proscrito, no los indios, que lo ignoraban, sino los eruditos y académicos, que no supieron gozar el agua de la oculta fuente. La fuente está ahí, cantando al borde del camino común, no para el magnate o para el opulento, sino para el más humilde peregrino que acierte a encontrarla.

Pero, aun así, ¡no valdría más que el agua corriese libremente, abiertamente, para todos! ¡Es la multitud incapaz de sentir, en lo esencial, las creaciones del genio! ¿Le está negada al pueblo la sublime fruición de la belleza?

Por lo menos, no en todos los casos cabría contestar con una respuesta desalentadora. Siempre ha habido obras para la minoría, para los pocos, y obras para muy amplias zonas humanas. No puede afirmarse que las últimas sean necesariamente las peores. Los cantos homéricos fueron populares; las catedrales fueron

populares; hay dramas de Shakespeare o de Calderón que son todavía populares. No es un sueño pensar que, en ocasiones, el alma del genio y el corazón del pueblo se entienden misteriosamente.

De todas suertes, lo que constituiría siempre un error sería el dedicarse a producir para el pueblo un arte inferior o de tercera clase. Error parecido al de poner libros fiños y rampones en manos de los niños. No. A los niños debe dárselos, de entre las mejores páginas de todos los siglos, aquellas que puedan ellos, si quiera a medias, entender y que no perturben, en ningún sentido, el candor moral de su alma.

Al pueblo no hay que ofrecerle obras mediocres, pensando que, así, las saboreará mejor. De ningún modo. Al pueblo se le debe toda la belleza, como se le debe toda la verdad. Que saque lo que pueda de las obras excelentes, pues por poco que fuere, enriquecerá su espíritu—mucho más que con la comprensión de las obras medianas. Todos hemos podido comprobar con nuestra propia experiencia, en qué noble medida los barruntos de que, en una obra de arte, ¡hay mucho que por elevado se nos escapa, contribuyen a despertar nuestros mejores anhelos y nuestros sentimientos más valiosos.

La luz que sólo entreveamos es la que más nos atrae. La voz que casi no oímos es la que más nos enseña. A quienes viven en el valle vemos que los atraen las cumbres. Todos ganarán mirando hacia arriba, y alguno entre ellos, con mejores disposiciones naturales o con mayores alientos, osará subir. Desconfiaba Rubens de los lectores a quienes hay que explicarles todo. Desconfiemos también de aquellos que todo lo han entendido.

Para nadie deben estar cerradas las puertas del paraíso de la belleza. Mas no siempre es llano el acceso, y los frutos del árbol de la ciencia no vienen solos a la mano.

El arte difícil nos da una magnífica lección. La puerta está abierta a todos; pero el paso es arduo: pide voluntad, labor, esfuerzo. Procuremos que todos entren; no los corrompamos ofreciéndoles una baja y perezhosa facilidad. El esfuerzo, bendito y fecundo esfuerzo, demandado por lo común, en todos los órdenes, la cultura superior, la verdadera cultura del espíritu: Extendámosla cada vez más—vulgaricémosla cada vez menos. Para que pueda llegar a todos tratemos de lograr que cada cual ponga, de su parte, una entusiasta y afanosa colaboración.

LUIS DE ZULUETA

«La Libertad», Madrid.



XVII SALÓN DE PRIMAVERA

Ante este XVII Salón de Primavera ha llegado la hora de formularse esta interrogante: ¿cuál pudo ser el influjo que ejerció en nuestro medio artístico, si provechoso u hondamente deléreo, a través del curso de los años, en que fué subsistiendo? Es un problema que viene planteándose en la mente sólo unos pocos espíritus críticos. No es el caso de que ahora nos parezca mejor o peor que otras veces en su conjunto. Es un hecho de más largos alcances, el que deseamos comentar.

Y este hecho, agrandado panorámicamente, ja-



lón de Primavera fué, con el andar de los años, cristalizándose en una pintura, es decir, en un arte utilitario y de corte oficial.

Es un poco la broma, el hecho de ser la Argentina un país rico. Esto por una parte; y por la otra, la persistente medicoridad de los envíos, que cuanto más lo eran, más se los celebraban en términos superlativos, y casi siempre resultaban premiados; la misma labor nefasta-

Naturalmente la crítica oficial, roma e inconcisa, ahora manosea los nombres de Cézanne, de Van Gogh, de Matisse y de Picasso y etc., como hace diez o doce años esa misma crítica estrábica chapoteaba entre los nombres de Monet, de Renoir, Pizarro, y etc. En aquel entonces como ahora, esas celebridades llegadas a la vulgaridad de la moda, eran y son aplicadas arbitrariamente a tontas y a locas a pintores y a pintorcelos que eran y que son lo contrario de esos maestros o que les venía grande de la comparación. Y naturalmente también los



Retrato por Basaidub

Arlequín por Badi

más se nos apareció más fútil y en sus justas proporciones como cuando se inauguró la exposición colectiva de pintores uruguayos de la agrupación Tressó. El contraste era tan visible, o más bien chocante, entre la pintura que se cultivaba generalmente aquí y la de la opuesta orilla, que nos hizo reflexionar durante algunos días. Venimos lo que tenía la pintura uruguayana que le faltaba a la nuestra: el ingenio espiritual de aventura de las individualidades que se embarcan en las búsquedas más arriesgadas—quizás hasta el disparate—; pero que se desarrollan libremente en un camino de cierto desinterés. Hacen, con menos cortapisas que aquí, su pintura buena, mediocre, mala, según las capacidades y los alcances de cada uno. No importa tanto, en esta particular ocasión, cuál sea el valor de esas personalidades por separado, como constatar su tono general. Son pintores y escultores que se educaron y se criaron un poco, al margen de las instituciones oficiales y un tanto abandonados a sí mismos. Esta fué la razón fundamental porque, de primer golpe, nos parecieron algo nuevo, insólito. Insistimos que las vías intrínsecas nada tienen que ver en este momento. Es que ellos no tuvieron un salón de primavera con su tanda de premios, ni la academia nacional, fábrica para el expendio de profesores de dibujo y de futuros fósiles. Ventaja enorme sobre nosotros.

El desinterés es lo que más cuenta en arte. De por sí, ya posee un tinte poético. Y el Sa-

mente nivelado de los jurados que cuando se encontraban con una personalidad no muy común, la descartaban, fué imponiendo un tono dado de arte. A este tipo casi *standard* la turbamulta de los asiduos concurrentes al salón fueron sumando sus cortas aspiraciones. Tal vez algunos por temperamento, otros por cuestiones de educación y de ambiente. Y es irrefutable que la mayoría pinta y esculpe para el Salón, como se escribe para «Caras y Caretas», «La Nación» y «La Prensa». Allí, donde se paga con cierta exorbitancia, la libertad de pasar se mide por centímetros y con el limitado u obtuso caletre de los dirigentes.

Y ahora, a los diez y siete años de consecutivos salones nacionales, en lugar de tener nosotros una pintura quizá torpe, selvática y de aliento libérrimo—Méjico, por ejemplo;—poseemos unas artes plásticas de vuelo de aves domésticas, que revolotean desde un objetivismo chabacano a un post-impressionismo faderiano algodonoso y chillón. No son las escuelas que combatimos; es el avejentamiento, la mortuaria falta de audacia, el apetito únicamente material. Y las excepciones de cierto relieve que siempre existieron, en lo presente como en lo pasado, son y han sido más o menos las víctimas de este arte *standard* de vuelo de aves domésticas.

Contra las letanías panglossianas oponemos nuestra verdad, dejando insoluble el problema de las influencias beneficiosas o perniciosas.

jurados de ahora van admitiendo a los considerados *faucos* un poco a disgusto, para que sirvan de inyección que galvanice a la eterna medicoridad moribunda de los salones, como hace diez o quince años se admitía, con los mismos fines, a Navajo y a la media docena de discípulos de Malharro que hacían un impresionismo que asustaba a los macedóns chapuceros y fosilizados de aquel entonces. La historia del vulgo se repite siempre con muy pocas variantes, mientras las de los héroes no.

Pero si la historia ha de servir para algo, no será exhibiéndonos una serie de lugares comunes—tal como lo ha hecho nuestro colega de «La Prensa» durante dos kilómetros de insulsecos—sino para extraer de ella una experiencia aleccionadora que nos deje algún sedimento en el espíritu.

Si; el jurado de este año demostró su generosa indulgencia con todos los afiliados a las tendencias de vanguardia, y, al mismo tiempo, le rechazó un cuadro a del Prete y otro a Pizarro, aceptando un montón de cuadros de unas cuantas mujeres principiantes. Premió al Hijo de La Cárcova, cuya cabeza escultórica es el retrato de un vacuo por otro vacuo, incurriendo en otros destinos y favoritismos que no deseamos comentar para no emporcaranos. No sabemos en qué forma puede ser este jurado mejor y más amplio de miras del que actuó en el año 13 ó 14. Nosotros también hacemos historia...

El grupo de artistas que estudian en París,—Badi, Basaldúa y H. Butler,—representa, malgrado suyo, una reacción en favor del sentido artístico de la pintura, más visible y relevante en los ambientes de nuestros salones, que en otras partes. Desde hace años ellos no han pintado más que *academias*, en la buena acepción del vocablo, en una constante disciplina retórica y en eternos aprendizajes; sin pruritos de deslumbrar, ni de producir grandes efectos en cualquier dirección que fuera, castiganse en un perseverante afán de dominar a fondo la materia y los elementos básicos de la composición de un cuadro. Como antaño se le reprochaba a Malharro su impresionismo europeo, tícidamente se les reprocha a ellos, no ser ellos mismos, sino una fórmula también europea. Y como se decía de Malharro que impresionista como él, en París los había por espumas; también de estos muchachos, se nos dice que sus obras son como las tantas, buenas o menos buenas, producidas por el ambiente parisiense. En fin, los celos de siempre mordisquean para quitarle toda personalidad a estos estudiantes.

Para los rumiadores, para los inquietos espiritualmente y modestos consigo mismo, la pintura de este grupo será una lección de modestia ante lo infinito del arte; una lección pictórica y moral—no se asustan de la palabreja los mogigatos—por lo acendradamente sinceros que son al emplear esa fórmula de un arte que fué vanguardista. Por favor, si anhelamos extraer provechosas enseñanzas de todas las cosas, penetremos sus apariencias; no nos detengamos en el aspecto vanguardista de las obras de Badi, Basaldúa y de Butler, que no es lo más importante, y sí en lo idealmente moral que hay en todas ellas.

En los tres se nota un constante progreso de año en año. Y, no obstante, el parecido formal que existe entre ellos, hay diferencias bastante marcadas de fondo. El más finamente espiritual—en lo ligero de esta definición—es Badi; decorador de vuelo épico es Butler, y Basaldúa se nos aparece de una no común hondura dramática.

De Badi, preferimos su *Naturaleza Muerta*, de una factura plástica tan callada, silenciosa, suave, amablemente graciosa en que vibra cierto fervor poético; de Basaldúa el *Retrato*, de un



decidido carácter, de intensa expresión plástica y de una composición de luces bruscas, armoniosamente equilibrada; Horacio Butler se halla a la misma altura en los dos envíos: el *Desnudo*, concebido en formas amplias, ha sido exaltado en una épica materialización plástica. Hagamos un paréntesis para declarar que el desnudo por el desnudo, sin que haya algo que lo ennoblezca, causa náuseas si no aburrimiento. Y la mayoría de los desnudos femeninos del Salón nada poseen que los rediman de ser casi una obscenidad; no decimos esto en el sentido ético, sino porque aquellos trabajos han sido nutridos estéticamente con sentimientos vulgares o subalternos.

Del Prete, en una incesante evolución alrededor de su propia personalidad, va ahondando su problema plástico en la comprensión del paisaje y de la figura. En ambas obras la plenitud de la forma y del color es ahora efecto de combustión interna. Es un extatismo en una continua vibración: la pasión puramente plástica o pictórica, que en sus anteriores trabajos se circunscribía en turbulencias exteriores y periféricas, se está haciendo centripeta. De este profundo extatismo vibratorio, el arte egipcio nos ofrece numerosos ejemplos. Juan del Prete se halla en los comienzos de su mejor etapa, un poco yerba y empinada, por lo dificultosa.

Victor Pissarro, con su *Figura* y su *Naturaleza Muerta*, evidencia los progresos que existen entre su pintura actual y las de los años pasados. No tan grandes tampoco. Su adelanto es por ahora meramente formal. Su color es más denso. Su dibujo un poco más expresivo. Sus *Flores*, por la fina distinción de su armonía, se singularizan como una de las únicas, buenas naturalezas.

Raquel Forner, con ese óleo, *Figura*, nos da una composición dispuesta con garbo en el contraste armónico de sus grandes líneas y de sus tonos, ya un poco más ensordecidos. Pero to-

avía le queda la discutible afición por los colores detonantes. En ese mismo cuadro *Figura*, causan mala impresión las estricciones naranjas en la ornación de la joyeíta que disuena por pequeños chillidos con el fondo de los libres de tonalidades bajas, más agradables. Y, a pesar de eso, es una de las telas resueltas con más inteligencia. Sí, con más inteligencia que lo otro.

Los señores Antonio Berni, Lino Spilimbergo, especialmente se presentan con trajes de un modernismo flamante. No se tome esta denominación en su aspecto peyorativo. Sólo deseamos aplicarla al cambio un tanto brusco de sus maneras de pintar. Berni, parece muy posesionado de la modalidad de Otto Frensz; sin que esto quiera decir que no ha puesto algo de su personalidad. El lienzo *Plaza de Aldea* nos sugiere con elocuencia que quien lo pintó, tiene condiciones extraordinarias de manualidad. No sería raro, ni extraño, que mañana o pasado, el señor Berni cuajase en un pintorazo, pero mientras no llega a convencernos. Esperemos.

El Sr. Spilimbergo, se enfrascó en un género de composición—ya convertida en cliché—que se ha dado en llamar avanzada, que nos parece le resulta prematura, inmasticable e indigerible para sus facultades pensantes. Lo cual no obsta para que alabemos su acomodación a un nuevo patrón estético, induciéndolo a ordenar los elementos de sus cuadros. Confiamos en su juventud y talento.

De los señores Pedone, Vidal y Victorica diremos que nos merece mucho respeto los trabajos que exponen, así como de otros imbuídos por la misma seriedad de miras, que por la estrechez del espacio, ni podemos glosar, ni nombrar.

LA ESCULTURA —

Bien poco hay que elegir, ni de qué hablar en esta sección. Los dos expositores cuyos envíos sobresalen de modo tan notable como para ser visibles a casi todo el mundo, son los señores Luis Falcini y Rogelio González Roberts.

Son dos temperamentos un tanto opuestos; dos sensibilidades que, al ponerse en contacto con la realidad, reaccionan dando un resultado distinto. Sin embargo, ambos en su concepción



Desnudo
H. Butler



Naturaleza muerta
A. Badi

de arte, parten del natural, como de un trampolín que los eleva y los suma en el transfigurado mundo de la fantasía. Ni uno, ni otro, se remontan a la pura abstracción geométrica de la forma escultural, en la que lo real inmediato sería para ella una aberración.

Pero Falcini, que estudia, conoce a fondo y práctica, por deber docente, las teorías cubistas y sus sucedáneas ha permanecido fiel al realismo romántico, con el cual inició su juventud histórica. Por lo pronto, no las ignora. Y ciertamente las comprenderá y las admirará en los demás, v. g. Curatela Manes, y si no se las aplica a sí mismo, ha de ser porque preferirá decir lo suyo con las palabras que lo retenga con más ceñida armonía. Su viril entereza jamás podía avenirse a dar las bruscas velteretas de otros. Su ruda sensibilidad, a veces con sus balbuceos de torpeza, le inhibió formalmente para ponerse la escarapela de moda. En estos turbios tiempos de repentinas conversiones a todos los ismos, cuando se tiene un talento que no está al alcance de todos los bolsillos y se halla fuera de la moda, quizá a pesar suyo, es porque ese talento es *alguien*.

Por todas estas condiciones de honradez, de una sinceridad que se manifiesta con insólita rudeza, que se desborda en un alarde de sí misma,—mal gusto para los paratos—las esculturas de Falcini chocan y repelen. Para algunos, serán un insulto y para otros remilgados han de ser una vulgaridad en pleno rostro. No nos extrañemos. Sucede siempre así cuando nos hallamos con una personalidad de alguna fuerza, que disuena un poco con el sentir común, adentado y modosito, y que se presenta no suficientemente pulido y desbastado. Por más que se impongan cánones teóricos, se escapan y se desbridan e incurrir en fealdades inexplicables para los demás. Es un lance en que jamás se verán los mediocres.

No vacilamos en convenir que las esculturas expuestas en el Salón están lejos de ser un dechado y tienen sus buenos defectos y cualidades. Concedamos más; pueden hallarse plagadas de defectos y también hallarse llenas de cualidades; y de este anverso y réverso, que se entrecoca, despréndese, de casi toda la obra

de Falcini, un soplo de nobleza y virilidad. Esta es su fisonomía espiritual que más lo destaca entre sus coetáneos. Por lo que toca a la parte plástica, en la verídica madurez de Falcini, luchan todavía el teórico, el intuitivo y el realizador. Estos tres aspectos de su naturaleza aún no han llegado a fundirse en un todo armónico. Algunas de sus obras se resienten, por esto mismo, en su faz exotérica y naturalmente un poco en su organismo interno.

La estela de *Maria Vaz Ferreira* evidencia el propósito de Falcini de llevar a cabo un bajo-relieve en planos gráficos, algo así como un afiche escultórico. Esta idea más en forma de nebulosa, surgió quizá por la colocación de esa gigantesca placa. Hasta dónde se realizó, en armonía y proporción ese proyecto, es lo que puede discutirse. El lanzamiento de la figura es de un empuje soberbio, vibrante en sus grandes líneas. Mas el pequeño innovador no supo



Figura
J. del Prete



Figura
V. Pissarro



Una parte de la Vida - R. González Roberts

mantenerse en la misma tesitura de ese vuelo. Y la estilización del fondo fue contradiciéndose con el modelado realista, a veces pequeño del desnudo. Hay una mezcla híbrida de convencionalismo y de realismo que rompe la unidad del estilo. El teórico y el realizador se destruyeron mutuamente. Sin embargo, esta estela que pudo ser grandiosa, en la noble acepción del término,

Tal vez se le pudiera objetar que es la madre en particular, no en general. El señor Rogelio González Roberts es, con su cabeza de niño *Inocente*, el valor escultórico especialmente puro de este salón. Los chillados con los grandes planos y los grandes volúmenes no pudieron verla, y, menos sentirla. Este aborigen, también puro de raza, que posee la



Retrato de la escultora Togores - L. Falcini

sigue siendo el bello esfuerzo escultórico de un temperamento rico en profundas posibilidades que todavía mucho tiene que andar. Nuestra preferencia se posa en el *Retrato de la escultora Togores*. Es uno de los bustos de plasticidad más expresiva de Falcini. Indica vagamente un cierto realismo gotizante. Quizás la más adecuada ruta para su sensibilidad. Es sólo una tenue sugestión en el ambiente, en el movimiento general de la figura. La madre del artista, aun concebida dentro de un detallismo realista, es de serena y noble expresión.

sensibilidad de un primitivo, de cerebro que masca y asimila muy lentamente ideas y sensaciones, ha dado con el producto más refinado de la cultura artística: la sonrisa en el arte, una sonrisa inefable de risueño candor, que se esparce por toda la máscara del muchachito que, en su luz, culmina en una punta de infantil malicia y picardía. En el juego plástico sabiamente realizado de la fisonomía de este niño hay todo un mundo de sugerencias poéticas. Es lo inexpresable de los movimientos íntimos de un alma.

Ar.

NOTAS MUSICALES

Sociedad Cultural de Conciertos

Novedades de la temporada actual

HONNIGER — *La pasqua* en Nueva York (para canto y orquesta de cuerdas). Son tres trozos de escritura polifónica, altamente expresivos, donde aparecen algunos procedimientos habituales en Honniger, como por ejemplo: el uso siempre oportuno y a veces genial de los pedales armónicos, unidos esta vez a la doble tonalidad, el gran resorto de la música moderna.

MAURICE RAVEL — *Chansons madecasses* (para canto, flauta, violoncelo y piano). En estas canciones inicia Ravel una nueva

manera en su producción, a base de escritura melódico-lineal con completo spedimentamiento de las armonías, lo que en realidad es una depuración completa de la melodía armónica de su época anterior; y resulta curioso, añadiendo a la vez un nuevo mérito a Ravel, el hecho de que para llevar a buen fin tal adaptación, no haya tenido que retrogradar al pasado como otros colegas suyos, Strawinsky, por ejemplo. Y para que esa manera melódica sea para nosotros más interesante, viene acompañada de un elemento moderno al cual Ravel no ha podido sustraerse: la doble tonalidad.

RAVEL — *Le tombeau de Couperin* (suite para orquesta).

Son cuatro piezas encantadoras y realizadas de mano maestra, pertenecientes a la época anterior a la evolución antes nombrada, en la que se continúa la tradición estética de los clavicelistas mucho mejor que en la obra pianística de Debussy, por la serena y noble gracia de su estilo y la completa fusión de fonjo y forma, a veces ausente en el maestro del impresionismo, preocupado por sugestiones extramusicales a base de la pura sensualidad auditiva.

DARIUS MILHAUD — *Le printemps* (sinfonía para pequeña orquesta).

Tres piezas casi insignificantes, en las que se demuestra una vez más que el procedimiento por sí solo nada vale.

MONTEVERDI — *La coronación de Popea* (versión moderna de Vincent d'Indy).

Esta obra, arquetipo de la ópera clásica, es de una pureza y una elevación de ideas geniales. Está construida por trozos bien definidos como forma, donde surge como primera figura musical, no el recitativo antiguo, sino la verdadera melodía dramática, creación propia de Monteverdi, así como el mismo drama musical.

En *La coronación de Popea*, como en toda obra genuinamente clásica, las pasiones están speditadas al elemento artístico: mejor dicho, son estilizadas por él; justamente lo contrario de lo que sucede en el arte romántico, donde las pasiones, exteriorizadas a todo trance, torturan los elementos artísticos a su antojo. Si buscáramos ejemplos representativos de ambas tendencias, hallaríamos a Monteverdi, Rameau; Glück por el drama musical clásico, donde todo es armonía, proporción, lógica, estilo; y en el extremo opuesto a Wagner, la decadencia del drama musical, desproporcionado, exterior y caótico, donde los límites naturales de cada arte quedan suprimidos en un pretendido beneficio del conjunto.

STRAWINSKY — *Pequeña suite* (para orquesta). *Octeto*, (para instrumentos de viento). *L'histoire du Soldat*, (para violín, contrabajo, clarinete, fagot, trompeta, trombón y percusión).

Inimitable combinador de ritmos y de sonoridades, con los que realiza verdaderos malabarismos, finalidad de sus creaciones siempre interesantes pero fatalmente exteriores, Strawinsky demuestra nuevamente en dichas obras su carencia de profunda personalidad espiritual.

Quienes confunden ingenio en los procedimientos con profundidad de concepto artístico, le han obsequiado con el obligado título de *genio*, aunque no lo sea en modo alguno; por todo lo que antecede y porque el genio, en último caso, es algo centrado, definido en su potencia, y que no muda de frente a cada paso con esa volubilidad habitual en Strawinsky, que deja entrever demasiado la falta del centramiento propio de las verdaderas personalidades. Además, el hecho de que represente su época, según se dice, nada significa en favor del título que se le acuerda, pues el genio, además de ir mucho más allá de su época, no la representa por lo tanto jamás, sino que supone una franca reacción contra ella, y de ahí que siempre sea inactual.

No seremos tan ingenuos que creamos, por ejemplo, que Miguel Angel o Leonardo, paganos por excelencia, representan el espíritu de su época, de franca barbarie religiosa y de un ciego espíritu de intolerancia.

STRAWINSKY — *Octeto*, (para instrumentos de viento).

Sabidamente instrumentada para flauta, clarinete, dos fagots, dos trompetas y dos trombones, esta obra consta de dos partes, independientes entre sí, desiguales en extensión y abrumadoras

por el constante predominio del contrapunto y del ritmo a todo trance.

El primer tiempo, en *mi bemol*, comienza por una breve introducción seguida de dos temas: el primero rítmico, a cuya exposición sigue un corto trabajo temático-modulante, completamente inesperado y no más feliz por ello.

Al segundo tema, en sol, cuyos contornos son los del *tema del mar*, en *Tristán*, sigue un episodio central a modo de desarrollo que conduce a la reexposición del primer tema, hecha con distinta disposición instrumental. La forma de este tiempo, que tiene aspecto de lied primitivo, está resuelta con cierto dudoso equilibrio.

El segundo movimiento es un tema con variaciones. Lo mismo que en el anterior, fátigan los continuos trucos rítmicos y la constante escritura contrapuntística. Este es el plan de las variaciones:

- 1.ª variación: ornamental. RE menor.
- 2.ª » ampliación. MI mayor.
- 3.ª » igual a la 1.ª RE menor.
- 4.ª » ornamental. LA menor.
- 5.ª » ampliación. LA menor.
- 6.ª » igual a la 1.ª me.
- 7.ª » desarrollo en fuga, RE menor, que enlaza con el final, en do mayor, tonalidad que si bien corresponde con el tono inicial de la obra, nada tiene que ver con *re menor*, tonalidad principal del segundo trozo, que es bastante monótono por las características ya señaladas y por el poco contraste tonal.

Concurso de obras sinfónicas de la A. P. O.

1.º premio: *"El jardín voluptuoso"*, de don Arturo Luzzatti, que ha realizado en dicha obra una verdadera amalgama de cuanta exterioridad encontró en Debussy y en Ricardo Strauss, amalgama llevada a cabo con un concepto sentimentalista de fabricante de óperas italiano. Ni pieza de personalidad ni de preocupación por escapar a la influencia absorbente de dichos maestros. Don Arturo Luzzatti, que anda por los cincuenta años y que aún toca el piano con el sentimentalismo de una niña clorótica, es todo un *capellmeister* en cuanto a cultura artística y aplicación de la técnica adquirida. No hay peligro, en efecto, de que se separe un paso del camino que le trazaron sus mayores. Carente de preocupación espiritual, que de no ser así ya tendría tiempo de haberla manifestado, resulta por consiguiente un hombre que no se equivoca ni se equivocará jamás.

De esa naturaleza resulta la *"tónica segura, experimentada"* que le atribuye el eminente André, arruinador de himnos nacionales a domicilio: la técnica del profesional que como cualquier obispo, repite a los 80 años, lo que le enseñaron a decir a los 20.

El segundo premio, que según es costumbre, fue concedido a una obra merecedora a todas luces del primero, correspondió a Juan José Castro por sus variaciones sinfónicas sobre el tema árabe de *"La Chellah"*.

En esta obra, sabiamente realizada, Castro se desliga de influencias literarias perjudiciales para su temperamento de músico puro, y desenvuelve el tema, bien elegido por cierto, con indudable dominio de la forma y de la orquestación, diáfana, sonora y siempre interesante.

Naturalmente, bastó esta soberbia pedrada en medio de la consabida charca, para que las re-sonancias unas despertaran con alboroto.

Las variaciones de J. J. Castro no fueron bien recibidas por quienes hubieran preferido escribirse ellos. Por ejemplo Talamón, luego de retiro por haber elegido un tema árabe habiendo tantos temas incasos y criollos por ahí, le

protege, advirtiéndole que ha progresado. Y en cuanto a André, incapaz de corregir los errores de armonía elemental que realizó con sus dignos colegas Ugarte y López Buchardo en la malograda versión del Himno Nacional, encuentra que la obra de Castro "no alcanza en conjunto, un valor musical bien definido..."

Y es que en realidad, debe ser muy duro para tales gentes, llegar a cierta edad y ver que mientras los jóvenes avanzan, no les dejan otro recurso que aferrarse al dogma para atacar, en su impotencia, lo que les hace aparecer como incapaces, no ya de realizar, sino de comprender siquiera.

Bien por Castro, que conciente de haber realizado una buena obra, debe consolarse fácilmente de las diversas pequeñeces que tuvo que aguantar: un primer premio negado; críticas protectoras; una única ejecución de la obra...

"La variación es en sí un mero juego de ingenio que no nos entusiasma".

Talamón.

Ya lo sabéis, jóvenes músicos inexpertos que no cultiváis la melodía incaica: el género sinfónico en que se basa casi toda la música existente desde J. S. Bach a nuestros días, es un mero juego de ingenio."

Y si lo dudareis, ahí están como prueba los *Corales con variaciones* de Juan Sebastián Bach; las *Variaciones en do menor*, las *Variaciones sobre un tema ruso*, los Cuartetos 15 y 16 especialmente, las *Variaciones sobre un vals de Diabelli*, el *Final* de la "Heróica", la estupenda colección de *Andantes con variaciones*, el *Adagio y el Final* de la IXª Sinfonía de Beethoven; casi la totalidad de la obra de Franck, principalmente sus *Corales* para órgano; los *Estudios Sinfónicos* de Schumann, las *Variaciones* de Brahms sobre temas de Haendel y de Haydn, las de Max Reger (eminencia de la música pura, heredero directo de Bach y de Brahms), so-

bre temas de Mozart y de Hiller; *Istar*, de Vincent d'Indy; la *Sonata* de Paul Dukas; el sistema sinfónico-dramático de Wagner; el de Liszt y el de Strauss... ¡meros juegos de ingenio!

Personalmente, y como es muy natural, no compartimos sus ideas, señor; porque la Variación, como toda forma de arte, es susceptible de alcanzar perfección estética, según lo atestiguan los grandes modelos del género. Ahora bien, si Vd. se refería a la variación escolástica tomada como finalidad, de acuerdo; pero no habiéndola Vd. mencionado para evitar siquiera malas interpretaciones, nos inclinamos a creer que se trata de una idiotez más a su favor, lo que realmente no puede perjudicar en mucho al nacionalista admirador del folklorismo tarugo de Juan de Dios Filiberto.

JULIAN AGUIRRE

Se ha conmemorado el tercer aniversario de la muerte de este amable maestro, habiéndose hecho con tal motivo un derroche tal de panegíricos, que obligan a pronunciar opinión ante el riesgo de complicidad.

Así pues, diremos que, como compositor de música, nunca Aguirre pasó de ser una promesa; se le llamó el *Grieg argentino*, y aparte lo estúpido de la definición con la que se creía elogiario, cuando en realidad sólo se trataba de *simil*, es cierto que sus ideas melódicas, siempre de poco vuelo, sus armonías y hasta su ignorancia casi total de la composición hacían recordar en él al delicioso improvisador de Bergen.

Y como crítico musical, jamás Aguirre dejó de acatar lo consagrado; y nunca se opuso a los poderosos de este mundo. Por todo lo cual ha merecido de sus admiradores un busto que perpetuará su memoria en el Rosedal de Palermo.



YANQUILANDIA

¡Yanquilandia está acusada de crimen! Hay que condenarla moralmente, porque si ella posee la fuerza, nosotros poseemos el derecho. ¡Condenémosla!

Ha muerto a dos hombres inocentes, no porque fuesen asesinos, que no está probado, sino porque eran hombres de futuro, hombres de ideas.

¡Yanquilandia va contra el futuro! En su soberbia, pretende detener a la vida.

Yanquilandia es el enemigo.

Hoy ha asesinado a Sacco y Vanzetti, ha pisoteado el derecho de gentes, ha despreciado el clamor universal que pedía justicia.

Mañana lo volverá a hacer, pero con más soberbia y crueldad, porque el mal nunca se detiene donde comienza.

Hoy, Yanquilandia mata hombres, mañana ma-

tará naciones. Una factoría de mercaderes soberbecidos, como es Yanquilandia, representa una amenaza para la civilización. Su insensibilidad y su instinto de rapiña, son un peligro para los vecinos más débiles. ¡Yanquilandia los devorará! Y su ley aprobará la muerte de naciones, como hoy ha aprobado la de dos hombres inocentes.

Su ley la dictan sus millonarios. Por ella, juzgan jueces, serviles autómatas de los trusts. La ejecutan gobernadores, lacayos del agio, adoradores del todopoderoso dios *Dollar*.

¡Yanquilandia es el enemigo! ¡Hay que combatir a Yanquilandia! No tiene corazón, pero tiene estómago. ¡Hay que golpear en su estómago; terrible monstruo, devorador de conciencias!

¡Boycott al comercio y a la industria de la feróz Yanquilandia!



CAMPO DE AGRAMANTE

ALGO MÁS ACERCA DE...

"La consagración de un músico mediocre: Honneger"



El eminente crítico musical autor del artículo así titulado, don Leonidas Barletta, ha tenido a bien responder a la réplica de este su indigno admirador, aparecida en el N.º 15 de LA CAMPANA DE PALO. Y como tiene por costumbre, raya a gran altura. Este cultísimo intelectual, que en la oscura revista «Claridad», tribuna izquierdista del pensamiento zurdo, me dedica un nuevo artículo (o lo que sea) titulado "A un colega bilioso y ultramodernista"; si nunca se ha indignado siquiera ante sí mismo, jamás comprenderá que eso que él hace derivar de la bilis, no es sino ingenua indignación ante cierta irremediable estupidez humana. Y decimos ingenua porque es inútil.

Y como el pobre, en cuanto a cultura musical, recién ha llegado a Grieg, encantadora figurita de tereer-orden llena de cualidades negativas, (1) me tacha de ultramodernista por haber avanzado un poco más que él en cuanto a comprensión estética...; no obra de otro modo la grey política o religiosa, catálogo como sujeto peligroso o de ideas avanzadas a quienes sobrepasan sus opiniones, las combaten, o se rien de ellas.

Luego, anuncia en tono apocalíptico que le he insultado y que "en mi honor" espigó de insultos mi artículo; aparte de que se trata con altura a un igual o a un superior, nunca a un detritus de la literatura; nosotros, siempre corteses y pulidos, intentamos devolver la atención. Para ello tratamos de expurgar su artículo (o lo que sea) de sandeces e inexactitudes, pero como entonces nada hubiera quedado de él, no hubo más remedio que dejarlo en su tono original.

En seguida colorea, con mucho talento y en cuadro aparte, los insultos que se dignó aceptarme, olvidando empeño que a su vez me aplica el calificativo peor que podía merecer al llamarme "colega". Entre los incluidos hay algunos que se los agencia sin mi permiso, lo cual es una falta de tacto, pero sin duda lo hace por creer que los merece.

Dije la otra vez: «Es curioso observar que Barletta tiene un concepto del público parecido al del Cocinero más músico que haya existido: Rossini...»; y más adelante: «la tarde que algunos idiotas wagnerianos silbaron el *Concetrío*...»; y Barletta ha pensado en seguida: «Claro que como aquí no hay más cocinero ni más idiota wagneriano que yo, esos insultos son para mí!»

Y rápidamente nos anota en la lista, incluyendo también aquello de «securus de Maulclair», lo que no deja de ser curioso por tratarse de un admirador del viejo literato.

Después, como nueva prueba de ingenio superior, élude la discusión sobre estos puntos: su pedestre interpretación de la exégesis de Ansermet respecto de Honneger; la insistencia en que éste sea un hijo de Debussy; la exaltación de Wagner (a pesar de su «salud normal») genio de la decadencia, en detrimento de Honneger; un primitivismo; la falsedad que supone el decir que Wagner «desahacia» el trabajo de las generaciones anteriores; el repetir como dogma de fe la opinión de Vuillemin sobre *Roi David*, donde el gran crítico, que cuenta entre sus laureles el encontrar en general «poca elevación» en las ideas beethovenianas, se muerde la cola como la clásica serpiente. Claro que ninguna

de dichas testarudas afirmaciones aparecen cimentadas sobre razonamiento alguno, lo cual, claro está, demuestra su infalibilidad.

Así pues, limitaremos nuestro comentario a las nuevas y deslumbrantes apreciaciones estéticas que aparecen en el nuevo artículo (o lo que sea), y que son las siguientes:

1.º «Los mediocres incapaces de crear retratan el arte a su faz primaria». Lo lapidario de esta frase no es obstáculo para que a continuación su mismo autor se encargue de negarla.

2.º «Se trata exclusivamente de llevarle la contraria al pasado»... (¿En qué quedamos, maestro?)

3.º Lo paradójico en el arte.

4.º La disonancia pretendiendo ser ley en música.

5.º «Honneger, traje grotesco, donde las mangas son piernas y viceversa». «Todo en Honneger es literatura».

6.º Los incomprensidos y el arte para un reducido círculo.

En cuanto a los ataques que me dispensa, no contestaré a ellos por parecerme una irreverencia hacia Honneger mezclar mi nombre al suyo en una defensa común.

Contestemos ahora dichas proposiciones.

1.º—Respecto a que la actual vuelta a lo antiguo sea un signo de mediocridad, tengo mis dudas, y se basan principalmente en el hecho de que casi todas las personalidades del arte contemporáneo han retornado o han partido del clasicismo para llegar a una mayor pureza de comprensión y por lo tanto de realización estética. Época la nuestra de las más fecundas, realmente valiente en el análisis a fondo de los valores y la aplicación sintética de las fórmulas halladas, expresa una exaltación de la vida ajena por completo a toda negrura romántica.

El arte nuevo, tendiendo a la alegría, no puede ser simpático a los bíblicos exaltadores del juicio, quien nunca conoció otra alegría que la de cobrar el tanto por ciento.

2.º—Al afirmar que los nuevos tienen por objeto único «llevarle la contra al pasado», se da Barletta una vez más en la herradura.

Hoy es, según sabe toda persona medianamente culta, cuando más se exalta el pasado como medio de encauzar la fantasía creadora; y esto pasa en todas las artes. Ahí tenemos los ejemplos de Max Reich, Mahler, Hindemith, Casella, Strawinsky y Honneger en la música; Cézanne, Gauguin, Bourdelle, Dospiau, Mattisse, Picasso en el arte plástico.

En cuanto a Valéry Larbaud y a Pirandello, que Barletta perdona mi ignorancia, pues no los conozco aún.

3.º—Y es tan paradójico el arte nuevo, que «si hasta ahora una cabeza estaba sobre los hombros, ahora hay que ponerla a la altura del coxis». (Naturalmente que eso de «cabeza en el coxis» no hay que tomarlo al pie de la letra,

pues es un desbórde de la imaginación barletiana, no mucho más elevada).

Aparte de que hasta ahora la cabeza no estaba sobre los hombros, sino sostenida por el cuello, y éste recién sobre los hombros; las innovaciones de estilo que quitan el sueño a esos literatos nos dejan en sí mismas completamente indiferentes si se trata de simples aspectos. Otra cosa es si la estilización responde a un ritmo interior hondamente sentido, si la emoción intensa ha torturado la forma, como sucede en Jean Foyouet, el Gyeco, Goya, Cézanne o Van Gogh, cualidades que nada tienen que ver con el aspecto exterior y el sentido anecdótico, horizonte habitual del arte plástico para quienes muestran bien a las claras su sensibilidad artística gustando de esa especie de anuncio de pastillas para los que es el monumento a Florencio Sánchez, o de esa «Llamada» cuya estética no difiere mucho de la propalada por Pedro Bignoli.

Las naturalezas groseras, faltas de imaginación, repetitivos, toman siempre aspecto por finalidad, igual que aquel palurdo que incapaz de sentir el lirismo épico de «Pacífico», se quedó en la misma estación de partida con los ruidos de la locomotora en la cabeza», o sea con el mero aspecto objetivo de la genial página de Honneger.

4.º—Barletta achaca a los contemporáneos el haber impuesto en música la disonancia como ley, lo cual es, naturalmente, otra barbaridad, pues todo el mundo sabe que fué Wagner quien inauguró el reinado de la disonancia, ampliando teóricamente a Fétis y prácticamente a Liszt.

Su ampliación armónica, caracterizada por las notas y acordes de paso y por las falsas relaciones según las leyes escolásticas; las series sin resolver y las continuas modulaciones a tonalidades lejanas, son procedimientos que llaman como finalidad la tensión constante y originan ese reinado de la disonancia que Barletta, basado en los hondos conocimientos a que nos tiene acostumbrados, creyó ser obra de ese piloto de Honneger y su camada.

5.º—«Honneger, traje grotesco donde las mangas son piernas y viceversa».

Hermosa imagen. Pero da la pícara casualidad que Honneger, como forma y procedimientos de composición, es un clásico. No se tortura buscando complicaciones de forma; a menudo le basta con la sola exposición de un tema; otras veces realiza trozos casi esquemáticos como factura; su plan tonal, rehuyendo los refinamientos modulantes de los últimos románticos, se remonta a la pureza de Bach o Haendel; sus armonías, diatónicas casi siempre, se apartan de toda interpretación confusa de la tonalidad; la construcción de cada trozo es normal para quienes entienden de ello, pero que el pobre Barletta le resultan tan descalabrantes que llama a Honneger «traje grotesco donde las mangas son piernas y viceversa».

6.º—Basta recordar cincuenta ejemplos históricos de personalidades negadas en su época; para deducir que el público no pueda erigirse en su juez supremo ni mucho menos profetizar si vivirá o no en la posteridad. Hace treinta o cuarenta años, el genio de Tolstoy, tomando contra el arte moderno, fulminaba a Ibsen, a Puvís de Chavannes, a los impresionistas, a Brahms y a Ricardo Strauss, gentes que para nosotros, ya están catalogados como clásicos. Y si eso le pasa a un Tolstoy, ¿qué queda para los demás? El arte ha sido siempre

para un reducido grupo de iniciados; tástigo: era la Historia.

El pueblo, que comienza por resistir al talento o al genio en vida, les niega aún después de años y más años de su muerte. Un buen día, y a causa de insistir acerca de algún gran valor menospreciado, el pueblo se apodera de los restos de filosofía, moral o estética que pueda hallar en su obra, y allí se instala tranquilamente, como si con tamaño esfuerzo hubiera dado con la lógica suprema de las cosas, hasta que un nuevo empujón lo saque de esa beatífica y cómoda actitud que se llama sentido común; informe masa gris que de un extremo a otro de las Edades no ha hecho sino abatecer al pastor del momento, el pueblo sólo alcanza las virtudes morales y su consecuencia estética para convertirlas en rutina.

(Así que la proposición barletiana de que si se nos enseñara a andar a cuatro pies, de aquí seis años nos parecería lo más natural hacer), no es tan absurda como su autor lo cree; sin embargo, el plazo me parece excesivo. El que espiritualmente practica muchas cosas, me comprenderé).

No hay que hacerse entonces muchas ilusiones si el público se aburre oyendo *Roi David*, pues podrían terciar en el asunto Brahms y Brückner, verdaderos pararrayos para las silbatinas, el bendito César Franck, negado tozudamente en vida, el gran Schumann y, sobre todo, Wagner, ejemplos que, aparte de otros mil, probarían una vez más que el arte no es para todos, sino para un reducido círculo de individuos que poseen la clave indispensable para entrar en contacto con el arte: la sensibilidad. En cuanto al resto, siempre pierde el último tranvía, y pasa la noche leyendo libros de Barletta o forjando chismes como el que sigue.

Ansermet, «se deja influenciar por mujeres», y ellas, en agradecimiento le traen a dirigir la temporada del Grand Spléndid. «Y mientras Victoria Ocampo, envolviendo su elegante silueta en un vestido de «chiffon» rojo con «drapedos» y franjas de «aigrettes» sobre «lamé» plateados aplastados con «estrás», recita con voz llena de inflexiones exquisitas los parlamentos del «Roi David» bajo la paternal batuta del maestro de las barbas floridas... etc., etc. Dejemos esos comentarios hechos al modo de las comadres conventilleras, de los tenderos, los cronistas sociales o de ciertos elementos disolventes de la Asociación del Profesorado Orquestal, y vayamos al encuentro de esta joya, digna de Max Nordau en su «Degeneración».

«Una música que gusta a los invertidos proferezosamente, denuncia sus propios vicios...»

«No hay sobre este punto dos maneras de juzgar», (para él, claro está). «La *de Honneger* es evidentemente música para maricones».

Esta deliciosa acusación pierde toda la formidable potencia que le supone nuestro pintoresco antagonista, por la simple razón de que los maricones gustan también de la música clásica, de la romántica y de la moderna, según las infalibles estadísticas de la Asociación Wagneriana.

Así pues, siguiendo ese digno razonamiento, nos encontramos con que la música es un arte para maricones, y en este caso lo siento por Barletta, y por su nunca bastante bien amado ni ponderado Pueblo, que pretenden comprender, y lo que es más grave, disfrutar de sensaciones reservadas a los tardos sexuales; y eso a pesar de poseer, según Barletta, la decantada salud normal, que no le impide, por otra parte, confundir sentido común con buen sentido, de acuerdo con las normas mentales de Sancho y de Bertoldo.

Ansermet tuvo razón al decir que su misión era hacernos conocer lo nuevo; Vd. dice que eso no lo eximía de ponernos en contacto con lo bueno, pero se olvida que entre el concepto suyo de lo bueno y el de Ansermet, media una distancia que no mediremos por compasión.

Le recomiendo instruirse también acerca del jazz. El menos instruido de nosotros sabe positivamente que a tal revelación debe la música moderna sus mejores recursos: la orquestación, indiscutiblemente perfecta, en su género, y los inagotables recursos rítmicos.

Y por último, pondremos también en tela de juicio aquello de que «en Honneger todo es literatura», por significar ello, sencillamente, una tenería más; porque si separamos la música de «*Roi David*», de «*Cántico de Pascua*» o de «*Las Pascuas en New York*» de sus respectivos textos literarios, nos restan soberbios trozos de concepción sinfónica, que nada pierden con la ausencia del texto, precisamente por ser la concepción honnegeriana, puramente musical, y no como en Wagner o Debussy, (aparte el genio de uno y el talento genio del otro), movidos a intintular poéticamente sus concepciones, para ilustrar al auditor sobre ellas.

Pero sucede, y este es otro asunto, que cuando se tiene escaso alcance espiritual, al supeditar las cosas elevadas a la óptica miope del espectador, quedan rebajadas a la propia altura intelectual, resultando un empequeñecimiento grosero al cual se cree comprenderlas o superarlas.

BIBLIOGRAFIA

"LA DANZA DE LOS HORIZONTES"

Por Roberto Ibáñez

Con ímpetu deja oír su voz juvenil este nuevo poeta del Uruguay. Medita y ama, ama a una mujer; su voz, entonces, se arremansa en la serenidad o se desborda en la exaltación. Hombre de su época, los ideales nuevos han aposentado en su espíritu. Artista de su época también, sabe con rica profusión de imágenes, darnos el trigo de sus sentimientos: «la esperanza es polvo de cielo en tu dolor»; «Ariadó, malabarista de estrellas: lo imposible murió crucificado en la cruz de tu avión»; «La noche se persigna con bichitos de luz»...

Como se ve, los hallazgos, esos que caracterizan al artista verdadero, son muchos y de buena ley en este poeta.

Sus veinte años fervidos, han hallado en una mujer motivo de canto; el amor le da quizás las más bellas realizaciones de su libro. He aquí, esta feliz y sintética:

JUNTO A TI...

«Junto a ti, carne y alma, soy como un horizonte: cielo y tierra se tocan, sobre mi corazón...»

O ésta, a los ojos de Ella:

«...Tus ojos confidentes de los astros... Tus ojos, jóvenes lejanas cuyo fondo no alcanzo!

Y ésta aún:

«Tu corazón es una jaula abierta».

Roberto Ibáñez no permanece cerrado al movimiento del instante; pero ha sabido resistir-

Luego queda otro recurso: aferrarse a lo definitivamente consagrado y asegurar la retirada apuntalándose en los valores remotos considerados como baluarte de reacción. Así, los inevitables ejemplos de Miguel Ángel, Beethoven y Tolstoy, encaminados a ese fin, sólo demuestran que la infima condición del genio es apuntalar a los De la Guardia y compañía ilimitada.

CODA EN RE MAYOR.—Vd., en su artículo (o lo que sea) de la oscura revista «Claridad», continuamente vapulea a los mediocres «en quienes todo es prestado» y que no tienen «ante las narices las odiosas montañas que trasponer». Pero considere que no todos son, como Vd., algo completo: la insignificancia completa. Todo autor, quiera o no, realiza siempre su autobiografía. Vd. tiene la suya en la colección de sus personajes, pobre gente cilla incapaz de alzarse, moralmente un dedo sobre la roña diaria en que vive; así que mucho me temo, literato sociológico, que las que Vd. toma por «montañas que trasponer», no sean más que recuerdos delezables y pasajeros de ganado vacuno, cosa que para Vd., al fin y al cabo, es lo mismo, ya que su tan decantado «sentido común» y «sentido del ridículo» no le impiden hablar, con inconciente suficiencia, de lo que no sabe, no siente y no entiende.

JUAN CARLOS PAZ

Lamentamos que Juan Carlos Paz haya vuelto a ascender una polémica tan personal y resfriada sin darse cuenta que hace la ridícula figura de aquel que carga un obús para matar un mosquito. Por otra parte el kilométrico disparo ha terminado por reventarnos los tímpanos

sole en lo que éste tiene de pernicioso: la arritmia. Su verso es verso, no prosa que se pone de pie y estira el cuello para no quererlo ser, y queda en prosa, una prosa claudicante, avergonzada, afeada de asonancias, cuando no ensordecida por las consonantes. Ibáñez «piensa en verso», directamente, por eso es poeta.

Este joven, tan pleno de promesas en su primer libro, según puede valorarse por las reproducciones, trae su peligro también: es el orador. Su verso, a veces, se hincha, se carga de palabras inútiles, alucea la voz, amplía el ademán... Es, decir, todas cosas por entero ajenas a la poesía lírica. Nada más antípoda de ésta que la oratoria. Y hemos tenido demasiados oradores en verso — herencia castellana — en América, para que no demos nuestro grito de alarma a la aparición de un poeta que, como Ibáñez, «si le retuerce el cuello» a su propia oratoria tiene largo camino por delante de sus ojos maravillados.

Quizás él crea que en *Eternidad* o en *La Danza de los Horizontes*, sus composiciones de más largo aliento, esté su mejor realización. No lo creemos así. Por momentos, pecan ellas de oratoria. La poesía lírica es monólogo. Cuando Ibáñez deja de lado a su orador y escribe sólo con el artista que hay en él, se hace intimo, y produce cosas tan plenas como ésta:

«Mi infancia fué un asombro que se empapó de cielo...»

«Asombro de encontrarlo todo gastado y hecho, y de tener un nombre, y de ser uno más, y de seguir caminos que habrán abierto ya otras plantas extrañas... Asombro doloroso

«de saber que mi vida me la habrán dado otros...
 «¡Ay de aquel que a su angustia puso venda
 [de vidrio]:
 «nadie es el arquitecto de su propio destino».

¡Poder escribir con tanta justeza y penetración a los verdes veinte años!...

Libros recibidos—

«La Estrella Polar y otros cuentos», Arturo S. Mom. — «Los Egoístas», prólogo de Roberto J. Payró, Guillermo Estrella. Editorial Babel.— «Sugestión», Margarita Arsamasseva.
 Sobre estos libros se publicarán crónicas bibliográficas en el próximo número de LA CAMPANA DE PALO.

"LA PLUMA"

Dirigida por el periodista y crítico Alberto Zuñ Felde, aparecerá en Montevideo esta re-

ta revista mensual de ciencias, artes y letras. Será una publicación de gran volumen. Además: el nombre de su director es garantía para hacernos suponer que la nueva revista hará obra seria y será vehículo de cultura, es decir: de ideas. Nunca ha faltado en Montevideo una revista de aliento; actualmente, está «La Cruz del Sur». La Pluma compartirá con ella el noble destino de emocionar y de inquietar.

Periódicos y Revistas—

Le Arti Plastice (Arte antica, moderna e applicata), Milano. — Mercurio Peruano, Revista mensual de ciencias sociales y letras. Lima. Perú. — La Gaceta Literaria, Madrid. España, interesantísimo quincenario.

Del Mercurio Peruano, hemos leído con honda fruición intelectual, el estudio La filosofía del conde Keyserling, firmado por el Doctor H. Delgado.



Ramón Silva, una de las almas más profundamente artistas, doblada por un pintor de mucha garra plástica de la generación de su tiempo. Es uno de los valores definitivos de la pintura argentina que quedará viviendo siempre.

El pintor José Bicaudi expuso en el Boliche de Arte unos diez y ocho óleos, paisajes vascos, casi todos, algunos de mucha valía. Quisiéramos extendernos para fundamentar nuestros reparos y las loas que nos dicta nuestra sinceridad; pero la superabundancia de notas plásticas, nos impide librarnos a la placentera tarea de comentar como se merece esta simpática exposición.

De Víctor Pissarro, que expuso en el Bolicho, y de Alfredo Guttero, quien realiza una interesantísima exposición en los A. A. Del Arte, hemos de ocuparnos en el número próximo de LA CAMPANA DE PALO. Demos, por ahora, como aperitivo, la opinión que un crítico metropolitano emitió sobre dos envíos de Guttero expuestos en el Salón Nacional del año 1913. Se publicó en la revista Pallas, de desdichada memoria. Dice así:

«... Y pasemos a otro, también becado, también Gran Premio Europa, también señalado como un hombre que tenía una luz en la frente. Nos referimos a Alfredo Guttero (Retrato de la Srta. M. B. D. y el Sena a la altura de Carrière). Alfredo Guttero, no ha copiado exactamente a Zuloaga—el crítico de marras alude al cuadro «En Castilla la Vieja» de Bermúdez—ha hecho algo peor, en sus dos envíos. Ha querido demostrarnos que no sabe pintar—o que no quiere o no puede—y, además, que el primer becado el peut se payer notre tête... Imitar a un solo gran artista de genio—imitarlo servilmente—es ya muy grande desgracia, aun si se sabe pintar; pero venimos con el jabachage de Los Independientes en forma piadosa, y zurda... en verdad, ¡es demasiado! Y, aunque no fuese un zurdo en su modo de pintar, aunque nos presentara prodigios de pincel (por más que hagan otra cosa, en el Salón de Otoño, Henry Matisse y el ruso Kousnéfsof), aunque tuviera una paleta de Dios, no se debe olvidar el apotegma de Darío: Y, la primera ley, creador, es crear...»

Y ese mismo crítico, con más o menos efusividad, elogiaba a Antonio Alice, a quien le decía «pintor de gran porvenir» y «futuro colorista».

FERIAS DE LAS 4 ARTES

Homenaje a J. C. Mariategui—

El «Repertorio Americano», fecha 13 de agosto, en el cual casi siempre apuramos con fruición intelectual valiosas informaciones—dedica la mayor parte de su contenido a José Carlos Mariategui, uno de los intelectos suramericanos más lúcidos y agudos, de una independencia serena de criterio y de una recia conciencia moral que lo eleva a la categoría de un apóstol. Los de LA CAMPANA DE PALO, deseamos que el homenaje que le tributa el «Repertorio»—la antena eterna portadora de mensajes—repercuta en las páginas de nuestro periodiquín, en una adhesión fraternal hacia el vejado intelectual peruano.

"La pintura, una nueva religión"—

Este mismo Basler, que escribe en «Les Marges», publicó hace un tiempo un libro: «La peinture, Religion Nouvelle». En sus páginas se descubre el desenfundado agiotaje y la venal especulación de los mercaderes de cuadros parisienses. No glosaremos este volumen, porque la materia es tanta, tan rica y polidécica, que nos llevaría mucho espacio y tiempo. Contentémonos con transcribir una o dos de las anécdotas, las más significativas y elocuentes. Cuenta Basler que un día en la «rué de la Boétie», vió que Derain se detenía ante una vitrina en cuyo interior se veía dos de sus manchas, verdaderas obras que se tiran en cualquier rincón del estudio. El artista, disgustado, exclamó: «¡Cómo quisiera poder comprar otra vez esas pequeñas!» La explicación es muy clara. La boga de la pintura deriviniana se halla en su mayor auge y por esta razón, sus marchands le arrancan «las telas malas o buenas y las abocetadas, como las concluidas».

Se encuentra Basler con Picasso. A quemapelo éste le dice: «¡Está viendo adónde va llegar la pintura?... Mire lo que hace Braque: con la decoración a precios módicos le sucederá a éste Arté Nuevo lo mismo como a aquel Liberty Style, que nos asqueaba antes de la guerra». Basler entonces le replicó: «Pero usted, Picasso, ¿qué está haciendo? Una de sus últimas telas que he visto expuesta en la «rué de la Ville-Evêques», en la que se manifestaba el cubismo internacional, no era más que una transposición sabiamente orquestada de uno de esos paneles marseleses de seda. Después de todo, convenga que hablando con entera franqueza de su arte como yo lo he hecho durante varios años, nadie la comentó con mayor objetividad e imparcialidad. Es natural que el pú-

blico contrapese la crítica y la escuche, ya que como constataba Marcelle Prevost en «Le Journal», la gente se enloquece por todo lo abscondito, y como yo mismo constaté en más de una ocasión, también se deleita con la magia negra que halla en sus obras de sentido herético».

Picasso después de hablar agriamente de algunos artistas de más éxito comercial, terminó por confesarse con Basler: «Sepa que ya hace varios meses que no trabajo. ¿Pintar para los mercaderes, para la Casa de Ventas, para la especulación? ¡Ah, ya estoy harto! Con los pocos cuadros que me quedan puedo vivir pasablemente: no tengo necesidades exorbitantes: no poseo autos, ni castillo, ni palacio montado como casi todos los pintores de hoy. Trabajar... para qué y para quién? Dígamelo usted. ¿Trabajar por el placer de fabricar nada más que mercadería? Créame que todo esto me disgusta profundamente».

En esta confesión de uno de los artistas más cotizados del momento y el más representativo de nuestra época, no yace toda la tragedia del arte moderno, devorada por el chancro de un bajo utilitarismo, sustentado como estándar de vida por las sociedades burguesas?...

ITEMS

En los días de Agosto, la asociación «La Peña» llevó a cabo la conmemoración del décimo sexto aniversario de la muerte de Martín Malharro, pintor y maestro de juventudes. El acto consistió en colgar unos ocho o diez cuadros mai elegidos y en una conferencia anodina del señor Rojas-Silveira. Ni por la pintura expuesta en los sótanos de «La Peña», ni por las palabras banales del señor Rojas, pudimos reconocer, en la esencia de su espíritu, al que fué el más grande artista de su generación. ¡Ah, estos enterradores o exhumadores apresurados que juegan a arrebatarse, entre ellos, la gloria de los muertos ilustres!...

EL BOLICHE DE ARTE, abrió sus amplias puertas, que no tiene, instaurado, al mismo tiempo, el reinado de las minúsculas en la literatura crítica argentina. El gran acontecimiento se produjo también en el mes de Agosto. Y de este nuevo salón, dirigido por Leonardo Staricco, a pesar de sus minúsculas, y a pesar de sus tendidas tendencias o ideas, o proyectos ultramodernos, desvirtuadas fundamentalmente con la inclusión en su primera muestra, de dos o tres fósiles reconocidos urbi et orbe, debemos reconocer que efectuó dos de las exposiciones personales más interesantes de la temporada artística: la de Juan B. Tapia, y la póstuma de

"ROMA"
 Compañía Italo-Argentina
 de seguros generales
 BARTOLOMÉ MITRE 459
 U. T. 33, AVENIDA 2523
 Capital totalmente suscripto:
 Un millón de pesos moneda nacional